

ISSN 2226-0285

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

КУЛЬТУРА І
СУЧАСНІСТЬ

№ 1

А Л Ь М А Н А Х

2014

CULTURE AND
CONTEMPORANEITY
A L M A N A C

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2014. – № 1. – 228 с.

В альманасі "Культура і Сучасність" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання філософії, культурології та мистецтвознавства, опосередковані динамічними змінами на сучасному етапі цивілізаційних трансформацій.

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Шинкарук В.Д., д.філол.н., професор (*голова редколегії, головний редактор*) (Україна); **Сіверс В.А.**, д.філос.н., професор (*заст. голови редколегії*) (Україна); **Бітасєв В.А.**, д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України (Україна); **Більченко Є.В.**, д.культ., доцент (Україна); **Волков С.М.**, д.культ., професор (Україна); **Дмітрієва Л.М.**, д.філос.н., професор (Росія); **Єгоров О.Г.**, д.філос.н., професор (Росія); **Можейко М.О.** д.філос.н., професор (Білорусь); **Надольний І.Ф.**, д.філос.н., професор (Україна); **Немкович О.М.**, д.мист., с.н.с. (Україна); **Редя В.Я.**, д.мист., професор (Україна); **Ржевська М.Ю.**, д.мист., професор (Україна); **Сабадаш Ю.С.**, д.культ., доцент (Україна); **Серов М.В.**, д.культ., доцент (Росія); **Сичов А.А.**, д.філос.н., професор (Росія); **Смолик О.І.**, д.культ., професор (Білорусь); **Станіславська К.І.**, д.мист., доцент (Україна); **Уланова С.І.**, д.філос.н., професор (Україна); **Урсу Н.О.**, д.мист., професор (Україна); **Федорук О.К.**, д.мист., професор, академік НАМ України (Україна); **Федь В.А.**, д.філос.н., доцент (Україна); **Шульгіна В.Д.**, д.мист., професор (Україна); **Афоніна О.С.**, к.мист., доцент (*відповідальний секретар*) (Україна).

РЕЦЕНЗЕНТИ

Герчанівська П.Е., д.культ., професор (Україна); **Сапенко Р.**, д.філос.н., професор (Польща); **Троєльнікова Л.О.**, д.мист., професор (Україна).

Затверджено:

*постановою президії ВАК України від 10.03.2010 р. № 1-05/2
як фахове видання з мистецтвознавства,
постановою президії ВАК України від 16.12.2009 р. № 1-05/6
як фахове видання з філософських наук,
постановою президії ВАК України від 10.03.2010 р. № 1-05/2
як фахове видання з культурології.*

Альманах "Культура і Сучасність"
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 № 5 від 27 травня 2014 р.

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

Ф І Л О С О Ф І Я

УДК 140.8:168.522

Гончаров Валентин Володимирович
кандидат філософських наук, доцент**ФЕНОМЕН "ЛЮДИНИ ГОСПОДАРЮЮЧОЇ":
ДО МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У статті розглядається філософія господарства та дано тлумачення її головного поняття – господарство. Представлено методологічні підходи до вирішення проблеми людини у філософській антропології. Також зроблена спроба розглянути феномен людини господарюючої як невід'ємну частину філософії господарства. Використовується аксіологічний підхід як гносеологічна установка. Людина господарююча представлена як феномен майбутньої ноосферної філософії господарства.

Ключові слова: *проблема людини, людина економічна, людина господарююча, господарство, філософія господарства, аксіологічний підхід, цінності, ноосфера.*

На сьогодні людина, її природа і сутність – це одна з актуальних проблем сучасності, що підтверджується історією розвитку природно-наукового і філософського знання, в яких присутньо безліч підходів щодо осмислення проблематики людського буття. Виходячи з цього, – і це не в останню чергу пов'язано з розширенням філософського поля вітчизняних досліджень, – відбувається досить помітна зміна традиційної для вітчизняного філософського дискурсу проблематики. У ньому розширюється коло проблем. На нашу думку, слід також включити і такий розділ соціально-філософських досліджень, як філософія господарства в цілому і її конкретні аспекти. Ми маємо на увазі перш за все той розділ філософії господарства, якому, можливо умовно, можна дати найменування "господарська антропологія".

У сучасній соціально-філософській літературі філософію господарства розглядають як складову частину соціально-філософського знання поряд з такими розділами соціальної філософії, як філософія права, філософія релігії, філософія культури [1]. Інакше кажучи, господарство розглядається як один з аспектів соціального буття (соціального життя суспільства і людини). А якщо це так, то і всі проблеми, які входять в контекст філософії господарства, в тому числі і проблема природи, сутності, феноменології людини господарюючої теж є проблемою соціально-філософських роздумів і дискурсу. Тому, на нашу думку, необхідно чітко визначити, що проблема людини господарюючої як феномена ноосфери є проблемою дискурсивною як за змістом, так і за формою. В даний час ще немає однозначного розуміння як в епістемології господарства, так і у філософській антропології в цілому багатьох проблем щодо сутності, методів пізнання людини, людини господарюючої у тому числі, вчення про її онтологічну природу, прояви в різних сферах буття. Саме це і є свідченням того, що предмет нашого дослідження актуальний.

Останнім часом людина господарююча і феномен ноосфери в контексті соціально-філософського аналізу все частіше з'являється в різних наукових публікаціях. Свідченням цього можуть бути автори, що займаються проблемами філософії господарства і людини господарюючої: С. М. Булгаков, Г. В. Гребеньков, Ю. М. Осипов, А. І. Субетто. З проблем філософії ноосфери слід згадати В. І. Вернадського, Ф. В. Лазарєва, Д. Є. Музу [1–6].

Мета даної статті полягає в тому, щоб розглянути методологічні підходи до визначення людини господарюючої як феномена ноосфери, який має місце в контексті сучасних вітчизняних досліджень у різних сферах гуманітарного знання. Як результат, буде обрана адекватна методологія для вирішення даного питання. Адже від "правильного", адекватного предмету дослідження, методологічної позиції залежатиме продуктивність отриманих результатів.

Завдання нашого дослідження припускає розгляд деяких моментів філософії господарства: по-перше, розглянути саме поняття господарство, а також те, як воно вписується в контекст концепції ноосфери; по-друге, встановити його взаємозв'язок з людиною господарюючою.

З точки зору філософії господарства, господарство – основна сфера життєдіяльності людини, сфера її взаємодії з природою (біосферою), створення і споживання благ як екзистенціальних ціннос-

тей. Саме в господарській діяльності відбувається становлення людини, її перетворення з біологічного організму в соціальний індивід і особистість. Діяльність людини змінює не тільки біосферу, вона змінює свідомість, світогляд і все людське суспільство.

Оскільки філософський характер дослідження передбачає наявність гносеологічного аспекту аналізу, то в першу чергу ми повинні визначитися з проблематикою методологічного характеру. По-заяк будь-яке дослідження в сфері гуманітарного знання, до якого і відноситься наша тема, сходиться до принципів соціального конструювання об'єкта дослідження. Іншими словами, предмет дослідження спочатку формується як дещо ідеальна модель, що виконує надалі функцію інструменту і засобів для пізнання емпіричного різноманіття реальності. Більше того, ця модель завжди опосередкована цілями і цінностями не тільки дослідника, а й висловлює, за словами автора концепції "ідеального типу" М. Вебера, "інтерес епохи".

Традиційно проблема людини є предметом дослідження філософської антропології, яка застосовує весь свій методологічний арсенал для її вирішення. Однак виникає декілька питань, виходячи із сформульованої теми: перше – яку методологічну установку використовувати у розгляді людини господарюючої як феномена ноосфери? Друге – до якої дисциплінарної "галузі" її віднести?

Дійсно, "основні" методологічні підходи в галузі філософської антропології не завжди відповідають сучасній соціальній дійсності. Тому, щоб подолати деякі методологічні недоліки, слід було б провести аналіз, інакше кажучи, "епістемологічну ревізію" [7] підходів, які застосовувались. Тому "слабким місцем в сучасних філософсько-антропологічних пошуках є відсутність добре продуманих і концептуально потужних методологій філософського аналізу людини" [7, 16], – зазначає професор Ф. В. Лазарєв. З цим висловлюванням важко не погодитися. Але оскільки метою нашої статті не є "ревізія" всіх методологічних прийомів філософської антропології та її рекомендований обсяг статті цього не дозволяє зробити, ми лише вкажемо на ті гносеологічні установки, які відповідають вектору нашого дослідження, попутно буде розглянуто підходи і методи дослідження даного питання в контексті ноосфери.

Так, одним із варіантів, у який, на нашу думку, може бути вписана людина господарююча як феномен ноосфери, є так звана ноосферноантропологічна парадигма, описана в роботі професора Ф.В. Лазарева "Пролегомени до ноосферно-антропологічного маніфесту". Взаємозв'язок господарства та ноосфери ми розглянемо дещо пізніше.

У праці професора Ф. В. Лазарева відображені два моменти, які дозволяють зробити таке твердження. По-перше, в ній представлена ноосфера як невід'ємна умова і один з найбільш можливих напрямів повноцінного людського буття в сучасному світі. Евристичність даної парадигми очевидна, тим більше, що вона "може створити спочатку аксіологічні, а потім і ідеологічні, а в перспективі і правові умови, коли кожна людина сама буде регулювати те, що їй необхідно і достатньо, і те, від чого можна "безболісно" відмовитися" [8, 19], – говорить вже інший дослідник феномена ноосфери А. І. Кременський. Перспективність філософії ноосфери як одного з варіантів вирішення і створення форм "сталого розвитку" сучасного світу очевидна. Про це свідчить низка численних публікацій, монографій з цієї проблематики, проведення симпозіумів, конференцій, семінарів у різних філософських "центрах" на теренах пострадянського простору.

По-друге, парадигма, сформульована Ф. В. Лазарєвим, має деякі обґрунтування концепції "багатомірної людини", яка, хоча й окреслює "основні контури нової антропології", як заявляє А. І. Кременський [8, 18], що власне кажучи, ймовірно, і стало результатом вироблення теоретичного обґрунтування та становлення так званої антропосфери. Однак у даній галузі знань дослідники в основному фокусуються на переосмисленні образу, моделі людини та фундаментальних (універсальних) людських цінностей, так звані універсалії культури в контексті техногенної катастрофи XXI століття. Ця концепція є свого роду критикою традиційного підходу до сутності людини як певної незмінної "системи якостей". Тому в рамках нашого дослідження ми спробували запропонувати деякі варіанти побудови "ідеального типу" людини господарюючої як феномена ноосфери, можливо, як варіант подальшого переходу в людину ноосферну. Використання аксіологічного підходу дозволить змоделювати і певну феноменологію соціальних характерів як підґрунтя такої типології.

Справа в тому, що згідно з М. Вебером, ідеальний тип – це засіб, а не мета пізнання. Він створюється як гносеологічна конструкція, що дозволяє розглядати предмет дослідження в "ідеальних умовах" незалежно від мінливих історичних просторово-часових контекстів. Тому й можливі, виходячи з концепції М. Вебера, такі дослідницькі концепти, як держава, людина економічна, церква, християнство, ремесло тощо [10, 323]. На думку К.-Г. Юнга, тип – це тільки усереднена, інтелігібельна одиниця аналізу; тип не існує в реальності, він не більш ніж "потенційна зона схильностей до того чи іншого способу реагування". Отже, ідеальні понятійні конструкції уявлення людини як "багатомірної", "економічної", "господарюючої", – плід інтелектуальної роботи мислення, що вносить сенс у емпіричну дійсність через пошук елементів типового.

Інакше кажучи, пошук таких типових елементів для людини господарюючої, як прояв аксіологічних функцій (Г. В. Гребеньков, В. Ф. Сержантов), ймовірно, зможе сприяти конструюванню ідеальної моделі людини господарюючої. І тому моделювання "людини господарюючої" або "ноосферної людини" ніяк не може бути претензією на отримання об'єктивного знання, а може бути лише досвідом екзистенційно-феноменологічного розуміння феномена господарюючої особистості.

На ці труднощі вказує і професор Ф. В. Лазарєв, який пише, що "пізнати щось – означає поставитися до нього як об'єкта; але якщо предметом пізнання стає суб'єкт, то перетворити його на об'єкт, – продовжує філософ, – означає позбавити його своєї сутнісної визначеності, іншими словами, позбавити всіх якостей його суб'єктивності, його модальної інтеріорності ..." [7, 18]. Проте це твердження "не означає кінця філософії та філософської антропології взагалі, а припускає зміну форм філософствування" [9], і, як наслідок, потрібно більш глибоке філософське осмислення даної проблеми з виведенням її, можливо, в окремий напрям, як варіант – у антропосферу.

Далі, проблематика "багатовимірної людини", на нашу думку, пов'язана (або переплітається) з ідеєю "множинної природи людини" [10]. Остання представляється нам пізнавально неплодотворною. Річ у тім, що багато сучасних дослідників природно-наукового напрямку і філософів, які активно зачіпають в тій чи іншій мірі питання даної тематики, були схильні вважати наявність у людини "однієї і тієї ж людської природи" (Е. Фромм, С. Пінкера, Ф. Фукуяма, Б. Юдін) [10]. І нам уявляється, що, по-перше, ця методологічна позиція в пізнавальному плані більш евристична; по-друге, вона представляє проблему пошуку природи людини як комплексну, метанаукову, де зусилля таких знанневих конструкцій, як філософське знання, з його можливістю постулювання, і науки, з її засобами верифікації, зливаються в єдиний пізнавальний потік.

Останнім часом цілеспрямована діяльність *Homo sapiens* з перетворення Світу запустила маховик процесу глобалізації, що вплинуло не лише на вироблення нової дисципліни [6] щодо вирішення виникаючих проблем, а й спричинило появу "нових" гносеологічних конструкцій щодо вирішення низки проблем, в тому числі людини.

Специфікою всіх вищезазначених гносеологічних настанов є присутність ціннісного компонента методологічних установок: "Ми, – пише далі у своєму дослідженні А. І. Кремінський, – не можемо поки що дати "повний список" цінностей, які повинні відповідати новій ноосферно-антропологічній парадигмі, але ми, – продовжує автор, – точно знаємо назву найважливішої цінності, яка має інтегрувати інші, включаючи, звичайно ж, добро, знання, красу, любов до людини і природи та багато інших. Назва цієї наріжної цінності – мудрість" [8, 21]. А раз це так, то нам видається, що адекватним і більш продуктивним методом дослідження буде аксіологічний підхід.

Як відомо, аксіологія являє собою розділ філософського знання, що займається дослідженнями цінностей як змістоутворюючих основ людського буття, які задають спрямованість і вмотивованість людського життя і діяльності, а також конкретним діям і вчинкам [11]. Згідно з однією з точок зору, аксіологічний підхід передбачає знання про предмети в категоріях "засобу" і "цілі", де об'єкт реальності протистоїть суб'єкту як предмет "для мене", "для всіх", тобто перебуває в ціннісному відношенні до людини [11]. А це означає, що який би зріз буття людини не ставав предметом філософського аналізу, ми скрізь знаходимо ціннісно-організовану реальність – економічну, політичну, ідеологічну, духовну, джерелами руху яких є розвиток і функціонування цінностей.

Культура – це втілення цілей (результатів) цілеспрямованої, телеономної діяльності людини, результатами якої є не що інше, як сукупність цінностей людства, аксіологічних універсалій культури (ціннісно-сміслової реальності). І відповідно до цієї реальності кожен окремий індивід (або багатовимірна людина), так чи інакше, в процесі свого становлення, формує особистісну систему цінностей. Виходячи з особистісної системи цінностей, наявної у аналізованого суб'єкта, можна буде говорити про моделі людини (чи то людина споживаюча, економічна, господарююча, чи то людина ноосферна, постлюдина).

Перейдемо до розгляду взаємозв'язку господарства та ноосфери, а відповідно, до місця, яке відведено людині господарюючій.

Як відомо, поняття ноосфери введено в науковий і філософський дискурси видатним вітчизняним філософом В. І. Вернадським. "На наших очах, – писав дослідник, – біосфера різко змінюється і навряд чи можуть бути сумніви в тому, що виявляється цим шляхом її перебудова науковою думкою через організовану людську працю не є випадковим явищем, залежним від волі людини, стихійним природним процесом, корені якого лежать глибоко і готувалися еволюційним процесом, тривалість кожного обчислюється сотнями мільйонів років... Створення ноосфери з біосфери – природне явище, глибше і потужніше у своїй основі, ніж людська історія. Воно вимагає прояви людства як єдиного цілого" [4]. На підставі своїх передових досліджень у галузі хімії, геохімії, геології та біології В. І. Вернадський зробив висновок про те, що геологічна і біологічна еволюція отримує новий імпульс і змінює свою структуру в силу зростаючої дії "людського фактора", діяльності *Homo sapiens*.

Людина бере участь в господарській практиці всім своїм системним Его. В ній реалізуються природні, душевні і духовні сили. З позицій філософії господарства стратегічною метою всього людства на сучасному етапі розвитку є ноосфера. І "це – є головна і наймасштабніша спільна справа всього людства. Заради такої справи варто поступитися деякими, а, можливо, і багатьма его-принципами, не кажучи вже про примітивні забобони" [2, 363]. Однак "людство, – пише далі дослідник, – зацікавлене не у всякому, а саме в культурному господарстві" [2, 363]. Однак знаходимо далі у того ж автора: "це буде не соціалістична якість господарства, але зрозуміло, – ноосферно-соціалістична якість". Можливо перенести аналогію еволюції біосфери в сторону ноосфери і з людиною господарюючою як лише певний етап в ієрархії процесу еволюції і становлення ноосфери. Ймовірно, і поява на одному з еволюційних етапів *Homo sapiens* (як і всіх інших подальших *Homo* – "суспільної тварини", "символічної", "машина", "фабер", "постлюдини" тощо) відбувалося поряд з кризами соціального, антропологічного і ціннісного характеру.

Повертаючись до роздумів одного з вищезазначених дослідників, відзначимо наступний вислів: "Культура господарства, – пише Ю. М. Осипов, – визначається загальною культурою. Ноосферне господарство – ноосферною культурою... Громадянин світу і ноосфера – це вже не звичайний *Homo economicus*. Бути просто економічною людиною не достатньо. Людині належить стати людиною ноосферною і ноосферно-економічною" [3]. Але це вже "друга" людина, з іншим набором цінностей. Тому обмежимося згадкою про людину при філософському аналізі господарства як "фактора виробництва", залишивши за межами розгляду її пристрасті, бажання, потреби, тобто все те, що, власне, і робить її *Homo dominicus*¹ або *Homo oeconomicus*, буде неправильно. Тому вся подальша доля людини залежить від того способу господарювання, життєдіяльності та системи цінностей, яку вона вибере для спілкування з природою, з іншою людиною.

Сьогодні ми не можемо не задаватися питанням про глибинний сенс такого ставлення людини до Світу, людини до людини і врешті-решт, що сталося з Людиною, яка в цілому уявляла наслідки своєї дії? Відповідь на це питання має меркантильно-егоїстичний відтінок у системі цінностей людини, яка керується гонитвою за прибутком, при цьому не враховуючи "амортизацію" природи, що і призвело до відповідної техногенної ситуації у світі.

Безумовно, в сучасному глобальному світі техногенна, а разом з нею і екологічна проблематика останнім часом вийшла на передній план практично у всіх галузях гуманітарного знання. Так, ми можемо спостерігати як у вітчизняній соціальній проблематиці відбувається зародження ще одного новоявленого гуманітарного знання – "Соціальна відповідальність бізнесу", яка, на думку багатьох авторів, повинна буде вплинути на виправлення сформованих соціально-економічних, екологічних ситуацій. Але для бізнесу існує лише одна соціальна відповідальність це "використовувати свої ресурси і займатися діяльністю, спрямованою на збільшення прибутку" [12], – стверджував ще М. Фрідман. З філософської точки зору поява такого напрямку в соціально-економічному праксисі схожа на деякий варіант постмодерністської інтенції з відволікання уваги від основної проблеми – людини, яка і створює (як, утім, і сам капіталізм) існуючі катастрофи, а бізнес – це лише спосіб досягнення своїх цілей.

Прояв соціальної відповідальності дозволяє поліпшити імідж корпорації, що на побутовій мові звучить як "відкупні" від претензій суспільства, перед яким нібито бізнес несе відповідальність. Як правило, та чи інша корпорація намагається підтримувати цей самий імідж в тому суспільстві, в якому знаходиться її "материнська компанія", але з посиленням розвитку глобалізації транснаціональні корпорації вже не мають певної "штаб квартири" (М. Делягін). І, відповідно, відповідальність нести вже немає перед ким, а тому можна створити рекламний ролик, який і сформує позитивний імідж, тільки вже для глобальних споживачів.

Безумовно, коли людина втрачає світоглядні орієнтири у глобальному світі, будь-то релігійні чи філософські, з наявними в них ціннісними системами "повинності" і імперативами, настає катастрофа. І тому поява так званої "постлюдини" – це не просто новий варіант філософствування і не "антропологічна пастка" з кризовими наслідками для біосфери, а лише наступний етап еволюції, який ще не розкрив систему цінностей даної моделі людини. Можливо, це ще й варіант постмодерністського руйнування цілісності картини світу створення "людського симулякра", який приведе до нових онтологічних меж й інтриг, як варіант протиставлення ноосферізму. І не просте протиставлення, а протиставлення систем цінностей, інакше кажучи, "боротьби цінностей".

Тому специфічно аксіологічного аспекту проблема *Homo dominicus* як феномена ноосфери, на нашу думку, набуває тоді, коли ми протиставимо його *Homo oeconomicus* в контексті функціонування та розвитку господарюючих систем, інакше кажучи, у соціально-економічній реальності. Це буде протиставлення двох систем цінностей. Але перш ніж перейти до такого співставлення, нам потрібно було спочатку окреслити методологічні рамки такого дослідження, що й було зроблено, а вже потім визначати домінуючу цінність в тій чи іншій моделі людини. Однак це вже тема наступної статті.

Отже, утвердження аксіологічного підходу як тенденції, що намітилася у вивченні людини господарюючої як феномена ноосфери, слід розглядати в якості розробки нової методології, евристично плідної щодо виявлення іманентної природи людини й опису різних її моделей у феноменології та праксеології. Про людину господарюючу як феномен ноосфери слід і можна вести філософський дискурс, виділяючи різні аспекти прояву її "системи цінностей" поряд з прагматичними, етичними, естетичними, релігійними та світоглядними складовими, що зрештою може дати змогу не тільки аналізувати, реконструювати, а й прогнозувати людську соціабельність у бутті.

Примітки

¹ В Інтернеті і в російсько-латинському словнику найбільш поширеним перекладом слова "господарючий" є *oecopomicus* або *oecopomici* (що відповідає слову "економічний"), тому нами було зроблено вибір з двох російських слів, відповідних смислово навантаженню слова "господарючий": 1) господар *hospes* [itis, m]; (h) *erus* [i, m]; *dominus* [i, m]; *ipse* [ius, m]; *parochus* [i, m]; 2) господарський (h) *erilis* [e] (*filia, filius, mensa*); *dominus* [a, um] (*manus, torus, hasta*); *dominicus* [a, um] (*jussus, vinum*). Тут ми дещо відступаємо від загальноприйнятої традиції поділу економіки та хрематистики за Арістотелем. І вибираємо "dominicus", оскільки корінь слова співзвучний з російським словом "будинок", що відповідає контексту нашого дослідження.

Література

1. Гребеньков Г.В. Введение в философию хозяйства / Г.В. Гребеньков. – Донецк : ДИЭХП, 2000. – 104 с.
2. Осипов Ю.М. Опыт философии хозяйства / Ю.М. Осипов. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 470 с.
3. Субетто А.И. Ноосферный вектор в философии хозяйства / А.И. Субетто // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2008. – №4. – С.133-144.
4. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста / В.И. Вернадский. – М.: Наука, 1988. – 340 с.
5. Лазарев Ф. В. Прологомены к ноосферно-антропологическому манифесту / Ф.В. Лазарев // Ноосферология: наука, образование, практика [Под ред. О. А. Габриеляна]. – Симферополь: Феникс, 2008. – С. 54-82.
6. Муза Д.Е. Введение в глобалистику: Учебное пособие / Д.Е. Муза. – Донецк. Изд-во "Ноулидж" (донецкое отделение), 2010. – 240 с.
7. Лазарев Ф. В. Многомерный человек. Введение в интервальную антропологию / Ф.В. Лазарев, Б. Литтл. – Симферополь: СОНАТ, 2001. – 264 с.
8. Креминский А.И. Новая антропология в свете учения о ноосфере / А.И. Креминский // Учёные записки ТНУ им. В.И. Вернадского. Серия: Философия. Социология. – Т. 22 (61). – 2009. – №1. – С.15-23.
9. Муза Д.Е. Антропологический поворот XXI века: контрапункт технологии и рынка / Д.Е. Муза // Ноосфера и цивилизация. – Донецк, ДонНТУ, 2011. – Выпуск 10-11 (12). – С. 175-183.
10. Гребеньков Г.В. Проблема человека в контексте философии права / Г.В. Гребеньков // Ноосфера и цивилизация. – Донецк: ДонНТУ, 2007. – Выпуск 5 (8). – С.116 – 122.
11. Гребеньков Г.В. Концепция ноосферы как мировоззренческая основа современной философии хозяйства / Г.В. Гребеньков // Ноосфера. Збірник наукових праць. – Донецьк: ДонНТУ. – 2002. – №1. – С.83-89.
12. Milton F. The Social Responsibility of Business Is to Increase its Profits. *New York Times Magazine*, September 13, 1970. – 376 p.

References

1. Greben'kov G.V. Vvedenie v filosofiyu khozyaystva/ G.V. Greben'kov. – Donetsk : DIEKhP, 2000. – 104 s.
2. Osipov Yu.M. Opyt filosofii khozyaystva / Yu.M. Osipov. – M.: Izd-vo MGU, 1990. – 470 s.
3. Subetto A.I. Noosfernyy vektor v filosofii khozyaystva / A.I. Subetto // Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana). – 2008. – №4. – S.133-144.
4. Vernadskiy V.I. Filosofskie mysli naturalista / V.I. Vernadskiy. – M.: Nauka, 1988. – 340 s.
5. Lazarev F. V. Prolegomeny k noosferno-antropologicheskomu manifestu / F.V. Lazarev // Noosferologiya: nauka, obrazovanie, praktika [Pod red. O. A. Gabrielyana]. – Simferopol': Feniks, 2008. – S. 54-82.
6. Muza D.E. Vvedenie v globalistiku: Uchebnoe posobie / D.E. Muza. – Donetsk. Izd-vo "Noulidzh" (donetskoe otdelenie), 2010. – 240 s.
7. Lazarev F. V. Mnogomernyy chelovek. Vvedenie v interval'nyuy antropologiyu / F.V. Lazarev, B. Littl. – Simferopol': SONAT, 2001. – 264 s.
8. Kreminskiy A.I. Novaya antropologiya v svete ucheniya o noosfere / A.I. Kreminskiy // Uchyenye zapiski TNU im. V.I. Vernadskogo. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. – T. 22 (61). – 2009. – №1. – S.15-23.
9. Muza D.E. Antropologicheskyy povorot XXI veka: kontrapunkt tekhnologii i rynka / D.E. Muza // Noosfera i tsivilizatsiya. – Donetsk, DonNTU, 2011. – Vypusk 10-11 (12). – С. 175-183.
10. Greben'kov G.V. Problema cheloveka v kontekste filosofii prava / G.V. Greben'kov // Noosfera i tsivilizatsiya. – Donetsk: DonNTU, 2007. – Vypusk 5 (8). – S.116 – 122.
11. Greben'kov G.V. Kontseptsiya noosfery kak mirovozzrencheskaya osnova sovremennoy filosofii khozyaystva / G.V. Greben'kov // Noosfera. Zbirk naukovikh prats'. – Donetsk: DonNTU. – 2002. – №1. – С.83-89.

12. Milton F. The Social Responsibility of Business Is to Increase its Profits. New York Times Magazine, September 13, 1970. – 376 p.

Гончаров В.В. Феномен "человека хозяйствующего": к методологии исследования

В статье рассматривается философия хозяйства и представлена интерпретация её основного понятия – хозяйства. Представлены некоторые методологические подходы к решению проблемы человека в философской антропологии. Также предпринята попытка рассмотреть феномен человека хозяйствующего как неотъемлемую часть философии хозяйства. Используется аксиологический подход как гносеологическая установка. Человек хозяйствующий представлен как феномен будущей ноосферной философии хозяйства.

Ключевые слова: проблема человека, человек экономический, человек хозяйствующий, хозяйство, философия хозяйства, аксиологический подход, ценности, ноосфера.

Goncharov V. The phenomenon of "person managing": formulation of research methodology

To date, a man of his nature and essence, this is one of the most pressing problems of our time, as evidenced by the history of science and philosophical knowledge, in which there are many approaches in thinking about human existence. Based on this – and it's not in the least due to the expansion of the domestic field of philosophical studies – there is a very noticeable change in the traditional philosophical discourse for domestic issues. In this expanding flow problems should, in our opinion, and this section to include social and philosophical studies, philosophy as the economy in general and its specific aspects. We have in mind, especially the section of economic philosophy, which may conditionally, you can give the name of "economic anthropology".

From the perspective of the economy, the economy – the main area of human activity, the scope of its interaction with nature (biosphere), the creation and consumption of wealth as the existential values. It is in the economic activity comes becoming a man, his transformation from a biological organism in a social individual and personality. Human activity is not only changing the biosphere, it changes his mind, ideology and human society as a whole.

Subject of research originally formed as some ideal model that performs the function of the tool in the future and a means for understanding the variety of empirical reality. Moreover, this model is always mediated by goals and values not only researchers, but also expresses, according to the author of the concept of the "ideal type" of Max Weber, "interest period".

Main methodological approaches in the field of philosophical anthropology does not always correspond to modern social reality. Therefore, to overcome some of the methodological shortcomings, should carry out the analysis, in other words, "an epistemological revision" of approaches. Used axiological approach as epistemology installation. Tries to consider and enter the phenomenon of economic rights as an integral part of the philosophy of economy. Where farming is an integral part of the culture. Culture is the realization of goals (outcomes), focused, teleonom human activities, the results of which is nothing but a collection of human values, axiological universals of culture (values and sense of reality). And, according to this reality every single individual, or "multi-dimensional man" somehow in the making, creates personal value system

The search for such elements typical for a person managing a manifestation of his axiological functions and will probably contribute to designing the ideal model of economic man. And so whether it's modeling "economic man" or "noosphere man" can not be a claim to receive objective knowledge, and perhaps only experience of existential-phenomenological understanding of the phenomenon of farms personality.

People involved in the business practices of all your system Ego, it sold its natural, emotional and spiritual strength. From the standpoint of economic philosophy strategic goal of all mankind at the present stage of development is – the noosphere.

The attempt in this study is some variation of constructing "ideal type" of man as an economic phenomenon of the noosphere, and perhaps as an option later in the human noosphere transition, based on the use of axiological approach, which will simulate a certain phenomenology and social characters as the basis of this typology.

Specific axiological aspect of the problem Homo dominicus as a phenomenon of noosphere, in our opinion, acquires when we oppose it Homo oeconomicus in the operation and development of economic systems, in other words, in the socio-economic reality. It will be two contrasting value systems. But before you jump to such a comparison, we had to first outline the methodological framework of the study, which was done, and only then determine the dominant value in one model or another person.

Adoption axiological approach as the current tendency in the study of man as an economic phenomenon noosphere should be regarded as establishing a new methodology, heuristically fruitful in relation to the identification of the inherent nature of man, and the description of its different models in phenomenology and praxeology. Oh man economy as a phenomenon should noosphere can lead philosophical discourse, highlighting various aspects of the manifestation of his "system of values", along with pragmatic, ethical, aesthetic, religious, and philosophical components that, in the end, can afford not only to analyze, reconstruct, but and predict human sociability in being.

Key words: problem of the person, Homo oeconomicus, Homo dominicus (the person managing), economy, economy philosophy, axiological approach, values, noosphere.

**МЕТААНТРОПОЛОГІЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ
ФЕНОМЕНА АКАДЕМІЧНОЇ МОБІЛЬНОСТІ**

У статті проаналізований методологічний потенціал метаантропології для аналізу феномена академічної мобільності. За допомогою методологічного апарату метаантропології розкрито специфіка імплементації ідей академічної мобільності в буденному, граничному та метаграничному екзистенціальних вимірах буття людини.

Ключові слова: академічна мобільність, буденне буття людини, граничне буття людини, евристичність, метаантропологія, метаграничне буття людини.

Феномен академічної мобільності має активний вжиток в українському та європейському дискурсах вищої освіти. Документи, мовою яких описуються процеси розбудови Європейського простору вищої освіти (ЕНЕА), напрямки модернізації сфери вищої освіти в нашій державі та за кордоном використовують академічну мобільність в якості одного із ключових факторів, що визначає майбутнє вищої освіти в ХХІ столітті. Поряд із цим дослідниками визнається факт того, що, з одного боку, термінологія дискурсу вищої освіти має розмиту семантику, спричинену вадами перекладу (до того ж, різні документи використовують різні аспекти тих чи інших термінів); з іншого боку, активне використання нових термінів призводить до інтуїтивної зрозумілості їхнього змісту, що виводить необхідність аналізу їхнього глибинного змісту на периферію наукового дискурсу. Зокрема, автори Національного освітнього глосарію з вищої освіти (2011 р.) окреслюють актуальність подолання термінологічної амбівалентності в галузі вищої освіти наступними фактами: відсутністю серед фахового загалу єдиного поняттєво-термінологічного апарату, а отже – консенсусу в розумінні та використанні термінології вищої освіти; неможливістю безпосереднього міждисциплінарного використання глосаріїв міжнародних документів, оскільки вони складені "для цілей" кожного документа, продукуючи термінологічну багатозначність; наявністю усталених, проте неточних термінів у фаховій лексиці; неточним перекладом англійських термінів первинних документів; використанням у національній освітній практиці термінів, що неточно узгоджуються із міжнародною термінологією [3, 4-6].

До того ж, використання терміна "академічна мобільність" здебільшого набуває активного вжитку при спробах кристалізації проблем розбудови глобального простору вищої освіти, особливо при спробах відповісти на питання, яким чином ідеї академічної мобільності можуть бути реалізовані в контексті української освітньої традиції, який потенціал при цьому має європейська кредитно-трансферна система (ECTS) тощо, в ході чого зміст самого феномена академічної мобільності відступає на другий план, поступаючись місцем розробці інструментів його впровадження. Зважаючи на окреслену ситуацію, актуальності набуває необхідність розкриття змісту ключових термінів дискурсу модернізації сфери вищої освіти, зокрема академічної мобільності, із залученням сучасних філософських методологічних підходів. На нашу думку, феномен академічної мобільності потребує проведення аналізу його імплементації, коли в центр дослідницької уваги потрапляє екзистенціальна проблематика, а саме коли екзистенціальні виміри буття особистості, що включається в процеси академічної мобільності, стають критеріями наповненості цього явища глибинним змістом. В даній статті робиться спроба застосування методології метаантропології для аналізу феномена академічної мобільності.

В дослідженні нами аналізуються та знаходять подальший розвиток ідеї, з одного боку, теоретиків сучасного освітнього дискурсу (І. Бабін, В. Байденко, Я.Болюбаш, А. Гармаш, Н. Карамишева, В. Кремень, Н. Селезньова); з іншого – представників школи метаантропології (С. Крилової, Н. Хамітова).

Хочеться звернути увагу, що саме екзистенціальні методологічні підходи здатні розкрити глибинний зміст освітніх феноменів, розглядаючи проблематику крізь призму категорійного апарату, в якому центральне місце займають такі поняття, як "свобода", "толерантність", "трансцендування за межі" тощо, що дозволить надати процесам імплементації цих феноменів потужне теоретичне підґрунтя, розкривши індивідуальний вимір розгортання їх в якості соціальних процесів. На нашу думку, теоретико-методологічний апарат проекту метаантропології, який запропонував Н.Хамітов, зокрема його концепція трьох вимірів людського буття (буденного, граничного, метаграничного), може бути продуктивно використаний для аналізу розгортання процесів академічної мобільності та розв'язання суперечностей, що існують в сучасних концепціях цього сучасного освітнього явища.

Аналіз джерельної бази дослідження виявив, що досі йде пошук методологічної платформи для розуміння академічної мобільності, яка дозволила б реінтерпретувати результати розрізнених філософських, а також міждисциплінарних досліджень. Для проведення аналізу вищезгаданого феномена продуктивним виглядає задіяти методологічний апарат метаантропології, який послідовно розвиває гуманістичну позицію М.Бердяєва, який стверджував, що культура повинна співвідноситися не з новими засобами та ідеями, а з новими культурними цінностями.

Розгортання дослідження, на нашу думку, потребує розкриття теоретичних засад метаантропології як сучасного філософського напрямку. В інтерпретації В.Хамітова метаантропологія є вченням про межі буття людини, екзистенціальні виміри, умови комунікації в цих вимірах та архетипові основи культури і трактується, перш за все, як теорія буденного, граничного та метаграничного буття людини, а також фундаментальні тенденції розвитку людини і людства, та пов'язані з цим колізії [6, 110-111]. При цьому автором даної методологічної стратегії наголошується, що вона успадкувала традиції трьох вагомих філософських шкіл, інтегруючи в собі підходи філософської антропології, екзистенціалізму та персоналізму [6, 157-158].

Щодо буденного екзистенціального виміру людського буття зазначається: "Буденність є найбільш абстрактним станом людського буття, в якому менш за все виявляються особистісне начало... Буття повсякденності постійно підтримується волею до самозбереження та волею до продовження роду" [5, 158]. Буденне буття людини може бути охарактеризоване невизначеністю власного шляху, страхом перед своїм екзистенціальним вибором. Метаантропологія трактує його як знеособлене, цивілізаційне буття.

Для характеристики граничного виміру людського буття зазначається: "Граничне буття, або буття-на-межі, це буття, що породжує особистісний початок та заперечує буденність... Це повстання проти соціальної заданості людського життя, прорив до свободи" [5, 160]. В цьому вимірі людського буття відбувається свідомий вихід за межі буденності, тобто перехід в екзистенціальний простір, де людина актуалізує свої особистісні можливості ціною своєї трагічної самотності, керуючись волею до влади, пізнання та творчості.

Метаграничне буття означає вимір людського буття, в якому "відбувається вихід за межі буденного буття з його безособистісною визначеністю та граничного буття з його трагічністю та екзистенціальною відчуженістю" [6, 26]. В основі цього виміру знаходиться воля свободи та любові, завдяки яким людиною переживається феномени безсмертя особистості, творення себе та простору продуктивної комунікації.

Вище нами здійснений огляд теоретико-методологічного підґрунтя та базових категорій метаантропології. Аби оцінити евристичний потенціал даної методології для аналізу освітніх явищ, зокрема феномена академічної мобільності, слід розкрити, що саме в нашому дослідженні розуміється під терміном "академічна мобільність".

Згідно з Рекомендацією Комітету міністрів Ради Європи з академічної мобільності, терміном "академічна мобільність" позначається період навчання, викладання та/або дослідження в країні, що є іншою, аніж країна проживання студента або співробітника академічного персоналу [4].

Водночас Глосарій термінів Болонського процесу дає наступне визначення феномену академічної мобільності: "Ключовий принцип формування Європейського простору вищої освіти та Європейського дослідницького простору, що передбачає багатогранні можливості для вільного переміщення європейських студентів, викладачів та дослідників в цих просторах з метою акумулювання на особистісному рівні академічного та загальнокультурного потенціалу розвитку національних систем вищої освіти та збільшення їхнього внеску в соціально-економічний розвиток своїх країн" [1, 56-57].

Згадуваний нами Національний освітній глосарій з вищої освіти (2011 р.) формулює академічну мобільність як категорію дискурсу вищої освіти, яка є ключовим принципом формування європейських просторів вищої освіти та досліджень, що передбачає різноманітні можливості для вільного переміщення студентів, викладачів, дослідників, адміністраторів у цих просторах з метою академічного та загальнокультурного взаємозбагачення для забезпечення цілісності зазначених європейських просторів [3, 39].

Як нами вже зазначалося на початку дослідження, наявні в науковому обігу визначення того, що являє собою феномен академічної мобільності, не концентрують уваги на тому, з якою справжньою метою людина може включатись до процесів академічних обмінів, які світоглядні настанови скеровують її в цьому напрямку, що людина сподівається отримати в результаті здійснення акту мобільності тощо. Адже, на нашу думку, перетинання кордонів, дотримання вимог кредитно-трансферної системи тощо є лише зовнішніми, формальними ознаками участі у програмах академічних обмінів, поза межами яких залишається питання щодо критичної оцінки трансформацій особистості, які відбулися в результаті її занурення в інше академічне середовище. Прикладом може бути позиція, яку ми поділяємо, що критерієм успішності здійснення акту академічної мобільності може слугувати приріст евристичного потенціалу особистості.

Мова йде про те, що ставши учасником академічної мобільності, людина здійснила оновлення низки своїх знань, навичок та компетенцій (знайомство із досягненнями інших наукових шкіл та напрямків; підвищення мовленнєвих компетенцій; засвоєння альтернативних методологічних підходів; змістовний обмін академічним досвідом; знайомство з іншою культурою тощо), що відкрило для неї нові горизонти творчого пошуку у предметній галузі. Якщо ж трансформації особистості не мали місця, то академічна мобільність не може вважатись справжньою, на нашу думку. При цьому ми розуміємо евристичність як комплексний термін, яким позначаються здатність до удосконалення, змінювання певного об'єкта, поліпшення умов праці; набуття нового знання у процесі пізнання; пошук нових способів розв'язання задач та проблем, розробка нових методів викладання наук у школі, вищому навчальному закладі; пропонування нових (альтернативних) ідей і формулювання на підставі цих ідей нового знання тощо [2, 58].

Визначившись із теоретичними засадами методологічних підходів метаантропології та зафіксувавши зміст поняття "академічна мобільність", ми маємо змогу проаналізувати, які можливості до розкриття філософських аспектів академічної мобільності має метаантропологія як методологія. Як вже зазначалося вище, основним принципом метаантропології як методології є позиція, згідно з якою буття людини має три екзистенціальні виміри – буденне, граничне та метаграничне. Тому ми закономірно ставимо питання, що може являти собою академічна мобільність, якщо вона буде актуалізуватись в кожному із зазначених вимірів.

Як відомо, в буденному бутті людини воля до самозбереження та продовження роду є детермінантами людської діяльності. Якщо ми спробуємо екстраполювати цей підхід на освітню сферу, то імплементація ідей академічної мобільності в буденному бутті, на нашу думку, має спектр проявів від академічної іммобільності (небажанням виходити за межі наявної в бутті ситуації, рівня знань, вмінь тощо) до імітації академічної мобільності. Вважаємо, що, особистість, у якій буденне буття домінує, задовольняється статусом середньостатистичного члена академічної спільноти та не спрямовує свій життєвий шлях на подолання цього статусу. Навіть у випадку необхідності включення до процесів академічної мобільності (наприклад, коли включення у процеси академічних обмінів стають необхідною вимогою отримання диплому про освіту тощо), стають їх учасником на формальному рівні, спрямовуючи себе на виконання формальних ознак (дотримання термінів, документального підтвердження тощо) своєї участі, не включаючись в повноцінну комунікацію із представниками іншого академічного середовища, іншої культури в цілому. Особистість (студент, науковець, викладач), що проектує та здійснює своє життя, детерміноване волями, властивими буденному буттю людини, не стає взагалі, або ж стає на декларативному, симулятивному рівні учасником такого явища як академічна мобільність, сприймаючи її лише в якості інструменту для збереження своєї наперед визначеної нетворчої життєвої позиції, задля своєї безпеки, максимум – для підвищення рівня свого комфорту. В якості прикладу, проявом такої академічної мобільності може бути науковий плагіат, поверхнєве доручення до досягнень альтернативних академічних або наукових середовищ тощо.

Аналізуючи феномен академічної мобільності, коли він актуалізується в житті людини граничного буття, ми розуміємо, що в цьому екзистенціальному вимірі діяльність особистості визначається волею до пізнання та творчості і волею до влади. Отже, особистість сприймає академічну мобільність в якості технічного інструменту для свого виходу за межі наявної ситуації. Проте цей вихід людина робить, керуючись волею до свободи та влади, отже, бажанням панувати над іншими, зрости над собою з метою стати "вищим" за інших. На нашу думку, це може бути шлях кар'єриста, для якого зміст своїх внутрішніх перетворень в результаті занурення в інші академічні або наукові контексти поступається перед можливістю отримати важливу "галочку" у своєму академічному послужному списку. Особистість, життя якої домінуючим чином визначене граничним екзистенціальним виміром, включається в академічну мобільність на глибшому рівні, аніж людина граничного буття, стає здатною на незначні прояви евристичності в своїй предметній сфері з метою самоствердження, а сама мобільність носить суто прагматичний характер. Комунікація в цьому вимірі позбавлена продуктивної діалогічності через закритість людини граничного буття по відношенню до Іншого, у випадку із академічною мобільністю – людина в малій мірі спрямована на засвоєння досягнень інших культур та академічних спільнот, на розвиток навичок багатомовної комунікації тощо через свою закритість по відношенню до Іншого в якості світоглядної позиції. Отже, академічна мобільність все ще залишається "несправжньою", якщо актуалізується людиною граничного буття.

Академічна мобільність на метаграничному рівні людського буття, як вже зазначалося, мотивується волею до справжньої свободи, в якому відбувається глибинне очищення і олюднення людського буття, та панує справжня змістовна комунікація. Ми пропонуємо тезу, що актуалізуючи академічну мобільність в метаграничному бутті, людина керується повноцінним усвідомленням змісту феноменів толерантності, полікультурного мислення, гуманізму, цінності Іншого, відкритості та прагненням до повноти

діалогу в академічному середовищі. За цих умов людина прагне до повноти своєї екзистенції в науковому (академічному) середовищі, спрямовує свою діяльність на підвищення своїх евристичних здібностей у своїй предметній сфері, рухаючись до соціальної зрілості та мудрості. Саме в метаграницному бутті академічна мобільність набуває статусу "справжності", стаючи інструментом для зростання людини над собою, підвищення евристичного потенціалу в процесі плідної глибокої комунікації з представниками інших навчальних закладів (наукових установ), долучаючись до надбань інших культур.

Отже, використовуючи методологічні підходи метаантропології, нами була розкрита низка аспектів імплементації ідей академічної мобільності. Зокрема, показано, що в буденному екзистенціальному рівні людського буття академічна мобільність є визначеною небажанням людини виходити за межі свого усередненого нетворчого способу життя та мислення, коли академічна мобільність або ж не може знайти проявів, або ж проявляється у симулятивній формі. В границному бутті людини, визначеного волями до влади, пізнання та творчості, академічна мобільність перетворюється на засіб для самозростання, проте не на глибинному рівні плідної комунікації, а задля досягнення прагматичних цілей, в яких знаходиться місце для часткових проявів евристичності. Лише в метаграницному бутті академічна мобільність актуалізується особистістю у її справжньому глибинному сенсі, стаючи інструментом для приросту евристичного потенціалу особистості, а стратегією такої мобільності є толерантність, полікультурне мислення, гуманізм, розуміння цінності Іншого, відкритість та прагнення до повноти діалогу.

Література

1. Болонский процесс: Глоссарий (на основе опыта мониторингового исследования) / Под ред. В. И. Байденко и Н. А. Селезневой. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2009. – 142 с.
2. Карамышева Н. В. Евристика: навчальний посібник / Н. В. Карамышева. – Л. : ПАІС, 2013. – 272 с.
3. Національний освітній глосарій: вища освіта / авт.-уклад.: І.І.Бабін, Я.Я.Болубаш, А.А.Гармаш й ін.; за ред. Д.В.Табачника і В.Г.Кременя. – К.: ТОВ "Видавничий дім "Плеяди", 2011. – 100 с.
4. Рекомендация №R (95) 8 Комитета министров Совета Европы государствам-членам по академической мобильности (Страсбург, 2 марта 1995 г.) – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lexed.ru/mpravo/razdel4/?doc14.html>.
5. Хамитов Н. Философия. Бытие. Человек. Мир: курс лекций / Хамитов Н. – К.: КНТ, Центр учебной литературы, 2006. – 456 с.
6. Хамитов Н. Философский словарь. Человек и мир / Н. Хамитов, С. Крылова. – К.: КНТ, Центр учебной литературы, 2006. – 308 с.

References

1. Bolonskiy protsess: Glossariy (na osnove opyta monitoringovogo issledovaniya) / Pod red. V. I. Baydenko i N. A. Seleznevoy. – M.: Issledovatel'skiy tsentr problem kachestva podgotovki spetsialistov, 2009. – 142 s.
2. Karamysheva N. V. Evrystyka: navchalnyi posibnyk / N. V. Karamysheva. – L. : PAIS, 2013. – 272 s.
3. Natsionalnyi osvittii hlosarii: vyshcha osvita / avt.-uklad.: I.I.Babyn, Ya.Ya.Boliubash, A.A.Harmash y in.; za red. D.V.Tabachnyka i V.H.Kremenia. – K.: TOV "Vydavnychiy dim "Pleiady", 2011. – 100 s.
4. Rekomendatsiya №R (95) 8 Komiteta ministrov Soveta Evropy gosudarstvam-chlenam po akademicheskoy mobilnosti (Strasburg, 2 marta 1995 g.) – [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: <http://www.lexed.ru/mpravo/razdel4/?doc14.html>
5. Khamitov N. Filosofiya. Bytie. Chelovek. Mir: kurs lektsiy / Khamitov N. – K.: KNT, Tsentr uchebnoy literatury, 2006. – 456 s.
6. Khamitov N. Filosofskiy slovar'. Chelovek i mir / N. Khamitov, S. Krylova. – K.: KNT, Tsentr uchebnoy literatury, 2006. – 308 s.

Свириденко Д. Б. Метаантропология как методология исследования феномена академической мобильности

В статье проанализирован методологический потенциал метаантропологии для анализа феномена академической мобильности. С помощью методологического аппарата метаантропологии раскрыта специфика имплементации идей академической мобильности в обыденном, предельном и запредельном экзистенциальных измерениях бытия человека.

Ключевые слова: академическая мобильность, обыденное бытие человека, предельное бытие человека, эвристичность, метаантропология, запредельное бытие человека.

Svyrydenko D. Metaanthropology as a methodology of academic mobility research

The phenomenon of academic mobility is a active part of Ukrainian and European higher education discourses. The documents dedicated to processes of development of European Higher Education Area (EHEA) as well as directions of modernization of higher education sphere at our country and abroad use academic mobility as a key factor that determines the future of higher education at XXI century.

Academic mobility term is actively used during articulation of problems of building of global higher education sphere and trying to find the answer how ideas of academic mobility can be implemented at the context of Ukrainian educational tradition, or what potential has European Credit Transfer System (ECTS) etc. At the moment deep content of academic mobility phenomenon is paled into insignificance in front of developing of instruments of one's implementation. According to mentioned situation, became actual need of discovering of content of this important term of higher education modernization discourse. Herewith it is actually to use contemporary philosophic methodological approaches. We attempt to use methodological approaches of metaanthropology for analyze of academic mobility phenomenon takes place at the article.

Metaanthropology postulates three existential dimensions of being of a human (ordinary being, ultimate and transcendent ones). The ordinary being is a most abstract condition of human being without personal manifestations. It is defined by will of self-preservation and prolongation of generations. The ordinary being can be described by indeterminacy of own life way, fear of existential choice. Metaanthropology understand this diminution of being as an impersonal, civilizational one.

The ultimate dimension of being of a human is characterized by being-at-limit which products the personal basics through the negation of ordinary being. This dimension is a rise against predefined manner of human life, attainment to freedom. Acknowledged passage out of limits of ordinary being takes place at ultimate existential dimension of being. It also is a passage to existential space where person actualize one's individual possibilities and became tragically lonely at the result of will of power, perception and creativity ones.

Transcendent being of a human is a dimension where person performs the passage out of ordinary predefined being and ultimate one with its tragic loneliness. The basis of this dimension is a will of freedom and love which pushes person to self-creation, creation of productive communication space and conditions of personality eternal life.

Usually when we are saying about academic mobility we leave out of our attention questions of person transformation concentrating of the facts of crossings of country borders, observation of rules of credit transfer system etc. From our standpoint mentioned facts are just formal, external. We propose an idea that growing of heuristic potential of person is a criterion of success of academic mobility act. Becoming a participant of academic mobility person is performed renovation of the set of own knowledge, competencies and skills that opened new horizons of creative searches at subject sphere.

Using methodological approaches of metaanthropology we discovered some aspects of implementation of academic mobility phenomenon. We found that academic mobility can't actualize (or actualize at imitating form) at the ordinary existential dimension of being of a human. It happens because this dimension is defined by unwillingness to pass out the borders of person's non-creative averaged way of living and thinking.

Academic mobility at the ultimate being of a human is determined be will of power, perception and creativeness, but it stays only a mean for selfish growing up, for achievement of pragmatic goals based on depthless communication with eventual heuristic manifestations.

Academic mobility actualizes at one's true sense only at transcendent being of a human. At this dimension academic mobility becomes an instrument for an increment of heuristic potential of personality. The strategy of this academic mobility includes tolerance, poly-cultural thinking, humanism, understanding of Another's value, openness, will of depth communication etc.

At the article we analyze and expound ideas of educational discourse theorists form one side (I. Babin, V. Baidenko, Ya. Bolubash, A. Harmash, N. Karamysheva, V. Kremen, N. Seleznyova); form another side, ideas of theorists of metaanthropology scientific school (S. Krylova, N. Khamitov).

Key words: academic mobility, heuristicity, metaanthropology, ordinary being of a human, transcendent being of a human, ultimate being of a human.

УДК 18:7.01

Стоян Світлана Петрівна
кандидат філософських наук, доцент

ПОНЯТТЯ "СИМВОЛУ" ТА "СИМВОЛІЧНОЇ ФОРМИ БУТТЯ МИСТЕЦТВА" В КОНЦЕПЦІЇ Г.-В.-Ф. ГЕГЕЛЯ

У статті автор досліджує поняття символу та символізму в контексті образотворчого мистецтва крізь призму концепції Г.-В.-Ф. Гегеля, який виділив три історичні форми буття мистецтва: символічну, класичну та романтичну. Здійснюється спроба критично переосмислити існуючу схему та запропонувати своє бачення феномена символізму в лоні європейського образотворчого мистецтва.

Ключові слова: символ, алегорія, образ, зміст, символічна форма, класична форма, романтична форма.

Актуальність розгляду полягає у з'ясуванні ключових особливостей запропонованих Гегелем історичних форм буття мистецтва в контексті їх розширення й переосмислення з позицій сучасних досліджень, що зосереджені на аналізі понять символізм та символ.

Розробкою та аналізом історичних форм буття мистецтва, у т.ч. й символічної, в контексті концепції Г.-В.-Ф. Гегеля займались С. С. Аверинцев, В. В. Бичков, М. О. Ліфшиц, О. Ф. Лосев та інші.

Мета статті – крізь призму критичного аналізу дослідити основні ідеї Г. Гегеля стосовно поняття символ та символізм, викладені в праці "Лекції з естетики".

Г. Гегель у своїй градації основних шаблів саморозкриття абсолютного духу мистецтво визначає першою і найбільш недосконалою формою, за якою у ієрархічному порядку йдуть релігія та філософія. "Усі поняття теорії мистецтва представляють собою конкретизацію вихідної категорії – прекрасного. А розташовані вони у тій послідовності, в якій, на думку Гегеля, проходила зміна різних художніх форм. Основна триада складається із трьох форм мистецтва – символічної, класичної та романтичної" [4].

Цю зміну історичних форм буття мистецтва Гегель розглядає крізь призму історичної динаміки, оскільки перехід від однієї мистецької форми до іншої зумовлюється зміною культурних пріоритетів, або, взагалі – інаковістю культурних форм Сходу та Заходу.

На першій – символічній стадії, як зазначає Гегель, зміст ще не може знайти собі адекватну форму вираження, й тому між ними виникає невідповідність. "Ідея ще шукає свого справжнього художнього вираження" [3, 9], але, як зазначає філософ, цей пошук не завершується адекватним чином, що призводить до того, що "вона викривлює та спотворює винайдені образи" [3, 9].

Також в контексті нашого дослідження важливим є аналіз поняття символ, яке міститься у Гегеля і яке він використовує як у процесі розгляду символічної форми мистецтва, так і поза її межами, відзначаючи певну відмінність цих значень. У рамках символічної форми мистецтва символ "складає початковий етап мистецтва як відповідно до поняття, так і в порядку історичної появи й повинен тому розглядатися лише як передмистецтво. Цей етап характеризує головним чином Схід" [3, 13]. Відтак східний символізм у Гегеля ще не є мистецтвом у справжньому його розумінні (як у класичній формі) й виступає лише у вигляді підготовчої фази у подальшому розвитку й вдосконаленні художньої форми (із чим важко погодитися, виходячи із неможливості абсолютизації західноєвропейських критеріїв оцінки мистецтва по відношенню до інших культур із їх самотністю та неповторною художньою виразністю).

Окрім цього, філософ зазначає, що "символ представляє собою безпосередньо наявне або дане для споглядання зовнішнє існування, що не береться таким, яким воно безпосередньо існує заради самого себе, а повинно розумітися у більш широкому та загальному смислі. Тому в символі ми повинні відразу ж розрізнити дві сторони: по-перше, смисл і, по-друге, вираз цього смислу" [3, 14]. Після чого слідує, що "символ є насамперед певний знак. При простому означенні зв'язок між значенням та його виразом є абсолютно довільним поєднанням" [3, 14].

Далі із застосуванням прикладів наводяться випадки "часткового співпадання між образом та змістом" [3, 14], де у певній мірі при спробі конкретизації власних думок, на нашу думку, відбувається підміна символу алегорією. Наприклад, лев, який розглядається Гегелем як символ великодушності, є лише алегорією, так само як і лисиця, що постає у тексті символом хитрості, але за своєю однозначною цілеспрямованою розшифровкою може претендувати лише на алегоричне іносказання. Адже, "смисл алегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначний і відділений від образу; зв'язок між значенням та образом встановлюється за схожістю (лев – сила, влада або царственість)" [2]. Так для прикладів співпадіння образу та змісту Гегель використовує не символічні, а алегоричні образи, що свідчить про неповне розрізнення цих понять, хоча далі по тексту міститься спроба їх розведення й визначення відмінностей. У параграфі, присвяченому алегорії, філософ зазначає, що "вона холодна й беззмістовна, а, приймаючи до уваги розумову абстрактність її смислу, варто визнати, що вона створюється більше розумом, ніж конкретним спогляданням..." [3, 109]. "Таким чином, алегорія з обох боків є пустою. Її всезагальне уособлення порожнє, певні зовнішні риси представляють собою лише знак, який сам по собі нічого не означає" [3, 110].

Продовжуючи розгляд можливих варіантів співвідношення між образом та змістом, Гегель переходить до розгляду їх "часткового неспівпадіння" [3, 115], зазначаючи, що "хоча символ не може, подібно до зовнішнього й формального знаку, бути абсолютно неадекватним своєму значенню, однак, для того, щоб залишатися символом, він не повинен бути повністю співмірним із ним" [3, 115]. Йдеться, по суті, про наявність у символі змісту, що виходить за свої межі, що не вміщується лише у рамки запропонованого образу, про що пише у своєму визначенні художнього символу С. С. Аверинцев: "якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самій собі, то категорія символ робить акцент на іншій стороні тієї ж суті – на виході образу за власні межі, на присутності певного смислу, інтимно злитого із образом, але йому не тотожному" [1, 155]. Дещо подібне висловлює і Гегель, зазначаючи, що "образ, що має смисл, називається символом переважно у тому випадку, коли цей смисл особливо не виявлений і не ясний сам по собі, як це буває у порівнянні" [3, 18].

Також Гегель робить слушне зауваження, що декодування символу можливе лише у тому випадку, коли той, хто його сприймає, знаходиться у відповідній системі координат – у тому числі й культурних – які дозволяють адекватно зрозуміти внутрішню, невиявлену складову символу, приховану від представників інших культурних просторів, або тих, хто не має відношення до репрезентованих даним символом змістів. "Якщо певний символ завдяки звичці і зрозумілий тим, хто існує у такому умовному колі уявлень, то справа полягає абсолютно інакше по відношенню до всіх тих, хто не обертається у тому ж колі уявлень..." [3, 18].

Гегель, слушно продовжуючи свої розмірковування, зазначає, що людина, яка знаходиться в контексті християнської релігійної традиції, легко відрізнити символічне використання у церквах такої геометричної фігури, як трикутник від її побутового або наукового використання, на відміну від представника іншої культурної традиції, для якого подібна ідентифікація буде викликати значні труднощі. Про подібні речі писав у ХХ ст. К.-Г. Юнг, зазначаючи, що для представників інших культур звіроподібні символічні зображення євангелістів у церквах будуть наштовхувати на думки, що християни поклоняються тваринам [5].

Проте Гегель зауважує, що він не ставить на меті пошук будь-яких символічних елементів у численних художніх творах, як це, наприклад, робить Ф. Шлегель, закликаючи шукати в усіх художніх зображеннях алегорії (у достатньо широкому розумінні). Він зазначає, що "ми не намагаємось тут дізнатися, в якій мірі художні образи можуть бути витлумачені символічно або алегорично в означеному смислі цих слів; навпаки, ми ставимо питання, в якій мірі саме символічне може бути зараховано до форм мистецтва" [3, 23]. "Ми повинні визначено відмежувати коло того, що у самому собі зображено як символ і повинно тому розглядатися як символічне" [3, 23].

Але наше дослідження не може задовольнятися подібними узагальненнями, оскільки визначення багаторівневості проявів символізму в мистецтві й різноплановості символічної змістовності художніх образів представляє для нас не аби який інтерес, завдяки якому видається можливість прослідкувати градацію й форми вияву символічного змісту навіть у міметично-реалістичних образах (про що достатньо детально пише О. Лосев у праці "Проблема символу і реалістичне мистецтво").

Такого роду розуміння символічного у Гегеля абсолютно не передбачає залучення так званої "вільної індивідуальності" [3, 23], за наявності якої у змісті та формі, на думку філософа, символічність одразу перестає існувати. Тобто будь-яка свобода творчості унеможливило існування запропонованої Гегелем символічної форми мистецтва, оскільки, на його думку, у індивідуалістичному художньому творі символічні елементи використовуються лише у вигляді другорядних деталей і зводяться до рівня простих знаків, на відміну, наприклад, від єгипетських образів, звертаючись до яких єгиптяни "вірили, що споглядають в Апісі саме божество" [3, 24].

Також Гегель виділяє декілька ступенів розвитку символічного: від позасвідомої символіки до символіки піднесеного та свідомої символіки порівняльної форми мистецтва. У чому ж полягає специфіка кожного із цих шаблів?

Перший етап розвитку символічного – позасвідомої символіки – складається із трьох ступенів, перший із яких, на думку Гегеля, "ще не може ані називатися символічною у власному сенсі, ані вважатися приналежною сфері мистецтва. Вона тільки прокладає шлях для мистецтва взагалі й для символічного мистецтва зокрема. Це безпосередня субстанційна єдність абсолютного як духовного смислу з його нероздільним чуттєвим існуванням у природній формі" [3, 29]. Гегель вважає, що, наприклад, релігія Зороастра має "несимволічний характер" [3, 39], із чим важко погодитися, оскільки сам факт здійснення релігійного культу, використання обрядів і ритуалів вже за своєю сутністю символічно навантажені. На тій підставі, що мислитель не знаходить у межах цього культу символічних танців та інших символічно означених дій, він приходять до висновку, що якщо певні символи й присутні в межах цієї традиції, вони з'являються лише побіжно й не впливають на загальну картину її "несимволічності".

Другий ступінь розгортання позасвідомої символіки є перехідним, оскільки в його межах оформлюються передумови виникнення "символу у власному смислі" [3, 29]. Для унаочнення цього перехідного етапу Гегель звертається до індійської культури, яку в досить принизливій формі зводить до примітивних форм фантазування, в чому різко відчувається суттєва міжкультурна дистанція між західноєвропейськими та східними світоглядними настановами. За його словами, "ці перші, ще найбільш дикі спроби фантазії та мистецтва зустрічаються переважно у давніх індійців. Головний їх недолік, відповідно поняття цього ступеня, полягає у тому, що вони не в змозі ані досягнути смислу у його ясності, ані охопити наявну дійсність у її своєрідному обличчі й значущості" [3, 45]. Окрім цього, він вдається й до надзвичайно некоректних висловлювань, що також свідчить про катастрофічну міжкультурну прірву: "при усьому своєму багатстві й грандіозній сміливості уяви вони у своєму плутаному змішуванні кінцевого й абсолютного впадають у якусь колосальну фантастичну маячню" [3,

45]. Також Гегель вказує на суцільно чуттєвий характер індійського мистецтва й, в особливості, еротичних зображень, які є невід'ємною частиною індійських культур.

Подолання цієї суцільної чуттєвості у процесі її боротьби зі смыслом відбувається на третьому ступені, де ми досягаємо "символу у власному смислі" [3, 30], який, на думку Гегеля, найбільш потужно втілюється в єгипетському мистецтві, а саме – у зодчестві. "Піраміди дають нам простий образ найбільш символічного мистецтва" [3, 66]. Окрім архітектурних форм, ознаки символічного філософ знаходить як у давньоєгипетському живописі, так і в скульптурі. Зооморфні зображення божеств, на відміну від індійських, у цьому випадку вже містять "символічні натяки" [3, 68]. "Подібним чином більша частина ієрогліфічних письмен єгиптян також носить символічний характер" [3, 68]. Гегель акцентує увагу на загадковості єгипетської символіки, що наскрізь пронизує усе мистецтво, й, не випадково, що найбільш знакова скульптура Давнього Єгипту – Сфінкс – стає, на думку мислителя, "символом самого символізму" [3, 71].

Наступним етапом розгортання символічної форми стає символіка піднесеного, яка приходить на зміну так званим "фантастичним натякам", виявляється у "мистецтві субстанціальності" [3, 32]. Як зазначає Гегель, подібний спосіб прояву символічного знаходить своє відображення тільки у поезії, оскільки будь-які пластичні мистецтва не здатні до подібної адекватної передачі пантеїстичних інтенцій. У цьому контексті здійснюється аналіз індійської, магометанської поезії та християнської містики. "Художній твір стає тепер виявленням чистої сутності смислу усіх речей, але такої сутності, яка встановлює неспівмірність образу та смислу, що була присутня раніше в символі в собі, у якості смислу самого божества, що виходить у мирському за межі усього мирського" [3, 83]. Врешті-решт, смисл починає на цій стадії домінувати над образом, завдяки якому він стає проявленим.

Завершальним етапом у розгортанні цієї історичної форми мистецтва, за Гегелем, стає свідомо символіка порівняльної форми мистецтва, провідним в якій стає те, що смисл "навмисно вважають відмінним від зовнішнього способу його зображення" [3, 88]. Якщо на попередній стадії співвідношення форми та змісту були логічно взаємообумовлені, тобто форма виводилась безпосередньо зі змісту, хоча й не була співмірною йому, то символіка порівняльної форми мистецтва перетворює ці взаємовідносини на "більш або менш випадкове поєднання, що залежить від суб'єктивності поета, заглибленості його духу в зовнішнє існування, його дотепності й взагалі його вигадки. При цьому він може виходити із чуттєвого явища, втілюючи у нього створений із себе споріднений духовний зміст" [3, 89]. Аналізуючи подібні твердження, по-перше, необхідно зазначити, що йдеться виключно про літературну творчість, про що також зазначає і сам автор: "різні форми, що знаходять своє місце в усьому цьому колі, майже виключно належать сфері словесного мистецтва (...), між тим як завдання образотворчих мистецтв полягає у тому, щоб у зовнішньому зображенні як такому виявляти його внутрішнє начало" [3, 92].

Отже, виявлення символічної форми мистецтва, у трактуванні Гегеля, стосовно образотворчого мистецтва не виходить за межі позасвідомої символіки, оскільки наступні стадії безпосередньо стосуються літературної творчості, хоча й не зовсім зрозуміло, яких саме її зразків, особливо стосовно "суб'єктивності поета" й певної свободи використання символічних образів, що більш притаманно більш пізнім періодам становлення символізму вже як самостійного напрямку, в межах якого процес символізації вже суцільно залежить від внутрішньо-індивідуальних спрямувань автора. Й оскільки, за Гегелем, символічна форма мистецтва передує класичній (тобто Античності), не зовсім зрозуміло, що мається на увазі й які саме твори можна використати у вигляді прикладів цих тверджень.

Але врешті-решт ми приходимо до діалектичної необхідності зміни однієї форми мистецтва іншою, що зумовлюється вичерпаністю попередньої – відтак наступним необхідним етапом стає зникнення символічної форми мистецтва й народження класичної. "Після того, як мистецтво вийшло за межі символічного, це співвідношення більше вже не може носити символічний характер і робить тому спробу прибрати те, що складає суттєвий характер символізму й що усі попередні форми не були здатні подолати, прибрати невідповідність між формою та змістом і їх самостійність по відношенню один до одного" [3, 133]. Подолання цієї невідповідності й досягнення адекватного співвідношення між формою та змістом максимально повно досягається у класичній формі мистецтва, яка, на думку Гегеля, є вершиною мистецьких досягнень людства, руйнування яких відбувається у наступній – романтичній формі.

Література

1. Аверинцев С. София-Логос Словарь. 2-е испр. изд. / С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 2001. – 450 с.
2. Большой Энциклопедический словарь [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://academic.ru/dic.nsf/enc3p/52086>.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т.2 / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Издательство "Искусство", 1969. – 328.
4. Гулыга А. В. Немецкая классическая философия / А. В. Гулыга [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/istorij.
5. Юнг К.-Г. Подход к бессознательному / К.-Г. Юнг // Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

References

1. Averintsev S. Sofiya-Logos Slovar'. 2-e ispr. izd. / S. Averintsev. – K.: Dukh i Litera, 2001. – 450 s.
2. Bol'shoy Entsiklopedicheskiy slovar' [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: <http://academic.ru/dic.nsf/enc3p/52086>.
3. Gegel' G. V. F. Estetika. T.2 / G. V. F. Gegel'. – M.: Izdatel'stvo "Iskusstvo", 1969. – 328.
4. Gulyga A. V. Nemetskaya klassicheskaya filosofiya / A. V. Gulyga [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/istorij.
5. Yung K.-G. Podkhod k bessoznatel'nomu / K.-G. Yung // Arkhetip i simbol. – M.: Renessans, 1991. – 304 s.

Stoian C. П. Понятия "символ" и "символическая форма бытия искусства" в концепции Г.-В.-Ф. Гегеля

В статье автор исследует понятия символ и символизм в контексте изобразительного искусства сквозь призму концепции Г.-В.-Ф. Гегеля, который выделил три исторические формы бытия искусства: символическую, классическую и романтическую. Предпринимается попытка критически переосмыслить существующую схему и предложить свое видение феномена символизма в лоне европейского изобразительного искусства.

Ключевые слова: символ, аллегория, образ, содержание, символическая форма, классическая форма, романтическая форма.

Stoian S. The concept of "symbol" and "symbolic form of art being" in the concept of G.-W.-F. Hegel

The author explores the concept of symbol and symbolism in the context of fine art through the concept of G.-W.-F. Hegel, who identified three historical forms of life art: the symbolic, classical and romantic. Attempting to critically rethink the existing scheme and offer their vision of the phenomenon of symbolism in the bosom of European fine art.

The timeliness of the investigation is a clarification of key peculiarities of historical forms of art's existence, which were proposed by Hegel, in the context of widening them and by rethinking from the modern studies perspective that are focused on the interpretation of symbolism and symbol.

The scientific development level of the problem: S. S. Averintsev, V. V. Bychkov, M. A. Lifshitz, A. F. Losev, and others developed and analyzed the historical forms of art's existence, including the symbolic one, in the context of the Hegel's concept.

The object of the article is to study the essential Hegel's ideas concerning the interpretation of symbol and symbolism that were set out in his work "Lectures on Esthetics" in the light of critical analysis.

In his grading of the main stages of the self-opening of absolute spirit G. W. F. Hegel determines the art as the first and the most imperfect form hierarchically followed by religion and philosophy. The philosopher's work "Esthetics" proposes to consider the art development in the light of three main forms – symbolic, classical and romantic ones. Hegel considers the change of the historical forms of art's existence in the light of historical dynamics because the movement from one art form to another is determined by the change of cultural priorities, or in general by the alterity of West and East forms.

As Hegel notes, at the first symbolic stage the content cannot find the appropriate form of expression and that is why the discrepancy appears between them. "The idea is still searching its real art expression" [3, 9], but, as the philosopher notes, the search is not finishing in an appropriate way, leading to the fact that "it distorts and deforms the discovered images" [3, 9].

In the context of our investigation the analysis of the Hegel's interpretation of symbol that he applies either in the consideration of the symbolic form of art or out of its bounds, describing the difference of these meanings, is an important thing.

According to Hegel the East symbolism is not the art for a real understanding of it (as in classical form). East symbolism acts only as preparatory phase in the further development and improvement of art form. It is difficult to admit because of impossible absolutization of the West-European criteria for the assessment of the art in relation to other cultures with their originality and in imitable artistic expression.

In addition, Hegel justly remarks that the decoding of symbol can be possible only when the person, who perceives it, is there in an appropriate coordinate system, including the cultural ones, allowing for adequately understanding the inner component of symbol, which is concealed from the representatives of other cultural spaces, or those, who have no relevance to the contents represented by this symbol.

Such kind of understanding the symbolic according to Hegel does not fully provide the involvement of so-called "free individuality" [3, 23], if it is there in the content and form, on the philosopher's opinion, the symbolic immediately stops existing. In other words, any art freedom makes the Hegel's symbolic form of art impossible for existence, because according to his opinion, in the individualistic piece of art the symbolic components can be used only as secondary details and come down to the level of simple signs, for example, in distinction from Egyptian images, referring to which Egyptians "believed that they could see the God in Apis" [3, 24].

In addition, Hegel underlines several development stages of the symbolic: from the unconscious symbolics to the sublime symbolics and conscious symbolics of relative form of art. However, in the Hegel's interpretation the description of the symbolic form of art concerning the pictorial art does not go outside the bounds of the unconscious symbolics because the following stages directly concern literary activity.

Finishing the analysis of symbolic form of art the philosopher comes to the dialectical necessity of the replacement of one form of art by another one. It is explained by the exhaustion of previous one. Therefore, the disappearance of symbolic form of art and the creation of classical one become the next necessary stage. Overcoming the discrepancy and achieving the relevant ratio between the form and content are maximum achievable in the classical form of art, which according to the opinion of Hegel is the top of human art achievements, and the destruction of which happens in the next romantic form.

Key words: symbol, allegory, image, content, form, symbolic form, the classical form and romantic form.

ДОЗВІЛЛЯ ЯК УНІВЕРСУМ КУЛЬТУРИ: ТЕОРЕТИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОСТІ

Статтю присвячено аналізу проблеми дозвілля у контексті суперечливих тенденцій сучасності. Обґрунтовано думку вчених про те, що справжньою проблемою людства є не біологічна, а культурна еволюція, нездатність у культурному відношенні розвинути почуття глобальної відповідальності і критично оцінити результати своїх дій (А. Печчеї). Проаналізовано позитивні моменти, зумовлені масовизацією, технологізацією й інформатизацією суспільства. Охарактеризовано напрями культурологічних досліджень різних аспектів дозвілля.

Ключові слова: культура, дозвілля, масове суспільство, сучасні тенденції, видовищність.

В останній чверті ХХ ст. проблему дозвілля розглядають переважно в контексті конвергенції масової й елітарної культур. Так, у працях Е. Тоффлера ("Третя хвиля", 1980), А. Турена ("Возвращение человека действующего. Очерк социологии", 1984) та інших обґрунтовано думку, що результатом переходу суспільства від індустріальної до постіндустріальної стадії розвитку є усереднення культури. Тому цінності, які були раніше привілеєм вищих верств населення, стають відкритими і доступними для мас, а масова культура суттєво видозмінюється, набуваючи ознак народної і високої культур. Зокрема, Е. Тоффлер висловив сподівання, що відмова людства від "суспільства безликих знеособлених гуманоїдів" подарує особі не лише стильову життєву різноманітність, а й можливість стати "високо індивідуалізованою особистістю" [13, 228].

Водночас, як зазначає французький філософ Ж. Ліповецьки, епоха споживання проявила і продовжує проявляти себе у зростанні відповідальності людей, в їх поінформованості, звідки – розкутість і дестабілізація особи. Про це свідчать невимушеність в особистих стосунках, культ природного, виникнення вільних пар, епідемія розлучень, швидка зміна смаків, цінностей і прагнень, етика терпимості й вседозволеності, а водночас – спалах психопатологічних скандалів, стресових станів і депресивності [9, 156–176].

Італійський вчений А. Печчеї, аналізуючи соціально-культурний стан суспільства ХХ ст., дійшов висновку, що науково-технічні досягнення не додають людині "мудрості вижити", "мудрості утримати під контролем свої можливості й запити" [11, 118]. Тому справжньою проблемою людства є не біологічна, а культурна еволюція, "нездатність у культурному відношенні" розвинути почуття глобальної відповідальності і критично оцінити результати своїх дій.

Тобто проблема дозвілля наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. вивчається у контексті суперечливих тенденцій сучасності: глобалізації і "приватності" особистого життя, "свободи – примусу", "творчості – маніпуляції". Вчені занепокоєні "етикою примусу", яка супроводжується небаченою швидкістю життєвого циклу культурних практик, творів мистецтва й дозвіллевих послуг. Цим темпам неможливо протистояти, але їм необхідно відповідати. Масштаби прискорення, примноження, інтенсифікації переконливо демонструє нібито можлива свобода, яку має людина на дозвіллі і яку, здається, суб'єкт використовує на свій розсуд. Реалії урбанізованого способу життя змушують визнати: у людини є свобода вибору, доки вона здійснює "правильний" вибір. Інакше, вона втрачає й саму свободу вибору. Протистояти такому неперервному прискоренню, ускладненню і "калькуляції щастя" (термін Х. Арндт) здатна лише самодостатня особистість. Проте досягти цієї гармонії вдається рідко, адже соціум постійно підштовхує людину до фанатизму чи до політкоректності, які межують з глибокою байдужістю й апатією. Як результат – суспільство починає "хворіти", симптомами хвороби є наркоманія й алкоголізм, зростання злочинності й насилля, "споживацькі манії" і штучні емоції. До них додається віра у свою могутність, породжена тривогою і неспокоєм через неможливість контролювати багатоманітний, складний, небезпечний світ.

Розмежувати високе мистецтво і його комерційні форми, втілені у масовій продукції, розподілити суспільство на споживачів високої і масової культур стає майже неможливо: зачарування усім цим ландшафтом рекламних щитів і мотелів, зоною Лас-Вегаса, нічними шоу, другорядними голлівудськими фільмами, так званою паралітературою, усіма цими книгами у м'яких обкладинках, які беруть читати в дорозі, – готика, любовні історії, популярні біографії, детективи, наукова фантастика чи фентезі – породжує зникнення та їх інкорпорування в масову культуру [6, 63–77]. Проте ця багатоманітність не суперечить стандартизації й типізації, навпаки, спираючись на механізм статусного споживання, вона посилює залежність і несаможиттєвість індивіда, супроводжувані його безвідповідальністю і моральною деградацією. У суспільстві, в якому дозвілля перетворилося на товар чи комерційну послугу, дозвіллі практики перебувають на межі дозволеного й морального, або ж переступають цю межу.

Ці процеси найяскравіше відбиваються у дозвіллі поведінці: одним дозвілля надає динамічності можливості безперервно оновлювати життя шляхом придбання нових речей, престижного споживання конкретних дозвіллієвих послуг і дозвіллієвих занять, готовністю відповідати стандартам певного способу життя; іншим – розвивати емоційно насичені міжособистісні відносини, задовольняти пізнавальні й культурні зацікавлення, цілеспрямовано відмежовуватись від тих стилів життя, які нав'язує суспільство споживання. Тобто набувають діалектичної єдності процеси поглиблення духовної кризи (життя "без табу", толерантність до жорстокості й безвідповідальності, дотримання гасла "Я так хочу" як вищої гуманітарної цінності, розуміння свободи як нігілізму й окультуреного свавілля) та оздоровлення культури.

Як ніколи набуло актуальності сприйняття сучасного суспільства як "суспільства спектаклю", концепцію якого запропоновано французьким філософом Гі Дебором ще у 60-ті роки ХХ ст. На театралізованій сцені такого суспільства дозвілля постає з'єднувальною ланкою між особою і громадськістю, індивідуальною автономією і груповою ідентифікацією, приватним і суспільним життям. Акцентуючи на "сценарному" характері соціального життя як економічно доцільного з погляду капіталу, Гі Дебор у своїй концепції суспільного розвитку обґрунтував думку про формування "глядацького" суспільства, в якому панує символічна, інтерактивна ідеологія видовища [5].

На думку вченого, термін "суспільство спектаклю" якнайкраще відображає банальність видовищних форм, які оточують нас: від реклами до політичного шоу, від іміджу до пакування товарів, від віртуальних мандрівок до відвідування супермаркетів. Ідеологія "хліба й видовищ" як соціальний атрибут значної частини людства, що набув "капіталоємності", перетворила реальну людину на "точку зникнення", а комунікацію між індивідами – на сценарну постановку. "У своєму найбільш розвинутому секторі зосереджений капіталізм орієнтується на продаж "цілком екіпіруваних" блоків часу, кожен з яких становить один уніфікований товар, що містить певну кількість різних товарів. Саме так може з'явитися в економіці, яка захоплює все нові сфери "надання послуг" і дозвілля, форма оплати "усе враховано" для видовищних зон розселення, абонування культурного споживання і продаж спілкування як такого в "ток-шоу" і "зустрічах з цікавими людьми". Цей видовищний товар, який, поза сумнівом, має попит через зростання дефіциту відповідних реалій, з такою ж очевидністю займає положення серед показових виробів у сфері модернізації збуту, сплачених в кредит" [5, 152–153]. Внаслідок цього те, що було представлено як справжнє життя, відкриває себе як життя найбільш видовищне, а дійсність часу виявляється заміщеною його рекламою. Шлях від "театру виконавців" до "суспільства спектаклю" проходить крізь видовища, фетиш, бренди, прихильників та їхніх кумирів, інтерактивні шоу, набуваючи відповідного змісту.

Щоправда, аналіз сучасних тенденцій розвитку дозвілля буде суб'єктивним, якщо не вказати на позитивні моменти, зумовлені масовизацією, технологізацією й інформатизацією суспільства [1, 7, 17]. Зокрема, йдеться про збільшення середнього прошарку населення, внаслідок чого відбувається "розмивання класових стилів" і доступність культурних здобутків для всіх. Наголошується, що в умовах зростаючої спеціалізації знань твори високої, елітарної культури (художньої, наукової, філософської), шляхом масовизації та смислової адаптації, спрощуються до рівня розвитку громадськості. Завдяки споживанню товарів культурних індустрій, серед непривілейованих верств населення відбувається "вибух культурного життя" [17, 24]. По суті, масова культура є знаковою системою, доступною всім членам суспільства, незалежно від їх соціального статусу, професійного чи освітнього рівня, вона може здійснювати циркуляцію змістів і значень, сприяючи суспільній цілісності й стабільності.

Наголошується, що масова культура здатна вирішувати комплекс проблем, серед яких – соціальна й культурна адаптація, маргіналізація, ціннісна дезорієнтація, активізація різних форм відчуження. Тому й масовизація дозвілля зумовлена об'єктивними чинниками, серед яких особливого значення набуває здатність до взаємообміну цінностями й смислами, до вироблення спільної картини світу, єдиних стандартів дозвіллієвих практик. Це дає підстави стверджувати, що масова культура відіграє роль спе-

цифічного механізму налагодження взаєморозуміння в суспільстві [7, 30–31]. Звідси – її простота, тривіальність, змістова й естетична вторинність, апеляція до повсякденного досвіду, звернення до архетипових образів і уявлень. Це особлива естетична система, яка відкидає категорії прекрасного і звеличеного, й спирається на неприродне, жакхливе, чуттєве, потворне. Тому вона надає перевагу цитуванню, серійності, варіативності, самототожності, інфінітності. Інформація, поширювана масовою культурою, має демонстративно модні тенденції, стиль, сленг, макіяж, татуаж, інші елементи самопрезентації, які створюють специфічний культурний простір з чітко окресленими межами [8, 33].

Вчені наголошують також, що розвиток масового дозвілля надає привабливості будь-якому населеному пункту, підносить імідж, відроджує депресивні території, сприяє прибутковості туристичних об'єктів і рекреаційних закладів, вирішує питання безробіття, зміцнює місцеву економіку. Позитивним визнається і забезпечення населення різноманітними, відносно недорогими дозвіллевими послугами, зокрема можливість сприймати зразки світової культури, безпосередній доступ до яких неможливий з різних причин – фінансових, територіальних, інтелектуальних. Звернення до культурних індустрій виправдовується й з точки зору культурного розвитку. Проблема задоволення зростаючого попиту на місцях не може вирішуватися лише шляхом поступового збільшення кількості культурних інституцій і місцевих компаній, але й завдяки новим формам і можливостям культурних індустрій [1, 17].

Протягом останньої чверті ХХ ст. помітно збагатилося наукове дослідження різних аспектів дозвілля. Взаємозв'язок дозвіллевих практик і стилю життя різних соціальних груп дослідив канадський вчений Р. Стеббінс: "В інформаційну епоху ... більшість чоловіків і жінок все частіше вважають, що єдиними видами центральних життєвих інтересів, відкритих для них, є любительська діяльність і діяльність кар'єрного волонтера. До того ж, все більша кількість працюючих постають перед вибором, якого в індустріальних країнах ніколи раніше не знали: чи перетворювати, скажімо, 25 годин щотижневої роботи на головний життєвий інтерес, чи вдатися до серйозної дозвіллевої діяльності, оскільки робота надто ілюзорна, щоб вкладати в неї позитивні емоції, фізичну й інтелектуальну енергію" [12, 69–70].

Досліджуючи дозвілля як стиль життя, вчені стверджують, що належність людини до певного соціального класу дає підстави прогнозувати її дозвілля: "Соціальним світом дозвілля" вважається угруповання, члени якого мають спільні дозвіллеві практики і культуру [18]. У цьому контексті досліджено специфіку соціального світу колекціонерів зброї (А. Олмстед), особливості мислення і поведінки любителів гри у брідж (Дж. Годбі), більярд (Н. Польські), стиль поведінки і спілкування альпіністів (Б. Деваль) тощо.

Р. Стеббінс, дотримуючись концепції соціального світу дозвілля, поділяє дозвілля на серйозне і несерйозне, або звичайне. Серйозне дозвілля відрізняється від звичайного своїм змістом, воно передбачає систематичні заняття в самодіяльності, яка захоплює людину [12, 66]. У процесі серйозного дозвілля людина набуває спеціальних навичок, поглиблює свої знання, отримує задоволення і має можливість для самореалізації. Найголовніші його ознаки: потреба продовжувати певне дозвіллеве заняття, можливість застосувати свої вміння й навички у громадському житті і мати від того відповідний результат, а також самореалізація, духовне збагачення, підвищення самооцінки, звільнення від комплексів. Несерйозне дозвілля, як антипод серйозного, зводиться до пасивного перегляду телепередач, читання, прослуховування музики, участі у розвагах (конкурсах, азартних іграх, розіграшах) та релаксації (прогулянки, денний сон) тощо.

Деперсоналізація особи в суспільстві споживання, її показне розкріпачення обертаються для неї втратою індивідуальності, особистісного начала. Ця тенденція, на думку окремих вчених, розпочинається саме у сфері дозвілля, кардинально змінюючи співвідношення колективного обов'язку й індивідуального блага на користь останнього [9, 10]. Людина праці (і в капіталістичній, і в комуністичній формаціях) є колективною особою, яка зазнає суспільного контролю, відчуває покликання і відповідальність. Людина дозвілля, навпаки, свідомо розмежовує індивідуальне задоволення і колективні дії, не повертаючи суспільству відвойованого часу ні у вигляді суспільно корисної діяльності, ні у формі відпрацьованих годин, ні шляхом політичної чи громадської активності. "Новий індивідуаліст дозвілля", мігруючи із сфер суспільно корисних у сферу приватну, постає як безмежно індивідуалістичний гедоніст [3, 10]. Не визнаючи прав, наданих суспільством людині, "новий індивідуалізм" руйнує традиційні форми соціальної солідарності (не лише державні форми колективізму, а й колективізм демократичного громадянства), внаслідок чого нівелюються перевірені роками колективні цінності, залишаючи зі своїми проблемами й бідами цілі соціальні групи населення: безробітних, інвалідів, багатодітні сім'ї, осіб третього і четвертого віку.

Водночас, учені одностайні в тому, що соціально-культурні трансформації сучасного суспільства зумовляють у майбутньому культурні течії, радикально відмінні від нинішніх. Йдеться передусім про

неминучий дуалізм понять "праця-дозвілля", який простежується протягом розвитку усього людства, але у ХХІ ст. він зазнає змін не стільки у ставленні до праці, скільки в мотивації до трудової діяльності та її психологічного значення.

На характер трудової діяльності впливає й індивідуальна структуризація робочого часу. Ці процеси особливо відчутно виявилися наприкінці ХХ ст.: небажання значної частини населення працювати від "дев'ятої до шостої", введення гнучкого й вибіркового графіку роботи, запровадження неповної чи нерегулярної зайнятості, зростання тривалості відпусток, канікул, вихідних тощо. Щоправда, розвиток засобів виробництва, раціоналізація й гуманізація процесів трудової діяльності, які мають усунути чи, принаймні, зняти гостроту суперечностей між "сутністю" й "існуванням", працею і дозволями, зберігають цю суперечність навіть в економічно розвиненому суспільстві, оскільки трудова діяльність тривалий час здійснювалась лише заради заробітку і була єдиним засобом для існування (К. Маркс), для фізичного й соціального буття людини. Тому тривалий час головними вважали не зміст діяльності, а її користь, забезпечення вигідних і комфортних умов існування, а не екзистенційні потреби.

Отже, професія визначає життєвий статус особи і подальшу долю, програмуєчи її сучасне і майбутнє, нав'язуючи певні алгоритми поведінки, правила і норми, за межі яких людина не може вийти, унеможливаючи цим свою самореалізацію, не детерміновану зовнішніми чинниками. Думка Ф. Енгельса про підкорення трудовій діяльності усіх фізичних і духовних здібностей людини актуальна й сьогодні. Звідси – важливість таких якостей, як дисциплінованість, професійна компетентність, спрямованість зусиль на досягнення нових трудових результатів. І навпаки, прагнення самореалізуватися поза професією вважається проявом "дилетантства", "неробством", "байдюкуванням" (Х. Ортега-і-Гассет).

Ідеалізація професійної діяльності, її ототожнення із "життям взагалі" (дитинство, зрілість, старість визначаються участю чи неучастю людини у професійній діяльності) дають можливість ідентифікувати людину ("Хто Ви?") не із захопленнями, бажаннями, хобі, філософськими, естетичними чи політичними поглядами, а з її професією, завдяки якій оцінюються особисті потреби, здібності, її економічний і соціальний стан [4, 202–203].

Вчені припускають, що у найближчому майбутньому серед винагород за працю (додаткові відпустки, медичні пільги, страхування, належні пенсії і т. ін.) гроші не становитимуть потужної мотивації. У сучасному світі відбудеться поступовий відхід від сприйняття професії як шаблону для ідентифікації людини [13, 219-223]. Так, Е. Фромм спростовував тезу про те, що не людина оволодіває професією, а професія людиною, утверджуючись "шляхом заперечення індивіда", якому відмовлено у вільному, універсальному розвитку. Він доводив, що діяльність homo fabera є справді бездіяльною, порожньою, такою, яка втратила сенс, рутинізуючи життя людини, паралізуючи її активність, відволікаючи від вирішення екзистенційних завдань: "І активність, і пасивність можуть мати абсолютно різні значення... Відчужена активність як проста зайнятість фактично є пасивністю в контексті продуктивності, а пасивність як незайнятість може бути й не відчуженою активністю" [15, 212-213]. Активне дозвілля є значно "продуктивнішим" (Е.Фромм), "кориснішим і необхіднішим" (Аристотель), ніж робота за матеріальну винагороду. Береться до уваги впевненість у собі, захоплення улюбленою справою, вміння "отримувати винагороду від конкретного у поєднанні з абстрактним" [13, 342]. І вже не відчуття обов'язку й відповідальності, не страх перед майбутнім, не примітивний матеріальний інтерес, а екзистенційна потреба у праці стане головним стимулом життєдіяльності людини [15, 212-213]. Лише за таких умов можна говорити про об'єктивне визнання права людини на життя, незалежно від того, працює вона чи уникає цього, виконує свій "суспільний обов'язок" чи нехтує ним.

Проте, щоб сприйняти дозвілля як духовне, екзистенційне явище, необхідно змінити свідомість людини, її уявлення про сутність і зміст свого буття, про ту "найвищу й усвідомлену діяльність, заради якої й варто було домагатись свободи" [2, 12]. Економічну мотивацію до життєдіяльності, природну для людини праці, має змінити постматеріальна орієнтація, яка передбачатиме абстрагування від економічного інтересу, а на зміну "теорії й ідеології найманого рабства" прийдуть творчість і просвітництво. У такому суспільстві якість життя визначатиметься продуктивністю, усвідомленістю й результативністю дозвілля людини, звільненої від трудових обов'язків, адже свобода – це привілей, яким необхідно вміти користуватись: Людина майбутнього не "відбудеться", якщо отримане нею дозвілля використовуватиме лише для розваг, байдюкування і марнотратства. Це означало б деградацію суспільства, а не його прогрес.

Тому аргументованим видається песимістичний погляд на зміни у співвідношенні "праця – дозвілля" (Ф. Юнгер), застереження про невідповідність між кількістю та якістю дозвілля (Д. Ікеда, А. Дж. Тойнбі), твердження про необхідність формувати належний рівень "культури дозвілля" (Дж. Келлі, Дж. Пайпер), нарікання, що духовна культура перероджується в матеріальну цивілізацію (О. Шпенглер), а надмірна увага до інших чинників праці (насолони, влади, матеріальних привілеїв і ста-

тків, соціального статусу, який забезпечується трудовою діяльністю) відволікає від справжньої сутності будь-якої діяльності [14, 56].

Кардинальні зміни у розумінні значення дозвілля в сучасному світі пояснюються не лише змінами у співвідношенні "праця – дозвілля". Вони зумовлені й розширенням функцій культури, які виходять за межі звичної освітньо-розважальної діяльності, характерної для індустріальної моделі світосприйняття, зумовлені появою особливих видів діяльності і відповідних ринків, які містять промислові, підприємницькі і культурно-художні складові. Відкритість людини до постійних змін, здатність до альтернативності, поліфонічності розвитку трансформують її соціальну мотивацію і споживацьку поведінку у сфері культури. Аудиторія нового типу зацікавлена етнічною і світовою, популярною і класичною, традиційною і сучасною культурами. Людина ХХІ ст. відвідує оперу чи рок-концерт, традиційний музей чи модне естрадне шоу, виставку сучасних художників чи місцеве фольклорне свято, якщо вони надають йому задоволення.

Сучасні реалії ускладнюються, окрім світоглядних розчарувань у комуністичних ідеях, ентропією довіри до гранднаративів модерну про поступальне розширення горизонтів свободи, розвиток Розуму, емансипацію Праці, прискорення науково-технічного прогресу, а також нездатністю сучасної людини насолоджуватись культурними здобутками, підпорядкувати цікаве й приємне корисному і необхідному. Як зазначає М. Шелер, "...рушійною силою сучасної людини праці й користі є ресентимент, спрямований проти більш розвиненої здатності насолоджуватись і мистецтва насолоди... Створюється надзвичайно складний механізм виробництва приємних речей, вирує, не припиняючись, робота з його обслуговування, – і все це без перспективи на те, щоб врешті-решт насолодитись цими речами... сучасна цивілізація прагне, щоб вироблені і накопичені нею у безмежній кількості приємні речі нікому не знадобилися" [16, 173-174].

Відтак можемо дійти таких висновків. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. дозвілля слід розглядати у контексті тих позитивних цінностей, які визнаються суспільно важливими: не утилітарна користь, а інтелектуальне споглядання; не перетворення природи, а її збереження; не пригнічення світу людини, а його розкриття; право не лише на роботу, а й на дозвілля. Концепція дозвілля як мистецтва жити еволюціонувала: від розуміння людини, яка грається (*homo ludens*), а далі – людини-ремісника (*homo faber*) і людини розумної (*homo sapiens*) до людини дозвілля, яка дотримується своїх прав і особистої відповідальності, надає перевагу духовному перед матеріальним, культурі – перед економікою. Тому мета "Нового Гуманізму" (А. Печчеї) – відновити культурну гармонію людини, спрямувати цілісну людську особистість на втілення її нереалізованих, невиявлених або неправильно використаних можливостей. Саме в їх розвитку криється не лише можливість вирішити усі проблеми, а й підґрунтя для загального самовдосконалення та самовияву людського роду.

Література

1. Абанкіна Т. В. Экономика желаний в современной "цивилизации досуга" [Электронный ресурс] / Т. В. Абанкіна // Отечественные записки. – 2005. – № 4. – Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/?Numid=25&article=1101>.
2. Арндт Х. *Vita Activa, или о деятельной жизни* / Ханна Арндт; пер. с нем. и англ. В. В. Бибикина; [Под ред. Д. М. Носова]. – СПб.: Алетей, 2000. – 437 с. – (Высшее образование. Программа).
3. Бауман З. *Индивидуализированное общество* / З. Бауман; пер. с англ. под ред. В. Л. Иноземцева. – М.: Логос, 2005. – 390 с.
4. Бек У. *Общество риска: На пути к другому модерну* / Ульрих Бек; пер. с нем. В. Седельника, Н. Федоровой; послесл. А. Филиппова. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 381 с.
5. Дебор Г. *Общество спектакля* / Ги Дебор; пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. – М.: Логос, 1999. – 224 с.
6. Джеймисон Ф. *Постмодернизм и общество потребления* / Ф. Джеймисон // Логос. – 2000. – № 4. – С. 63–77.
7. Костина А. В. *Массовая культура как феномен постиндустриального общества* / А. В. Костина. – М.: Моск. гуманитарно-социальная академия, 2003. – 405 с.
8. Костина А. В. *Массовая культура: аспекты понимания* / А. В. Костина // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 1. – С. 28–35.
9. Липовецки Ж. *Эра пустоты: эссе о современном индивидуализме* / Ж. Липовецки; пер. з фр. В. В. Кузнецова. – СПб.: Владимир Даль, 2001. – 336 с.
10. Панарин А. С. *Стратегическая нестабильность в ХХІ веке* / А. С. Панарин. – М.: Алгоритм, 2003. – 560 с.
11. Печчеи А. *Человеческие качества* / Аурелио Печчеи; пер. с англ. О. В. Захаровой; общ. ред. и вступ. статья Д. М. Гвишиани. – 2-е изд. – М.: Прогресс, 1985. – 312 с.
12. Стеббинс Р. А. *Свободное время: к оптимальному стилю досуга: (Взгляд из Канады)* / Р. А. Стеббинс // Социологические исследования. – 2000. – № 7. – С. 64–72.

13. Тоффлер Е. Третья волна / Е. Тоффлер ; [пер. з англ. А. Євси; за ред. В. Шовкуна]. – К. : Всесвіт, 2000. – 475 с. – (Міжнародний футурологічний бестселер).
14. Франкл В. Человек в поисках смысла / В. Франкл ; пер. с англ. и нем. – М. : Прогресс, 1990. – 368 с.
15. Фромм Е. Мати чи бути? / Еріх Фромм ; [пер. О. Михайлової, А. Буряка ; ред. В. Вишневи] – К. : Укр. письм., 2010. – 221 с. – (Світло світогляду).
16. Шелер М. Ресентимет в структуре моралей / М. Шелер. – М. : Наука, 1999. – 231 с.
17. Girard A. Cultural industries: a handicap or a new opportunity for cultural development? / Augustin Girard // Cultural Industries: A challenge for the future of culture. – Unesco Published by the Unated Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. – Paris, 1982. – P. 24–25.
18. Unruh D. R. Characteristics and Types of Participation in Social Worlds / D. R. Unruh // Symbolic Interaction. – 1979. – № 2. – P. 115–127.

References

1. Abankina T. V. Ekonomika zhelaniy v sovremennoy "tsivilizatsii dosuga" [Elektronnyy resurs] / T. V. Abankina // Otechestvennye zapiski. – 2005. – № 4. – Rezhim dostupa: <http://www.strana-oz.ru/?Numid=25&article=1101>.
2. Arendt Kh. Vita Activa, ili o deyatel'noy zhizni / Khanna Arendt ; per. s nem. i angl. V. V. Bibikhina ; [Pod red. D. M. Nosova]. – SPb. : Aleteyya, 2000. – 437 s. – (Vysshee obrazovanie. Programma).
3. Bauman Z. Individualizirovannoe obshchestvo / Z. Bauman ; per. s angl. pod red. V. L. Inozemtseva. – M. : Logos, 2005. – 390 s.
4. Bek U. Obshchestvo riska: Na puti k drugomu modernu / Ul'rikh Bek ; per. s nem. V. Sedel'nika, N. Fedorovoy ; poslesl. A. Filippova. – M. : Progress-Traditsiya, 2000. – 381 s.
5. Debor G. Obshchestvo spektaklya / Gi Debor ; per. s fr. C. Ofertasa, M. Yakubovich. – M. : Logos, 1999. – 224 s.
6. Dzheymison F. Postmodernizm i obshchestvo potrebleniya / F. Dzheymison // Logos. – 2000. – № 4. – S. 63–77.
7. Kostina A. V. Massovaya kul'tura kak fenomen postindustrial'nogo obshchestva / A. V. Kostina. – M. : Mosk. gumanitarno-sotsial'naya akademiya, 2003. – 405 s.
8. Kostina A. V. Massovaya kul'tura: aspekty ponimaniya / A. V. Kostina // Znanie. Ponimanie. Umenie. – 2006. – № 1. – S. 28–35.
9. Lipovetski Zh. Era pustoty: esse o sovremennom individualizme / Zh. Lipovetski ; per. z fr. V. V. Kuznetsova. – SPb. : Vladimir Dal', 2001. – 336 s.
10. Panarin A. S. Strategicheskaya nestabil'nost' v XXI veke / A. S. Panarin. – M. : Algoritm, 2003. – 560 s.
11. Pechchei A. Chelovecheskie kachestva / Aurelio Pechchei ; per. s angl. O. V. Zakharovoy ; obshch. red. i vstup. stat'ya D. M. Gvishiani. – 2-e izd. – M. : Progress, 1985. – 312 s.
12. Stebbins R. A. Svobodnoe vremya: k optimal'nomu stilyu dosuga: (Vzglyad iz Kanady) / R. A. Stebbins // Sotsiologicheskie issledovaniya. – 2000. – № 7. – S. 64–72.
13. Toffler E. Tretia khvylya / E. Toffler ; [per. z anhl. A. Yevsy; za red. V. Shovkuna]. – K. : Vsesvit, 2000. – 475 s. – (Mizhnarodnyi futurolohichniy bestseler).
14. Frankl V. Chelovek v poiskakh smysla / V. Frankl ; per. s angl. i nem. – M. : Progress, 1990. – 368 s.
15. Fromm E. Maty chy buty? / Erikh Fromm ; [per. O. Mykhailovoi, A. Buriaka ; red. V. Vyshnevi] – K. : Ukr. pysm., 2010. – 221 s. – (Svitlo svitohliadu).
16. Sheler M. Resentimet v strukture moraley / M. Sheler. – M. : Nauka, 1999. – 231 s.
17. Girard A. Cultural industries: a handicap or a new opportunity for cultural development? / Augustin Girard // Cultural Industries: A challenge for the future of culture. – Unesco Published by the Unated Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. – Paris, 1982. – P. 24–25.
18. Unruh D. R. Characteristics and Types of Participation in Social Worlds / D. R. Unruh // Symbolic Interaction. – 1979. – № 2. – P. 115–127.

Петрова И.В. Досуг как универсум культуры: теоретические измерения современности

Статья посвящена анализу проблемы досуга в контексте противоречивых тенденций современности. Обосновано мнение ученых о том, что настоящей проблемой человечества является не биологическая, а культурная эволюция, неспособность в культурном отношении развить чувство глобальной ответственности и критически оценить результаты своих действий (А. Печчеи). Проанализированы позитивные моменты, предопределенные массовизацией, технологизацией, информатизацией общества. Охарактеризованы направления культурологических исследований разных аспектов досуга.

Ключевые слова: культура, досуг, массовое общество, современные тенденции, зрелищность.

Petrova I. Leisure as universum of culture: theoretical measurings of contemporaneity

The article examined problem of a leisure within the context of controversial modern tendencies such as globalization and privacy of individual life, freedom – compulsion, creative work – manipulation, convergences of mass and elite cultures. The study stressed that it's almost impossible in our days to separate high art and its commercial variations embodied in mass production. Diversity of cultural production isn't at variance with it's standardization and typi-

fication, instead setting mechanism of status consummation in motion it amplifies individual' dependency and unself-sufficiency, accompanied by its irresponsibility and moral degradation. Leisure practices in society where leisure became goods or commercial services are on the border between "permitted" and "moral" or even cross this border, bringing to nothing possibility for one to become "highly individualized personality" (E.Toffler).

The researchers' idea that the real problem of mankind is not biological but cultural revolution as well as inefficiency to develop global responsibility and critical analysis of own actions (A.Peccei) is grounded. As a result processes of deepening of spiritual crisis and creation of healthier culture are in dialectical union.

On theatrical scene of "the society of the spectacle" (G.Debord) leisure is a mean to unite personality and general public, individual autonomy and group identification, private and social life. Symbolical, interactive ideology of sight is dominated in such society while "bread and circuses" ideology as a social attribute of influential part of mankind transforms leisure to attribute of "capital intensity", or unified good consisted of certain number of goods and services. The way from "theater of performers" to "the society of the spectacle" is via sights, entertainments, interactive shows, gaining suitable meaning.

Another focus is positive points reasoned by society' massovization, technologization and informatization. Such points are availability of cultural gains for public, "explosion" of cultural life of unprivileged strata; ability to solve the whole complex of social problems (like cultural maladjustment and establishing mutual understanding in society), resurgence of depressive territories and strengthening of local economics. Attention to mass leisure is reasonably necessary from the point of cultural development. Problem of active demand in local places couldn't be solved just through increasing of cultural institutions' number and local companies but thanks to new forms and possibilities of leisure industry.

Fields of leisure studies are characterized: interconnection of leisure practices and life style, "social world" of leisure, "leisure individualism" within consumer society, dualism of transformation within the system "labor – leisure", etc. Reception of leisure as spiritual, existential phenomenon is impossible without the conscience change of ideas about essence and meaning of life, about "the highest and conscious activity which is worth to gain freedom for" (H.Arendt). Economical motivation for activity natural for a man of labor should be replaced with postmaterial orientation presupposes disengaging from economical interest, so "theory and ideology of hired slavery" would be replaced with creative work and enlightenment. Quality of life in such a society would be defined by productiveness, conscious and effectiveness one's leisure, who is free from labor duties because freedom is a privilege and one has to know how to use it. Human being of future won't "come" if his/her leisure will be just for entertaining and wasting time. It will mean society' degradation, not it's progress.

Radical changes in understanding of importance of leisure in nowadays are reasoned by widening of culture functions, which are out of usual education and entertaining activity which are necessary in industrial model of world perception and determined by special kinds of activity and certain markets consists from industrial, enterprise, art parts.

Openness for changes, ability for alternative and polyphonic development transform human's social motivation and consumer activity in cultural area. Audience of new type is interested in epic, world, popular, and classic, traditional, modern culture. People of the XXI century go to opera, rock concert, traditional museum or popular variety show, modern painters' exhibition or local folk fest if all mentioned can give them pleasure.

The study' conclusion is that late XX – beginning XXI century notion of leisure is clear and effective within the context of the positive values which are socially important; not utilitarian usefulness but intellectual contemplation; not transforming of nature but its' protection; not limiting human' world but its' opening, right not only to work but to have a leisure.

Key words: culture, leisure, mass society, modern tendencies, sightness.

УДК 130.2

Колесник Олена Сергіївна
кандидат філософських наук, доцент

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ГЕРМЕНЕВТИКА ТА ДІАЛОГ КОНТЕКСТІВ

Стаття присвячена обґрунтуванню міждисциплінарного підходу до інтерпретації мистецьких творів, визначеного як "культурологічна герменевтика". Одним з її основних принципів є взаємозалежність розуміння тексту та його культурного контексту, зокрема парадигми певної культури, яка формується в результаті взаємодії синхронічних та діахронічних факторів. Найбільш адекватним шляхом її вивчення є аналіз універсалій, таких як архетип, сигнатура, міфологема, міфос та ін. Практично всі вони є транскультурними, але їхня комбінація та форми художньої інтерпретації унікальні для кожної національної традиції.

Ключові слова: архетип, контекст, культурологічна герменевтика, парадигма, художня інтерпретація.

Активізація міжкультурного діалогу в умовах сучасного глобалізованого світу визначає актуальність обраної теми. Необхідність адекватного взаєморозуміння вимагає, крім іншого, глибшого осягнення парадигмальних творів мистецтва, які лежать в основі відповідної національної культури. Це, в свою чергу, потребує розуміння контексту, в якому вони були створені, а також їхнього зворотного впливу на цей культурний контекст. Дана стаття присвячена контекстуальному дослідженню художнього твору як одному з головних принципів культурологічної герменевтики.

Характеру етнокультурного контексту, зокрема українського, були присвячені праці таких дослідників, як: Є. Андрос, С. Безклубенко, А. Бичко, С. Власенко, П. Герчанівська, В. Горський, І. Дзюба, Л. Довга, А. Дорога, М. Кашуба, О. Кирилюк, М. Кисельов, Б. Козак, Я. Кохан, С. Кримський, В. Личковах, О. Маєвський, В. Нічик, Ю. Писаренко, М. Попович, М. Русин, Л. Ушкалов, Т. Чайка, М. Чмихов та інші. Перехід від діалогу особистостей до діалогу культур осмислювали М. Бахтін, М. Бубер, Б. Вальденфельс, Л. Вітгенштейн, М. Гайдеггер, І. Гердер, Ф. Гогартен, Л. Гумільов, Е. Гуссерль, К. Леві-Стросс, Ф. Розенцвейг, О. Розеншток-Хюссі, Б. Хюбнер, К.-Г. Юнг та інші мислителі. В сучасній Україні цій темі присвячені праці таких дослідників, як: Є. Більченко, С. Гатальська, Г. Гіоргадзе, Ж. Денисюк, Л. Ільчук, О. Ковальчук, О. Овчарук. Різні аспекти традицій розглядали М. Воронцова, Н. Головач, К. Грабчак, О. Климова, О. Ляшко, О. Олексин, О. Ткаченко, В. Федь, У. Хархаліс та інші. Безпосереднє відношення до теми мають праці В. Даренського, який використовує поняття "герменевтики культурних універсалій".

Завданням дослідження є застосування наявної фактичної та методологічної бази заради обґрунтування принципу діалогу контекстів в якості одного з провідних принципів нового міждисциплінарного підходу, позначеного як культурологічна герменевтика.

Як відомо, існує декілька варіантів формулювання сутності герменевтичного кола. В нашому випадку його можна визначити так: розуміння тексту неможливо без розуміння контексту, а розуміння контексту неможливо без розуміння тексту.

Кожен конкретний художній твір можна уявити в якості центру перетину "силових полів", створених складною взаємодією індивідуального, міжособистісного та міжкультурного чинників. Всі ці зв'язки твору разом і утворюють його контекст. Ю. Лотман в цьому зв'язку писав про те, що художній твір складається з тексту та його відношення до нетекстової реальності. Майже те саме читаємо у М. Бахтіна: "Текст – друкований, написаний чи усний ... не дорівнює усьому твору в цілому... В твір входить і необхідний позатекстовий контекст його. Твір начебто оповитий музикою інтонаційно-ціннісного контексту, в якому він розуміється та оцінюється..." [1].

Деякі культурологічні та філософські напрями принципово відмовлялися від аналізу контексту. Так, "формальна школа", "нова критика", структуралізм оголошують свою незалежність від біографічних фактів, епохи написання твору та епохи його рецепції. Їх принципом виступає інтерпретація твору, виходячи з нього самого, причому твір редукується до тексту. Однак повного "звільнення" від контексту нема й тут. Крім того, хоча подібні методи довели свою корисність при обробці та систематизації великого за об'ємом матеріалу, їх корисність для осягнення неповторності – чи то індивідуальної, чи то етнонаціональної – є більш проблематичною.

В найзагальнішому сенсі, можна виділити три концентричні кола синхроністичного культурного контексту художнього твору: 1) персональний – на цьому рівні доцільно застосовувати біографічні та психологічні методики дослідження; 2) соціальний, який передбачає належність автора до певних фактичних чи уявних спільнот, а тому і сам є складно структурованим; 3) загальнолюдський – оскільки в житті та творчості кожного автора так чи інакше відображається його належність до людського роду і універсальна проблематика. Зараз нас найбільше цікавить другий рівень, який визначає належність автора до певної культурної парадигми, і його контактів всередині цього життєсвіту та за його межами. Отже, поряд з аналізом іманентних властивостей твору, ми повинні брати до уваги його інтертекстуальність та інтеркультурність.

Хоча в безпосереднє спілкування вступають конкретні люди як творці та реципієнти конкретних текстів, за кожною особою стоїть ціла традиція, яка інколи має тисячолітню історію. Без розуміння такого найзагальнішого контексту його створення, витвір культури великою мірою залишається "закритим". А отже, від розгляду спілкування між особистостями, напрямами, школами, ми маємо перейти до спілкування між культурами.

Через комплексність поняття "контекст", який формується перетином концентричних "культурних кіл" та діахроністичних стадій розвитку (які визначаються по-різному в залежності від обраного критерію класифікації), осягнення специфіки парадигмальної культуротворчості можливе лише завдяки синтезу різних методологічних підходів. Деякі з них можуть використовуватися на етапі аналізу конкретного твору, деякі – при новому синтезі смислу.

Враховуючи культурний контекст в його найширшому розумінні, теорія інтерпретації має перспективи отримати новий вимір, перетворившись на культурологічну герменевтику.

Діалог традицій може приймати форму не лише синхроністичного (міжкультурного), але й діахронічного спілкування, де інтерпретації підлягає історичний етос. Недарма з останньої третини ХХ ст. герменевтика стала все активніше застосовуватися в історичному пізнанні, яке теж почало розумітися як "діалог з Іншим". При цьому це історичне минуле може бути "своїм" або ж "чужим" – тобто, "двічі чужим". В останньому випадку діалог є віртуальним, що не зменшує його значущості, свідченням чого стають хоча б безперервні переінтерпретації античної спадщини.

Як зауважив К. Леві-Стросс, міф є подібним до музики: і там, і там треба мати всю партитуру, оскільки окремий елемент не має особливого сенсу [7, 458-461]. Тому так важко інтерпретувати твори мертвих культур – адже сучасний дослідник не може визначити свій "рівень нерозуміння" та перевірити вірність власного тлумачення. Причому це стосується розуміння не тільки окремих творів, але й загальних онтологічних, гносеологічних, аксіологічних засад певної культури. Але ж, не зрозумівши "сусідні" культури, важко визначити унікальність власної. Не уявивши світ своїх предків, неможливо оцінити ступінь спадкоємності, і навіть напрям цивілізаційного руху. Адже властивий ХІХ ст. прогресизм змінився різноманітними, але, в цілому, більш песимістичними поглядами на історичний шлях людства. Багато в нашому розумінні сьогодення залежить від того, як саме ми оцінюємо вибір, зроблений нашими предками, і чи маємо ми продовжувати цей шлях, або ж звернути на іншу дорогу.

Для позначення життєсвіту певної епохи чи нації нерідко використовується запропонований Т. Куном термін "парадигма", який в гуманітаристиці може перетворюватися на "символічні парадигми культури" (М. Еліаде), або "культурно-філософські парадигми" (Г. Меднікова). Кількість "епохальних парадигм" можуть визначати по-різному, але в історіографії чітко помітна тенденція до тричленної періодизації (що саме по собі може бути несвідомим проявом архетипних уявлень). У Дж. Віко це віки богів, героїв та людей; у Дж. Дж. Фрезера – панування магії, релігії, науки, у М. Данилевського та В. Соловйова – синкретична, часткова, цілісна культури, у П. Сорокіна – ідеаціональний і ідеалістичний культурні типи та проміжний між ними, у С. Аверінцева – космоцентричний, ієрархічний та антропоцентричний принципи. І навіть у М. Фуко ми бачимо трійстий поділ на епістемі Відродження, класичного раціоналізму та сучасності, хоча він періодизує вже не всю історію, а лише Новоевропейську.

Спільність культурного горизонту визначає ідентичність людини, на основі якої відбувається поділ на "своє" та "чуже". Самоідентифікація має різні рівні – за епохами, регіональними та національними культурами, соціальними верствами тощо. Одним з перших рівнів синхроністичної ідентичності є належність до певної нації. Неодмінною характеристикою нації є мова (в якій відображається концептуальна картина світу), культура та історична пам'ять, які й створюють той спільний горизонт, який об'єднує окремих людей в єдине ціле. Велике значення для самоідентифікації має національний міф, який є чимось набагато більшим, ніж комплекс фольклорних оповідей (хоча й вони виступають в якості "генетичного коду культури").

Одна з визначальних характеристик етнокультури – властиве їй унікальне світовідношення. Якщо світогляд – це, за О. Воєводіним, "розумно організована система понять, відтворююча модель світобудування" [4, 16], то світовідношення – це інтуїтивне ціннісне уявлення про світ. Цій темі присвячені праці таких дослідників, як Є. Бистрицький, Г. Гачев, В. Горський, В. Давидович, Л. Закс, В. Іванов, І. Йоффе, О. Кирилюк, П. Копнін, Н. Кормін, В. Личковах, В. Малахов, М. Мамардашвілі, А. Молчанова, О. Наконечна, А. Натев, Т. Полякова, С. Рубінштейн, В. Табачковський, В. Шинкарук, Є. Яковлев, О. Яценко. Цілком можливими є кореляції з іншими авторськими термінами; так, за визначенням В. Личковаха, Шпенглерівська "культурна душа" – це і є світовідношення як таке, а такі поняття як "символ", "етос", "стиль" та інші виступають в якості його культурних та естетичних модифікацій.

Закоріненою у колективному позасвідомому основою світовідношення виступає менталітет або ментальність як глибинний інтерсуб'єктивний рівень колективної й індивідуальної психосфери. Існує вона "між" позаісторичним колективним позасвідомим та історичними формами свідомості, та виступає як "підсвідомість культури" [9]. Корелятами "ментальності" можуть виступати "духовний клімат", "атмосфера", "склад розуму", "інтелектуальне поле", "соціальний характер", "життєсвіт" тощо. На думку Є. Більченка, дотичними до цієї категорії є також: "картина світу", "етос", "семіосфера", "світ людини", "ноосфера", "хронотоп", "контекст", "дискурс", "транскультура", "континуум" тощо.

Саме на визнанні суттєвих ментальних відмінностей, які лежать в підґрунті різних цивілізацій, ґрунтується популяризована О. Шпенглером морфологія культури. Центральними поняттями в авторських теоріях, дотичних до цього напрямку, виступають "прафеномен" (Й.-В. Гете), "душа культури" (Г. Зиммель), "фундаментальні форми культур" та "суперстиль" (культурна антропологія), "інтраісторична реальність народу" (М. де Унамуно), "духовний образ" (Е. Гуссерль), "Космо-Психо-Логос" (Г. Гачев). Конкретним виявом ментальності є етноменталітет. Українську етноментальність почав вивчати М. Костомаров, який саме на цьому ґрунті переконливо довів існування українського народу.

Для з'ясування специфіки певної цивілізації, необхідним є звернення до універсальї культури, як духовних інваріантів, які мають "розмаїття інтерпретативно-варіативних втілень" [3, 31]. Культурні інваріанти виступають одним з засобів трансляції традиції а, за Г.-Г. Гадамером, саме традиція забезпечує культурну спадкоємність, континуальність смислового універсуму, частиною якого є будь-який окремих текст.

В цілому, культурні універсальї зараз мають статус однієї з провідних категорій культурології, хоча й досі не отримали однозначного тлумачення. Крім термінологічних відмінностей, за якими стоять різні уявлення про онтологічну сутність подібних структур, слід врахувати, що універсальї можуть бути різного порядку: базові інваріанти породжують "дочірні категоріальні структури" або ж "універсальї другого порядку" [10, 122].

Набір універсальї є відносно константним, але актуалізація певної вибірки, а також форми їхньої конкретної художньої інтерпретації визначають характер пануючої в тому чи іншому суспільстві культурної парадигми. Можна послатися на досвід В. Даренського: "...ефективною є схема герменевтики культурних універсальї, репрезентованих у творі, що аналізує твір як індивідуальну конфігурацію універсальї, як подію їх історичного опредметнення" [5, 15].

Неповторна комбінація універсальї та їхнє унікальне тлумачення визначають специфіку: 1) життєвого світу етнонаціональної культури, 2) "духу" епохи. Ця два аспекти, синхроністичний та діахроністичний, "накладаються", взаємно модифікуючись. При цьому, незважаючи на всі історичні зміни, "ядро" національної культури залишається тривким. Словами М. Бердяєва: "таємниця національності таїться за ... усіма переминами долі, за усіма рухами, які руйнують минуле і створюють небувале" [2, 87]. Пізніше близьку думку щодо стабільності картини світу етносу висловив С. Лур'є.

Найпоширенішим терміном для позначення універсальї культури є "архетип". К.-Г. Юнг, популяризатор терміну, вважав його синонімами такі поняття як "мотиви", "колективні уявлення", "категорії уяви", "елементарні" чи "первісні думки". Це дозволяє нам врахувати спадщину М. Грушевського, В. Проппа, І. Франка, О. Фрейденберг та багатьох інших дослідників, які займалися стійкими мотивами фольклорних та літературних наративів. У філософських та наукових системах до поняття архетипу мають безпосереднє відношення терміни "ідея" та "ейдос". В цілому, архетипи є апріорними найзагальнішими схемами уявлень, що містяться у колективному позасвідомому і поєднують колективне та індивідуальне, набуте та спадкоємне, загальнолюдське та етнічне, інтерсуб'єктивне та суб'єктивне, соціальне та культурне, реальне та ідеальне в творчому процесі. Їх характерною ознакою є зразковість по відношенню до мистецтва та інших форм духовного буття людини. Вони структурують людський досвід, визначають стереотипні культурні реакції і відтак суттєво впливають на розвиток людського суспільства. В мистецтві художня інтерпретація архетипу приймає форму архетипного образу, який поєднує універсальне з конкретним.

С. Кримський запропонував доповнити категорію архетипу категоріями "моделі цілісно-смислового універсуму" та "сигнатури" як провідного архетипу даної ментальності. За формулюванням В. Личковаха, "сигнатура являє собою знаковий комплекс, що символізує смислові константи духовної культури певного етносу, краю, регіону. В сигнатурах унаочнюється, візуалізується ідейно-естетична домінанта "культурної душі"..." [8, 70].

Здається доцільним додати до пов'язаних з культурними універсальїями категорій міфос. Ми використовуємо це слово не в Аристотелівському сенсі, а повертаючись до етимологічного значення: "оповідь", і розуміємо під ним головну оповідь даної культури, сюжетний інваріант, який раз за разом інтерпретується як в фольклорних, так і в авторських творах (література, наративні елементи в інших видах мистецтва, ідеологія тощо). Міфос – це найбільш загальна сюжетно-символічна схема, комплекс декількох щільно пов'язаних міфологем, який визначає культуру даного народу протягом століть. Міфос знаходиться в культурі в "розчиненому" вигляді, а отже, при теоретичному дослідженні вимагає реконструкції. Через його різнопорядковість можна вести мову і про міфос окремого народу, і про міфос цілої цивілізації. Наприклад, О. Шпенглер пише про єдиний міф (вірніше – саме міфос) Західної цивілізації.

Можна висловити гіпотезу, що близькість міфосів є одним з факторів, які визначають ступень близькості різних культур, і як наслідок, легкості або утрудненості їх взаєморозуміння. Відомо, що схожі міфологеми зустрічаються практично по усьому світу (феномен "бродячих сюжетів"). Однак комбінація цих міфологем, та той загальний смисл, який випливає з цього сполучення, є принципово відмінним в різних культурах. Тому європейцям часто здаються абсурдними міфи Нового світу, а японці принципово не розуміють, що таке пошуки Граалю ("серцевина" західноєвропейського міфосу). Отже, твори, основані на різних міфосах, при перекладі вимагають або сильної переробки (вільний переклад, переказ), або ж наукового коментованого видання, розрахованого на компетентного цінителя. В певному сенсі, саме культурологічна герменевтика постає саме як спосіб інтерпретації міфосу, допомагаючи зрозуміти культурну душу своєї та чужої цивілізації.

Діалог етнонаціональних життєсвітів, структурованих неповторною комбінацією культурних універсалій, приводить нас до теми міжнаціонального та міжкультурного діалогу. Де-факто, він відбувався протягом усього існування людства. Відмінності полягали тільки в його формі та ступені активності. Однак такий діалог не слід уявляти тільки як іділічне взаємозбагачення, адже він часто приймав і приймає форму агону або й безпосереднього конфлікту як культур, так і їх носіїв. Іншою важливою темою є симетричність або асиметричність стосунків суб'єктів діалогу.

Українська культура з різних історичних причин частіше виступала в якості реципієнта. Однак, в ній завжди виявлявся творчий підхід до імпортованих канонів. Так, саме в "Енеїді" І. Котляревського (а не в інших, досить численних травестованих переробках Вергілія) ми бачимо рідкісний випадок використання чужої форми для передачі суто власного етнонаціонального змісту. На наших очах бурлеск переростає в новий епос, який і сам стає парадигмою для подальших творів.

Відвертим визнанням мети звернення українських культурників до "чужих" шедеврів є вірш П. Куліша "До Шекспіра":

Світило творчества, Гомере новосвіту!

Прийми нас під свою опеку знамениту:

Дай у твоїм храму нам варварства позбутись,

На кращі почуття і задуми здобутись... [6]. Тут ми бачимо художню інтерпретацію самого факту культурних відмінностей та діалогу культур. Будемо сподіватися, що в наш час Україна зможе зробити міжкультурну комунікацію більш "симетричною" – перші прикмети цього вже помітні.

Отже, оскільки кожен твір виникає не в культурному вакуумі, для його глибинного розуміння слід приймати до уваги контекст в його різних проявах. Таким найширшим контекстом є життєвий світ культури, до якої належить автор, а також культури реципієнта. Врахування відмінностей між цими світами та намагання знайти їх спільні риси, які й дозволяють потенційне "злиття горизонтів", і є однією з головних цілей культурологічної герменевтики. Для дослідження життєвого світу (як в його синхроністичній так і діахронічній іпостасях) необхідне залучення досвіду дослідження ментальності та універсалій культури, таких як архетип, сигнатура, міфологема, міфос тощо. Адже саме неповторна комбінація та неповторна художня інтерпретація універсалій визначає відмінність культурних парадигм, властивих тій чи іншій етнокulturі чи епосі.

Глибинне вивчення кожного конкретного твору можна розглядати як таке, що збагачує наше уявлення про культуру, яка його породила. І навпаки, без розуміння культури – і власної, і чужої – неможливо розуміння індивідуального тексту. А отже, культургерменевтичне дослідження, яке перетворює цей варіант інтерпретаційного кола на потенційно нескінченну спіраль, може бути плідним для осягнення індивідуального та транскультурного в кожному конкретному художньому творі, а тому має як теоретичний, так і практичний потенціал.

Література:

1. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук [Електронний ресурс] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – Режим доступу: http://psylib.org.ua/books/_bahtm01.htm.
2. Бердяев Н. Азиатская и европейская душа / Н. Бердяев // Судьба России. – М.: Мысль, 1990. – С. 54-58.
3. Більченко Є. В. Діалог як логос феномена "Між" : по той бік принципу розмови / Є. В. Більченко // Поліфонія діалогу в постсучасній культурі : збірник наукових праць / упор. : С. М. Садовенко, Л. В. Терещенко-Кайдан. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 21-35.
4. Воеводін О. П. Про парадокси світогляду / О. П. Воеводін // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Збірник наукових праць / Відп. ред.: М. М. Бровко, О. Г. Шутов. – К.: Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 12-18.
5. Даренський В. Ю. Специфіка художнього освоєння історії : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / В. Ю. Даренський; Київський університет ім. Тараса Шевченка. – К. 2001. – 15 с.
6. Куліш П. До Шекспіра / П. Куліш // Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1994 – Т. 1. – С. 384-385.
7. Леві-Стросс К. Міт та значення / Клод Леві-Стросс // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 448-465.
8. Личкова В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть : монографія / В. А. Личкова. – К.: НАКККіМ, 2011. – 224 с.
9. Попов В. Ю. Поняття "менталітет" в пострадянському суспільстві / В. Ю. Попов // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наукових праць / Відп. ред. В.В. Лях. – Вип. 8. – К.: Укр. центр духов. культури, 1999. – С. 80-90.
10. Шевцов С. Універсалії культури "второго порядку" / С. Шевцов // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 15. Універсальні виміри культури. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 120-128.

References

1. Bakhtin M. M. K metodologii gumanitarnykh nauk [Elektronniy resurs] / M. M. Bakhtin // Estetika slovesnogo tvorchestva. – Rezhim dostupu: http://psylib.org.ua/books/_bahtm01.htm.
2. Berdyaev N. Aziatskaya i evropeyskaya dusha / N. Berdyaev // Sud'ba Rossii. – M.: Mysl', 1990. – S. 54-58.
3. Bilchenko Ye. V. Dialoh yak lohosh fenomena "Mizh" : po toi bik pryntsypu rozmovy / Ye. V. Bilchenko // Polifoniia dialohu v postsuchasniy kulturi : zbirnyk naukovykh prats / upor. : S. M. Sadovenko, L. V. Tereshchenko-Kaidan. – K. : NAKKKiM, 2013. – S. 21-35.
4. Voievodin O. P. Pro paradoksy svitohliadu / O. P. Voievodin // Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti. Zbirnyk naukovykh prats / Vidp. red.: M. M. Brovko, O. H. Shutov. – K.: Vyd. tsentr KDLU, 2000. – S. 12-18.
5. Darenskyi V. Yu. Spetsyfika khudozhnogo osvoinnia istorii : avtoref. dys.. ... kand.. filos. nauk : 09.00.08 / V. Yu. Darenskyi; Kyivskiy universytet im. Tarasa Shevchenka. – K. 2001. – 15 s.
6. Kulish P. Do Shekspira / P. Kulish // Tvory: V 2 t. – K.: Naukova dumka, 1994 – T. 1. – S. 384-385.
7. Levi-Stross K. Mit ta znachennia / Klod Levi-Stross // Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. / Za red. Marii Zubrytskoi. – Lviv: Litopys, 2001. – S. 448-465.
8. Lychkovakh V. A. Neklasychna estetyka v kulturnomu prostori KhKh – poch. XXI stolit : monohrafiia / V. A. Lychkovakh. – K.: NAKKKiM, 2011. – 224 s.
9. Popov V. Yu. Poniattia "mentalitet" v postradianskomu suspilstvi / V. Yu. Popov // Multyversum. Filosofskiy almanakh: Zb. naukovykh prats / Vidp. red. V.V. Liakh. – Vyp. 8. – K.: Ukr. tsentr dukhov. kultury, 1999. – S. 80-90.
10. Shevtsov S. Universalii kul'tury "vtorogo poryadka" / S. Shevtsov // Doksa. Zbirnyk naukovykh prats' z filosofii ta filologii. Vip 15. Universal'ni vimiri kul'turi. – Odesa: ONU im. I. I. Mechnikova, 2010. – S. 120-128.

Колесник Е. С. Культурологическая герменевтика и диалог контекстов

Статья посвящена обоснованию междисциплинарного подхода к интерпретации произведений искусства, обозначенного как "культурологическая герменевтика". Одним из ее основных принципов является взаимозависимость понимания текста и его культурного контекста, в частности парадигмы определенной культуры, формирующейся в результате взаимодействия синхронических и диахронических факторов. Наиболее адекватным путем ее изучения является анализ универсалий, характерных для определенной культуры, таких как архетип, сигнатура, мифологема, мифос и др. Практически все из них транскультурны, однако их комбинация и формы художественной интерпретации уникальны для каждой национальной традиции.

Ключевые слова: архетип, контекст, культурологическая герменевтика, парадигма, художественная интерпретация.

Kolesnyk O. Culturological hermeneutics and the dialogue of the contexts

The article defines the interdisciplinary approach to the interpretation of the works of art and introduces the term "culturological hermeneutics". One of its main principles is the obligatory attention, paid to the culturological context of the work. In this way we can interpret the well-known "hermeneutic circle" that way: the understanding of the text is impossible without understanding the context, but the understanding of the context is impossible without understanding the text (or the body of texts). Such context is formed by the individual, intersubjective and intercultural factors.

One of the levels of such context is the cultural paradigm that forms as a result of the interaction of the historical and national (diachronic and synchronic) characteristics. Without understanding this paradigm we do not only lose the meanings of the concrete work of art, but waste the chance of understanding the other culture, as well as our own, that can be correctly understood and evaluated only in comparison with others.

Thus the theory of understanding should acquire new dimensions, turning into the culturological hermeneutics.

The author as a person, without losing their distinctive self, can be viewed as a representative of a certain cultural paradigm. Thus the recipient of the work of art, belonging to a different paradigm, appears in the situation of an intercultural communication. Such dialogue can be synchronic or diachronic.

In the most general meaning, there are three concentric circles of the synchronic culturological context: personal, social and universal. Here we mostly deal with the second. It is in itself has complex structure. Self-identification has different levels. One of the most important of them is the belonging to a nation. Among the characteristics that define a certain nation there are language, culture, historical memory, national myth, that together create the common intersubjective "horizon". One of the defining characteristics of an ethnoculture is its unique world-attitude that sometimes is called the cultural soul, ethos, cultural style etc. It is especially important, considering that in his days M. Kostomarov proved the existence of a separate Ukrainian nation on the material of the comparative study of mentality.

The foundation of the world-attitude is the mentality as "the culture's unconsciousness". All these deeper levels of the social psyche shape the distinctive patterns that are studied by the representatives of the Cultural Morphology.

One of the main methods of studying this paradigm is the analysis of the unique configuration of the cultural universals. Such universals now have status of the major culturologic category. Still, there are different understanding of their status and function. For example, there is a discussion about the existence of the "second order" universals.

Generally the set of the universals is stable, but every cultural paradigm has its own pick of the universals and their concrete interpretation in culture. The historical changes are important, but the "core" of the national culture stays mostly intact, and provides the continuity of the tradition.

The most widely used term, connected with the cultural universals is the archetype. In many contexts we can view as its synonyms "idea", "eidos", "motif" etc. The artistic interpretation of the archetype leads to the emergence of the archetypal image, that combines general and individual traces.

The concept of archetype can be complemented with the concept of "signature" as the main archetype of a certain paradigm. It seems possible to suggest also the term "mythos" as the invariant plot of a certain culture that consists of its main mythologemes. As mythos is always diffuse, it needs reconstruction. O. Spengler came close to defining the mythos of the Faust Culture.

We can make a hypothesis that the closeness of the mythoi is one of the characteristics of the closeness of cultures, and thus the factor of the better or worse intercultural mutual understanding. In a sense, the culturological hermeneutics is a means of understanding mythos of a culture.

The intercultural dialogue as the dialogue of the ethnonational worlds happened throughout the human history. It can take different forms, both peaceful and aggressive, symmetrical and asymmetrical. Ukrainian culture for a long time was mostly a recipient. But in our time there is a hope that it will have a more active role in the mutual enriching of the different cultures.

Thus, as every work of art is created not in the cultural vacuum, we should note its context, including the whole paradigm. The understanding of the differences between the worlds of the author and the recipient helps to find their common traces, which leads to the understanding. The cultural-hermeneutic study aims at achieving this, turning the hermeneutical circle anti a spiral, that can bring us to the potentially never-ending in-depth studying of the work of art, ant through it – the human soul, culture and the world.

Key words: archetype, context, culturological hermeneutics, paradigm, artistic interpretation.

УДК 008 (477)

Копієвська Ольга Рафіїлівна
кандидат педагогічних наук, доцент

КУЛЬТУРНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ

Стаття присвячена актуальній проблемі сучасності, яка порушує питання щодо ролі і місця культури у визначенні національного інтересу. В основу статті покладено наукові підходи до розуміння поняття "національний інтерес", аналізуються його ознаки, фактори і елементи, які мають вплив на визначення предмета дослідження.

Окрема увага прикута до характеристики української культурної реальності, окреслюється коло питань, що супроводжуються визначенням національного інтересу в Україні. На фактологічному матеріалі визначаються культурні потреби різних суб'єктів діяльності у сфері культури, аналізується їх роль і місце в процесі формування національного інтересу.

Ключові слова: культура, культурна функція, національний інтерес, людина, держава, громадянське суспільство.

Усвідомлення потреб людини, держави, громадянського суспільства, що характеризуються внутрішніми і зовнішніми відносинами в усіх життєво важливих сферах політичного, суспільного життя, визначається національним інтересом. В основу традиційного розуміння поняття "національний інтерес" покладені ознаки, які визначають самоідентифікацію держави і її населення. До них належать політичні, географічні, економічні і культурні ознаки.

Щодо зовнішнього світу національний інтерес дає змогу виокремити державу із загальної картини світу, визначаючи її неповторність і індивідуальність. При цьому до основних факторів, що визначають національні інтереси, відносяться: геополітичне положення й національні особливості; наявність ресурсів та відповідного потенціалу; сформовану систему прийняття стратегічних рішень; місце в системі міжнародних відносин. Основними елементами розрахунку національного інтересу виступають: зовнішня і внутрішня безпека, конституційний лад, власна система цінностей.

Доктриною будь-якої країни є продукт її стратегічної культури, який включає історично сформований метод вирішення життєвоважливих для країни проблем. Стратегічна культура обумовлюється національними традиціями, просторовим, географічним положенням, світоглядом і світосприйняттям, історичним досвідом. Стратегічна культура визначає стиль поведінки країни на міжнародній арені, стиль керівництва країною, спроможність мобілізуватися на випадок захисту національних інтересів тощо [1]. Слід наголосити, що розуміння стратегічної культури в національному інтересі є актуальною для України темою.

Отже, культура в її різноманітному значенні є основою національного інтересу. Саме на основі чіткого розуміння поняття "культура" має формуватися національний інтерес країни. Проте саме культура як складова національного інтересу є питанням, яке потребує певного наукового розгляду,

що і дозволило сформувавши мету дослідження, яка полягає у спробі вивчення концептуальних основ розуміння культури в процесі визначення національного інтересу України.

На основі розуміння національного інтересу формуються наукові напрями, які по-різному трактують зміст і значення цього поняття – залежно від ідеологічних позицій вчених і дослідників.

Загальнотеоретичні аспекти поняття національний інтерес є предметом дослідження представників різних наукових течій (У. Гладстон, Г. Моргентау, О. Тьєррі). Предметом наукового аналізу є підходи до поняття "національний інтерес", його функції, ознаки, основні елементи і класифікація.

З огляду на те, що в Україні немає чіткого розуміння національних інтересів, їх постійних та змінних складових, постає нагальна потреба в осмисленні національного інтересу на теоретичному і практичному рівнях (як усвідомленому суспільною думкою понятті). Причому така потреба виникає тоді, коли різні суспільно-політичні сили отримують можливість впливати на прийняття важливих політичних рішень. Така можливість з'являється в процесі становлення представницької демократії і правової держави, що, в свою чергу, передбачає формування нації не лише як етноносіїв, а й як членів громадянського суспільства, де громадянство в суспільно-політичній свідомості первинне.

Поняття "національний інтерес" вперше зустрічається в лексиці французького державного діяча Огюстена Тьєррі та лідера ліберальної партії Великобританії Уільяма Гладстона [2]. В працях вищезазначених діячів поняття "національний інтерес" уособлює особливості життя народу тієї чи іншої країни, який характеризувався внутрішньою єдністю мови, культури, духу народу. Так, французький історик Огюстен Тьєррі стверджував, що саме історія накладає свій відбиток на визначальні політичні курси будь-якої країни [3].

Національний інтерес пов'язують і з ім'ям Наполеона, який наприкінці життя, підводячи підсумок власної державної діяльності, ставив собі в заслугу те, що захищав інтереси французької нації. Так, Д.М. Туган-Барановський зазначає, що Наполеон виявився спроможним "зрозуміти основні інтереси нації, і на цій підставі розробити соціально-політичну програму Франції оптимальну як з точки зору досягнення особистого успіху, в реалізації якої були зацікавлені різні верстви населення, особливо буржуазія і селянство" [4, 21].

Класик американської політичної науки Генрі Моргентау визначає національний інтерес як довготривалий, життєво важливий принцип розвитку нації. На його думку, національні інтереси полягають в прагненні представників однієї нації до об'єднання на основі спільності культури (мови, сімейних, релігійних, моральних етичних традицій і звичаїв на основі єдиної політичної системи і політики). При цьому національні інтереси він ділить на постійні і змінні. До постійних Генрі Моргентау відносить забезпечення зовнішньої безпеки держави. До змінних – національні традиції, індивідуальні якості політичних лідерів, тенденції в економіці, соціальній сфері і т.д. Інтерес, визначуваний як влада/сила – об'єктивна, універсально обґрунтована категорія. Але не тому, що вона нібито встановлена раз і назавжди; зміст і спосіб володарювання обумовлені політичним і культурним контекстом [5, 503].

Національний інтерес має враховувати відносини між всіма суб'єктами держави. Тому інтереси країни чи національні інтереси проявляються під час взаємодії всіх суб'єктів громадянського суспільства.

З огляду на вищезазначене слід наголосити, що саме формування громадянського суспільства в Україні, актуалізує цю проблему і потребує її розгляду в новому ракурсі.

Якщо в країнах Західної Європи формування правової держави відбувалось при наявності розвинених структур громадянського суспільства і в його межах, то Україна йде дещо іншим шляхом. Здійснюється спроба розбудувати правову державу за відсутності сильного, здатного захистити інтереси своїх членів громадянського суспільства. Крім цього, у більшості населення відсутня приватна власність, а остання як відомо із західноєвропейської історії основа становлення інституцій громадянського суспільства. Логіка Заходу: державні інтереси – суспільні інтереси – національні інтереси; Україна: державні-національні інтереси. Тому при визначенні національного інтересу слід враховувати побажання і інтереси різних груп громадянського суспільства. Національний інтерес має враховувати і підкреслювати їх соціальну і культурну індивідуальність.

Змістовна сутність національного інтересу має враховувати ознаки, які науковці класифікують так: за ступенем спільності: індивідуальні, групові, корпоративні, громадські, національні, загальнолюдські; по суб'єктах: особистості, суспільства, держави, коаліції, держави світової спільноти; за сферами діяльності: економічні, зовнішньополітичні, внутрішньополітичні, військові, інформаційні, духовні; за ступенем значущості: життєво важливі; поточні [6].

Від розуміння природи національних інтересів, оскільки вони безпосередньо пов'язані з практичною політичною діяльністю, залежить розробка зовнішньої і внутрішньої політики держави. Така

політика повинна поєднувати різноманітні, різноспрямовані пріоритети і забезпечувати політичну стабільність, динамічність розвитку ринкової економіки, ефективне вирішення соціальних, етнічних та конфесійних проблем.

Національні інтереси формуються потребами суспільного розвитку, усвідомленими як певна цілісність з подальшим виокремленням ієрархії пріоритетів внутрішньої і зовнішньої політики. Головним питанням при визначенні національних інтересів є спроможність влади розробляти і здійснювати внутрішню і зовнішню політику держави, таким чином, щоб виражати в ній потреби суспільного розвитку. Головне завдання – перетворити інтереси окремих громадян, соціальних і зацікавлених груп в сукупний національний інтерес шляхом зведення всіх цих інтересів до єдиного знаменника.

Отже, національні інтереси – сублімований вираз сукупних соціальних інтересів різнорівневого характеру, що складають основу формування державної стратегії, спрямованої на створення оптимальних внутрішніх і міжнародних умов для розвитку нації як суспільства і держави.

Національні інтереси – оптимальна форма виразу консенсусу досягнутого владою і суспільством, так як і консенсусу всередині суспільства.

Основою формування національних інтересів є характерна для даного суспільства сукупність цінностей: "свобода", "демократія", "соціальна рівність", "економічний добробут", "розвиток", "індивідуальна безпека", "соціально-культурні традиції та орієнтації". Значний вплив на національні інтереси мають локальні особливості яким характеризується нація, що, в свою чергу, включає: історичний досвід, традиції, етнонаціональну ментальність, національний характер, національну ідею, тощо. За таких ознак можна говорити про те, що національний інтерес виступає однією з головних умов формування національної і культурної ідентичності.

Часи незалежності дозволили значною мірою розширити фактичний зміст культури, її значення в національному інтересі України. Практики і науковці пов'язують цей процес з культурною функцією держави [7, 59]. Інтереси держави в реалізації культурної функції полягають в створенні умов розвитку соціально-культурної інфраструктури, яка спрямована на реалізацію конституційних прав і свобод людини і громадянина в забезпеченні культурних потреб і використання її в цілях забезпечення непопорушності суверенітету, територіальної цілісності, політичної, економічної і соціальної стабільності, в безумовному дотриманні законності і правопорядку. Практична реалізація культурної функції держави спрямована на забезпечення захищеності її національних інтересів в культурній сфері, що визначаються сукупністю збалансованих інтересів особи, суспільства і держави. Інтереси в культурній сфері полягають в реалізації конституційних прав людини і громадянина на доступ до культурних індустрій, які сприяють духовному і інтелектуальному розвитку особистості [8, 32-33]

Національний інтерес в концентрованому вигляді виражає цілі і способи їх досягнення, які закріплюються за певними суб'єктами політичної діяльності, відображає певний політичний статус останніх як всередині держави, так і на міжнародній арені. Визначаючи діяльність нації-держави в культурі, національний інтерес є показником внутрішньої і зовнішньої політики.

Центральне питання взаємозв'язку державних і національних інтересів і врахування останніх у державній культурній політиці – це питання про те, в якій мірі влада працює "на себе" і в якій – на суспільство. Тобто йдеться про ступінь інтеграції, врахування в політиці держави інтересів різних соціальних груп і верств населення і поєднання їх з реальними можливостями держави (рівнем економічного і соціального розвитку, ресурсним потенціалом, реальним станом фінансової системи, геополітичною ситуацією, етнічною, культурною приналежністю та ін.).

Як свідчить історичний досвід, найбільша небезпека при осмисленні, розробці і реалізації національних інтересів полягає в жорсткому взаємозв'язку цих інтересів з ідеологією. Національні інтереси за своєю сутністю повинні бути вищими за будь-яку ідеологію, оскільки самі виступають як ідеологія, перебираючи на себе функції останньої. Не останню роль в цьому має відіграти національна самоідентифікація України. Звернення до дискурсу національного інтересу, аналіз його змін, трансформацій і метаморфоз, виявлення ролі і значення в зовнішній і внутрішній культурній політиці держави дасть можливість Україні знайти місце в світовому цивілізаційному процесі.

На основі розробленої концепції національного інтересу, складовою якого є інтерес в сфері культури, мають формуватися стратегічні і тактичні завдання внутрішньої і зовнішньої політики держави із забезпечення культурної функції держави.

Аналіз наукової літератури дає підстави виокремити низку складових національного інтересу в українській культурі.

Однією з важливих складових є збереження культурної спадщини, охорона і захист якої є пріоритетним обов'язком держави. Тому стратегія на найближчу перспективу уявляється такою: формування нормативної бази та повноцінної ефективної системи державних органів охорони культурної

спадщини. Саме цим шляхом пішла більшість країн, створивши при цьому відповідну правову базу для діяльності інституцій громадянського суспільства, функціональна спрямованість яких спрямована на збереження та захист об'єктів культурної спадщини від муніципального до загальнонаціонального, міжнародного (об'єкти ЮНЕСКО) рівня.

Складовою національних інтересів є дотримання конституційних прав і свобод людини і громадянина в сфері культури. Ефективність культурної функції держави передбачає: створення умов для дотримання встановлених законодавством доступу до культурних послуг; споживання культурних послуг і реалізацію культурних практик, задля забезпечення суспільного розвитку, консолідації суспільства, духовного відродження нації; формування удосконаленої системи збереження і раціонального використання культурних ресурсів, що становлять основу духовного потенціалу нації; розробку дієвих механізмів правового регулювання відносин в сфері культури і мистецтва; гарантування свободи творчості.

Реалії сьогодення пов'язані з процесами глобалізації, інтенсивність яких визначається впровадженням інформаційно-комунікативних технологій в усі сфери життєдіяльності. Останнє дає підстави стверджувати, що необхідною складовою національного інтересу є захист культурного надбання від несанкціонованого доступу негативних явищ, які шкодять духовному здоров'ю нації.

Світовий та європейський досвід практичної реалізації культурної функції дає підстави стверджувати про важливість інформаційного забезпечення цієї функції, що є також складовою національних інтересів. Дана складова передбачає інформування громадян і міжнародної спільноти про державну культурну політику, її офіційну позицію щодо соціально значущих подій в країні і міжнародному співтоваристві, і забезпечення відкритого доступу громадян до культурних, духовних, дозвіллевих ресурсів.

Недосконалість правового регулювання суспільних відносин в сфері культури призводять до серйозних негативних наслідків. Так, правова недосконалість, відсутність практичних механізмів, матеріально-технічного забезпечення культури призводить до відповідних обмежень у реалізації конституційних прав, свобод і законних інтересів громадян, духовного зубожіння країни.

Досвід багатьох країн світу підкреслює необхідність вивчення питань функціонування культурної політики та правового забезпечення культурної функції держави і переконливо доводить, що дослідження цих питань повинно мати достатнє наукове обґрунтування, яке здійснюють відповідні наукові центри. Пріоритетним напрямком наукової діяльності центрів є вивчення питань пов'язаних з розробкою правових механізмів функціонування культурної функції держави та засобів їх контролю, як на державному, так і на рівні інституцій громадянського суспільства. Сучасна вітчизняна наукова спільнота має звертатися до вивчення питань щодо культурних прав, культурної мовної політики, міждисциплінарності у дослідженнях культурної розбудови тощо. Очевидно, що ці проблеми мають не тільки теоретичне значення, а й практичне. Крім того, науковцям спільно з практиками потрібно розробити рекомендації щодо формування громадянського суспільства з високими духовними та культурними потребами. Діяльність різних суб'єктів, які зацікавлені у розвитку вітчизняної культури, покликана в першу чергу впливати на проведення реальної політики в державі, регіонах, сприяти координації роботи між всіма учасниками культуротворчого процесу.

Постає необхідність у розробці єдиних організаційно-правових принципів з урахуванням загальних напрямів у регулюванні правовідносин у сфері культурної політики інших держав.

Реформування у сфері культури є прямим наслідком економічних перетворень, що відбуваються на вітчизняному просторі. Основою державних гарантій збереження і розвитку культури є державне фінансування. В зв'язку з цим необхідно в базових законах більш чітко регламентувати питання державної підтримки культури.

Одне із значущих місць у базових законах про культуру займають права громадян у сфері культури. Пропонується більш чітко в базових законах про культуру регламентувати права громадян в області культури. Слід забезпечити послідовну реалізацію в законодавстві курсу на будівництво демократичної, правової, соціальної держави, заснованої на принципах пріоритету прав і свобод людини і громадянина, верховенства права, злагодженої співпраці різних гілок влади щодо реалізації єдиної державної політики. При цьому пріоритет прав людини повинен гармонійно поєднуватися з інтересами суспільства і держави.

Існуючий стан культурної сфери в Україні зумовив появу не тільки проблеми реалізації культурних прав і свобод людини, а й проблеми розвитку і підтримки національної культури в цілому. До проблемних належить:

- порушення прав і свобод людини і громадянина щодо творчого розвитку, включаючи право вільно обирати, мати і поширювати культурні і духовні цінності та діяти відповідно до них;
- недосконалість правової системи забезпечення та реалізації культурної функції держави, що не дозволяє реалізувати єдину державну політику, і вимагає вдосконалення форм, методів і засобів

виявлення, оцінки і прогнозування розвитку світових, європейських, вітчизняних культурних процесів, а також формування системи протидії негативним тенденціям в культурі;

- реалізація і забезпечення державної мовної політики як важливого чинника духовного єднання і формування національної ідентичності, яка є основою територіальної цілісності держави;
- практична відсутність дійових державних програм, критеріїв і методів оцінки ефективності систем і засобів забезпечення культурної функції в державі;
- нескоординована діяльність органів державної влади, підприємств, установ і організацій незалежно від форм власності в сфері культури;
- недосконалість науково-практичних основ забезпечення напрямків культурної політики з урахуванням сучасної геополітичної ситуації, умов політичного і соціально-економічного розвитку країни;
- фінансова неспроможність забезпечення діяльності неприбуткових соціокультурних інститутів та їх розвитку;
- порушення принципу рівності щодо споживання культурних послуг різними соціально-демографічними групами населення;
- відсутність дієвої молодіжної політики з питань культурного та духовного розвитку підрастаючого покоління, підтримка культури творчих ініціатив;
- формування почуття патріотизму і відповідальності громадянина за долю країни.

Вирішення вищезокреслених проблем можливе за умови забезпечення реальних організаційних форм і методів та різноманітних правових практик. Правові методи включають в себе розробку нормативних правових актів, що регламентують відносини і нормативних методичних документів з питань забезпечення культурної функції держави.

Аналіз змісту, форми і сутності національного інтересу, ролі культури в його визначенні дає змогу зробити висновок, що формування національних інтересів – еволюційний і тривалий історичний процес, що здійснюється в складному переплетінні економічних, соціальних, національно-ментальних та інших факторів, що в сукупності визначають зміст і характер культурно-історичного досвіду даного народу. У такій якості національні інтереси є суспільно-історичним феноменом і не можуть існувати незалежно від культурної свідомості їх носіїв. Вони мають найтісніший взаємозв'язок з культурною ідентичністю конкретної нації.

У цілях розбудови демократичної держави і реалізації вищезгаданих завдань національні інтереси повинні враховувати не тільки представники громадянського суспільства, а й головне – державні органи і посадовці в своїй повсякденній діяльності, яка має бути спрямована на удосконалення державних механізмів, які дозволили б в основу будь якої галузі, сфери ставити в пріоритет національний інтерес. В свою чергу, таке ставлення дозволить забезпечити розвиток держави спрямований на збереження національної ідентичності.

Культура, покладена в основу національного інтересу, дасть змогу: забезпечити повноцінне функціонування національних культурних практик; розширить можливість своєчасної інтенсифікації та формування відкритих культурних ресурсів; підвищить економічну спроможність національних культурних продуктів; створить і розширить межі споживання кращих зразків української культури; культурний товар та послуга зможе конкурувати на світовому культурному ринку; сформується загальнонаціональний міцний культурний простір в якому кожен громадянин України зможе реалізувати культурне право.

Задля розбудови України як сучасної європейської держави постає першочергове завдання щодо розробки та запровадження дійового комплексу організаційно-правових механізмів та заходів з просування національного інтересу в усіх життєво важливих сферах, розробити стратегічний план з розбудови української держави, заснованої на національному інтересі, а відповідно – забезпечити реалізацію визначених цілей і завдань.

Література

1. Национальные интересы [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.grandars.ru>.
2. Брайс Дж. Вильям Гладстон; пер. с англ. А. Я. Гальперна под ред. и с прим. Л. Е. Оболенского. – СПб.: Типо-лит. Вайсберга и П. Гершунина, 1902. – 62 с.
3. Тьерри О. История завоевания Англии норманнами: о его причинах и последствиях до нашего времени в Англии, Шотландии, Ирландии и на материке; пер с фр. Т. 1. /Тьерри О. – СПб.: Тип. Деп-та уделов, 1858. – 262 с.
4. Туган-Барановский Д. М. Наполеон и власть : (Эпоха консульства) / Д.М. Туган-Барановский; Волгогр. гос. ун-т, Балаш. гос. пед. ин-т. – Балашов, 1993. – 303 с.

5. Моргентгау Г. Международная политика // Антология мировой политической мысли: В 5 т. / Моргентгау Г. – М., 1997. – Т.2. – С.501-507.
6. Национальные интересы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.grandars.ru>.
7. Ромашов Р.А. Функции государства / Ромашов Р.А. // Теория государства и права. – СПб.: Питер, 2006. – С. 58-62.
8. Шестак В. С. Сучасний стан та перспективи законодавчого забезпечення реалізації культурної функції держави / В. С. Шестак // Право і безпека. – 2009. – № 1. – С. 30–35.

References

1. Natsional'nye interesy [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.grandars.ru>.
2. Brays Dzh. Vil'yam Gladston; per. s angl. A. Ya. Gal'perna pod red. i s prim. L. E. Obolenskogo. – SPb.: Tipo-lit. Vaysberga i P. Gershunina, 1902. – 62 s.
3. T'erri O. Istoriya zavoevaniya Anglii normannami: o ego prichinakh i posledstviyakh do nashego vremeni v Anglii, Shotlandii, Irlandii i na materike; per s fr. T. 1. / T'erri O. – SPb.: Tip. Dep-ta udelov, 1858. – 262 s.
4. Tugan-Baranovskiy D. M. Napoleon i vlast' : (Epokha konsul'stva) / D.M. Tugan-Baranovskiy; Volgogr. gos. un-t, Balash. gos. ped. in-t. – Balashov, 1993. – 303 s.
5. Morgentau G. Mezhdunarodnaya politika // Antologiya mirovoy politicheskoy mysli: V 5 t. / Morgentau G. – М., 1997. – Т.2. – С.501-507.
6. Natsional'nye interesy [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.grandars.ru>.
7. Romashov R.A. Funktsii gosudarstva / Romashov R.A. // Teoriya gosudarstva i prava. – SPb.: Piter, 2006. – S. 58-62.
8. Shestak V. S. Suchasnyi stan ta perspektyvy zakonodavchoho zabezpechennia realizatsii kulturnoi funktsii derzhavy / V. S. Shestak // Pravo i bezpeka. – 2009. – № 1. – S. 30–35.

Копиевская О.Р. Культурная составляющая национального интереса

Статья посвящена актуальной проблеме современности, которая раскрывает вопрос роли и места культуры в контексте определения национального интереса. В основу статьи положены научные подходы к пониманию понятия "национальный интерес", анализируются его признаки, факторы и элементы, которые имеют влияние на определение предмета исследования.

Внимание автора приковано к характеристике украинской культурной реальности, определяется круг вопросов, способствующих выявлению сущности национального интереса в Украине. На фактологическом материале определяются культурные потребности различных субъектов деятельности в сфере культуры, анализируется их роль и место в процессе формирования национального интереса.

Ключевые слова: культура, культурная функция, национальный интерес, человек, государство, гражданское общество.

Копієвська О. The cultural component of national interest

The article is devoted to the problem, which has put the issue of awareness of the importance of national interest in the process of modern nation. The basis of article consists of scientific approaches to understanding the concept of "national interest", defined by the signs of national interest, which include political, geographic, economic and cultural characteristics. In author's opinion, the feature that defined in the article allows to isolate the state of the overall picture of the world, defining its uniqueness and individuality.

Special attention is drawn to the author's definition of the main factors determining the national interest, the basic elements that have an impact on the calculation of national interest. The article reveals the essence of strategic culture, which includes historically-formed method of solving vital for the country's problems. In my opinion it is the strategic culture driven by national traditions, spatial, geographical location, outlook and worldview, historical experience. Strategic culture determines behavior of a country, management style, ability to mobilize in the event of protecting national interests.

This paper analyzes the general theoretical aspects of the concept of national interest as defined by (William Gladstone, Hans Morgenthau, A. Thierry).

The author emphasizes that it is due to the fact that in Ukraine there is no clear understanding of national interests, their fixed and variable components, there is an urgent need for understanding the national interest in the theoretical and practical levels (as informed public opinion concept).

The author emphasizes that it is the formation of civil society in Ukraine, updates the consideration of the national interest in a new perspective. Given the purpose of the article, the author refers to the practice of forming national interest in Western Europe. The author believes that the approach to the definition of national interest depends on the logic of the West, which is the next logical chain: the public interest – the social interest – the national interest; Ukraine in the chain, according to the author has the following logic: state and national interests.

Therefore, the author stresses the importance to incorporate the wishes and interests of different groups of civil society. The article reveals the needs of social development, which in author's opinion is the basis of national interest. The main task in this context is a task that is associated with the transformation of the interests of individuals, social groups and groups that are interested in the aggregate national interest.

Special attention is focused on the author's specifications of Ukrainian reality. The author notes that the time of independence allowed greatly expand the actual content of the culture, the value in the national interests of Ukraine. The factual material of citizens' cultural interests, their place and role in the formation of national interests of Ukraine has been determined. The role and place of ideology in the national interest has been revealed. National interests in its essence must be higher than any ideology, as most serve as an ideology, taking over the functions of the latter.

Analysis of the specific source base allowed the author to isolate certain number of components of the national interest in Ukrainian culture. This article analyzes the Ukrainian realities defined by their influence on the formation of national interest. According to the author it is essential to have consolidation of all interested parties of Ukrainian cultural state subjects to solve the problems. Activity of various actors who are interested in the development of Ukrainian culture is intended primarily to influence the conduct of the actual policy in the country, to promote coordination among all participants culturally creative process.

The author says, there is a need to develop common organizational and legal principles with the general trends in the regulation of relations in the cultural politics of other countries.

According to the author, the basis of government guarantees of the preservation and development of culture is public funding and therefore their legal regulation. The article ends with fundamental conclusions which allow determining the practical significance of theoretical positions discussed in the article. The author claims that, the formation of national interests is a long historical and evolutionary process that is carried out in a complex interplay of economic, social, national, mental and other factors that are combined to determine the content and nature of the cultural and historical experiences of the people.

As such, the national interest is a socio-historical phenomenon and can not exist independently of the cultural awareness of their speakers. They have the closest relationship with the cultural identity of a particular nation.

In order to build a democratic state and the realization of the above objectives, national interests must take into account not only the representatives of civil society, and most importantly – government agencies and officials. This activity should be aimed at improving the state mechanisms that would allow the foundation of any business to put national interest in priority.

Key words: culture, cultural function, the national interest, people, government, civil society.

УДК 168.522

Овчарук Ольга Володимирівна
кандидат педагогічних наук, доцент

МОДЕЛЮВАННЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ ЛЮДИНИ

У статті на основі узагальнення теоретичного досвіду наукових знань, розвиток яких припадає на першу половину ХХ століття, зокрема психологічної антропології, етноантропології та етнопсихології, обґрунтовано методологічний потенціал методу моделювання як способу формування образу людини у культурологічному контексті.

Ключові слова: модель, моделювання, модальна особистість, базовий тип особистості, метод пізнання, психологізм, психологічна антропологія, етноантропологія, етнопсихологія.

Питання про те, якою має бути людина майбутнього, є одним з найскладніших як у філософському, так і загальногуманітарному плані. Втім, від цього воно не стає менш привабливим як для вивчення вітчизняною, так і зарубіжною думкою, а також для дослідників, які представляють різні напрями наукових знань – філософію, філософську антропологію, естетику, етнопсихологію, соціологію, мистецтвознавство тощо. До осмислення людини як феномена культури долучається сьогодні і культурологія, методологічний інструментарій якої дає змогу застосувати широкий спектр сучасних наукових підходів та методологічних стратегій, сукупність яких створює унікальні можливості для розширення наукового простору пізнання.

Водночас функціонування культурології в умовах поліметодології не знімає важливого питання, пов'язаного із необхідністю розширення методологічних можливостей культурологічного знання, розвиток якого відбувається на засадах міжнаукового підходу. У цьому контексті актуальним, на нашу думку, виглядає залучення теоретичного потенціалу методу моделювання та обґрунтування його можливостей у сфері культурологічного дослідницького пошуку. Попри широке застосування названого методу в багатьох галузях знань – від ядерної фізики, комп'ютерних технологій, фізіології тощо – а також у різних напрямках гуманітаристики, зокрема у царині філософії, естетики, мистецтвознавства (Д. Белл, В. Бранський, Ю. Борев, О. Мороз, О. Оніщенко, Л. Столович, В. Федь та ін.), від-

сутність відповідної методологічної рефлексії у сучасних наукових розвідках культурологічного спрямування доводить актуальність заявленої проблематики.

Отже, мета статті – на основі узагальнення теоретичного досвіду наук про культуру початку ХХ століття виявити методологічний потенціал методу моделювання як способу формування образу людини у культурологічному контексті.

З огляду на поставлену мету зауважимо, що звернення до окресленої проблематики зумовлена низкою факторів. Так, спостереження доводять, що суттєвою особливістю сучасної культури є формування поряд із традиційним її нового образу. Традиційний образ світової культури пов'язаний, передусім, з ідеями її історичної та органічної цілісності, уявленнями про норми, правила, традиції, звичаї тощо. Новий образ культури дедалі більше асоціюється із розвитком ноосферного, планетарного мислення, ідеями екогуманізму та універсалізму, а також включає поступову відмову від спрощених раціональних схем вирішення культурних проблем, зростання ролі розуміючої рефлексії стосовно чужих культур, визнання правомірності існування множинності істин.

При цьому такий тип формування сучасної культури породжує й новий образ людини, адже в умовах соціокультурних трансформацій, що відбуваються на межі тисячоліть, завершується процес існування одного типу людини та створюються умови для формування іншого. Окреслений контекст обумовлює необхідність готувати умови для формування людини прийдешньої культури та цивілізації. "Якщо практична реалізація нових форм життя та інтелектуальне забезпечення стануть ефективними, життєвими, достатньо активними, то це приведе до появи іншої "постновоєвропейської" (М. Бердяєв напевно сказав би "метаісторичної") людини" – зауважує сучасний російський вчений В. М. Розін [6, 48].

Втім, практично зорієнтоване завдання має бути розв'язане передусім на теоретичному рівні. З огляду на це у сферу культурології мають бути залучені такі наукові методи пізнання, функції та методологічний потенціал яких сприятиме продуктивній реалізації відповідних дослідницьких процедур. Саме до таких традиційних з одного боку та інноваційних з іншого, на нашу думку, може бути віднесений метод моделювання як загальнонауковий інструмент пізнання, що має достатньо тривалу історію розвитку та широкий теоретичний досвід опрацювання. Оскільки означений метод сформувався на основі залучення у наукову практику поняття "модель", то наразі звернемося перш за все до аналізу розробки саме цього поняття.

Поняття "модель" (від латинського *modulus* – міра, зразок, норма) є широко вживаним у науковій літературі. Різні підходи до його тлумачення присутні у працях російської та українських дослідників (А. Грицанов, С. Лебедев, А. Івін, Б. Бірюков, І. Кондрашин, В. Штоф, В. Федь та ін.). У найширшому сенсі його розуміють як деякий мисленнєвий або знаковий образ об'єкта (зокрема умовний чи уявний). До їх числа відносяться гносеологічні зразки, а саме – відтворення, віддзеркалення досліджуваного об'єкта або системи об'єктів у вигляді наукових теорій, формул, описів тощо. З іншого боку під моделлю розуміють спеціально створений або спеціально підібраний об'єкт, що відтворює його значущі характеристики. На думку українського дослідника О. Мороза, в загальному розумінні, модель – це "аналог (графік, схема, знакова система, структура) певного об'єкта (оригіналу), фрагментарна реальності, артефактів, витворів культури, концептуально-теоретичних утворень тощо" [4, 391].

У філософії поняття "модель" часто застосовується в умоглядному плані, зокрема як аналог "теорії" у тих випадках, коли ця теорія ще недостатньо розроблена та приховує багато незрозумілих питань. Так, ще у працях Демокрита та Епікура йдеться про атоми, їхню форму та способи взаємодії. Ці уявлення представляють собою різні теоретичні (ідеальні) моделі певних форм та змістовних основ буття й тим самим розкриваючи можливості для широкого спектру можливостей та спроб моделювання. Отже, за способом утворення моделі можуть бути поділені на дві великі групи – фізичні (матеріальні) та теоретичні (світоглядні або умоглядні). Виходячи з того, що будь-яка модель – як матеріальна, так і ідеальна являє собою певну форму відображення дійсності, то вона виступає як особлива форма, яка дає специфічний образ явищ дійсності [9, 655-656]. Виходячи з цього, В. А. Штоф розрізняє моделі за формами, а саме: образні, побудовані з почуттєво наочних елементів; знакові, у яких елементи відносин та властивостей явищ, що моделюються, виражені за допомогою певних знаків; змішані, що об'єднують властивості образних та знакових моделей [10, 23].

Загалом, аналізуючи досвід теоретичного опрацювання поняття "модель" та моделювання як загальнонаукового методу пізнання слід зазначити, що і модель як схема пояснення будь-якого явища, і моделювання як аналітичний і прогностичний чинник завжди перебували під пильним наглядом філософської науки, утворюючи тим самим класичну традицію філософування. Про це свідчить аналіз як довідкової філософської літератури, а саме – філософських словників радянської доби, так і сучасних довідкових видань [8, 9].

Втім, сьогодні маємо приклади застосування названого методу в дослідженні сучасної культурфілософської проблематики. Так, на думку сучасного вітчизняного дослідника В. А. Федя, метод моделювання виступає конструктивною основою дослідження культуротворчих процесів задля виявлення певних характеристик моделей культури, а також з метою моделювання сутнісних основ її буття та виявлення майбутніх перспектив. Водночас, привертає увагу твердження автора про можливість застосування методу моделювання не тільки як уявної, а й матеріально реалізованої системи, яка спричиняє нову інформацію про культуротворчість як процес, що реалізується на світоглядному та практичному рівні [7, 33]. Цей висновок, у якому зроблено наголос саме на можливості практичної реалізації розроблених певних моделей буття, з високою ступеню вірогідності може бути використаний відносно формування моделі людини у царині культурології, адже йдеться про моделювання не тільки як спосіб пізнання, а й його результат.

Принагідно зауважимо, що застосування методу моделювання у інших сферах гуманітаристики, зокрема у мистецтвознавстві та естетиці, в значній мірі пов'язано із осмисленням проблеми художнього образу. Про це свідчать наукові розвідки, що вміщені у працях відомих вітчизняних та російських вчених, створених у різні історичні періоди. Серед найбільш показових назовемо: "Естетика" Ю. Б. Борєва (М., 1988), "Жизнь – творчество – человек. Функции художественной деятельности" Л. Н. Столовича (М., 1985), "Искусство и философия" В. П. Бранського (Калінінград, 1999), "Художня творчість: проект неklasичної естетики" О. І. Оніщенко (К., 2008), "Естетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми" Т. І. Орлової (К., 2002) та ін. Розглядаючи різні аспекти як в цілому художньої творчості, так і художнього образу зокрема, вчені, з урахуванням відповідної наукової специфіки, продуктивно використовують поняття моделі та методу моделювання у проблемному полі мистецтвознавства та естетики – класичної і неklasичної також.

Проведений аналіз досвіду застосування методу моделювання у різних сферах гуманітаристики – філософії, естетиці та мистецтвознавстві свідчить про брак наукових розвідок аналогічного спрямування у царині культурології, що актуалізує необхідність висвітлення історичної динаміки його залучення в аспекті теоретичного та практичного розвитку культурологічного знання.

Слід зазначити, що як методологічний інструментарій поняття "модель" активно почало використовуватися на початку ХХ століття у різних напрямках розвитку гуманітарної думки – соціології, психології, етнопсихології, а також у практиці таких видів мистецтв як літературна творчість, образотворче мистецтво, театральна драматургія тощо. Об'єднуючим чинником цих процесів стало поширення психоаналітичної традиції як універсальної мови та загальної методології усього комплексу гуманітарних наук. Характеризуючи загальні тенденції становлення культурологічного знання на межі ХІХ – ХХ століть, сучасні вчені С. Неретіна та О. Огурцов вказують на те, що у цей період на основі саме психології намагалися перебудувати і історію, і лінгвістику, і теорію мистецтва. "Психологізм був способом методологічного та теоретичного обґрунтування усіх гуманітарних наук. Екстраполяція понять і методів психології приводили до того, що уся сфера гуманітарних наук ототожнювалася з науками про дух, а методи дослідження духовних феноменів і процесів ототожнювалися з методами дослідження психіки" [5, 267].

Окреслені тенденції стали визначальними як у формуванні нових наукових поглядів на науки про культуру як принципово відмінні у порівнянні з природничими науками, так і спричинили необхідність розробки нового методологічного інструментарію. Саме у цьому контексті такі категоріальні конструкти, як "модель", "культурна модель", "модальна особистість" та, власне, метод моделювання як інструмент пізнання набули в першій половині ХХ століття активного застосування в розвитку таких напрямів наукових знань, як психологічна антропологія, етноантропологія та етнопсихологія.

У межах цих галузей знань відбувалася спроба осмислити зв'язок між психологією та культурою, дослідити культуру та індивіда в комплексі – індивіда як представника певної культури, а також зв'язувати зв'язок між культурою, прийнятою у даному суспільстві та особистістю як носія цієї культури. Ці магістральні напрями наукових пошуків реалізовувалися у 20-30-х рр. ХХ ст. американською "етнопсихологічною школою", яку очолив А. Кардинер, а відомими представниками були – Ф. Боас, Р. Бенедикт, М. Мід, Р. Лінтон, К. Клакхон, К. Дюбуа Дж. Хонігман та ін. В результаті досліджень, здійснених вчених-антропологами, був сформований напрям "Культура-та-особистість", а також покладено початок систематичним теоретичним пошукам засад функціонування етносу і тих психологічних складових, які є єдиними для усіх членів етнокультурного співтовариства.

У межах напрямку "Культура-та-особистість" особлива увага була присвячена розробці поняття культурних моделей. Основна ідея полягала у тому, що кожній культурі притаманний певний специфічний тип особистості, який визначає характер тієї чи іншої культури. На цій основі виділялася певна домінантна модель поведінки або визначальна психологічна риса. Важливим кроком на шляху

розробки цієї концепції стала праця Р. Бенедикт "Моделі культури" (1934). В ній авторка, не обмежуючись звичайним описом поведінки індивіда як продукту своєї культури, доводить, що кожна культура має унікальну конфігурацію внутрішніх культурних елементів, які усі об'єднані однією культурною темою, яка не тільки визначає співвідношення елементів культури один з одним, а й і їх зміст. Обґрунтовуючи не абияку пластичність людської природи, її зв'язку із соціальним та культурним оточенням, дослідниця доходить висновків про існування відмінних стандартів у різних етнічних культурах, а пошук нею спільностей між структурою культури та структурою особистості дає можливість стверджувати, що культура уподібнюється особистості, а індивід у свою чергу стає "мікрокосмом культури" [3, 16].

Так, відома праця Р. Бенедикт стала одним з перших досліджень, присвячених розумінню культури як моделі особистості. Крім того, поняття культурних моделей набуло подальшого розвитку як ключового для психологічної антропології та культурології, яке в процесі розвитку науки інтегрувалося у різний спосіб, але завжди залишалося у центрі уваги.

Основним поняттям американської "етнопсихологічної школи" (Р. Бенедикт, Р. Лінтон, Є. Сепер), яку очолював А. Кардінер, став "базовий тип особистості". Цей концепт уособлює уявлення про певний культурний образ людини, який продукується і відтворюється певною культурою через відповідні механізми культурної комунікації і впливу. Тим самим окреслений концепт являє собою відповідну модель особистості, яка притаманна певному типу культури. Представники американської етнопсихології концентрували свою увагу не на суспільстві в цілому, а саме на культурі, оскільки поняття "основної особистості" могло бути застосоване лише по відношенню до людей, які володіли спільною культурою. До параметрів основної особистості були віднесені образ мислення, почуття, що складають свого роду усереднений характер окремої культури, риси якої розглядалися як суттєві ознаки досліджуваного народу.

Так, на думку А. Кардинера, у кожному суспільстві є один домінуючий тип особистості, який може бути виявлений за допомогою психологічних та терапевтичних методик і який визначає усі культурні прояви суспільства. Основою концепції А. Кардинера є припущення про те, що наявність в тій чи іншій культурі "основної особистісної структури" зумовлена функціонуванням єдиної культурної практики, що сприяє виробленню схожих психологічних рис у всіх членів того чи іншого суспільства. Розробляючи психологічну модель базового типу особистості певної культури, вчений обґрунтовував ідею про наявність у неї характерних несвідомих комплексів, що формуються у процесі соціалізації. Вони, у свою чергу, впливають як на поведінку людини, так і на характер сприйняття нею навколишнього світу.

Дещо пізніше послідовниця А. Кардинера – К. Дюбуа, не відкидаючи поняття "основної особистісної структури", експліцитно запропонувала нове поняття "модальна особистість" (modal personality), що стало більш прийнятним для дослідницької антропологічної практики. Під "модальною особистістю" розумілася певна збиральна особистість, яка уособлює особливості, риси характеру та психологічні характеристики, що притаманні більшості дорослих членів даної нації. Причому подальші дослідження, пов'язані із вивченням національного характеру, будувалися на основі вже розроблених понять "основної особистісної структури" та "модальної особистості", а також пов'язувалися із виявленням частоти розповсюдження певних особистісних моделей у даному суспільстві. Втім, їх результати довели відсутність в певній культурі одного типу особистості. Натомість була визнана їх суттєва варіативність.

Поняття "модель" отримала суттєву розробку у творчості відомого вченого – антрополога Дж. Хонігмана. У праці "Культура та особистість" (1954) автор виділяв два типи явищ, пов'язаних із культурою, а саме: соціально стандартизовану поведінку – дії, мислення, почуття деякої групи та матеріальні продукти поведінки цієї групи. У цьому зв'язку термін "модель" визначається Хонігманом як "відносно закріплений спосіб активності, мислення або почування (сприйняття)" [1, 143]. На думку вченого, моделі культури можуть бути ідеальними та реальними. Відповідно, моделі особистості можуть бути універсальними та особливими, спеціальними для певного класу та категорії людей.

Розглядаючи проблему взаємозв'язку культури та особистості, а також засвоєння індивідом культурних зразків поведінки, за Дж. Хонігманом, це відбувається у процесі моделювання, під час акультурації та відповідно до певного типу ідеальної особистості, яка демонструє ціннісні орієнтації, притаманні кожній культурі. З огляду на це, особистість для Хонігмана "означає культуру, віддзеркалену в індивідуальній поведінці" [1, 187].

В цілому розробка відомими американськими та європейськими антропологами початку ХХ століття концептів "основної (базової) особистості", "модальної особистості", "основної особистісної структури" як ключових понять напряму "Культура-та-особистість" сприяла не тільки формуванню важливого методологічного інструментарію в межах досліджень культурної та психологічної антро-

пології, етноантропології та етнопсихології, а й виявила спільність тогочасних наукових пошуків серед цілого спектру філософських напрямів, що займалися дослідженнями культури. Серед них – неокантіанство, позитивізм, марксизм, феноменологія, активний розвиток яких призвів до формування спільного інтересу до проблематики, яка була висунута на передній край тогочасних вітчизняних та європейських наукових досліджень, центром яких стає людина як базова модель культурної епохи у її історичній динаміці. Більш того, розвиток психоаналітичної традиції демонструє тенденцію, пов'язану із осмисленням явищ суспільної психології, яка відходить від біологізаторських тлумачень та залучає до пояснювальних схем культурологічні поняття та ідеї.

Ключовим поняттям етнопсихології став "базовий тип особистості", тобто певний культурний образ людини, який продукується і відтворюється певною культурою через відповідні механізми культурної комунікації і впливу. Головним досягненням школи етнопсихології було акцентування уваги на понятті та феномені "особистість" та спроба її детального вивчення в конкретному культурному контексті. Первинною реальністю для вчених-антропологів був індивід, особистість, а тому саме з вивчення особистості та індивіду, на їх думку, потрібно було починати вивчення кожного народу. Важливо відзначити, що представники вищезначеної школи сконцентрували свою увагу не на суспільстві у цілому, а саме на культурі. Відтак поняття основної особистості могло бути застосоване лише до людей, які володіли спільною культурою, що дало можливість сформулювати важливий загальнофілософський та культурологічний принцип про зв'язок культури з відповідним "базовим типом" особистості, який властивий певному етносу та складає основу його сутності та етнічної окремішності.

Література

1. Белик А. А. Культурология. Антропологические теории культур /А. А. Белик. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т., 1999. – 241 с.
2. Лурье С. В. Историческая этнология: Учебное пособие для вузов/ С. В. Лурье. – М.: Аспект Прогресс, 1997. – 448 с.
3. Лурье С. В. Психологическая антропология: история, современное состояние, перспективы: учеб. пособие для вузов. – 2-е изд. / С. В. Лурье. – М.: Академический проект: Альма Матер, 2005. – 624 с.
4. Мороз О. Модель //Філософський енциклопедичний словник. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.
5. Неретина С. Время культуры / С. Неретина, А. Огурцов. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. – 344 с.
6. Розин В.М. Культурология : учебник / В. М. Розин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Гардарики, 2003. – 462 с.
7. Федь В. А. Культуротворче буття: Монографія /Володимир Федь. – Слов'янськ: "Печатний двор", 2009. – 288 с.
8. Философский словарь /под. ред И. Т. Фролова. Изд. 5-е. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1986. – 590 с.
9. Філософський енциклопедичний словник / Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.
10. Штоф В. А. Моделирование и философия / В. А. Штоф. – М.-Л.: Наука, 1966. – 310 с.

References

1. Belik A. A. Kul'turologiya. Antropologicheskie teorii kul'tur /A. A. Belik. – М.: Рос. gos. gumanit. un-t., 1999. – 241 s.
2. Lur'e S. V. Istoricheskaya etnologiya: Uchebnoe posobie dlya vuzov/ S. V. Lur'e. – М.: Aspekt Progress, 1997. – 448 s.
3. Lur'e S. V. Psikhologicheskaya antropologiya: istoriya, sovremennoe sostoyanie, perspektivy: ucheb. posobie dlya vuzov. – 2-е изд. / S. V. Lur'e. – М.: Akademicheskij proekt: Al'ma Mater, 2005. – 624 s.
4. Moroz O. Model //Filosofskiy entsyklopedychniy slovnyk. – К. : Abrys, 2002. – 742 s.
5. Neretina S. Vremya kul'tury / S. Neretina, A. Ogurtsov. – SPb.: Izd-vo RKhGI, 2000. – 344 s.
6. Rozin V.M. Kul'turologiya : uchebnyk / V. M. Rozin. – 2-е изд., pererab. i dop. – М. : Gardariki, 2003. – 462 s.
7. Fed V. A. Kulturotvorche butia: Monohrafiia /Volodymyr Fed. – Sloviansk: "Pechatnyi dvor", 2009. – 288 s.
8. Filosofskiy slovar' /pod. red I. T. Frolova. Izd. 5-е. – М.: Izd-vo polit. lit-ry, 1986. – 590 s.
9. Filosofskiy entsyklopedychniy slovnyk / In-t filosofii im. H. S. Skovorody NAN Ukrainy. – К.: Abrys, 2002. – 742 s.
10. Shtof V. A. Modelirovanie i filosofiya / V. A. Shtof. – М.-L.: Nauka, 1966. – 310 s.

Овчарук О. В. Моделирование как методологический фактор формирования образа человека

В статье на основе обобщения теоретического опыта научных знаний, развитие которых приходится на первую половину XX века, в частности психологической антропологии, этноантропологии и этнопсихологии, обоснованно методологический потенциал метода моделирования как способа формирования образа человека в культурологическом контексте.

Ключевые слова: модель, моделирование, модальная личность, базовый тип личности, метод познания, психологизм, психологическая антропология, этноантропология, этнопсихология.

Ovcharuk O. Modeling methodologically factor of images of man

On the basis of theoretical generalization of experience of scientific knowledge, the development of which occur in the first half of the twentieth century – Psychological Anthropology and ethnic psychology etnoantropolohiyi The methodological potential of the method as a way of modeling the image of man in the cultural context.

Proved that the question of what should be the man of the future is one of the most difficult as the philosophical and humanities background. However, the understanding of man as a cultural phenomenon is now attached and cultural studies, methodological tools which allows you to use a wide range of modern scientific approaches and methodological strategies, the totality of which provides unique opportunities for expanding research area of knowledge. Despite the widespread use of the named method in many fields of knowledge, from nuclear physics, computer technology, physiology, etc., and in different directions humanities, especially in the realm of philosophy, aesthetics, art criticism (D. Bell, V. Bran, J. Boryev, Moroz, A. Onishchenko, L. Stolovych, V. Fed etc.), lack of appropriate methodological reflection on modern scientific quests cultural orientation proves the relevance of the stated problems.

It is indicated that reference to the described problems caused by several factors. Thus, the observations show that the essential feature of modern culture is to develop alongside its traditional new image. The traditional image of world culture is associated primarily with the ideas of its historical and organic integrity, understanding of rules, regulations, traditions, customs and so on. The new image of culture is increasingly associated with the development of noosphere, global thinking, ideas ekohumanizmu and universalism, and includes the phasing out of the simplified routing schemes addressing cultural issues, understanding the growing role of reflection in relation to foreign cultures, the recognition of the legality of the existence of multiplicity of truths.

Practically oriented tasks must be solved primarily at a theoretical level. With this in mind the scope of Cultural Studies should be involved in such scientific methods of cognition, function and methodological potential of which contribute to productive implementation of appropriate research procedures. It is to this traditional, on the one hand and innovation on the other, in our opinion, may be classified as general scientific method modeling tool for learning, which is quite a long history of experience and an extensive theoretical study. As the designated method emerged from engaging in the practice of scientific concept of "model", it is now turn primarily to the analysis of the development of this concept.

In philosophy, the term "mode" is often used in speculative terms, such as an analogue of the "theory" in cases where this theory is not sufficiently developed and hides many ambiguities. analyzing the experience of the theoretical study of the concept of "model" and as a general method of modeling knowledge should be noted that the circuit model as an explanation of any phenomenon, and simulation as an analytical and prognostic factors were always under the watchful eye of philosophy of science, thus forming the classic tradition of philosophizing. This analysis shows how to reference the philosophical literature – namely, the philosophical vocabulary of the Soviet era and modern reference works.

The analysis of the method of modeling experience in various fields of humanities – philosophy, aesthetics and art criticism, lack of scientific studies showed a similar direction in the field of cultural studies, which actualizes the need for coverage of the historical dynamics of its involvement in the theoretical and practical aspects of cultural knowledge.

Methodological toolkit notion of "model" actively began to be used in the early twentieth century in various areas of humanitarian thought – sociology, psychology and ethnic psychology and the practice of such arts as literary works, visual arts, drama and more. The unifying factor in these processes was spread psychoanalytic tradition as a universal language and a common methodology entire complex humanities.

Within these disciplines there was an attempt to understand the relationship between psychology and culture, explore the culture and the individual in the complex – the individual as a representative of a particular culture, and also to clarify the relationship between culture, accepted in the society and the individual as the bearer of culture. These main areas of scientific research realized in the 20's and 30's of the twentieth century. American "ethnopsychological school", headed by A. Kardynar and famous representatives were – F. Boas, R. Benedict, M. Mead, R. Linton, K. Klakhon, K. J. Honihman Dubois et al. As a result of research carried out by scientists and anthropologists was formed by the direction of "Culture-and-personality" and the beginning of a systematic theoretical research rules for the nation and the psychological components that are common to all members of ethnocultural communities.

In general, the development of well-known American and European anthropologists early twentieth century, the concept of "fundamental (basic) person", "modal personality", "basic personality structure" as key concepts contributed not only to the formation of important methodological tools within the research of cultural and psychological anthropology, etnoantropolohiya and ethnic psychology, but also reveals the commonality of contemporary scientific research among a range of philosophical areas involved in the study of culture.

The main achievement of ethnic psychology schools were focusing on the concept and phenomenon of "personality" and attempt to detailed study in a particular cultural context. The primary reality for scientists and anthropologists had individual personality, so it is with the study of personality and individual, in their opinion, it was necessary to begin the study of every nation. It is important to note that members of the above named school focused its attention not on society as a whole, namely the culture.

Key words: model, modeling, modal personality, basic personality type, method of cognition, psychology, psychological anthropology, etnoantropolohiya and ethnic psychology.

ВІД РЕГІОНАЛЬНИХ СУБКУЛЬТУР ДО ГЛОБАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті досліджені питання співіснування позитивних і негативних чинників розвитку культури людства в цілому й окремих людських спільнот. Зокрема, питання про реальну здатність зберегти та забезпечити розвиток регіональних субкультур в умовах глобалізаційних процесів.

Ключові слова: культура, субкультура, суспільство, мораль, глобалізація, людство, особа.

У наш час відчувається прагнення значної кількості людей до стабільного культурного життя, заснованого на дотриманні норм права й моралі [6, 250]. Водночас у світі відбувається уніфікація численних культурних особливостей. По-перше, збільшується здатність державних, наддержавних (ТНК тощо) та громадських організацій і установ забезпечуючи контроль і реалізацію наближення до стабільності в межах як окремої країни, так і планети в цілому. По-друге, часто вважається, що процеси глобалізації мають як негативні чинники у культурному житті (втрата малими народами та спільнотами своєї ідентичності, злиття самотутніх культур у глобальне культурне море тощо), так і численні переваги (вироблення, вдосконалення та поширення загальнолюдських цінностей, прогрес тощо). Необхідно довести, що людство в цілому й окрема людська спільнота знаходяться на етапі переходу від самотутнього регіонального культурного та субкультурного розвитку до глобального розвитку, підкореного жорстким умовам всесвітнього культурного поля.

Мета статті – констатувати глобальну культурну тенденцію переходу людських спільнот від регіональних субкультур до уніфікованої загальносвітової культурної системи, зумовленої існуванням базових норм життєдіяльності й безпеки.

Питання розвитку окремих народів, країн, держав досліджені в працях відомих вчених: Толочко П.П., Рибаків Б.О., Король В.Ю., Івакін Г.Ю., Толочко О.П., Моця О.І., Залізник Л. Л., Щербак М.Г., Верба В.І., Пархоменко Н.І., Анисимков В.М., Донських Д. Г., Костенко О.І. та ін. [1–16].

Сьогодні існують дві основні точки зору на проблеми співіснування негативного й позитивного в глобалізаційних процесах сучасної культурної парадигми. З одного боку, констатується повільна (а в окремих випадках й стрімка) руйнація регіональних субкультур і культур (а в глобальному вимірі – локальних, місцевих, територіальних субкультур) традиційних культурних установ, підприємств, організацій та інститутів. Вони діють, як правило, в усталених культурних маркерах, векторах, концептах, дискурсах та кодах окремих спільнот (держав, народів тощо). З іншого боку, доводиться констатувати переосмислення та збереження власної ідентифікації деяких культурних спільнот, які забезпечують традиційну культурну унікальність та моральну стабільність. Це вказує на необхідність подальших досліджень, в основі яких лежить визнання факту співіснування позитивного й негативного в різних культурних, юридичних і політичних дискурсах [2; 6; 7; 8], у вимірах та контекстах окремих культурних інститутів, процесів, явищ та подій.

Людське суспільство, а звідси й основні його похідні, включаючи культуру, як правило, не керується тільки позитивними культурними константами та матрицями. Тому в історії культури, особливо в останні десятиріччя, значне місце займають субкультури [7, 14-15], значна частина яких сприймається (проте не завжди є) як негативні та руйнівні. Трансформації людства у наш час викликають і будуть викликати посилення аномійних субкультур, що користуються й стихійністю соціальних змін, і неминучим руйнуванням стереотипів, і розпадом системи цінностей і норм [6, 177-179].

За таких непростих умов захисні й охоронні інститути суспільства іноді не можуть забезпечити засобами традиційної культури чіткість, стабільність і погодженість ціннісно-нормативних приписів і орієнтацій. Послаблені від внутрішніх протиріч та зовнішніх утисків місцеві субкультурні та культурні традиції та норми потроху в різних частинах планети відступають не лише від прогресивних нововведень (інтернет та інші наукові та технічні досягнення), а й сумнівних духовних практик (виникнення та поширення деструктивних культів, тоталітарних сект тощо [9; 10]).

У сучасних умовах, коли в Україні був здійснений перехід від командної економіки до економіки ринкової (що не завжди позитивно відображалось на деяких культурних інститутах), коли замість консервативних радянських регуляторів поведінки людини як члена співтовариства були задіяні нові принципи, зменшились й можливості спертися на культурний і життєвий досвід попередніх поколінь [3; 4; 5; 12].

Культурний досвід попередніх поколінь виявився незастосовним в різко змінених ситуаціях (щоправда, був й певний комуністичний тягар, який мав чимало хиб та недоліків). Тому, як і у буремні 20-30-ті роки ХХ ст., у наш час різко падає цінність досвіду старших поколінь. Зорієнтована на завоювання особливого місця в житті молодь легко відкидає старі норми й правила, не будучи здатною адекватно й тверезо оцінити й визнати їх необхідність [7; 12; 13]. У результаті приблизно дві третини будь-якого людського співтовариства (незалежно від кольору очей, шкіри й місця розташування на планеті) у наш час втягується в тривалий конфлікт, вирішити який засобами традицій, звичаїв та інших культурних надбань виявляється досить складно. Іноді культурні й субкультурні ціннісні та вікові протиріччя дуже непросто вирішити не лише засобами традицій та культури, а й більш примусовими засобами держави (насамперед, законами й іншими нормативно-правовими нормами).

Декому може здаватися, що часів, важчих, ніж пережиті нами у наш час, не було в історії людства. У дійсності ж, лихоліть у історії людства було достатньо, проте протистоянь у таких масштабах, з такими наслідками та глобальними культурними протиріччями людство дійсно ще не знало. Можна констатувати, що в окремі епохи глобальних змін (зміна соціальних формацій, великі війни та завоювання, розпад імперій, запровадження нових світоглядних вчень та парадигм, значні природні чи техногенні катаклізми тощо) постійно проявляли себе фактори, що свідчили про руйнування усталених основ, які керували тривалий час культурою великих груп людей.

У літературі деякі автори (В.Ю. Король, Д.І. Бочарніков та інші) [4] намагались та намагаються обґрунтувати дещо спірну думку, що у перехідні періоди доволі часто вперед висувалися люди, які керувалися не зовсім благими намірами й спонуканнями. Звичайно ж, ці люди іноді формували для себе специфічні засоби передачі інформації, до певної міри неприйнятні для культурних людей. Це в першу чергу особливі засоби комунікації, специфічні мови (жаргон, аргі, сленг тощо) [5; 6; 9; 10], що піддавалися необхідним трансформаціям у різні історичні періоди. Більш складна проблема – розмова про "маніпулятивну можливість інформації" [2, 199], зокрема її культурологічний і політологічний виміри.

Навіть у доволі авторитетних дослідників (Пирожков В.Ф., Старков О.В. [5; 9]) є думка, що зі зростанням кількості й ускладненням проблем, з якими стикається суспільство в епохи змін, мова злочинців здобуває особливу привабливість для людей, раніше не помічених у протизаконній діяльності [3; 5; 10; 15; 16]. Тим більше, якщо засоби позитивної культурної пропаганди й агітації скорочуються. Згадаємо, скільки за останні роки було закрито в Україні клубів, бібліотек, гуртків, секцій і інших культурних закладів. А якщо сюди додати й безробіття в результаті хвилеподібного закриття підприємств, установ і організацій, на балансі яких часто і перебували численні установи культури, то не слід дивуватися тому, як законослухняні громадяни деградували й ставали через безвихідь наприкінці ХХ ст. контрабандистами, рекетирами, засвоюючи специфічну мову й культуру [11–13].

Нині традиційне суспільство культурних і законослухняних громадян стає все більш беззахисним перед різко й швидко зміненою в гірший бік ситуацією у глобальному світі, де поширюються не стільки найкращі культурні досягнення різних народів, скільки хибні взірці та недосконалості (п'янство, наркоманія, намагання швидко розбагатіти, безробіття тощо). За даними професора Шакуна В.І., у п'яному вигляді здійснюється біля 60% вбивств, більше 70% хуліганств [14, 83], а ріст безробіття на 10% підвищує злочинність на 3,4–6,5% [14, 60]. Відомо, що першим економічним показником, який мав відношення до рівня злочинності, були ціни на хліб, але не менше значення має й культурна складова. Георг фон Майер вперше опублікував у 1867 р. дослідження про взаємозв'язок між цінами на хліб та злочинністю у королівстві Баварія у 1825–1861 рр. [12, 4]. Злочинність у світі за останні 30–40 років зросла у середньому у 3–4 рази; на території колишнього СРСР – у 6–8 разів, в США – в 7–8 разів, у Великобританії – в 6–7 разів, у Франції – в 5–6, в Німеччині – в 3–4 і т. д. [12, 9].

Навіть поліція в деяких країнах виявляється не готовою до виставлення ефективних кордонів на шляхах пересування позбавлених заробітку людей. Поява не тільки офіційно зареєстрованого, а й прихованого (латентного) безробіття означає збільшення рівня злочинності й зменшення рівня культури та моралі.

Антагоністичні процеси (з одного боку – культурна глобалізація та загальна планетарна уніфікація, з іншого – самоізоляція та атомізація) у людських співтовариствах призводять ще до одного показника – концентрації багатств планети в руках досить обмеженої кількості людей. Згідно з даними ООН, у 1960 р. багатство 20% заможного населення у світі у 30 разів перевищувало статки 20% бідних жителів планети, а наприкінці ХХ ст. розрив між ними збільшився до 80 разів. Багатство трьох найбагатших осіб перевищує дохід 600 млн людей, які проживають у 36 бідних країнах [13, 7]. На початку ХХІ ст. різниця між бідними та багатими стрімко поглиблюється.

Зростаючий рівень нездатності враховувати потреби людей приводить до того, що безкультурна людина, особливо з хворобливою психікою, яка не вміє справлятися зі своїми емоціями і не ба-

жає обмежувати себе у своїх далеко не найкращих проявах, виявляється здатною завдати величезної шкоди дуже багатьом людям, яких вона особисто ніколи не знала і до яких у стабільному стані не мала б абсолютно ніяких претензій. Раніше прочитати про стрілянину з вогнепальної зброї, наприклад, в будинку школи можна було тільки в газетному стовпчику про антикультурні, екстраординарні та протиприродні події за кордоном під заголовком "їх вдача". В останні роки зростає ризик зіткнутися з подібними ситуаціями.

Колись, турбуючись про підвищення рівня культури, говорили, що дітей виховують і батьки, і дитячий садок, і школа, і будинок (палац) дітей та молоді, через що вчитель і викладач – це культурні та освічені, а тому – й шановні люди. Тепер, віддаючи данину новому сприйняттю цінності особи, ми не можемо розібратися, хто ж має більше прав і обов'язків стосовно підростаючого покоління. У підсумку представники нового покоління ізолюються від усього й від усіх, крім себе й собі подібних, створюючи надійну базу для формування юнацьких та молодіжних субкультур. А за відсутності належного культурного впливу в психіці молодих людей формуються комплекси й установки, що не сприяють готовності до подолання життєвих негод і труднощів. Через втрату базових культурних констант, зростає число психічних розладів і захворювань у підлітків [13, 37], які виявляються беззахисними перед реальністю дорослого жорстокого життя. Беззахисними в набагато більшій мірі, чим їх батьки, що встигли сформуватися в умовах панування залишків традиційної культури.

Значимість культури, а у її складі здорової романтики й позитивного героїзму для нових поколінь ще ніхто не зміг заперечити, але що тепер пропонує цим поколінням суспільство під знаками романтики й героїзму? виправдання наркоманів, захист осіб нетрадиційної сексуальної орієнтації, виправдання правопорушників у суді. Такі "прикладні" засоби масової інформації тиражують у режимі "двадцять чотири години на добу сім днів на тиждень", сприяючи вкоріненню у свідомості молоді впевненості в тому, що саме такі культурні моделі, стереотипи та матриці поведінки і є нормативними. І чергова сумна антикультурна сенсація: наприкінці 2013 р. у місті Москві, ніби культурний і законослухняний десятикласник-медаліст, перетворюється на влучного стрільця, здатного позбавити життя як вчителя-"предметника", так і патрульного поліцейського. А суспільство, судячи із численних даних ЗМІ, запекло намагається цього десятикласника виправдати – він приділив надмірну увагу навчанню, мозок закипів, зірвався, психіка слабка тощо.

Не виправдуючи нікого, варто вказати й на недосконалість структур у галузі культури і навчання у багатьох сучасних державах. З втратою усталених культурних стандартів на національних рівнях руйнуються численні освітні та виховні системи, перетворюючи в окремих регіонах системи стабільності й визначеності на ланки хаосу та беззаконня (життя за "поняттями", розвиток аномійних спільнот, поширення кримінальної субкультури тощо) [5; 9]. У цьому сенсі поступ глобалізації позбавляє суспільство захисту від подібної культурної нестандартності.

Можна стверджувати, що урбанізація сприяє зростанню злочинності [14, 80], а ширше – негативній трансформації й деградації культури, поширенню аморальності. Хоча це у цілому й так, але статистика доводить, що це відбувається не скрізь і не завжди: "Урбанізація, індустріалізація, безсумнівно, перебувають у тісному зв'язку і взаємодії з тенденціями злочинності. Проте в деяких країнах (Японія, Греція) коефіцієнт злочинності не тільки не зростає, а й не знижується. Отже, зростання злочинності не є обов'язковим супутнім явищем розвитку. Ця обставина дозволяє зробити висновок, що в цілому існує реальна можливість профілактики злочинів у великих містах. Крім того, тенденції, які відбуваються в формі злочинності, доказують, що характер розвитку і змін має більше значення, ніж ступінь розвитку і змін, тобто ті соціальні умови, за яких відбувається прогрес" [14, 45]. Цікаво, що "багато кримінологів Заходу вважають, що існує значна кореляція між висотою будівель і коефіцієнтами злочинності. Чим більше поверхів, тим більше число злочинних проявів, чим вищий горизонт, тим нижча норма поведінки і більше число злочинців" [14, 46]. Можна також поррахувати, що селище менше піддане впливу деструктивних контр-, пара-, анти- та квазікультур, аніж місто будь-якого розміру. Тільки крадіжок, самогонуваріння й супутнього йому пияцтва за двадцять останніх років села України так повністю й не позбулися.

Природно, що мешканці міст і селяни намагаються зберігати усталений, звичний для себе уклад життя, захищають його від спроб несанкціонованих більшістю населення змін. Раніше можна було говорити, що в місті можна не лише долучитись до передової культури, а й, наприклад, більшою мірою зберегти свою анонімність [14, 14–15].

Приходячи в село, мешканець міста тягне за собою міські вимоги до культури й інфраструктури й, з врахуванням вищесказаного, можна стверджувати, що безтурботне й спокійне життя сільських мешканців у глобалізованому світі закінчиться дуже швидко – інша культурна (чи навіть надкультурна) експансія, тотальний контроль і відеоспостереження з ідентифікацією принесуть як

свої плюси, так і певні мінуси. Якщо ж сільські традиції не будуть готові до протистояння негативним впливам (втрата національних традицій, народної ідентичності тощо), то це, дійсно, призведе до капітуляції сільських субкультур не лише перед субкультурами міськими (в тому числі злочинними), а й перед закордонними субкультурами та звичаями [7, 275]. У цьому контексті постає проблема втрати наших національних традицій та культурних здобутків перед зростаючим тиском мігрантів – з їх культурними моделями та матрицями. Можна говорити, що у нас за двадцять років побудовано й діє громадянське суспільство, але рівень нашої традиційної культури та загальний моральний стан викликають занепокоєння.

Окрема проблема – мультикультурна політика як у межах окремих регіонів та держав, так і у всесвітніх та континентальних вимірах. Європа, здається, зрозуміла, що тривале перебування в одній кімнаті багатьох людей з дуже різними культурними звичаями та традиціями далеко не завжди призводить до формування позитивних нормативних і консолідованих культурних спільнот і союзів. Останнім часом державні структури різних країн все частіше стали розписуватися у власній неспроможності подолати такі явища, як негативна міграція, воєннична культура прибульців (нових громадян чи тимчасових, легальних та нелегальних) та емігрантські "гетто" та "колонії", чого раніше в історії практично не існувало [1; 4; 8; 11; 13]. Створюється враження, що для профільних чиновників деяких, особливо африканських та азійських держав, міграція людей – це в принципі некерований процес. Такі інструменти, як державний й адміністративний кордони існують сотні років, проте на часі введення нових – культурних й мистецьких кордонів [13; 14]. Запровадження культурних меж і кордонів має величезне значення. Імовірно, якщо агресивний мігрант буде постійно почуватися гостем, зв'язаним численними культурними та правовими обмеженнями і кордонами, він неодноразово подумає, перш ніж зважиться вийти за межі статусу своєрідного "туриста", намагаючись стати своїм.

Безумовно, не всі громадяни в окремо взятій країні можуть плекати найкращі надбання своєї національної культури [7, 205]. Далеко не всі люди керуються у своїх думках і вчинках насамперед національними інтересами, відданістю народним традиціям, вітчизняними культурними надбаннями та високим рівнем національної свідомості. Не всі люди є зразками моральної чистоти й культурної досконалості. При цьому більшість людей неминуче погоджується з думкою, що мають бути загальні культурні правила, принципи, норми й обмеження, порушення яких рано або пізно негативно позначиться на житті й діяльності великої кількості людей. При цьому національні та регіональні, місцеві та локальні культурні й субкультурні чинники мають залишатись й зберігатись у новому світі за панування нового світоустрою і нової загальносвітової культури (точніше навіть надкультури). Більше того, національні культури, починаючи від найменших місцевих особливостей та регіональних субкультур, мають розвиватись та відігравати важливу роль за нових соціально-економічних та культурно-політичних умов.

Отже, варто констатувати глобальну тенденцію переходу людських спільнот від національних культур і регіональних субкультур до уніфікованої загальносвітової культурної (а точніше – надкультурної) системи. Варто відзначити, зокрема, поглиблення проблеми балансу й співіснування негативного й позитивного в глобалізаційних культурних процесах сучасної світової парадигми. Відбувається повільна (іноді й стрімка) руйнація регіональних культур (а в глобальному вимірі – місцевих, територіальних субкультур), традиційних культурних інститутів, що діють у культурних константах, матрицях, усталених культурних маркерах та кодах окремих спільнот (держав, народів, націй тощо). Це викликає занепокоєння, вказує на потенційні нівелювання та втрату самобутностей численних культурних одиниць (народів, етносів, громад, земляцтв, культурно-історичних та релігійних спілок і товариств тощо). Отже, постає необхідність подальших досліджень, в основі яких лежать глибинні проблеми культури і моралі окремих субкультур, національних культур та загальнолюдських цінностей світового співтовариства та їх ролі, місця та значення у контексті ідей та концепцій глобалізації, а у перспективі – нової планетарної культури.

Література

1. Грушевський М. С. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. / М. С. Грушевський; ред. : П. С. Сохань (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 1992. – Т.2. – 640 с.
2. Вільчинська І. Ю. Політичний дискурс: основні напрями дослідження / І. Ю. Вільчинська. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2013. – № 4. – С. 198-201.
3. Діденко В. П. Історія кримінального права України / В. П. Діденко – К. : ВБ "Аванпост-Прим", 2009. – 164 с.
4. Король В. Ю. Історія України : навч. посіб., 2-ге вид., доп. / В. Ю. Король. – К. : ВЦ "Академія", 2008. – 496 с.

5. Пирожков В. Ф. Криминальная психология. / В. Ф. Пирожков – М. : "Ось-89", 2011. – 704 с. Издание учебное (Юридическая психология).
6. Радзівський В. О. Нотатки з субкультури аномії : монографія / В. О. Радзівський. – К. : Вид-во "Логос", 2012. – 368 с.
7. Радзівський В. О. Про теорію та історію субкультур: нариси до субкультурології : монографія / В. О. Радзівський. – К. : Логос, 2013. – 276 с.
8. Радзівський В. О. Фітокультура та антианомія як елемент субкультури в ритуалах Середньовічної Русі: нотатки до фітокультурології та юридико культурології : монографія / В. О. Радзівський. – К. : НАКК-КіМ, 2011. – 228 с.
9. Старков О. В. Криминальная субкультура : спецкурс / О. В. Старков. – М. : Волтерс Клувер, 2010. – 240 с.
10. Тихонравов Ю.В. Судебное религиоведение. Фундам. курс. Учеб. пособ. / Ю. В. Тихонравов – М. : Бизнес-шк. "Интел-Синтез", 1998. – 267 с.
11. Толочко П. П. Київ і Русь : вибр. тв. 1998–2008 / П. П. Толочко – К. : ВД "Академперіодика", 2008. – 348 с.
12. Шакун В. І. Влада і злочинність / В. І. Шакун – К. : Пам'ять століть, 1997. – 226 с.
13. Шакун В. І. Суспільство і злочинність : монографія / В. І. Шакун. – К. : Атіка, 2003. – 784 с.
14. Шакун В. І. Урбанізація і злочинність : монографія / В. І. Шакун – К. : Видавництво Української академії внутрішніх справ, 1996. – 256 с.
15. Язык блатных, язык мафиози. Энциклопедический синонимический словарь / Авт.-сост. Хоменко О. Б. : В 2 т. – Т. 1. – К. : Форт-М, 1997. – 531 с.
16. Язык блатных, язык мафиози. Энциклопедический синонимический словарь / Авт.-сост. Хоменко О. Б. : В 2 т. – Т. 2. – К. : Форт-М, 1997. – 643 с.

References

1. Hrushevskiy M. S. Istoriiia Ukrainy-Rusy: V 11 t., 12 kn. / M. S. Hrushevskiy; red. : P. S. Sokhan (holova) ta in. – K. : Nauk. dumka, 1992. – T.2. – 640 s.
2. Vilchynska I. Yu. Politychnyi dyskurs: osnovni napriamy doslidzhennia / I. Yu. Vilchynska. // Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. – 2013. – # 4. – S. 198-201.
3. Didenko V. P. Istoriiia kryminalnogo prava Ukrainy / V. P. Didenko – K. : VB "Avanpost-Prym", 2009. – 164 s.
4. Korol V. Yu. Istoriiia Ukrainy : navch. posib., 2-he vyd., dop. / V. Yu. Korol. – K. : VTs "Akademiiia", 2008. – 496 s.
5. Pirozhkov V. F. Kriminal'naya psikhologiya. / V. F. Pirozhkov – M. : "Os'-89", 2011. – 704 s. Izdanie uchebnoe (Yuridicheskaya psikhologiya).
6. Radziievskiy V. O. Notatky z subkultury anomii : monohrafiia / V. O. Radziievskiy. – K. : Vyd-vo "Lohos", 2012. – 368 s.
7. Radziievskiy V. O. Pro teoriuu ta istoriiu subkultur: narysy do subkulturolohii : monohrafiia / V. O. Radziievskiy. – K. : Lohos, 2013. – 276 s.
8. Radziievskiy V. O. Fitokultura ta antyanomiia yak element subkul'tury v rytualakh Serednovichnoi Rusi: notatky do fitokulturolohii ta yurydyko kulturolohii : monohrafiia / V. O. Radziievskiy. – K. : NAKKKiM, 2011. – 228 s.
9. Starkov O. V. Kriminal'naya subkul'tura : spetskurs / O. V. Starkov. – M. : Volters Kluver, 2010. – 240 s.
10. Tikhonravov Yu.V. Sudebnoe religiovedenie. Fundam. kurs. Ucheb. posob. / Yu. V. Tikhonravov – M. : Biznes-shk. "Intel-Sintez", 1998. – 267 s.
11. Tolochko P. P. Kyiv i Rus : vybr. tv. 1998–2008 / P. P. Tolochko – K. : VD "Akademperiodyka", 2008. – 348 s.
12. Shakun V. I. Vlada i zlochyinnist / V. I. Shakun – K. : Pamiat stolit, 1997. – 226 s.
13. Shakun V. I. Suspilstvo i zlochyinnist : monohrafiia / V. I. Shakun. – K. : Atika, 2003. – 784 s.
14. Shakun V. I. Urbanizatsiia i zlochyinnist : monohrafiia / V. I. Shakun – K. : Vydavnytstvo Ukrainskoi akademii vnutrishnikh sprav, 1996. – 256 s.
15. Yazyk blatnykh, yazyk mafiozi. Entsiklopedicheskiy sinonimicheskiy slovar / Avt.-sost. Khomenko O. B. : V 2 t. – T. 1. – K. : Fort-M, 1997. – 531 s.
16. Yazyk blatnykh, yazyk mafiozi. Entsiklopedicheskiy sinonimicheskiy slovar / Avt.-sost. Khomenko O. B. : V 2 t. – T. 2. – K. : Fort-M, 1997. – 643 s.

Радзівський В.А. От региональных субкультур к глобальной культуре

В статье исследованы вопросы сосуществования позитивных и негативных факторов развития культуры человечества в целом и отдельных сообществ. В частности, рассмотрен вопрос о реальной способности сохранить и обеспечить развитие региональных субкультур в условиях глобализационных процессов.

Ключевые слова: культура, субкультура, общество, мораль, глобализация, человечество, личность.

Radziievskyy V. From the regional subcultures to global culture

The paper studies the coexistence of positive and negative factors in the development of human culture as a whole and individual communities. Nowadays there is a large number of people desire to a stable cultural life based on compliance the rule of law and morality. At the same time the world is the unification of the many cultural features. It is often assumed that the processes of globalization have both negative factors in the cultural life (loss of small nations

and communities their identity, distinct fusion of cultures in a global cultural sea etc.), and multiple benefits (development, improvement and dissemination of universal values, progress and cultural unification, etc.). It is necessary to prove that humanity as a whole and separate human community are in transition from the original regional cultural and subcultural development to global development, conquered tough conditions worldwide cultural field.

Today there are two main points of view on the problem of balance and coexistence of negative and positive globalization processes in contemporary cultural paradigm. On the one hand, the is observed slow (and in some cases, and rapid) destruction of regional cultures and subcultures (and global level – local, local, local subcultures) of traditional cultural establishments, enterprises, organizations and institutions. They are acting usually in established cultural markers, concepts, discourses and codes of individual communities (states, nations, etc.). On the other parties we must note rethinking and preserve their cultural identification of some communities that provide a traditional cultural uniqueness and moral stability. This indicates the need for further research, based on a recognition of the coexistence of positive and negative in different cultural institutions, phenomena and events (traditional and global societies, their essence and specificity).

Human society and hence its main derivatives, including culture, are generally not guided only by positive constants and cultural matrices. Therefore in cultural history, especially in recent decades, an important place is occupied by the subculture, much of which is perceived (but not always) as negative and destructive. Transformation of humanity in our time cause and will cause strengthening of criminal subcultures, enjoying spontaneity and social change, and the inevitable destruction of stereotypes, and the collapse of the system of values and norms.

Under these difficult conditions, protection and security institutions of society are sometimes unable to provide the means of traditional culture clarity, stability and consistency of value-orientations and regulatory requirements. Weakened by internal contradictions and external oppression of local subcultural and cultural traditions and norms gradually in different parts of the world are retreating not only from progressive innovations (internet and other scientific and technological advances), but questionable spiritual practices (the emergence and spread of destructive cults and totalitarian sects, etc.). Of course, not all citizens in one country can nurture the best achievements of their national culture. Very few people are guided in their thoughts and actions, primarily by national interests, devotion to national traditions, national cultural heritage and high level of national consciousness. Not all people are examples of moral purity and cultural perfection. However, most people inevitably agrees with the idea that in all the different approaches to the problem of coexistence should be common cultural rules, principles, rules and restrictions, violation of which sooner or later will adversely affect the life and work of many people. In this case, national, regional and local cultural and subcultural limits, borders and factors should remain and kept in a different world under the rule of a new world order. Moreover – national culture, ranging from the smallest local characteristics and regional subcultures have developed an important role in the new socio-economic, cultural and political conditions.

It should ascertain global trend of transition of human communities from national cultures and subcultures to regional unified global cultural system. We may note, in particular, the deepening problem of coexistence of negative and positive globalization processes in contemporary cultural paradigm. Is slow (sometimes rapid) destruction of regional cultures (and global level – local, regional subcultures) traditional cultural institutions operating in the cultural constants, matrices, established cultural markers and codes of individual communities (states, nations, etc.). This raises concerns, points to the potential loss of identity and the leveling of many cultural communities. Thus, there is need for further studies, which are based on the underlying problems of culture and morality, some subcultures, ethnic cultures and universal values the global community.

Key words: culture, subculture, society, morality, globalization, humankind, individual.

УДК 78.03(520)"592/1192":140.8

Ратко Марина Валеріївна
кандидат педагогічних наук

ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯПОНІЇ ПЕРІОДУ КОДАЙ: ЕСТЕТИКО-СВІТОГЛЯДНІ, ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ТА ІНСТИТУЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті висвітлено особливості традиційної музичної культури Японії періоду Кодай. Найбільш яскравим її явищем є старовинна музика гагаку, яка виявилася синтезом впливів музичних культур країн Стародавнього Сходу. З'ясовано специфіку естетико-світоглядного контексту її розвитку на японському ґрунті, репрезентованого універсаліями Краси (Бі), Істини (Макото), Гармонії (Ва), Порожнечі (Му), Шляху (Дао), Миті, Серця (Кокоро). Розкрито основні стилі і жанри музики гагаку та діяльність державних інституцій, які забезпечували її популяризацію та трансляцію виконавського досвіду.

Ключові слова: музична культура Японії, світоглядні універсалії, гагаку, Гагакурьо, О-ута-докоро.

Культуротворчий процес в європейському регіоні протягом ХХ ст. розгортався під знаком посиленого інтересу до духовно-світоглядних традицій культур Сходу. Зіштовхнувшись з проявами фундаментального нігілізму, відчуження у комунікації та погрозливіми наслідками техногенної цивілізації, європейці у пошуках втраченої гармонії людини зі світом, у пориваннях "на руїнах втрачених ідеалів" (І. Хассан) відновити духовне ядро власної культури намагалися освоїти естетико-філософські принципи та духовно-медитативні практики Індії, Китаю, Японії. Проте для людини, низведеної до субатомарного рівня внаслідок раціональних операцій розділення та заперечення, досягнення духовної мудрості Сходу виявилось досяжним лише на рівні поверхневої орієнталістики. Позбавлений індивідуальної ідентичності актор сучасної пост-культури перебуває в тисках специфічної концептосфери постмодерну, тому для нього, наприклад, філософема Порожнечі є не більше, аніж Нуль, Ніщо, від якої віє подихом невизначеності і страху. Незважаючи на це, проблема виходу європейської цивілізації з духовної кризи, звільнення з тенет спустошеної семіургії чим далі, тим набуває гостроти, наближуючись до критичної точки – "бути або не бути". Отже, необхідність досягнення на глибинному – духовно-семантичному – рівні культурно-мистецької спадщини країн Далекого Сходу залишається вкрай актуальною.

Одним із найбільш самотутніх явищ східного художньо-естетичного універсуму є традиційна музична культура Японії. Її вивченню присвячені праці російських японістів М. Дубровської, М. Єсипової, С. Лупіноса, В. Сісаури, О. Южакової; зарубіжних сходознавців С. Боріс, Н. Еккарда, Г. Фарранті, І. Харич-Шнейдер, В. Мальта, А. Тамба та ін. Однак у науковій літературі залишається мало розкритим феномен старовинної японської музики гагаку, розвиток якої охоплює увесь Стародавній період Кодай (592–1192 рр.).

Мета статті – дослідження естетико-світоглядних, жанрово-стилістичних та інституціональних особливостей традиційної музичної культури Японії періоду Кодай, представлені насамперед музикою гагаку.

Традиційна музична культура Японії історично виявилася однією із наймолодших гілок музичної цивілізації Сходу. Вона формувалася під впливом жанрово-видових, стилістичних, інтонаційних, ладотональних та інших особливостей музичного мистецтва Китаю, Індії, держав Корейського півострова, країн Південно-Східної Азії. Однак у цій царині культурного буття, як і в інших сферах духовної культури, японці виявилися здатними до синтезу запозичених явищ і створення на їх підґрунті оригінальних художніх форм із яскраво вираженою національною специфікою – арте-феноменів, які демонструють одвічне повернення до ментальної першооснови або "слідування первісній пісні" (хонкадорі) [3, 104].

Світоглядно-релігійним підґрунтям і філософсько-естетичною основою розвитку музичного мислення японців та способів трансляції їх музичного досвіду став розмаїтий комплекс ідей синтоїзму, даосизму, конфуціанства, буддизму і дзен-буддизму. Більшість із них, виявляючись запозиченими, трансформувалися на національному ґрунті (насамперед на базі синтоїзму) і на предметно-концептуальному рівні викристалізувалися у систему так званих духовно-світоглядних універсалій – Краси (Бі), Істини (Макото), Гармонії (Ва), Порожнечі (Му), Шляху (Дао), Миті, Серця (Кокоро). Ці константи і виявилися конститутивними чинниками культуротворчого процесу як у Стародавній, так і в Середньовічній Японії.

Як свідчать стародавні хроніки, упродовж усього періоду Кодай музичне мистецтво зберігало свою надзвичайну популярність у культурному житті японців. Участь музики була обов'язковою на всіх урочистостях, під час церемоній, свят. Поряд із поетами музиканти приймали участь у всенародних поетичних змаганнях – утагаках. Скрізь лунав спів, звуки великих барабанів, тамбуринів, мідних гонгів, бронзових дзвонів [7].

Особливе ставлення японців до художньої творчості як до свого роду релігії, визначила їх упевненість у тому, що вони є нащадками богів, продовжувачами їх справи, покликаними творити одухотворені речі. Отже, будь-яке творіння рук людських – у тому числі твір музичного мистецтва – має божественну сутність, своє камі. Воно несе на собі відбиток божественної краси (Бі), яка іманентна кожному предмету, явищу – треба лише помітити, відчути і виявити її. А повторне, нице, гротескне якщо й існує в доколишньому світі, то має бути переображене рукою майстра. З цього приводу один із засновників японського музично-театрального мистецтва Ногаку Дзеамі Мотокіє пізніше писав: "Жахливе є сутністю демона. Сутність жахливого відмінна від чарівного, як чорне від білого" [1, 198]. Однак актор має виконати цю роль у душі краси юген так, щоб захопити, зачарувати глядачів. І тоді, за його словами, персонаж-демон уподібниться "відвісній скелі, на якій ростуть квіти" [1]. Із цими словами резонує хайку Каваясі Іссе:

В зарослях сорной травы
Смотрите, какие прекрасные
Бабочки родились [9, 409].

Специфіку музичного мислення японців визначила також концепція звукосприйняття, заснована на уявленні про кожен мить буття як самостійну сутність. Її витoki укорінюються в буддистській "квантовій" моделі Універсуму, де кожний окремих елемент (дхарма) виявляється еманациєю Будди, Істиною сущого. Тому в усіх основних жанрах японської традиційної музики простежується особливе ставлення до першоелемента музичної мови – звуку – як до "самостійної субстанції в музичній формі" [2, 14]. Його сприйняття передбачає тривале споглядання, виявлення просторової глибини.

Колокол смолк вдалеке,
Но ароматом вечерних
Цветов отзвук его плывет... [9, 287].

У цьому хайку Басьо виражений, на думку Н. Гвоздевської, один із провідних принципів японського музичного мислення, співзвучний буддистському світовідчуттю – "вслуховування в реверберації звуку, що щезає з реалій Буття, але залишається в людській свідомості як образ, що породжує ланцюг символічних асоціацій" [2, 25]. З огляду на це одним із яскравих виразових засобів у японському традиційному музичному мистецтві є "жива пауза" (ikita ma), аналогом якої у живопису є незаповнений простір, біла пляма (йохаху). Тривалість цієї паузи не співмірна із тривалістю звучання в числовому відношенні. Вона визначається інтуїтивно – на рівні серця (Кокоро), і створює особливий духовно-естетичний настрій, який японці називають "йодзьо". Притім розвиненість цього "почуття" (М. Єсіпова) виявляється більш значущим, аніж саме "живе звучання" музики. У цьому контексті доречно послатися на слова чанського майстра Дуншаня, який писав: "Почекай, допоки я перестану мовити, і тоді ти це почувеш" [4, 240].

Особлива увага до розкриття трансцендентної глибини звуку в японській музично-виконавській традиції пов'язана із фундаментальним значенням для усієї далекосхідної культури філософемі Великої Порожнечі (Му), із "животворного лона" якої, згідно буддистської світоглядної парадигми, з'являються всі явища і куди повертаються знову. В контексті цієї світонастанови ефект розчинення звуку в тиші і має повернути слухача у царину істинного буття, яке випромінює світло Абсолюту.

Універсалізація ідіому Порожнечі як духовного першопочатку сущого, в межах якого не діють закони земного тяжіння, та його взаємовідносин із формою в логіці "не-два" (Одного, Єдиного) простежується не лише на мікрорівні музичної форми (одного звуку), а й на мезо- і мегарівні, чим зумовлюється відсутність контрастного тематичного матеріалу, строго фіксованого метроритму, внутрішньолодкових тяжіннь, накопичення і зняття інтонаційної напруги тощо.

Стилістична і жанрово-видова система музичної культури Японії Стародавнього періоду має доволі розгалужену структуру. Найбільш обширний її пласт репрезентує палацова музика гагаку (букв. "витончена", висока, досконала музика), яка була ввезена в Японію із танського Китаю приблизно в III-IV ст. разом із музичними інструментами і музично-теоретичною системою. Гагаку складала цілу епоху у розвитку музичної культури Японії (її побутування охоплює VII-XII ст.) і за значенням виявилася співставною із європейською середньовічною поліфонією.

Особливість музики гагаку полягає в тому, що в ній поряд із самостійними інструментальними і вокально-інструментальними жанрами представлений значний сегмент музичних форм, які розвивалися як акомпанемент для ритуально-танцювальних, сценічних, пісенно-танцювальних і драматичних дійств (Кагура, Гігаку, Бугаку, Ногаку тощо).

У тому вигляді, в якому гагаку потрапила до Японії – це була, як правило, музика палацових бенкетів і розваг. Із прийняттям кодексу Тайхо:рю вона стала частиною державного і релігійного ритуалу. Першопочатково основою репертуару гагаку була музика, запозичена із Китаю (стиль тогаку), яка, у свою чергу, асимілювала елементи музичних культур Індії, Тибету, Монголії, Південного Туркестану. Гагаку також включала музику корейських царств Когурьо, Пекче і Сілла (стилі комагаку, кударагаку й сірагігаку), заселену племенами маньчжуро-тунгуського походження країни Бохай (стиль боккайгаку), розташованої у Південно-Східній Азії країни Ліньї (стиль рінью:гаку) [5, 39-41]. В епоху Нара (710-794 рр.) гагаку була представлена в основному музикою для придворних танців, які виконувалися у супроводі великого палацового оркестру, що налічував приблизно 30 різних інструментів. Танці китайського походження (зокрема, музичні видовища в масках Гігаку) мали строгий, безсюжетний характер; індійські і західно-азіатські танці мали в основі певний сюжет – як правило, це були танцювально-драматичні сценки, пов'язані з буддистськими легендами. У VIII ст. починають створюватися і зразки власне японської музики – вагаку, яка супроводжувала танці, засновані на сюжетах давніх синтоїстських легенд і переказів – Кагура.

У 701 році під час правління імператора Момму з метою вивчення і розповсюдження запозиченого музичного мистецтва у складі Міністерства громадських справ (дзібусьо) було створене перше головне Управління мистецтв (Перша музична палата) – Гагакурьо [6, 85]. Гагакурьо виконувало

одночасно освітні й адміністративні функції. Воно вперше об'єднало придворних професійних музикантів – гакунінів, які хоча і були звичайними ремісниками за соціальним статусом, але вважалися власністю держави й імператора, що накладало на їх діяльність заборону здійснювати навчання музики поза межами імператорського двору. Професія гакуніна дозволяла також спеціалізуватися в грі тільки на одному певному інструменті. Секрети цієї виконавської майстерності передавалися у процесі індивідуального навчання як передача "потаємного відання" – "з вуст в уста", "віч-на-віч" [1, 200]. Посвячення в гакуніни починалося з 12-ти річного віку. Навчання включало три роки підготовчих курсів, сім років основних щоденних музичних занять [5, 89].

Добір учнів у Гагакурьо здійснювався за тим же принципом, що і в японському Управлінні освіти: найвищі привілеї як при вступі, так і в процесі навчання мала аристократія п'ятого рангу. Викладачами були переважно вчителі китайського і корейського походження. Їм дозволялося суміщати основну роботу з навчанням музики в приватних домашніх школах і рекомендувати своїх учнів на придворні посади [8, 80]. Музична освіта здійснювалася за трьома основними напрямками: китайська, корейська і японська музика. Інституціонально вона орієнтувалася на китайські зразки. Як свідчать історичні джерела, в структурі Гагакурьо існували наступні відділення: вокалу, танцю, флейти, ударних інструментів, танської музики, когурьоської музики, музики Пекче, Сілланської музики, тайської музики (стиль торагаку), музики Індії і країни Ліньї (стиль рінью:гаку), танцювально-музичного жанру Гігаку [6, 87]. Найбільшою популярністю користувалися класи вокалу і танців.

Загалом штат Управління налічував 429 чоловік: 6 представників адміністрації, 126 музикантів-інструменталістів (гакунінів), 100 танцюристів і танцівниць, 30 співаків і 100 співачок, 37 викладачів (вчителів співу, танців, гри на духових інструментах, китайської музичної теорії), майстра музичних інструментів [5, 87].

В епоху Хейан (794-1192 рр.), у часи правління імператора Сага, у складі Міністерства палацу було створене Управління пісенного мистецтва або Друга музична палата – О-ута-докоро (816 р.). Остання була організована для сприяння розвитку власне японської музики (стиль вагаку): введення виконавства на національних інструментах до складу державного ритуалу і піднесення у такий спосіб статусу музики вагаку в ієрархії палацової ритуальної музики. У Другій музичній палаті вчили співу, грі на національних музичних інструментах (зокрема, кото і фуге), а також чоловічим і жіночим танцювальним дійствам.

Взагалі, протягом доби Хейан музика набуває широкої популярності серед столичної придворної аристократії, в колах якої стає прийнятним ще з дитинства навчатися грі на декількох інструментах, приймати участь у музично-танцювальних спектаклях поряд із професійними виконавцями.

В період з 833 по 850-ті рр. за сприяння імператора Ниммьо, який сам був музикантом, була проведена реформа музики гагаку, опісля якої її репертуар офіційно розділився на три категорії:

- японська музика вагаку, що включала чоловічі танцювальні дійства (Кагура, Адзума-асобі, Яматоута) і жіночі церемоніальні танці (Госеті-но май);
- іноземна музика Китаю (тогаку), корейського царства Когурьо і держави Бохай (сінгаку), Індії (когаку) та ін.;
- нова японська вокально-інструментальна музика ейкьоку, що включала жанри сайбара, ро-ей, імаго [5, 79-80].

Опісля реформи були створені оркестри усталеного складу, який залежав від стилю, жанру музичної композиції. Зокрема, в тогаку використовувалися: мініатюрний губний орган сьо, флейти рютекі і хітірікі; струнні інструменти: цитра со, лютня бива; ударні інструменти: гонг сьоко, барабани гакудайко, какко. Широкого розповсюдження набули також дерев'яні палички сякубійосі (жанри сайбара, роей, імаго), флейта комабуе, барабан сан-но цудзумі (стиль комагаку).

Ладотональна організація музики гагаку опісля проведення в кінці IX ст. музичної реформи почала складатися із шести звукорядів ("тональностей"), згрупованих довкола двох системотвірних ладових структур – рьо і ріцу: ітікоцутьо, содзьо, тайдзікітьо, хьодзьо, суйдзьо, бандзікітьо [5, 185]. Генетично ці лади пов'язані із китайськими ладозвукорядами. Їх основу складає п'ятиступінний каркас, до якого включалися ще два додаткові тони, свого роду прохідні звуки – "хенті" [там само]. У філософському аспекті система рьо-ріцу виявилася відображенням "дво-єдності" протилежних начал: жіночого (ін) і чоловічого (ян). Їх рухлива (а не статична), постійно пульсуюча рівновага і утворює Гармонію (Ва), яка в онтологічному вимірі є слідуванням природньому ритму Дао.

У виконавському відношенні музика гагаку іноземного походження була представлена двома видами: канген (в перекладі "духові і струнні") – музикою, що виконувалася на концертах в інструментальному вигляді; і бугаку (в перекладі "танцювальна музика") – оркестровими п'єси, які гралися разом із костюмованими танцями в масках.

В епоху Хейан сценічні танцювальні видовища Бугаку відзначалися особливою яскравістю і водночас величністю. Як пише Н. Анаріна: "Мета спектаклю – занурити глядача у світ міфу, краси і вічності. Завдання актора – увійти у стан співзвуччя з ритмами і подихом Всесвіту..." [1, 105].

Спектакль розпочинався з урочистого неспішного виходу на сцену музикантів-гакунінів та їх розташуванням на спеціальних підмостках. Далі по черзі виходили актори і виконували короткий очищувальний танець енбу. Потім у строгій послідовності виконувалися громадянські, військові, динамічні танці, у процесі чого кожний рух актора відділявся один від одного паузою (та). При цьому актор на сцені ніби "жив" у царині мистецтва, перебував в особливому досконалому світі: про це свідчать і музичні інструменти чудової ручної роботи; і маски, виготовлені професійними скульпторами; і костюми, пошиті із дорогих тканин, оздоблені золотим і срібним шиттям та аксесуарами.

Руки акторів супроводжувалися музикою, яка відзначалася монотонністю і безпристрасністю. В основі музичної композиції лежала одна мелодія. Вона відтворювалася на декількох інструментах із застосуванням особливого прийому тонової орнаменталізації – "мері-карі" (незначними коливаннями інтонації вверх-вниз) [5, 82]. Така манера виконання створювала ефект занурення у позачасовий простір, розчинення в Єдиному, Порожнечі.

Глядачі Бугаку також повинні були мати розвинене почуття прекрасного щоб пережити насолоду і радість від образу спектаклю та зануритися в чисте споглядання чарівної і водночас мінливої краси моно-но аваре, що виражає безпосереднє захоплення і подив. Аромат цієї невлвовимої краси відчувається у поетичних рядках Сайгьо-Хосі:

Подумаю об этом мире бренном,
Как осыпаются цветы – уходит все:
И я, как те цветы,
Исчезну в нем мгновенно,
Но где искать судьбу другую мне? [10, 138].

У 877 р. була введена ще одна класифікація гагаку: її було диференційовано на "музику лівої сторони" – гахо-но гаку (включала музичні композиції тогаку, рінью:гаку і вагаку) і "музику правої сторони" (калагаку) [5, 70]. За таким принципом поділявся і репертуар Бугаку (танці лівої і правої сторони), у двох протилежних частинах залу під час виступу розташовувалися й учасники оркестру.

Опісля проведених у IX ст. музично-організаційних реформ позиції Гагакурьо як установи, що офіційно поставила розвиток придворного музичного мистецтва під державний контроль, почали послаблюватися. Ще у 809 р. був істотно скорочений штат Управління, внаслідок чого більшість артистичних сімейних кланів опинилися поза його межами і стали відкривати власні домашні школи [6, 88].

У XI ст. відбулася остання реорганізація Гагакурьо. Був виданий наказ про розмежування обов'язків родовитих акторських сімей. "Ліві танці" Бугаку і музику до них повинна була забезпечити сім'я Кала, а "праві танці" доручалися сім'ї Оно [1, 75]. Це, з одного боку, посилювало принцип змагальності, сприяло удосконаленню виконавської майстерності, а з іншого – поглиблювало "конвенціональний" характер музичної освіти. Однак, у цілому Гагакурьо успішно виконало свою історичну місію: воно сприяло розповсюдженню китайської і корейської музики в Японії, закріпленню за нею статусу державної релігійної символіки, а також розвитку на її основі власне японської традиційної музичної культури.

Незважаючи на те, що передача секретів майстерності у Стародавній Японії здійснювалася в усній "потасмній" формі, в епоху Хейан були створені трактати, присвячені гагаку. Серед них: "Дзинті йороку" і "Санго йороку" (між 1171-1192 рр.) знаменитого японського політика Фудзіваро-но Моронага; "Кьокунсьо" ("Повчання", завершений у 1233 р.) в 10 томах придворного танцюриста і флейтиста Комано Тікадзане та ін. Особливості опанування музики гагаку аристократами доби Хейан в образній формі відтворено в романах "Макура-но сосі" Сей Сьо:нагон (1000 р.), "Гендзі-моногатарі" Марасаки Сікібу (поч. XI ст.).

Отже, в межах статті висвітлені філософсько-естетичні чинники традиційного музичного мислення японців, представлені системою духовно-світоглядних універсалій: Краси (Бі), Гармонії (Ва), Порожнечі (Му), Шляху (Дао), Миті, Серця (Кокоро). Розглянуто особливості музики гагаку, що асимілювала елементи музичних культур Центральноазіатських, Південноазіатських і Далекосхідних країн, включала музичні форми різних стилів і жанрів та виконувала здебільшого функцію акомпанементу для ритуальних, театральних-танцювальних дійств. Значну роль у розвитку музики гагаку відіграли такі державні інституції, як Перша та Друга музична палата, історична місія яких виявилася не лише в її популяризації, а й закладенні основ музичної педагогіки в Японії.

Література

1. Анарина Н. Г. История японского театра Но: древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие / Н. Г. Анарина. – М. : Наталис, 2008. – 336 с. : ил.
2. Гвоздевская Г. А. Музыкальное воспитание в странах Востока в контексте философско-мировоззренческих традиций периодов древности и средневековья (на материале Индии, Китая, Японии) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Галина Анатольевна Гвоздевская. – М., 1999. – 154 с.
3. Григорьева Т. П. Япония: путь сердца / Т. П. Григорьева. – М. : Культурный центр "Новый Акрополь", 2008. – 392 с. : ил.
4. Доген. Луна в капле росы. (Избранные произведения мастера дзэн Догена) / Доген ; [пер. с англ. Н. фон Бок; предисл. К. Танахаси]. – Рязань : Узорочье, 2000. – 288 с.
5. Есипова М. В. Традиционная японская музыка: энциклопедия / М. В. Есипова. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – 296 с., ил.
6. Прасол А. Ф. Становление образования в Японии (VIII-XIX века) / А. Ф. Прасол. – Владивосток : Дальнаука, 2001. – 391 с.
7. Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии / В. И. Сисаури / Под ред. К. Ф. Самсонова, Ю. В. Козлова. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ; Изд-во СПбГУ, 2008. – 292 с. : ил.
8. Томода Такэкацу. Нихон онгаку кьо:икуси [История музыкального образования в Японии] / Томода Такэкацу. – Онгаку-но ю:ся, 1996. – 386 с.
9. Японская классическая поэзия / [пер. с яп. Веры Марковой, В. С. Сановича]. – М. : Эксмо, 2013. – 608 с. – (Библиотека всемирной литературы).
10. Японская поэзия: сборник / [пер. с яп.; сост. и перев. А. Е. Глускина и В. Н. Маркова]. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1956. – 610 с.

References

1. Anarina N. G. Istoriya yaponskogo teatra No: drevnost' i srednevekov'e: skvoz' veka v XXI stoletie / N. G. Anarina. – M. : Natalis, 2008. – 336 s. : il.
2. Gvozdevskaya G. A. Muzykal'noe vospitanie v stranakh Vostoka v kontekste filosofsko-mirovozzrencheskikh traditsiy periodov drevnosti i srednevekov'ya (na material Indii, Kitaya, Japonii) : dis. ... kand. ped. nauk : 13.00.02 / Galina Anatol'evna Gvozdevskaya. – M., 1999. – 154 s.
3. Grigor'eva T. P. Yaponiya : put' serdtsa / T. P. Grigor'eva. – M. : Kul'turnyi tsentr Novyi Akropol', 2008. – 392 s. : il.
4. Dogen. Luna v kaple rosy. (Isbrannye proizvedeniya mastera dzen Dogena) / Dogen; [per. s angl. N. fon Bok; predisl. K. Tarakhasi]. – Ryazan': Uzoroch'e, 2008. – 288 s.
5. Esipova M. V. Traditsionnaya yaponskaya muzika : entsklopediya / M. V. Esipova. – M. : Rukopisnye pamyatniki Drevne' Rusi, 2012. – 296 s. : il.
6. Prasol A. F. Stanovlenie obrasovaniya v Japonii (VIII-XIX veka) / A. F. Prasol. – Vladivostok : Dal'nauka, 2001. – 391 s.
7. Sisauri V. I. Tseremonial'naya muzika Kitaya i Japonii / V. I. Sisauri / Pod. red. K. S. Samsonova, Yu. V. Kozlova. – SPb. : Filologicheskii fakul'tet SPbGU, 2008. – 292 s. : il.
8. Tomoda Takekatsu. Nihon ongaku k'o:ikusi [Istorija muzykal'nogo obrasovaniya v Japonii] / Tomoda Takekatsu. – Ongaku-no yu:say, 1996. – 386 s.
9. Yaponskaya klassicheskaya poeziya / [per. s yap. Veru Markovoy, V. S. Sanovicha]. – M. : Eksmo, 2013. – 608 s. – (Biblioteka vsemirmoy literatury).
10. Yaponskaya poeziya : sbornik / [per. s yap. ; sost. i perev. A. E. Gluskina, V. N. Markova]. – M. : Gos. izd-vohud. lit-ry, 1956. – 610 s.

***Ратко М.В.* Традиционная музыкальная культура Японии периода Кодай: эстетико-мировоззренческие, жанрово-стилистические и институциональные особенности**

В статье освещены особенности традиционной музыкальной культуры Японии периода Кодай. Наиболее ярким её явлением есть старинная музыка гагаку, которая явилась синтезом влияний музыкальных культур стран Древнего Востока. Определена специфика эстетико-мировоззренческого контекста её развития на японской почве, репрезентированного универсалиями Красоты (Би), Истины (Макото), Гармонии (Ва), Пустоты (Му), Мгновения, Сердца (Кокоро). Раскрыты основные стили и жанры музыки гагаку и деятельность государственных институций, которые обеспечивали её популяризацию и трансляцию исполнительского опыта.

Ключевые слова: музыкальная культура Японии, мировоззренческие универсалии, гагаку, Гагакурё, Оута-докоро.

***Ratko M.* Traditional musical culture of japan of the kodayperiod: aesthetico-philosophical, genre-stylistic and institutional features**

Appeal to the spiritual-philosophical traditions of the East in a topical problem and closely connected with the act of entering to the European culture in the postmodern stage that led to nivelacii its spiritual value kernel and the

dominance of the rizomnosimulativ ontology. The aim of article is the examination its aesthetico-philosophical, genre-stylistic and institutional features, vividly reflected in historic music gagaku, its formation was occurred in the Koday period (592 – 1192).

The author pays attention to the originality and the development of musical culture of Japan formed esthetico-philosophical universalii Beaty (Be), Truth (Makoto), Harmony (Va), Void (Mu), Moment, Path (Dao), Heart (Kokoro). These universalii are the syncresis, which have become rooted on Japanese soil of Sintoism, Daosism, Konfutsism, Buddhism, Zen Buddhism perception of world. The main role Japanese musical metaphysics plays philosophema Moment, which shows the special position to every sound as an independent element in the musical form and an universalia Great Void (universal "life-giving" bosom – Mu). It was the result that a specific sensitivity to "living pause" as a semantically filling extension of the sound and the meditative type of music perception was formulated.

National specificity musical thinking of the Japanese was vividly reflected in old palace music gagaku, which was a synthesis of borrowed musical forms from China, Central and South-East Asia (India, Mongolia, South Turkestan, countries Bohai and Lillii), the kingdoms of Korea – Koguryeo, Pekche and Silla. Gagaku was represented by two main kinds: instrumental music kangen, which was plaud during the ceremonies and the rituals, and the orchestral plays bugaku for a masquerade.

The basic of ladotonalny organization gagaku forms musical five-stage constructions which in the philosophico-ontological dimension is the display "duality" contrast beginnings Yin and Yang, that formulate Harmony (Va).

To study the different types and genre music gagaku, its systematization and mastery of art of its rendering in the Nara period in 710, the first musical chamber Gagakuryeo was formed. Historical source tells, that musical education in Gagakuryeo had three directions Chinese (togacu style), Korea (komagaku, kudaragacu, siragigaku stule) and Japanese (vagaku stile); the classes vocal and dances were the most popular. Besides Indian music (riniyo:gagaku stile), Thai music (toragaku stile), dance and music genre Gigaku and etc. were studied. Educational process of musicians (gakunini) was occurred in an oral secret manner.

For popularization of Japanese music's segment proper, which isseparated from the notion gagaku in the Heian period, O-uta-dokoro was organized in 816. Emperor Nimmyio madethe music's reform. Compare the music of China, Korea, India (togaku, kogaku, singaku stiles) and other foreign countries with the role of Japanese vocal-instrumental music (saybara, roey, imayo) and Japanese music for dance and ceremonies (Kagura, Adzuma-asobi, Goseti-no may) was strengthened. During the second musical chamber's functioning the important attention was accentuated on the aesthetic mono-no avare (magic and changing beauty), peculiar to the views of Bugaku, music for them was borrowed, but both with stage act were popular.

At the same time the instrumental structure of orchestras gagaku, which was formulated and it defined the music style. The most popular were the drums tayko, kakko, gong seko, wind instruments koto, biva, string instruments hitiriki, ryuteki, cimabue, wood palochki samebasi etc.

Scientific fore-shortening of studying music gagaku was fixed in the list of musico-theoretical treatises, its formations were begun in the Koday period. Among them: "Dzinti joroku", "Sango joroku" Fudzivaro-no Moronaga, "Kjokunsjo" ("Enlightenment" in X c.) Koma Tikadzane etc.

So, in the aesthetic and stylistic aspects the variety of genres in the system of music gagaku was the display a deep aesthetico-philosophical constant of art thinknig of the Japanese but the organization of the First Second musical chambers were contributed to its popularity and opened the traditions of musico-executive pedagogy in Japan.

Key words: musical culture of Japan, the worldview universals, gagaku, Gagakuro, O-uta-dokoro.

УДК 008.001.11(477):398(477):7.035(477)

Садовенко Світлана Миколаївна

кандидат педагогічних наук,

доктор філософії (Ph.D.),

старший науковий співробітник, доцент

САМОДІЯЛЬНА ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ

У статті розглядаються культурологічні аспекти концептуалізації змісту самодіяльної художньої творчості. Показано, що остання є неодмінним супутником українського соціуму, який, складаючи ключовий елемент фольклоризму як артефакту фольклору, становить вагому частину його духовної культури. Самодіяльна художня творчість представлена як явище історико-культурного освоєння дійсності засобами мистецтва. Розкрито особливості, підходи та провідні завдання щодо дослідження самодіяльної художньої творчості.

Ключові слова: самодіяльна художня творчість, аматорське мистецтво, українська народна художня культура, фольклор, фольклоризм, клубні заклади, дозвілля.

У процесі невинного культурогенезу відбувається періодична зміна культурних парадигм, відхід від одних ідей, цінностей і способів світорозуміння та соціальної дії, а також повернення до інших, їх оновлення і повторне введення в соціальний обіг. Кожна епоха залишає і закріплює свій ціннісно-смысловий і соціально-технологічний внесок у культуру, який, відсуваючись до фонду культурної спадщини і йдучи в історію, зберігає своє самостійне культурне значення. На наступному витку, в новій ситуації, елементи культурних систем минулого можуть бути затребувані, актуалізовані і переведені в суспільній свідомості і культурній практиці з пасиву в актив [4, 15-16]. Константними, зокрема і для сучасної людини XXI століття, залишаються питання задоволення художньо-естетичних потреб та можливості самовираження.

Одним із напрямів, який може пробуджувати і задовольняти ці потреби людини, є самодіяльна художня творчість (художня самодіяльність, аматорство). Остання, залежно від соціально-історичних умов розвитку суспільства та як багатобічний і різноплановий прояв дозвілєвої діяльності, постійно еволюціонує. За всієї неоднозначності цього явища в сучасній культурі самодіяльна художня творчість безпосередньо або побіжно пов'язана з традиційною народною творчістю, фольклором.

Акцентуючи увагу на соціальній організації різноманітних втілень фольклору в межах дозвілля та аматорської сцени, самодіяльна художня творчість є неодмінним супутником українського соціуму і становить вагомий частину його духовної культури. Прояв інтересу до вивчення фольклору, народних традицій, звичаїв, обрядів, ремесел, традиційного вбрання – тих складових народного мистецтва, що створюють самобутній і неповторний образ культури регіонів України, їх відтворення у репертуарі творчих художніх колективів, сценічних костюмах, поява сучасних нетрадиційних фольклорних груп несценічної орієнтації, численних вокально-інструментальних ансамблів, фольк-, рок- та етно-гуртів, театрів-студій тощо, по-перше, забезпечують культурним процесам безперервність їх розвитку, по-друге, є тим важливим джерелом, яке повнить професійне мистецтво. Відтак, як явище історико-культурного освоєння дійсності засобами народного мистецтва самодіяльна художня творчість складає ключовий елемент фольклоризму як артефакту фольклору, а народний талантизм, що заявив свої права на участь у загальному культурному процесі, потребує активної підтримки суспільства.

Самодіяльна художня творчість в Україні представлена широким спектром соціальної активності та дитячої творчості, а саме: аматорськими народними і зразковими хорами та капелами, театрами й ансамблями танцю і пісні, інструментальними музичними оркестрами, групами, цирковими студіями, клубами за інтересами, майстернями тощо.

Провідним завданням самодіяльної художньої творчості є організація багатоманітних форм дозвілля і відпочинку з метою розвитку громадської активності, зростання творчого потенціалу, створення умов для повної самореалізації індивідуальності у сфері дозвілля. Відомо, що у людини, з дитинства залученої до мистецтва, зокрема народної творчості, фольклору, змінюється весь устрій життя. Здебільшого духовні зміни в людині глибше і багатогранніше екстраполюються на взаємини з природою, мистецтвом, оточуючими людьми. Особистість стає цікавішою, яскравішою. Діти, що пройшли школу художньої самодіяльності, природно тягнуться до хорошої музики, задушевної народної пісні, гарної книги, кінофільму, стають приємними у спілкуванні, назавжди зберігають прагнення до творчості, потяг до пошуків краси в житті і покликання дарувати прекрасне оточуючим людям. Отже, мета статті – розглянути культурологічні аспекти концептуалізації змісту самодіяльної художньої творчості, розкрити її особливості, підходи, основні етапи розвитку та провідні завдання.

Головними ознаками самодіяльної художньої творчості є функціонування у сфері вільного часу (дозвілля), добровільна участь у роботі аматорського колективу, ініціатива, активність, самовідданість і духовна мотивація учасників самодіяльних колективів.

До особливостей можна віднести: організованість учасників художньої самодіяльності, відсутність у них спеціальної підготовки до здійснення певної творчої діяльності, більш низький, ніж у професійних колективів, рівень виконавської майстерності (хоча у сьогодення щодо цього параметру можна дискутувати), безкоштовність навчання тощо.

Історія розвитку структури та змісту самодіяльної художньої творчості нараховує не одне десятиліття. Аналіз науково-теоретичної бази з питань конституювання та розвитку художньої самодіяльності показує, що в останні роки з'явилися дослідження, в яких розглядаються проблеми функціонування сучасної художньої самодіяльності. Зокрема, в одній групі напрацьовань (Л. Носов, І. Романько, О. Устименко-Косоріч та ін.) вивчалися питання художньої самодіяльності у контексті соціально-педагогічних проблем. В іншій групі досліджень (Г. Костюшко, Л. Дорогих та ін.) художня самодіяльність представлена одночасно як підсистема художньої культури і дозвілля.

Цікавими, на нашу думку, є праці О. Левченко, О. Ігнатюк, М. Баяновської. В них розглянуто проблему існування естрадних музично-інструментальних колективів у педагогічному й організацій-

но-методичному аспектах у музичній педагогіці. Водночас проблемі функціонування самодіяльних естрадних художніх колективів присвячено порівняно небагато спеціальних досліджень (Г. Коваленко, О. Бігус, К. Чаплик).

Серед існуючих складних питань, пов'язаних із самодіяльною художньою творчістю, поживленому їх обговоренню в засобах масової інформації, на різного роду наукових конференціях, круглих столах, семінарах, актуальною видається проблема взаємодії фольклору і сучасної самодіяльної художньої творчості (мистецького аматорства). Залишаються відкритими й питання щодо характеру і ступеню участі науковців у процесах розвитку народної самодіяльної художньої творчості. Попри численні газетні і журнальні статті, присвячені різним аспектам функціонування художньої самодіяльності, спеціальних дослідницьких робіт, у тому числі про окремі питання взаємодії українського фольклору та фольклору інших народів і художньої самодіяльності, дотепер не проводилось.

Самодіяльна художня творчість приваблює багатьох людей різного віку своєю нерегламентованістю, свободою і добровільністю вибору її видів і форм. До найбільш розповсюджених видів самодіяльної художньої творчості належать:

1) авторська художня самодіяльність, до якої можна віднести імпровізаційні концерти з використанням фольклорного матеріалу, фотомистецтво, прикладне мистецтво (селянська традиційна творчість, міський ізофольклор) тощо;

2) виконавська художня самодіяльність: театральна творчість (народний театр на основі усної народної творчості, приміром: виступи блазнів і петрушок на ярмарках, лялькові театри, похідні балагани, виступи бродячих акторів); непрофесійні аматорські театри; "театри для народу" (професійні трупи, музично-драматичні кружки, театри-студії); хорові колективи (народні хори, хорові класи, "світський спів", вокальний спів, церковні співи); сімейно-побутове виконавство (музикування різних жанрів і напрямків фольклорної творчості) тощо;

3) клубні формування: ініціативні клуби, любительські об'єднання, клуби за інтересами, численні аматорські неформальні об'єднання, благодійні спільності і зібрання тощо.

Зауважимо, що слово "клуб" (від англ. club – збивати до купи) означає утворення з кількох людей, об'єднаних спільними інтересами або метою. Існує велика різноманітність клубів, що відповідає розмаїттю хобі людей: спортивні, клуби настільних ігор, нумізматів, любителів літератури й театру, кіно й мистецтва, політичні, а також клуби, в яких люди збираються для спільного проведення часу (обговорити новий фільм, презентувати власну творчість (поезію, книгу, музику), поспілкуватися за кавою, чаєм тощо). У радянській і пострадянській реальності клубами називали і називають донині Будинки культури – різноманітні громадські об'єднання, метою існування яких є забезпечення культурного відпочинку населення.

Сьогодні провідна роль у відродженні української культури, залученні найширших верств населення до надбань народного мистецтва та розвитку самодіяльної художньої творчості також належить клубним закладам. Кількість клубних закладів системи Міністерства культури України на кінець 2012 року складала понад 18 тис. клубних закладів (18 476 тис., зокрема у сільській місцевості – 16 396 тис. та у міських поселеннях – 2 080) (див. табл. 1).

Найпоширенішою формою культосвітньої сфери клубних закладів України є клубні формування – любительські об'єднання та клуби за інтересами. Це організовано сформовані і стабільно діючі любительські об'єднання на базі закладів культури, які зайняті культурно-дозвіллевою діяльністю і функціонують на основі самоуправління. Розвиток клубних формувань набуває нині особливого значення, що підтверджується даними, наведеними у таблиці 2 (див. табл. 2). В умовах дефіциту бюджетного фінансування, збільшення кількості любительських об'єднань та клубів за інтересами, в яких надзвичайно цікаво і змістовно представлена робота, надає можливість широкого розвитку самодіяльної художньої творчості, мистецького аматорства.

Зауважимо, що у вивченні клубної діяльності нині визначились підходи, що дають змогу розглядати клуб як: виховний заклад; дозвіллевий, розважальний центр; заклад культури; соціально-культурний центр, а саме: педагогічний (М. Болотова, А. Воловик, В. Воловик, О. Володіна, С. Григор'єва, Т. Дедуріна, В. Дуліков, І. Єрошенков, Т. Кисельова, Ю. Красильніков, Є. Літовкін, Г. Новікова, В. Рябушев, М. Ярошенко), дозвіллевий (Г. Аванесова, Р. Азарова, І. Барчуков, О. Батнасунов, А. Жарков, Є. Ключко, В. Попов, Ф. Попова, О. Сасихов, В. Чижиков, Д. Шамсутдінова) та культурологічний (М. Аріарський, Г. Бірженюк, Г. Карпов, В. Кірсанов, О. Ковальчук, І. Колінько, Б. Колтинюк, О. Марков, О. Первушина, А. Соколов, Ю. Стрельцов).

Згідно з культурологічним підходом, сутність та зміст клубної діяльності становлять процеси створення, збереження, трансляції, засвоєння та розвитку традицій, цінностей та норм культури – художньої, історичної, духовно-моральної, екологічної, політичної [1; 2]. Зокрема, прихильник культу-

рологічного підходу Ю. Стрельцов клубну діяльність розглядає як таку, що реалізується у культурно-творчих, культурно-просвітницьких, ціннісно-орієнтаційних, культурно-рекреаційних заняттях [4, 16-35]. Акцентуючи на соціально-культурній діяльності, яка, на думку автора, можлива лише у вільний час людини, що використовується самостійно або за допомогою відповідних дозвіллевих центрів з метою культурного розвитку особи, науковець звертається до художньої самодіяльності та аматорства, які розвиваються у сфері дозвілля [4]. Втім, аналізуючи соціально-культурну діяльність з точки зору дозвілля та аматорської творчості, таким чином підтримуючи спадковість традиційної позашкільної діяльності та системи масової культурно-просвітницької роботи, Ю. Стрельцов у своїх поглядах дещо наближається до дозвіллевого підходу, що підкреслює взаємозалежність та подеколи умовність належності (або відповідності) до певного підходу.

Таблиця 1

Клубні заклади за регіонами України (2012 р.)
(за даними Міністерства культури України)

Найменування областей	На кінець 2012 року (одиниць)					
	Кількість закладів			В них місць		
	всього	у тому числі		всього	у тому числі	
		у міських поселеннях	у сільській місцевості		у міських поселеннях	у сільській місцевості
Україна	18 476	2 080	16 396	4 684 098	854973	3 829 125
АР Крим	631	118	513	184 149	39 552	144 597
Вінницька	1 138	104	1 034	344 959	47 851	297 108
Волинська	671	47	624	147 890	18 939	128 951
Дніпропетровська	596	105	491	157 888	45 128	112 760
Донецька	646	241	405	213 252	106 989	106 263
Житомирська	1 087	78	1 009	248 142	32 916	215 226
Закарпатська	469	34	435	100 252	11 837	88 415
Запорізька	447	74	373	137 634	36 331	101 303
Івано-Франківська	723	64	659	159 375	22 856	136 519
Київська	842	66	776	204 350	25 749	178 601
Кіровоградська	597	68	529	175 826	30 495	145 331
Луганська	556	173	383	129 697	58 382	71 315
Львівська	1 410	132	1 278	258 250	49 956	208 294
Миколаївська	540	51	489	148 307	22 274	126 033
Одеська	737	56	681	189 390	25 517	163 873
Полтавська	858	66	792	222 287	27 960	194 327
Рівненська	678	44	634	135 132	16 703	118 429
Сумська	634	73	561	167 309	28 432	138 877
Тернопільська	923	54	869	191 005	19 365	171 640
Харківська	695	85	610	189 572	46 338	143 234
Херсонська	453	51	402	117 375	21 237	96 138
Хмельницька	1 176	88	1 088	309 745	37 341	272 404
Черкаська	744	56	688	232 136	25 159	206 977
Чернівецька	385	38	347	98 330	11 734	86 596
Чернігівська	775	66	709	197 394	26 205	171 189
м. Київ	32	32	-	14 380	14 380	-
м. Севастополь	33	16	17	10 072	5 347	4 725

Актуальними до сьогодні залишаються праці, написані у 60-80-і роки ХХ ст. – період, що вважається найпродуктивнішим у формуванні та розвитку клубознавства. Ці праці, зокрема В. Тріодіна, присвячені психолого-педагогічним аспектам клубної діяльності. Так, вивчаючи педагогічний потенціал клубів, В. Тріодін обґрунтував діяльність клубу як інституту виховання та педагогічно організованої самодіяльної художньої творчості людей ("Педагогические основы культурно-просветительной работы" (Л., 1980), "Педагогика клубной работы" (М., 1984).

У подальших дослідженнях розширюється клубознавча проблематика. Автори В. Воловик, Є. Клюско, С. Комісаренко, Л. Новікова, В. Туєв, звертаючись до методологічних і теоретичних про-

блем клубу, розглядають останній як соціально-культурну цілісність, а не сукупність самодіяльних об'єднань чи груп, а також як структури, які розвивають відносини типу "особистість – суспільство", що є цілком справедливим.

Таблиця 2

Клубні формування за регіонами України (2012 р.)
(за даними Міністерства культури України)

Найменування областей	Клубні формування		Учасники клубних формувань	
	усього	з них для дітей	усього	з них дітей
Україна	101467	42659	1203773	537114
АР Крим	4832	2763	67772	39667
Вінницька	6482	2906	70397	32813
Волинська	3148	855	36008	10589
Дніпропетровська	3344	1772	43321	24433
Донецька	5072	2778	80997	44350
Житомирська	4128	1568	36185	15262
Закарпатська	3360	1186	38897	14510
Запорізька	3056	1484	44459	21292
Івано-Франківська	3940	1064	52392	15163
Київська	4545	2159	49110	26005
Кіровоградська	3375	1275	40633	14819
Луганська	3460	1626	47353	24051
Львівська	6607	1830	77312	23616
Миколаївська	2605	1270	34365	16880
Одеська	4260	2386	45232	26937
Полтавська	4522	1467	49418	17773
Рівненська	3104	1492	35378	18439
Сумська	3220	1168	31511	12276
Тернопільська	3955	1668	47515	19162
Харківська	4032	2237	49850	28457
Херсонська	3101	1546	36941	17571
Хмельницька	4499	1692	45269	17729
Черкаська	5817	2074	59782	23244
Чернівецька	2958	1116	35967	14626
Чернігівська	3649	1046	35789	11772
м. Київ	140	77	3600	1500
м. Севастополь	256	154	8320	4178

До різних аспектів клубної діяльності звертались і сучасні українські дослідники. У працях науковців (Н. Бабенко, С. Безклубенко, О. Гриценко, Ю. Ключко, А. Мироненко, Н. Останіна, І. Петрова, Н. Самойленко, О. Терехова, Н. Цимбалюк та ін.) визначено характерні ознаки клубів, серед яких: наявність міжособистісного культурного спілкування; підтримка, розвиток і задоволення соціально-культурних потреб особистості; зростання можливостей для виявлення і розвитку художньої самодіяльності, залучення громадськості до культурних досягнень; сприяння соціалізації та індивідуалізації особистості; внутрішньоклубна демократія; добровільний характер тощо.

Зростання уваги науковців до феномену художньої самодіяльності народу як до етнокультурного явища стало проявлятися з XIX сторіччя. Однак активний розвиток самодіяльної художньої творчості і, відповідно, її науковий аналіз, відноситься до другого десятиліття XX сторіччя.

У розвитку самодіяльної художньої творчості спостерігаються кілька етапів.

Перший етап (1917-1932 рр.). Художня самодіяльність цього періоду була покликана створювати нові види і жанри творчості, мета і художня стилістика яких були натхнені як закордонною культурою (карнавали), так і революційним мистецтвом та відповідними органами НКВС (червоний поїзд, червоне весілля, церемонія звездин, культкомбайн тощо). У цей період розвиток самодіяльної худож-

ньої творчості мав свої особливості, які були пов'язані з переосмисленням дореволюційного аматорського мистецтва. Це зумовлювало рух до нових форм, збагачення змісту, пошуку нових методів роботи.

До середини 1930-х років самодіяльна художня творчість носила яскраво виражений "наступальний" характер. Вона викривала, критикувала, зривала маски. Поворот, що відбувся у державній політиці у 1930-ті роки, виразився у створенні твердої регламентованої системи управління культурою. Художня самодіяльність одержала чітке централізоване керівництво і регулярні форми функціонування. Для художників це були районні, обласні, республіканські, всесоюзні виставки, фестивалі, олімпіади, огляди. У радянських святах стало переважати виконане професійними художниками суворе оформлення, з домінуванням символічного червоного кольору. Провідними музичними жанрами в самодіяльній художній творчості цього періоду були духові й народні оркестри, народні й академічні хори.

Звертання до тематики, відомої тільки з газет і політичних бесід, не було чимось чужорідним для аматорів-самоучок. На їх самодіяльній художній творчості позначався одночасно вплив ідей світової революції та традиційна для фольклору цікавість до всяких нових подій і звісток. Бажання відобразити у своїх навіть незначних роботах світові проблеми залишилося типовим навіть до 1970-х – 1980-х років.

Другий етап (1933-1960 рр.). У розвитку самодіяльної художньої творчості відбулися докорінні зміни: сформувалася система державного і суспільного керівництва художньою самодіяльністю, підготовки кадрів. З появою великої промисловості почалося бурхливе будівництво опорних будинків і палаців культури. Змінилися матеріальні умови їх діяльності, де в художніх колективах займалися самодіяльною художньою творчістю тисячі робітників та службовців. Заняття в гуртках художньої самодіяльності прирівнювалися до праці і навчання. Самодіяльні митці брали зобов'язання, викликали один одного на змагання. Так, у 1936-1937-х роках була розгорнута серйозна підготовка до Всесоюзної виставки самодіяльної творчості. Було розповсюджено 9 тисяч екземплярів спеціальних методичних посібників. У творчих студіях токарі, слюсарі, водії, вантажники, монтери, педагоги, домашні господарки вчилися малюванню, живопису, скульптурі тощо. Такими акціями вирішувалося завдання "до кінця викоринити уявлення про самодіяльного митця як про митця-самоучку" і було оголошено війну наївному мистецтву, яке не влаштовувало державну ідеологію того часу. Заняття художньою самодіяльністю проголошувалися одним із важливих засобів розвитку культури й освіти різних народів і національностей. Цей творчий рух, звичайно, не міг не вплинути на бурхливий розвиток художньої культури. Проте, одночасно відбувався процес підміни традиційного народного мистецтва самодіяльною художньою творчістю. Невипадково, виставка 1937 року була названа виставкою "народного самодіяльного й образотворчого мистецтва".

Третій етап (1960-1991 рр.) характеризувався якісним ростом виконавського рівня самодіяльних художніх колективів. Безліч творчих об'єднань одержали звання "народний". Зросла кількість учасників, що займалися аматорською творчістю. З'явилися нові жанри самодіяльного мистецтва – авторська пісня, вокально-інструментальні ансамблі, студії вокального академічного співу. У 1977 і 1987 рр. були проведені регіональні та обласні фестивалі самодіяльної художньої творчості.

У 1960-1980-і роки до занять самодіяльною художньою творчістю звернулися цілі покоління учасників, до яких колись апелювала художня самодіяльність. Значно виросло число самодіяльних композиторів, драматургів, поетів, художників тощо. У цей період, з одного боку, епітет "самодіяльний" означав рівень розвитку, ступінь володіння родом чи видом творчості, а з іншого – форму та спосіб самовираження. З боку держави й профспілок зберігалася і фінансувалася система регулярних всесоюзних виставок художньої самодіяльності. Кращими митцями, завдяки атмосфері, що змінилася, стали вважати саме самодіяльних. І, незважаючи на низку обмежень (зауважимо, що до кінця 1980-х років заборонялося, наприклад, демонструвати пейзажі з зображенням церков або картини з оголеною натурою), роботи самодіяльних митців, навіть ті, що виходили за рамки обмежень, брали участь в обласних і московських виставках, їм присуджувалися відповідні нагороди (медалі, дипломи) переможців оглядів самодіяльної художньої творчості.

У радянський період намітилося очевидне звуження обсягу поняття "фольклор". До нього стали відносити здебільшого народну художню творчість (відзначимо у зв'язку з цим відхід від споконвічно широкого значення англійського терміна Folk lore – народна мудрість) або навіть ту його частину, яку іноді називають духовною художньою культурою: слово, музику, танець, театр (крім декоративно-прикладного мистецтва, віднесеного до "матеріальної" культури і такого, що отримало у спеціалістів цього профілю назву "народне мистецтво").

У ці ж роки активізуються наукові пошуки, присвячені проблемам художньої самодіяльності, зростає кількість дисертаційних досліджень, які повністю чи частково (з аналізом інших суміжних проблем) розглядають проблеми художньої самодіяльної творчості (тільки за період 1971-1975 рр.

було захищено 36 дисертацій [3]). Подібне кількісне зростання стало свідченням підвищення уваги дослідників до цієї сфери культурно-освітньої роботи. Найбільша кількість досліджень була виконана в галузі педагогіки (Л. Бартенева, В. Гурова, М. Каставієва, В. Кузнецов, М. Кузьміна, Ю. Кушів, Г. Маленкович, Б. Нашекін, М. Псола, Б. Тихонов та ін.). Це можна пояснити специфікою об'єкта, що розглядається, особливостями самодіяльної художньої творчості, в якій брали і продовжують брати участь мільйони дітей і дорослих, а також усвідомленням службовців того часу важливості самодіяльної художньої творчості, аматорського мистецтва як чинника соціально-культурного розвитку, що збагачує духовний потенціал країни.

Зрозуміло, що нині (з 1991 року по теперішній час) відбувається новий, четвертий етап, становлення й розвитку самодіяльної художньої творчості в Україні, яка тепер все більше носить назву "аматорське мистецтво". Цей етап, як і попередні, є доволі відповідальним, тому що вчергове самодіяльна художня творчість (аматорське мистецтво) знаходиться в періоді зміни не тільки парадигми, а й взагалі свого існування. Фольклор, в свою чергу, розглядається вже не тільки як мистецтво, а як вся вербальна (і паравербальна) сфера, яка суттєво виходить за рамки мистецтва (за Б. Путиловим).

Отже, вибір суспільства, народу (як і людства в цілому) дуже різниться у різні часи. У стрімкий час науково-технічного, економічного, інформаційного просування і водночас зсуву ціннісних орієнтирів, соціально-культурних перетворень в умовах глобалістського, інформаційного простору джерелом художніх творів стає життєвий досвід, закладений у народній мудрості. Народне мистецтво, зберігаючи родовий зв'язок з художніми образами народної культури, підтримує єдність духовної культури минулого з сьогоденням. Широко розповсюджений спеціальний інтерес народних митців до минувшини – свого дитинства, юності, історії України – демонструє потребу зберегти цілісність духовного життя українського народу, екстраполюючи його з минулого у сьогодення. Відтак, актуалізується роль української народної художньої культури, у тому числі самодіяльної художньої творчості (аматорського мистецтва), як змістовної частини духовної культури українського народу, що заслуговує пильної уваги науковців.

Культурологічний підхід у дослідженні самодіяльної художньої творчості дозволить знайти відповіді на питання: "хто?" (носії, суб'єкт культури, який вважає її своєю – аматори, любителі, шанувальники, поклонники (діти, молодь, дорослі) тощо), "що?" (культурний текст), "як?" (способи і форми поводження з культурним текстом носія – творця (автора) – користувача – хранителя – руйнівника: породження, освоєння, збереження, трансформація, забуття, відтворення тощо). Такий аналіз допомагає шукати і знаходити відповіді на питання "навіщо?" і "для чого?". Продуктивність такого підходу полягає у можливості отримати досить повну, систематизовану картину функціонування самодіяльної художньої творчості та її окремих напрямків в соціально-історичній системі координат сучасності, що є важливим не тільки для фундаментальних, теоретичних праць, а, першою чергою, для прикладних досліджень, при вирішенні практичних питань, зокрема, у виборі орієнтирів у культурній політиці.

Література

1. Ариарский М. А. Прикладная культурология / М. А. Ариарский. – [Изд. 2-е испр. и доп.]. – СПб. : ЭГО, 2001. – 288 с.
2. Ариарский М. А. Социально-культурная деятельность как предмет научного осмысления / М. А. Ариарский. – СПб., 2008. – 792 с.
3. Культурно-освітня робота. Розвиток художньої самодіяльності в СРСР (за матеріалами дисертаційних досліджень, 1971—1975 рр.). [Оглядова інформація] / Державна бібліотека СРСР ім. В.І. Леніна, Інформаційний центр з проблем культури і мистецтва; ред. І.Л. Якубович. – М. : [б.і.], 1977. – 48 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://aspirantura.org.ua/aspirantura_text/u_kandidatskie-i-doktorskie-dissertatsii-1971-1975-gg--po-hudojestvennoy-samodeyatelnosti_130.html.
4. Народная культура в современных условиях: Учеб. пособие [авт. коллектив : О.Д. Балдина, Э.В. Быкова, Е.Э. Гавриляченко, Н.Г. Михайлова, Е.А. Семенова] / М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии; [Отв. ред. Н.Г. Михайлова]. – М., 2000. – 219 с.
5. Стрельцов Ю. А. Культурология досуга / Ю. А. Стрельцов. – Изд. 2-е. – М. : МГУКИ, 2003. – 297 с.

References

1. Ariarskiy M. A. Prikladnaya kul'turologiya / M. A. Ariarskiy. – [Izd. 2-e ispr. i dop.]. – SPb. : EGO, 2001. – 288 s.
2. Ariarskiy M. A. Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost' kak predmet nauchnogo osmysleniya / M. A. Ariarskiy. – SPb., 2008. – 792 s.
3. Kulturno-osvitnia robota. Rozvytok khudozhnoi samodiiialnosti v SRSR (za materialamy dysertatsiinykh doslidzhen, 1971—1975 rr.). [Ohliadova informatsiia] / Derzhavna biblioteka SRSR im. V.I. Lenina, Informatsiinyi

tsestr z problem kultury i mystetstva; red. I.L. Yakubovych. – M. : [b.i.], 1977. – 48 s. – [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://aspirantura.org.ua/aspirantura_text/u_kandidatskie-i-doktorskie-dissertatsii-1971-1975-gg--pohudojstvennoy-samodeyatelnosti_130.html.

4. Narodnaya kul'tura v sovremennykh usloviyakh: Ucheb. posobie [avt. kollektiv : O.D. Baldina, E.V. Bykova, E.E. Gavriyachenko, N.G. Mikhaylova, E.A. Semenova] / M-vo kul'tury RF. Ros. in-t kul'turologii; [Otv. red. N.G. Mikhaylova]. – M., 2000. – 219 s.

5. Strel'tsov Yu. A. Kul'turologiya dosuga / Yu. A. Strel'tsov. – Izd. 2-e. – M. : MGUKI, 2003. – 297 s.

Садовенко С. Н. Самодеятельное художественное творчество: культурологические аспекты концептуализации

В статье рассматриваются культурологические аспекты концептуализации содержания самодеятельного художественного творчества. Показано, что последнее является неременным спутником украинского социума, который в качестве ключевого элемента фольклористики как артефакта фольклора, составляет весомую часть его духовной культуры. Самодеятельное художественное творчество представлено как явление историко-культурного освоения действительности средствами искусства. Раскрыты особенности, подходы и основные задачи для исследования художественного самодеятельного творчества.

Ключевые слова: самодеятельное художественное творчество, любительское искусство, украинская народная художественная культура, фольклор, фольклористика, клубные учреждения, досуг.

Sadovenko S. The article considers the cultural aspects of conceptualizing content of amateur art

This paper deals with amateur art as a part of Ukrainian folk culture. It is shown that amateur art is an essential companion of Ukrainian society and, being a key element of folklore as an artifact of folklore, is an important part of its spiritual culture.

An amateur art is presented as a process of historical and cultural exploration of reality through art. Special features and major tasks of amateur artistic creativity, as a part of Ukrainian folk culture were revealed including: organizing diverse forms of entertainment and recreation for the development of public participation and increase individual creativity and creating conditions for full self-realization in the field of entertainment. The special features of amateur art include organization of amateur participants, lack of special training to implement a creative activity, lower than in the professional groups, level of performance skills, free education, etc.

Reveals major task amateur artistic creativity, including: organizing diverse forms of entertainment and recreation for the development of public participation and increase individual creativity and creating conditions for full self-realization in the field of entertainment.

The special features of amateur art include: organization of amateur participants, lack of special training to implement a creative activity, lower than the occupational groups, the level of performance skills, free education, etc.

The main characteristics of amateur artistic creativity is functioning in free time (leisure), voluntary participation in the amateur team, initiative, activity, self-sacrifice and spiritual motivation of members of amateur groups.

The article shows that one of the ways that can arouse and satisfy human needs in self-expression are amateur arts, which, depending on the socio-historical conditions of society and as versatile and diverse display of recreational activities are constantly evolving. Despite the ambiguity of this phenomenon in modern culture amateur, amateurism directly or indirectly associated with traditional folk art and folklore.

Paying attention to the social organization of the various incarnations of folklore within the leisure and amateur stage, amateur arts is an essential companion Ukrainian society and is an important part of his spiritual culture. Expression of interest in the study of folklore, traditions, customs, rituals, crafts, traditional costumes – those components of Folk Art, creating original and unique image of culture of Ukraine's regions, they play in the repertoire of creative art groups, costumes, the emergence of non-traditional contemporary folk groups uncatchable orientation, numerous vocal and instrumental ensembles, folk-rock and ethnic groups, theaters, studios, etc., first, security cultural processes of continuous development, and secondly, is the essential source which full professional art. Therefore, the amateur arts as a phenomenon of historical and cultural understanding of reality by means of folk art is a key element of folklore as an artifact of folklore and folk talent that claimed their rights to participate in the general cultural process requires the active support of the society.

The most common types of amateur art include: the author's amateur; performing amateur; club formation.

The author determined and characterized stages of amateur art: the first (1917-1932 years); second (1933-1960 years); third (1960-1991 years); Modern (1991-present).

It is stated that the cultural approach to the study of amateur art allows to find answers to the question "who?" (Carrier, subject of culture, which considers it own – amateurs, lovers, admirers (children, youth, adults, etc.)) "What?" (cultural text), "How?" (methods and forms of behavior of a cultural text media – the creator (author) – the user – the guardian – the destroyer: the generation, development, conservation, transformation, oblivion, play, etc.). This analysis further help find answers to the question "why?" and "for what?". The performance of this approach is the ability to get pretty full, systematic picture of the operation of amateur art and its individual areas of social and historical coordinates of our time, which is important not only for fundamental theoretical work, but, above all, for applied research in solving practical issues, particularly in the choice of targets in cultural policy.

Key words: amateur art, Ukrainian folk art culture, folklore, folklorism, clubs, leisure.

НАСИЛЛЯ І МАС-МЕДІЙНИЙ КОНТЕНТ

У статті аналізується поняття "насилля" у мас-медійному контексті, що однозначно вказує на його позиціонуванні як категорії, протилежній "культурі миру".

Ключові слова: культура миру, насилля, аудіовізуалізація, мас-медіа, діалектика, динаміка, моніторинг.

Постіндустріальне сучасне суспільство створило ще один тип медіа-культури – аудіовізуальну. Цей особливий тип, маючи здатність формувати глобальне, планетарне, "зв'язав" людину павутиною єдиного інформаційного простору. Сучасні науковці вивели термінологічні поняття явища поширення їх назв "аудіовізуальна культура", "аудіовізуальні явища", "аудіовізуальна освіченість", "аудіовізуальна грамотність", "аудіовізуальна компетенція". Сьогоднішнє "подвоєння культурного середовища" переклало людські досягнення з письмового вигляду в аудіовізуальний вираз. Легкість та висока інформаційна ємність, образна чутливість сприйняття, психологічна ємність і раціональність формують певні соціокультурні функції такого продукту. Це здійснює в культурній революції перевагу чуттєвого над інтелектуальним, реалізуючись у специфічний феномен масової культури.

При своїй пристосованості до об'єктивного і точного відтворення фактів, аудіовізуальна культура здатна ускладнювати культурно-комунікативні ситуації за рахунок збільшення можливостей аудіовізуальної комунікації, змінити вигляд культури у зв'язку із зміною співвідношення видів аудіовізуальної культури. Її відображувальні властивості виявляються найбільш дзеркальними, що підкреслює її актуальність. Це сприяє швидкій підготовці людини до сприйняття і обробки великих обсягів інформації, оволодіння методикою сучасної технології.

Але такі трансформації породжують пізнання багатьох інших інституційних понять, серед них часто з наповненням негативізмом. Йдеться про появу поняття "насилля суб'єкта". Ця синтетична концепція є однією з трансформаційних у понятті сучасного соціокультурного феномена.

Базовими поняттями категорій "насилля суб'єкта" є два нерівнозначних поняття "насилля" та "суб'єкт", що складаються з двох самостійних понять. Вони взаємодіють між собою. Поняття може претендувати на означеність влади з державною монополією на насилля, обмеження життя людей фізичним знищенням, може бути викликаним несправедливими соціальними системами, призвести до пригноблення опонента, сприяти формуванню "культури безкарності".

Своїм першоджерелом, як багатозначне поняття, "насилля" в аудіовізуальних ЗМІ завдячує своїм кореням у поняттях "культура війни". Увібравши в себе увесь суперечливий досвід людства, його перетворювальні уроки вона вже не є однозначно протилежною категорією до "категорії миру". Діалектика суперечливого, перехід однієї якості в іншу, динаміка багатоаспектного – таким є її філософсько-концептуальний вимір. Формування понятійного апарату, специфіки сучасної цивілізації, аналіз світоглядних проблем війни, критичний розгляд її інтерпретацій... Все це сприяло запровадженню, а згодом і масовому засиллю соціального конфлікту у ЗМІ. Метод його розв'язання є суперечливим і складним, але якщо вимір "культура війни" формує цінності як зі знаком "плюс" (героїзм, хоробрість, сміливість, патріотизм), так і з "мінусами" (жорстокість), то поняття "насилля" (чи "насилля і суб'єкт") у ЗМІ – поняття односторонньо "мінусове". Моніторинг ЗМІ не приховує зло і загарбництво як акцію. Соціально-психологічні і соціально-етичні аспекти цих односторонніх "мінусів" формують екранного "героя" з природою агресивного відтінку, мілітаристського духу, стереотипів образу ворога. Ці взаємопоштовхи виявляють у кожній категорії головуючі, превалюючі якості. Але відомо, що розбрат завжди пропагує новітню техніку, а освіченість змінювала самі його віяння впливами інтелектуальних горизонтів.

Концепції "культури війни", опрацьовані ЮНЕСКО в Декларації про культуру миру, Програмі дій у галузі культури миру. Їхня мета – сприяти глобальному рухові на етапі переходу від культури насилля і війни до культури миру. Заклики до ненасилля у третьому тисячолітті здатні формувати цінності миролюбства, миротворчості, толерантності, неагресивності мислення і неагресивності поведінки. Це принципово нове розуміння широти амплітуди миротворчості не лише між державними, а й соціокультурними групами країни з максимальним врахуванням найперше соціокультурних і національних особливостей.

Перебуваючи в рамках людського соціуму, насилля успішно зайняло свою нішу в мас-медійному контенті. Особливо "виграшно" його розміщення виглядає в аудіовізуальній продукції. І не лише за насиченістю "картинки" екрану, а за потужністю цієї форми людської діяльності. На жаль, катарсиси жертвоприношення не стали громадським набутком. Це данина давнини варіантів міфологізації насилля. Однак супроти міфологічного характеру жорстокої "натуралізації агресивності і насильства, сучасність характеризується специфічно людськими проявами жорстокості. Е. Фромм назвав цю ситуацію "людськими страстями" [33, 23], що властиві для соціальної детермінанти людського буття – насилля.

Багатовекторність форм насилля зумовлена багатовекторністю теоретичних підходів до його осмислення. Певну класифікацію насильства пропонує російський вчений Г. І. Козирев: за формами насильницької взаємодії, заподіюваного збитку, за суб'єктами конфліктної ситуації.

Науковці визначають культурне насилля як "аспект культури, що може використовуватися для легалізації насилля в його прямій і структурній формі".

Генеza проблематики насильства чітко відслідковується в аудіовізуальному напрямку сучасного медійного контенту. Історична складова сучасного соціуму, на жаль, беззаперечно надала константне значення відомому філософському висловлюванню Геракліта: "війна – [polemos] – батько всіх, цар усіх: одних вона повідомляє богами, інших – людьми, одних творить рабами, інших – вільними" [32, 202], а за Арістотелем: "Насилля – то примус, а таким є те, що заважає й перешкоджає в чому-небудь, всупереч бажанню необхідності; тому воно й тяжче" [4, 151].

Політичні традиції, зокрема, сприяють переходу монополізації насилля до рівня влади і права. Сучасна теорія насилля зацентрувалася в царині політичної філософії. Світ наче охопила суцільна суспільна домовленість. Філософ Т. Гоббс розмірковує про неможливість мирного людського співіснування в силу існування самої природи воронування. Ця сутність людини закладена самою природою на генетичному, інстинктивному рівні. Така ідея існування людини є її природним правом, стверджував філософ Д. Локк у "Двох трактатах про правління" [9, 263–270].

Автор "Суспільного договору" Ж.-Ж. Руссо теоретизовано обґрунтував громадянське суспільство, зацентрувавшись на юридичних правах особи [23, 85–98].

Вироблені філософами основи юридичного підґрунтя насилля покладені і сьогодні в основу засад конституційного права багатьох суспільних угруповань. І лише І. Кантом було проголошено закономірність вічності миру і створенні на його засадах союзницьких стосунків між людьми та державами. Тут "навіть сама маленька держава могла б очікувати своєї безпеки й права не від своїх власних сил, а винятково від такого великого союзу народів" [6, 285].

Дисонанс звучання ще одного філософа власне урівнює чашу терезів світових постулатів на цю тему. Гегель писав: "війна зберігає здорову моральність народів у їх індиференції стосовно визначеностей, до їхньої звичності й укорінення, подібно тому, як рух вітру охороняє озера від гниття, що загрожує їм при тривалому затишку, так само як народам – тривалий, або, тим більше, вічний мир" [5, 289].

Ж. Сорель в "Міркуваннях про насилля" представляє пролетарське насилля: гуманізм та доброта є заохоченням хитрощів, що панують в ринкових відносинах соціуму.

Сучасність, відображена в мас-медіа і на відео, – сучасне суспільство виокремлює свою сутність насильства. Але насправді традиції – непорушні: змінюється тип злочинців і тип їхніх злочинів. Масово виниклі на хитрощах, вони заслуговують у соціуму більш поблажливого ставлення. Виникає "екранізація" художніх, публіцистичних, документальних творів з чітким засиллям насилля в образах яскравих творчих образів. "Інтелектуальність" такого розгульництва ще не була відомою історії мас-медійності, але вже зазнала свого розгулу у війнах, терактах, соціальних "майданах". Сумний висновок французького історика Ф. Фюре: "Якщо скласти загальний список знаменитих авторів, які в різний час були комуністами або співчували комунізму, були фашистами або співчували фашизму, то ми одержимо теперішній Готський альманах інтелектуальної, наукової та літературної еліти" [25, с. 20].

Повсякденність життя не варто списувати незадоволенням культурою. Сучасність наче сотворила між насилля і його Героя. Його місце більш значуще, аніж місце самого творця життєвих благ. Представники Франкфуртської школи зробили величезний вклад для розвінчування насильницької ідеології. Серед них вже відомі Т. Адорно і його "Дослідження авторитарної особистості" [1], "Одномірна людина" Г. Маркузе [10], "Анатомія деструктивності" Е. Фрома [33].

Так чи інакше, у них звучить схильність пошуку психологічних детермінант, закладених в основи насильства. Стереотипи цинізму, інстинктивність імпульсів на зовнішній світ, надмірне зацікавлення ексцесами... Це ознаки постмодерністського суспільства, що оповите оманами свого насилля. Насилля присутнє репресіями, класовими й етнічними чистками, депортаціями... Постмодернізм засуджує прояви нетерпимості, репресивності: стратегія майстерного викриття різного роду насилля залишається привілейованою дійсністю сучасності.

Осуджування насилля – один із способів боротьби з ним. Але ослабкий в своєму розвитку. Піратські вибухи і викрадення, присутність терактів означає відсутність ідеологічних постулатів, що втратили будь-яку прогнозованість. А ще – втрата жертвних ознак "подвигів", відмінностей між легітимним і нелегітимним. А їхня сукупність складає систему відмінностей. При втраті ознак жертвності проглядається утруднення із регуляцією насильства, що з'являється як грізна стихія, хаотичне начало. Демократія припускає таке начало початком дисгармонії у людських стосунках. А це вже недооцінювання фактору культурного існування суспільства. Довівши процеси уніфікації цього фактору, криза жертвності набуває чималого гігантизму. Така масштабність характерна для глобалізуючого світу. Це і є проблемою людства. Спалах соціальних напруг у своїх першоджерелах функціонує саме там, у цих зруйнованих суспільних структурах соціальної філософії. Вона може хоч би частково конструювати соціальну напругу. Ця необхідність умови існування здорового суспільства пропагується культурологічними мас-медійними контентами. Недетермінованість – руйнівна, детермінованість – не опирається світовим процесам.

Засновник та ідеолог ОС Linux Лінус Торвалдс стверджує, що "технології не змінюють суспільство – це суспільство змінює технології". Окрім "рогу достатку" комунікаційні технології представили суспільству і негативну сторону свого існування. Ризики соціальних катастроф у своєму розвитку стрімко випереджують соціально-культурний розвиток суспільства, який протягом історичного розвитку людства завжди був механізмом стабільності. Поява насилля в інформаційному середовищі сприяє зацікавленості у дослідженнях щодо зміни структурності насилля в глобалізаційних обставинах. Пріоритетність гуманітарної переваги відведе людство від потурань власноруч. Трансформованість в особистісній свідомості, суспільних її проявах виникають через стрімку тенденцію розвинутої комп'ютерних технологій. А вони, в свою чергу, породжують насилля. Віртуальність просторовості комп'ютеризації успішно здійснюється знаковим заміщенням. Технічність виступає тут незамінним однодумцем. "Віртуальність у квадраті" [7] – відмінність віртуальності сьогодення.

Конвергенція урізноманітнення мережі – уніфікований засіб дієвості глобалізаційних процесів. Нівелювання відмінностей створюють стандартизованість подання матеріалів. Парадоксальність індивідуалізованості опосередковується міжособистісними зв'язками. Ізольованість стає не тільки парадоксальним, але й стало традиційним чинником людського життя. Відсутність діалогічності, фрагментарність, нециклічність, часом неможливість зорієнтуватися у потоках різноманітної інформації сприяє втратам справжніх і ціннісних орієнтирів життя. Така "скринька Пандори" стає справжньою пасткою. Пошуки пізнавального та інформативного перестають бути стимулом для соціальних дій: самозадоволення собою і довколишнім середовищем є наслідком спостереження. Це призводить до втрати самоідентичності особи та зумисного нав'язування іншою особою інформативного потоку. Таке насилля веде до обмеження волевиявлення особи.

Науковцями досліджено класифікацію основних видів насилля: дезінформація, диверсифікація суспільної свідомості, психологічний тиск і пропаганда, розповсюдження чуток [15, 32–34]. Поряд із специфічними особливостями – зростанням анонімності, насильницьких текстів, маніпулювання свідомістю, інтернет-ресурс породжує імітування комунікативності своїх основних функцій, породжує нагнітання репресивності, збудження до неадекватних дій. Пошук супротиву, очевидно, неможливо знайти без задіявання людських знань, інтелекту, схильності до аналітики.

Геополітичність взаємин є пошуком нової інформаційної сфери існування. Прагнення людини до комфортності, вигідності коштує дорого. А тому тут можливе застосування певної силової активності. Комунікаційний контент модифікує світові процеси. Зброя поінформованості залишається особливо актуальною, але найважливіше – нічим незамінною. Інформаційний тероризм у розумінні кібер-тероризму як своєрідний вид насилля особливо загрозливий світові. Шпигунство і хакерство, ризики онлайну, озброєність соціальних "інженерів" стали транснаціональними "коридорами" кібер-злочинців [12, 34–52].

Лише національний і світовий рівень тривоги сприятиме створенню системних заходів боротьби з комп'ютерною злочинністю.

З огляду на ці міркування залишається зрозуміти інформаційну травму як теорію підґрунтя постсучасної комунікативної ситуативності у світі.

Поняття відповідальності людства за прямі і побічні колективні дії – поняття і завдання планетарного масштабу. Ситуація людини у світі завжди поставала перед людством як етична проблема. Конституативно власне Біблія прочитує гріхопадіння першої людини: це стало початком виміру добра і зла. Кант у статті "Здогадний початок людської історії" цю міфічну подію еволюціонує як "перехід від простоти суто тваринного стану до стану людства, від опіки в колісці інстинктів до керування розумом, або, інакше кажучи, від природної опіки до стану свободи" [3, с. 115]. Людство порушило органічність умови між баченням світу згідно свого досвіду і світом наслідків власної дієвості. А тому можливість її контрольованості ослабла, як і етична усвідомленість гріха.

Знаряддя праці і сама праця (за міфологізацією) стали атрибутами совісності через поняття примиріння, спокути. Але на сучасну технічну грамотність та індустріальний прогрес такі фактори торкаються на емоційному, особистісно чуттєвому рівні. Кризовість ситуації людства, найперше, спирається на етичну кризу людства. Практичний розум зобов'язаний пояснити Homo sapiens'у появу прірви між ним і національностями сучасного індустріально-технічного людського життя. Ця неситуативна ситуація є показовою з огляду на існування і показовість всезагальної проблематичності людської кризи.

Вчені дедалі більше замислюються про необхідність виведення вселюдських постулатів етичної відповідальності, загальних засад повинності буття. Це сприятиме аргументації ситуативності людини, сутності більш глибокого визначення обов'язковості у всьому. На шляху досягнення консенсусу у комунікативному дискурсі заперечених соціокультурними нормативами норм, що не є корисними для етичного релятивізму. Чимало окремих норм передумовлюються засадами етичних основонорм, які необхідні для сприйняття і використання усіма, хто філософськи роздумує з цього приводу. Комунікативна громада сприймає аргументованість як рівноправність навіть у розбіжності принципів думок. Але ситуативною нормою стає аргументованість консенсусу. Це ідеальний варіант обґрунтування тієї проблематики, що засадничо опирається на норми. Дискурсивність на основі дотримання його правил є чинниками судження навіть тих теорій, що торкаються недискурсивних проблематичностей. "Логос" постає у світі як методика основонорми етичних засад, істинності, що підпорядковується часу. Адже фактор розуму (за Кантом) є єдністю практичного і теоретичного розуму.

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. (Сучасна гуманітарна бібліотека)
4. Аристотель. Сочинения : [в 4 томах]. – 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 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. – С. 141.
9. Локк Д. Два трактата о правлении / Д. Локк // Сочинения : [в 3 томах]. – М. : Мысль, 1988. – Т. 3. – 670 с. (С. 263–270.)
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 / И. 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 Недервеєн 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. Рациональність 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. (С. 85–98.)
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. : Польза, 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., Топольський Д. М.]. – Луганськ : Альма матер – Знання, 2002. – 430 с.
29. Уолцер М. Компанія критиків : соціальна критика і політичні пристрастия ХХ століття / М. Уолцер. – М. : Ідея-Прес, Дом інтелектуальної книги, 1999. – 360 с.
30. Фарман І. П. Соціокультурні проекти Ю. Хабермаса / І. П. Фарман. – М. : Наука, 1999. – 188 с.
31. Федякин И. А. Общественное сознание и массовая коммуникация в буржуазном обществе / И. А. Федякин. – М. : Наука, 1988. – 216 с.
32. Фрагменти раних грецьких філософів. – М. : Наука, 1989. – 576 с.
33. Фромм Е. Анатомія людської деструктивності / Е. Фромм. – М. : АСТ, 2006. – 635 с.
34. Хабермас Ю. Моральне свідомість і комунікативне діяння / Ю. Хабермас. – СПб. : Наука, 2000. – 280 с.
35. Хиггинс Р. Сьомий ворог. Людський фактор в глобальному кризисі / Р. Хиггинс // Глобальні проблеми і загальнолюдські цінності. – М. : Прогрес, 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. Діалектика просвітлення / М. Хоркхаймер, Т. В. Адорно. – (М. : Медіум) 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. Uivleni 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. (Suchasna humanitarna biblioteka)
4. Aristotel'. Sochineniya : [v 4 tomakh]. – 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 tomakh]. – М., 1966. – Т. 6. – С. 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 tvorcheskyy tsentr, 1992. – S. 141.
9. Lokk D. Dva traktaty o pravlenii / D. Lokk // Sochineniya : [v 3 tomakh]. – М. : Mysl', 1988. – Т. 3. – 670 s. (S. 263–270.)
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 tehnologii 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 tekhnologii ta zasoby manipuliuvannia svidomistiu, vedennia informatsiinykh viin i spetsialnykh informatsiinykh operatsii / V. M. Petryk, O. A. Shtokvysh, V. I. Polevyi. – 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 Lesha ta Rolanda Robertsona]. – K. : 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. (S. 85–98.)
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. Rehionalizatsiia. Rehionalna polityka : Khrestomatiiia z suchasnoi zarubizhnoi sotsiologii 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 KhKh veka / M. Uoltser. – M. : Ideya-Press, Dom intelektual'noy knigi, 1999. – 360 s.
30. Farman I. P. Sotsiokul'turnye proekty Yu. Khabermasa / 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. Anatomiya 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. : Tsentr humanitarnoi osvity NAN Ukrainy, 2001. – 165 s.
37. Khorkkhaymer M. Dialektika prosveshcheniya / M. Khorkkhaymer, 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-Tsentr, 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. Насилие и масс-медийный контент

В статье анализируется понятие "насилие" в мас-медийном контексте, что однозначно указывает на его позиционирование как категории, противоположной "культуре мира".

Ключевые слова: культура мира, насилие, аудиовизуализация, масс-медиа, диалектика, динамика, мониторинг.

Skoryk A. Violence and mass media Content

His primary source, as a multimeaning word, term " violence" owes its roots in the audio – visual media from the definition of "culture war." Incorporating all the contradictory experience of mankind, its transformative lessons, it is no longer uniquely opposite category to the "culture of peace". Its philosophical and conceptual dimension is contradictory dialectic, the transition from one quality to another, the dynamics of many aspects. Socio-psychological and socio- ethical aspects of these unilateral form cons screen "hero" with the aggressive nature, militaristic spirit, stereotyped image of the enemy.

Concept of "culture war" was created with UNESCO Declaration on the culture of peace, the Programme of Action in the field of culture of peace. Their aim – to promote a global movement of transition from a culture of war and violence to a culture of peace. Calls to non-violence in the third millennium able to generate values such as peacefulness, peace, tolerance, non- aggressive thinking and non-aggressive behavior. This new understanding of latitude amplitude of peacekeeping, not only between the public, but also socio-cultural group of countries with the highest regard first of all cultural and national characteristics.

Staying within the human society, violence successfully took its place in the mass media content. Especially the "winner" of its location appears in audiovisual production. And not only the saturation of "pictures" on the screen, and the power of this form of human activity. Unfortunately, catharsis did not sacrifice public acquisition. It is a tribute to old versions mythologizing violence. However, against the fierce mythological character "naturalization of aggression and violence", modernity is characterized by specific manifestations of human cruelty. Erich Fromm called this situation "human passions", which are inherent to the social determinants of human being – violence.

Multidirectional forms of violence caused by multitheoretical approaches to its understanding. There was some violence classification offered by Russian scientist G. Kozyrev: on violent forms of interaction, created loss, conflict subjects.

Scientists identify as cultural violence "aspect of culture that can be used to legalize violence in its direct and structural forms".

The genesis of the problems of violence clearly traced in the direction of contemporary audiovisual media content. The historical part of modern society, unfortunately, undoubtedly provided a constant value known as philosophical statements of Heraklit: "War – [polemos] – the father of all, the king of all: some it makes the gods, others – people, creates some slaves and some free ones", and according to Aristotle: "The violence is a coercion, and this is something that hinders and interferes in anything contrary to the wishes of necessity, so it is also harder". Political traditions, in particular, facilitate the transition to the monopolization of violence from government and law. The modern theory of violence makes an emphasis in the field of political philosophy. The world has embraced as a solid social arrangement. The philosopher Hobbes talks about the impossibility of peaceful coexistence of human existence by virtue of the nature of enmity to one another. This essence of human nature itself lies at the genetic, instinctive level. The idea that human existence is its natural law philosopher John Locke argued in "Two treatises of government".

By "social contract" J. J. Rousseau theoretically grounded civil society, making an emphasis on the legal rights of the individual.

Made by legal philosophers the foundation of violence laid today as the basis of the constitutional rights of many social groups. Only Kant was proclaimed the eternal law of peace and creation on the basis of its allied relations between people and nations. Here, "even the smallest state could expect their security and rights not from their own forces, but only from a great union of peoples".

Dissonant sound of another philosopher actually equates the balance of world postulates on this topic: Hegel wrote: "The war keeps healthy morality of the people in relation to their indifferent certainty to their familiarity and rooting, just as the motion of the wind prevents the lake from the decay that threatens them with long-term comfort, as well as people – long, or, worse, eternal peace".

J. Sorel in "Reflections on Violence" talks about proletarian violence: humanity and kindness is the promotion gimmicks that dominate market relations in society.

Today, as reflected in the media and on video – modern society distinguishes its violence essence. But in fact the traditions are immutable: change only the type of offenders and their type of crime. Mass encountered in craftiness, they deserve in society more forgiving attitude. There is "a film adaptation of " artistic, journalistic, documentary works with a clear preponderance of violence in the images of intense creative images. Such "intellectuality" of the criminality was not yet known in the history of mass media, but now is widely seen in wars, terrorist attacks, social "squares". The sad conclusion of F. Furet, french historian: " If you add up the total list of famous authors who at different times were communists or sympathized with communism were the nazis or sympathized with fascism, then we get the current Gotha almanac of intellectual, scientific and literary elite".

Everyday life is not worth to deduct to the dissatisfaction of culture. The new phenomenon is that modernity created between violence its hero.

Key words: culture of peace, violence, audiovisualisation, media, dialectics, dynamics, monitoring.

УДК 130.2: (477)

Сугрובה Юлія Юріївна
кандидат філософських наук, доцент

АКТУАЛЬНІСТЬ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ У СУЧАСНОМУ МІЖКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Стаття присвячена аналізу народної творчості, яка виступає не тільки механізмом спадковості з відтворення і трансляції традицій, а й механізмом функціонування соціокультурних відносин, що реалізуються в різноманітних формах соціокультурної комунікації, інтеграції, соціалізації, соціокультурної активності, взаємодії індивідів та груп. Аналіз соціологічного дослідження серед слов'янських і тюркських респондентів зумовлює необхідність формування нового ставлення людини до народної творчості через збагачення її новими формами й змістом.

Ключові слова: народна творчість, традиція, інтеграція, міжкультурний простір.

У сучасних умовах глобалізації і тотального панування культури масового споживання зростає роль народної культури як підсистеми культури, що стабілізує суспільство. Багатоетнічні спільноти, групи переживають процес активізації традиційних форм народної творчості, що дають змогу відродити, зберегти й транслувати смислоутворювальні принципи функціонування національної культури. Також народна творчість набуває величезного значення для збереження культурного різноманіття світу. Актуальність дослідження посилюється тим, що специфіка культурологічної проблематики дослідження народної творчості визначається розумінням прихованих у ній механізмів функціонування соціокультурних відносин, які реалізуються в різноманітних формах соціальної комунікації, інтеграції, культуротворчої

активності та взаємодії індивідів. Все це зумовлює вибір та актуальність зазначеної теми, постановку проблеми дослідження народної творчості в сучасному міжкультурному суспільстві.

Аналіз проблем різних форм спілкування у багатонаціональному суспільстві, його фундуєчих елементів – традицій та новацій, що знаходяться під впливом глобалізації на сучасному етапі – знаходить плідне місце в проєктах українських учених. У сучасних умовах існує плеяда видатних вітчизняних культурологів, філософів, мистецтвознавців – М.Грицай, С.Грица, І.Юджін, Л.Михайлова, Л.Троєльнікова й ін. – які досліджують народну творчість як об'єктивну необхідність буття людини в просторі національної культури. Історичні особливості й сучасний стан збереження, відтворення та популяризації традиційних утворень – народних свят й обрядів України – досліджують С. Садовенко, З. Босик, О. Кухарева та ін. Велику роботу з дослідження особливостей народної творчості кримського міжкультурного регіону проводять такі вчені, як М. Араджіоні, І. Андрущенко, О. Смірнов, С. Лазаріди та ін.

Незважаючи на помітний інтерес багатьох вчених до різноманітних тем щодо специфіки народної творчості, питання, пов'язані з осмисленням актуальності народної творчості як механізму функціонування соціокультурних відносин у міжкультурному просторі, не отримали належного висвітлення в сучасній науковій літературі, що потребує подальшого поглибленого вивчення цієї проблеми.

Мета статті – проаналізувати народну творчість як механізм функціонування соціокультурних відносин. Провести соціологічне дослідження серед слов'янських і тюркських респондентів (студентів вищих навчальних закладів Криму) щодо оцінки впливу народної творчості на сучасну культуру.

Етнотрансформаційні процеси міжетнічної інтеграції засновані на ненасильницькому, поступовому та історично природному злитті, єдності, у результаті яких сформувалися слов'янська й тюркська групи зі специфічними для кримського регіону особливостями.

Поступово під впливом спільних історичних і соціальних умов відбулася етнічна й культурна консолідація слов'янського населення Криму. Змішання побутових і культурних особливостей слов'янських етносів стало відмінною рисою соціокультурного простору півострова

XX-XXI ст. Народні одяг, говірка, перекази, звичаї, пісні, казки не диференціюються, а навпаки – стають все більш типовими. Фольклорний матеріал різних народів, використовуючи однакові мотиви, сюжети, епітети, перетікаючи з одного слов'янського етносу в інший, міксується та формує унікальний культуротворчий вектор конвергентного розвитку слов'янської традиції поліетнічного простору, де народна творчість виступає головним механізмом її наслідування й відтворення.

Подібні явища можна спостерігати й під час аналізу типологій народної творчості всередині тюркського макроетносу. Незважаючи на існування деяких відмінностей, насамперед, конфесійних (кримські татари сповідують іслам; караїми – караїзм; кримчаки – іудаїзм), караїмський і кримчацький етноси асимілювали кримськотатарську мову. Це стало причиною багатьох наступних запозичень, що визначило їх загальну лінію розвитку в орієнтації тюркської культурної парадигми.

Але кримськотатарський народ, будучи апіорі багатоетнічним, у генезисі якого брали участь безліч різних племен, пережив набагато раніше подібні явища культурних запозичень і змішувань, виробивши стійкий імунітет до подальшої чужорідності. Генетично маючи велику активність, мобільність, проявивши свою гнучкість, кримськотатарська традиція ввійшла у лоно сусідніх культур караїмів і кримчаків як їх інновація. Названі етноси розпочали тривалий культуротворчий процес переосмислення і відтворювання кримськотатарської традиції у просторі своєї групи, що призвело до формування їх культурних змішувань. Кримські татари плідно творили і творять народне мистецтво, ніколи не зупиняючи цей культуротворчий процес. Так вони змогли уникнути яскраво виражених запозичень з боку караїмів і кримчаків, затвердивши для себе визначальні позиції серед тюркських етносів цього регіону. І незважаючи на те, що кожен етнос має свої індивідуальні, не схожі локально-диференціальні характеристики, культуротворчість сприяла формуванню єдиного пласту тюркської регіональної культури кримських татар, караїмів, кримчаків, якій ми можемо дати нову назву – кримськотюркська. Тому, відповідно до цієї теми етнокультурних подібностей, фольклор став своєрідним вузлом переплетення унікальних традицій, де діалектично поєднуються загальнотюркське різних народів і місцева кримська основа як "культурне гніздо", як сукупність єдиного цілого – тюркського макроетносу півострова.

Так, поліетнічний простір Криму, об'єднавши місцевих жителів і переселенців з України, Росії, Середньої Азії, європейських країн та інших регіонів, визначив контактну зону етнокультур півострова. Це сприяло формуванню таких об'єднаних соціокультурних феноменів, як слов'янські й тюркські спільноти, визначальними характеристиками яких стала конвергентність. Своє культурне ядро слов'янські й тюркські народи Криму змогли зберегти й транслювати в сучасному просторі завдяки непорушності традиції, механізмом спадковості яких виступила народна творчість.

Однак не тільки всередині кожного макроетносу, що розглядаються, – слов'янського й тюркського – сформувалися типології. Традиційний фольклор слов'янських і тюркських народів, незважаючи на оригінальність та яскраву своєрідність, наприклад, мелодики кожного, демонструє багато подібного у поезиці.

І якщо тотожність народної творчості всередині слов'янських або тюркських народів Криму визначається, більшою мірою, споріднено-генетичними умовами існування, то деякі типологічні зв'язки між цими макроетносами пояснюються, насамперед, єдиними умовами соціокультурної дійсності: суспільно-політичної, виробничої, культуротворчої, незалежно від усвідомлення цього зв'язку самими представниками народів [4, 144-146].

Багатотікове сусідство цих народів призвело до адаптації та засвоєння у власних культурах сусідніх традицій, а внаслідок цього – до зближення в загальнорегіональному масштабі [1]. Єдність території, спільність історичної долі, спільне життя в одному суспільно-економічному й ідеологічному просторі призвело до соціокультурної, регіональної інтеграції [3, 25-34].

Виходячи з цього, ми можемо констатувати, що народна творчість виступає не тільки механізмом спадкоємності з відтворення й трансляції традицій, а й механізмом функціонування соціокультурних відносин, що реалізуються в різноманітних формах соціокультурної комунікації, інтеграції, соціалізації, соціокультурної активності, взаємодії індивідів та груп.

Народна творчість виконує функцію соціокультурної комунікації на декількох рівнях – міжособистісному (між індивідами), спеціалізованому (між соціальними групами) та масовому (між товариствами). Функцію соціалізації народна творчість виконує через прийняття індивідом у процесі соціокультурної взаємодії певних норм і цінностей, поглядів та дій. І оскільки народна творчість акумулює основні цінності життя, погляди, ідеали, то вона виступає визначальним чинником і первинної, і вторинної соціалізації.

Одним із важливих механізмів соціокультурних зв'язків народної творчості є соціокультурна інтеграція. На нашу думку, народна творчість двох макроетносів Криму сприяє інтегруванню людей у соціокультурні континууми: слов'янського культурного поля, тюркського культурного поля й спільного – регіонального соціокультурного простору півострова. Така соціокультурна інтеграція забезпечує взаємозв'язок між різними соціальними групами, гілками влади, створює єдину етнонаціональну систему. Через культуротворчість здійснюється діяльнісне буття індивідів, груп, що й призводить до соціокультурного зв'язку. Народна творчість виступає певною ланкою у системі культуротворчості людини-народу-суспільства, забезпечуючи виконання властивих їй функцій.

Нами було проведено соціологічне дослідження серед слов'янських і тюркських респондентів (студентів вищих навчальних закладів) щодо оцінки впливу народної творчості на сучасну культуру [2, 64-67].

Народна творчість бере участь у виконанні ключової об'єднувальної ролі суспільства, сприяючи зближенню та взаєморозумінню між людьми, утвердженню принципів злагоди й толерантності, вмінню сприймати прекрасне й творити.

Однак, незважаючи на переважну більшість позитивних оцінок на адресу значущості народної творчості в сучасній культурі й тюркських, і слов'янських респондентів, відсоткова кількість відповідей у різних категоріях значно відрізняється між представниками двох макроетносів Криму.

Так, 98 % тюркських респондентів визнають позитивну значущість народної творчості в сучасних умовах при 0,2 % негативної їх оцінки. Представники ж слов'янського макроетносу у своїй більшості мають 64 % позитивних відповідей і 35 % учасників опитування заперечують цінність народної творчості в умовах ХХІ століття.

Пріоритети цінності народної творчості тюркські респонденти виражають трьома позиціями: спадкоємністю народних традицій (47 %); вихованням патріотизму (30 %); розвитком різноманітних здібностей людини (15 %). Представники слов'янської культурної орієнтації визначають свої пріоритети в іншому: цікавому дозвіллі (25,4 %); розвитку різноманітних здібностей людини (22,6 %); спадкоємності народних традицій (7 %).

Цікавим є аналіз осмислення поняття "розвиток різноманітних здібностей людини" в аспекті значущості народної творчості. Для тюркських респондентів це – формування позитивних рис, перш за все самовираження (45,3 %), можливості вирішення проблем за допомогою культуротворчості (10,4 %); можливості виявити лідерські якості (7,1 %). Для слов'янських респондентів це – самовираження (55 %); креативність (25,4 %); можливість вирішення проблем за допомогою культуротворчості (10,4 %).

Показавши близькі стосунки до двох параметрів – самовираження (45,3 %-55 %), можливості вирішення проблем за допомогою культуротворчості (10,4 %-10,4 %) – тюркські учасники опитування на третє місце виносять можливість виявити лідерські якості (7,1 %), залишивши категорію креативності практично у кінці шкали параметрів (5,4 %). Слов'янські ж учасники креативність виносять на другу позицію (25,4 %), приділяючи незначну увагу (1,6 %) можливості виявити лідерські якості. Значення толерантності для представників тюркських етносів значить більше (6,8 %), ніж у слов'янських респондентів (1,4 %).

Отже, стає очевидною необхідність формування нового ставлення людини до народної творчості через збагачення її новими формами й змістом, що вимагає зміни стихійного характеру культуротворчого процесу взагалі й традиційної творчості зокрема.

У зв'язку з цим з'являється потреба в розробленні й реалізації інноваційних проєктів нематеріального культурного спадку народів у всіх навчальних закладах поліетнічних регіонів. Згідно з таким проєктом існує необхідність створення культуротворчих лабораторій, що об'єднують теоретичні гуманітарні дисципліни, курси, кафедри й практичні художньо-творчі колективи, гуртки, студії, клуби, Будинки культури, центри. Саме в таких лабораторіях молодь може вивчати, досліджувати особливості традиційної культури кожного народу, його ціннісні системи, втілюючи теоретичні знання в практичні навички з відтворення й трансляції традицій в інноваційному просторі XXI століття. Подібний проєкт нами запропоновано у дисертаційному дослідженні [2].

Отже, сказане вище дає змогу визначити народну культуротворчість механізмом трансляції традицій і соціальної інтеграції етносів Криму. Це, у свою чергу, вимагає об'єктивного культурологічного аналізу цього процесу, його синхронізації та взаємодії з іншими соціокультурними явищами.

Література

1. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография / А. И. Самойленко / Редактор Н. Александрова. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
2. Сугрובה Ю.Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід): монографія / Юлія Сугрובה. – Сімферополь: Видавничий центр КДМУ. – 2012. – 359 с.
3. Сугрובה Ю. Ю. Обрядово-святкові дійства як механізм інтеграції слов'янського населення України / Ю. Ю. Сугрובה // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2012. – №1. – С.64—67.
4. Сугрובה Ю. Ю. Трансформація ідентичності в умовах соціокультурного простору сучасного поліетнічного суспільства України, що глобалізується / Ю. Ю. Сугрובה // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : збірка статей НМАУ ім. П. І. Чайковського й КІМ ім. Р. М. Глієра. – К., 2012. – Вип. 42. – С. 25—34.

References

1. Samoylenko A. I. Muzykovedenie i metodologiya gumanitarnogo znaniya. Problema dialoga: monografiya / A. I. Samoylenko / Redaktor N. Aleksandrova. – Odessa: Astroprint, 2002. – 244 s.
2. Suhrobova Yu.Yu. Kulturotvorchist u dialozi tradytsii i novatsii suchasnoho polietnichnoho suspilstva Ukrainy (krymskyi dosvid): monohrafiia / Yuliia Suhrobova. – Simferopol: Vydavnychiy tsentr KDMU. – 2012. – 359 s.
3. Suhrobova Yu. Yu. Obriadovo-sviatkovii diistva yak mekhanizm intehratsii slovianskoho naseleння Ukrainy / Yu. Yu. Suhrobova // Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal. – K. : Milenium, 2012. – #1. – S.64—67.
4. Suhrobova Yu. Yu. Transformatsiia identychnosti v umovakh sotsiokulturnoho prostoru suchasnoho polietnichnoho suspilstva Ukrainy, shcho hlobalizuietsia / Yu. Yu. Suhrobova // Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvovnavstvo : zbirka statei NMAU im. P. I. Chaikovskoho y KIM im. R. M. Hliiera. – K., 2012. – Vyp. 42. – S. 25—34.

Сугрובה Ю.Ю. Актуальность народного творчества в современном межкультурном пространстве

Статья посвящена анализу народного творчества, которое выступает не только механизмом преемственности по воспроизводству и трансляции традиций, но и механизмом функционирования социокультурных отношений, что реализуется в разнообразных формах социокультурной коммуникации, интеграции, социализации, социокультурной активности, взаимодействия индивидов и групп. Анализ социологического исследования между славянскими и тюркскими респондентами требует необходимости формирования нового отношения человека к народному творчеству через обогащения её новыми формами и содержанием.

Ключевые слова: народное творчество, традиция, интеграция, межкультурное пространство.

Sugrobova Yu. The Topicality of Folk Arts and Crafts in the Modern Cross-cultural Space

The article is devoted to the problem of sociocultural transformation processes in Crimea. The current trends of sociocultural transformation are determined by the existence of two main macro ethnic groups which are Crimean Turkoman people and Crimean Slavs. The two groups considerably reflect the cultural peculiarities of the different types of civilization. With the shift of cultural and historic paradigm of the 20th and 21st centuries the significant changes in the directions and principles of the Crimean macro-ethnic groups development also occurred. The new stage is associated with the establishment of the global civilization. East and West as a double concept that expresses the cultural unity as well as its dichotomy has reshaped greatly.

The article is devoted to the analysis of folk arts and crafts, which are not just a mechanism of succession, reproduction and translations of traditions, but also a mechanism of sociocultural relations functioning. It is realized in different forms of sociocultural communication, integration, socialization, sociocultural activity, cooperation of individuals and groups.

Was conducted a sociological research between Turk and Slavic respondents (universities students) concerning the estimation of folk arts and crafts in modern culture. The answers in-between the representatives of these two macro-ethnic groups differ greatly.

98 % Turk respondents confirm the positive value of folk arts and crafts in modern terms and just 0, 2 % of them confirm negative estimation. Representatives of Slavic macro-ethnic group have shown 64 % of positive answers and 35 % of them confirm negative estimation of folk arts and crafts in XXI century.

For Turk respondents the value of folk arts and crafts includes three main components: succession of folk traditions (47 %); patriotic influence (30 %); development of various capabilities of a man (15 %). Slavic respondents have shown another priorities: interesting entertainments (25, 4 %); development of various capabilities of man (22,6 %); succession of folk traditions (7 %).

Especially interesting is the analysis of the concept "development of various capabilities of man" in the aspect of value of folk arts and crafts. Turk respondents under this mean a help with self-expression (45, 3 %), solving problems through culture-creativity (10,4 %); exposure of leader qualities (7,1 %). For Slavic respondents this means self-expression (55 %); creativity (25, 4 %); solving problems through culture-creativity (10,4 %).

Turks and Slavs gave almost identical answers on two parameters – self-expression (45,3 %-55 %), problems solution through culture-creativity (10,4 %-10,4 %). The third place among the Turk respondents takes showing the leader's qualities (7,1 %) leaving creativity almost on the last place in this row (5,4 %). Slavic respondents put creativity on the second position (25, 4 %) while showing the leader's qualities is not so significant (1, 6 %). The tolerance means more for Turk respondents (6,8 %) than for Slavic ones (1,4 %).

As a result of this research we state the necessity of forming new relation towards folk arts and crafts through enriching it with new forms and sense. It requires the changing of elemental character of culture-creativity process on the whole and traditional creation in particular.

In this connection there is a necessity to develop and realize innovative projects of the non-material cultural legacy of people in all educational establishments of polyethnic regions. Pursuant to such project there is a necessity creation of culture-creativity laboratories, which unite theoretical humanitarian disciplines, courses, departments, practical art-creativity collectives, studios, clubs, Houses of culture, centers. Exactly in such laboratories young people can study, probe the features of traditional culture of every nation, its valued systems, inculcating theoretical knowledge and practical skills on reproduction and translation of traditions in innovative space of XXI century. Folk arts and crafts take part in an association in cross-cultural society, instrumental in rapprochement and mutual understanding between people, claim of principles of respect and tolerance, ability to understand beauty and to create. All of this allows to define folk culture-creativity as a mechanism of translation of traditions and social integration of different ethnic groups in cross-cultural regions.

The cultural transformations that occur in world are more and more reflecting the communicative trends. In modern world the true self-actualization of culture is not possible without being in a harmony with other cultures which is only possible in terms of dialogue when none of the ethnic groups, none of the religions can advance a claim for the only possible and one-dimensional truth. Today the relationships between cultures can be build only on the principles of search for consensus, plurality and partnership.

Key words: folk arts and crafts, tradition, integration, cross-cultural space.

УДК 783 (477. 043.3)

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна
кандидат мистецтвознавства, доцент

ГРЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКА РУКОПИСНА СПАДЩИНА: ВИДАТНІ УКРАЇНЦІ – НОСІЇ ГРЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ У СЛОВ'ЯНСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

У статті розкрито проблему розповсюдження грецької рукописної книги в слов'янському регіоні. Наведено паралелі та особливості розвитку рукописної спадщини України та Греції XVII–XVIII ст. Представлені конкретні кодекси місцевого походження як зразки упорядкованої, перекладної літератури та багатомовні (мішані) книги. Наведено імена українців, що займалися створенням, перекладом, упорядкуванням та переписуванням грецьких рукописів. Завдяки цим постатям українська культурна спадщина поповнюється яскравими пам'ятками грецької рукописної книги XVII–XVIII ст.

Ключові слова: грецька рукописна пам'ятка, українська спадщина, українці-перекладачі, переписувачі, упорядники.

Звертаючись до питань українсько-грецьких зв'язків XVII–XVIII ст. та безпосередньо рукописної спадщини, що є виразником, генетичним кодом нації, виникла потреба дослідження окремих аспектів представленої проблематики. Одним з найнагальніших моментів, що освітлює стан та шляхи

розповсюдження рукописної спадщини України та Греції, є процеси переміщення як окремих кодексів, так і цілих колекцій від країни до країни, від сховища до сховища і врешті-решт, до останнього місцезнаходження. Такі знання необхідні для з'ясування основних аспектів паралелізму та особливостей розвитку духовної культури України та Греції, для виявлення та відродження нових або напівзабутих імен ченців, упорядників, переписувачів, перекладачів, мініатюристів, граверів тощо. Це необхідно й для виявлення самих рукописів, що є необхідним для збереження духовної спадщини нації.

До вивчення питань вищезазначеної проблематики звертались такі видатні науковці, як Костянтин Васильович Харлампович [4], Борис Львович Фонкич [2, 3], Євген Костянтинович Чернухін [5], Антоніо Еміліо Н Тахіаос та ін. К. В. Харлампович та Є. К. Чернухін – дослідники розвитку грецької рукописної книги в Україні, а Б. Л. Фонкич – досліджує в основному грецькі рукописи, що або проходили через територію Росії, або залишилися в її фондах. Адаже з досліджень відомо, що саме до Московських та Санкт-Петербурзьких фондів у різні часи потрапляли ті рукописи, що тісно пов'язані з українською історією, культурою та мистецтвом. Не залишилися осторонь і грецькі рукописні надбання, що зберігалися в українських фондах. Наприклад, певний обсяг рукописного фонду Ніжинського грецького братства в радянські часи було вивезено до сховищ Санкт-Петербургу та Москви.

Мета дослідження – виявити шляхи формування та розповсюдження грецької рукописної спадщини в контексті паралелізму та особливостей розвитку духовної культури України та Греції. Відповідно до поставленої мети виникають такі завдання: відшукати або виявити грецькі рукописи, що мають відношення до українських земель XVI–XVIII ст. та української культури; висвітлити постаті українських ченців, упорядників, переписувачів, перекладачів, що дотичні до грецької рукописної спадщини XVI–XVIII ст.

За статистикою Марселя Рішара, понад 50 000 грецьких рукописів від часів ранішньої Візантійської імперії до поствізантійських часів розсіяні зараз ледь не по всіх кінцях світу [1]. А московський ієромонах Арсеній Суханов вивіз зі Святої нори Афон у XVII ст. 500 примірників рукописної книги [3].

Грецькі ієрархи вивозили рукописні книги з грецьких монастирів і везли в дар при посольських місіях або під час спільних церковних зібрань чи соборів. Ці підношення дорого цінилися ієрархами та владою приймаючої сторони. Адаже, окрім цінного внутрішнього наповнення текстів дарчих фоліантів, часто траплялись коштовні оклади, з додаванням дорогоцінного каміння та емалюю, золоті перепльоти, вставки тощо.

Не залишилися осторонь й освітяни, що привозили рукописи для навчальних потреб.

Перекладачі користувались оригінальними примірниками для створення іншомовних копій, так званих кальок-перекладів. Книжні правщики звертались до рукописів як до оригінальних джерел, за зразками котрих виправлялись іншомовні, наприклад, слов'янські книги.

Нерідко рукописні кодекси ставали засобом торгівлі. Грецькі купці брали з собою коштовні рукописи й продавали їх як звичайний товар. А представники, наприклад грецьких меншин в Україні, купували рукописи для потреб церковної відправи, для навчання, або на згадку про історичну батьківщину.

Часто грецькі монахи самі, навмисно продавали рукописні книги іноземцям. Причин таких продажів було кілька: захистити рукописні святині від знищення, що погрожували з боку ісламських або католицьких завойовників; рятували книги від численних пожеж, що часто встають у Греції на заваді до збереження рукотворних скарбів; заробляли кошти на утримання монастирів, що внаслідок виплат непомірних податей туркам призводило до збіднення, а часто й знищення цих монастирів.

У дослідженні грецької рукописної спадщини необхідно враховувати ще й той факт, чи дійсно даний рукопис прибув з Греції, з якої місцевості чи монастиря. Чи це рукопис місцевого (наприклад, українського) походження, що було створено на зразок або за зразком того чи іншого грецького кодексу.

Якщо це грецька, оригінальна рукописна пам'ятка, то варто дізнатися, якого рівня сягає вартість цієї пам'ятки як культурної цінності. Звісно, що у XVII–XVIII ст. паперова продукція не належала до галузі широкого використання. Хоча вже існувала й видавнича справа, й паперове виробництво. Але рукописи того періоду належать до цінних паперів, підлягають охороні та збереженню. Це й внутрішнє наповнення самих текстів, й стиль письма, й відмінності мови, орнаментика, іконопис, гравюри, філіграні й зовні оформлення – палітурки, перепльоти.

Якщо це утворена за зразком грецької нова книга, то знову виникає низка питань: яку мету переслідував упорядник, створюючи новий кодекс?

Самою популярною причиною, на той час, за котрою створювались рукописи була та, що часто їх переписували на замовлення. Оригінальна грецька література переписувалася переписувачами або в дар, або для власних потреб замовника. І, як правило, оригінальні грецькі рукописи покидали слов'янські землі разом із греками, а на місцях створення залишались кальки-переклади.

Наступними пам'ятками були ті, що створювались для практичних потреб. Наприклад, для богослужбової практики часто переписувались священно-богослужбові та церковно-богослужбові

книги. Такі рукописи відрізнялися: чіткістю написаного тексту; вивіреністю наявного в книгах матеріалу; скомпонованістю текстів. У таких книгах майже немає відхилень від богослужбових чинів та зайвих текстів. Оформлення чітке, з яскраво виділеними заголовками, що сприяє практичному застосуванню.

В окрему категорію виділяються збірки, що переписувалися для навчальних потреб. Тут прямо на матеріалах в основному церковно-богослужбових книг або популярних текстів вивчали грецьку мову, вчилися грецькому письму, навчалися мистецтву перекладу. Такі рукописи відрізняються наявністю різночитань, різних текстів, відсутністю системи упорядкування джерела, наявністю азбук, а інколи й помилок тощо.

Окремим пунктом виділяється перекладна література. Такі кодекси мають декілька мов. Наприклад, зустрічаються пам'ятки греко-латино-слов'янського наповнення. А в деяких рукописах бачимо наявність навіть персидської мови. В основному це зразки тих пам'яток, що створені на тих землях, де щільно проживало, наприклад, татарське населення, що прийняло православ'я (Казань в Росії, Крим в Україні – сучасні території).

Такі рукописи поділяються на два види: 1) грецькі тексти, писані слов'янськими літерами; 2) присутні й грецькі й слов'янські тексти, грецькі – основні тексти, слов'янські – тексти переписувачів).

Яскравими свідченнями, що містяться у грецьких перекладних рукописах місцевого походження, є надписи-молитви упорядників, написані слов'янською мовою. Наприклад, післямова до требника 1639 р. "Молим вы, о Христоименитии всякого чина отец и Братию егда, поюще и славяще по сим книгам Христа и Бога нашего, и Пречистую Ено Матерь, и всих Святых, аще что узрите в них нашим забвением или неведением просто что не справлено или погрешно, от нерозумия то простите нас грешных, трудившихся о сих, а не клените, ниже уничижение; зоне забвение и неразумение над всеми хвалится". Це не просто формальний надпис, це страх та впевненість православної людини в тому, що грішна людина нічого досконалого зробити не може. Це молитва до нащадків, котрі, на жаль, не вибачають грішних переписувачів та правщиків книг, звинувачують їх у кращому випадку в неосвіченості, а в гіршому – у свідомому псуванні книг.

Звернемось до конкретних грецьких пам'яток, що мають відношення до українських сховищ, переписувачів-українців, перекладачів та власників кодексів чи колекцій.

Перший кодекс, обраний для даного дослідження, це Тріодь пісна – церковно-богослужбова книга, що нині зберігається у бібліотеці Ватикану (vat. Gr. 39 уа. 213) [9].

За свідченнями Б. Л. Фонкіча [3, 11–12], митрополит Київський Фотій вивіз із Києва до Москви кілька грецьких рукописів. Скоріш за все, ці рукописи належали митрополиту Київському та всея Росії Исидору. У пам'ятці міститься такий надпис: "Книга дана вкладом пресвятейшим митрополитом Киевским и всея России господином Фотием в митрополию Москвы, и если кто либо пожелает похитить её из названного храма, да будет проклят 318-ю богоносцами отцами, иже в Нике" [3, 12].

Тобто зазначений вище надпис свідчить про те, що митрополит Фотій знав, що рукопис може бути або проданим, або викраденим з московської митрополії і боявся цього факту. Це видно з митрополичого прокляття зафіксованого у надписі. Крім того, рукопис безпосередньо являв собою духовну, церковну та культурну цінність. Інакше його не довелося б захищати накладанням митрополичого прокляття. Згодом рукопис було вивезено до Італії де він зберігається і тепер.

Наступною пам'яткою обраною для дослідження є збірка, що нині також зберігається у бібліотеці Ватикану (Vat. Gr. 717) [7].

В Україні написана лише 1-а частина Миколою Кавасилою. Збірка також належала митрополиту Фотію, а вже відомий нам напис заштриховано з метою приховати належність рукопису до книг митрополита Фотія. Знищення надпису було необхідне ще й для того, щоб спростити процедуру вивезення (чи продажу, чи викрадення книги). Незважаючи на застереження митрополита Фотія, рукопис також був вивезений до Італії.

Судячи з вищезазначених відомостей та попереднього дослідження двох кодексів vat. Gr. 39 уа. 213 та Vat. Gr. 717, можна стверджувати, що це пам'ятки місцевого походження. Тріодь пісна створювалася для церковно-практичних потреб і була переписана з грецького оригіналу у Києві. А збірник має характер книг-перекладів і навіть автора 1 частини – Миколу Кавасилу. Отже, київські рукописи, що створювалися у Києві для потреб Києва, потрапляють як дарчі до Москви (із застереженням про прокляття на випадок зникнення), зникають і з'являються в Італії у бібліотеці Ватикану.

Наступні історії, що стосуються українських рукописів та українців-упорядників, є не менш цікавими.

Преподобний Діонісій, архімандрит Троїцько-Сергієвої лаври займався перекладацькою справою в команді зі священником Іваном Насеєдкою та монахом Арсенієм Глухим. У 1618 р. його разом

з Іваном Насадкою за перекладацьку діяльність та виправлення богослужбових книг було відлучено від церкви. Потім преподобного Діонісія заточили у Новоспаському монастирі, "наказано було його бити та катувати сорок днів та в диму ставити на палатах". У святкові та торгові дні ув'язненого приводили на патріарший двір, де над ним знущались прості люди як над уявним еретиком.

Для перекладів книг на грецьку мову перекладачі-українці користувались граматиною Мелетія Смотрицького і видавали перевагу граматичним формам, що використовувались для книг київської печаті. Але, іншої, більш авторитетної граматики у ті часи просто не було, тому перекладачі та упорядники книг користувалися цією граматиною не зі злого умислу.

27 січня 1649 р. разом із свитою Єрусалимського патріарха Паїсія до Москви прибув ієромонах Арсеній, відомий в історії під ім'ям Арсеній Грек. Паїсій зустрів Арсенія у Києві та взяв його з собою до Москви як людину, що знає російську та грецьку мови. До Москви Арсеній приїхав у якості патріаршого дидоскала. Але, коли у червні 1649 р. Єрусалимський патріарх облишив Московію, Арсенія запросили викладати риторичку в Москві.

Але як тільки він приступив до виконання своїх обов'язків (у нього було два учні), так у Москві була отримана грамота від Єрусалимського патріарха, що Арсеній є зрадником православ'я. Арсеній було схоплено та допитано, а потім заслано до Соловецького монастиря.

У 1652 р. Патріарх Нікон визволив Арсенія та зробив його своїм помічником у справі виправлення російських богослужбових книг. Йдеться саме про ту людину, що очолила комісію по "Книжній справі" під час Ніконовських реформ.

Разом з Арсенієм Греком упорядницькою та перекладацькою справою, наприклад, на печатному дворі займалися Діонісій Святогорець, Єфімій (Нікіта) Семенов, Сильвестр Медведєв – переписувачі, перекладачі та видавці 2-ї половини XVII ст. Сильвестр Медведєв у 1681 р. очолив так звану типографську школу, що була відкрита при Печатному дворі.

До вищезазначеного списку перекладачів, що мали безпосереднє відношення до грецьких рукописів, необхідно додати імена двох братів-греків Софронія та Іоанікія Лихудів, що приїхали до Москви у 1685 р. і стали на заваді українським перекладачам та освітянам.

Крім вищезазначеної типографської школи, для написання та упорядкування книг чи то за грецьким зразком, чи то грецькою мовою була створена ще одна рукописна школа. Очолив цю школу ієромонах Лука, в майбутньому митрополит Угровослацький. З ним працювала команда у складі: Арсеній Сласовський, ієромонах Матфей з Пагоніани, Ієрофей Кукузеліс, Парфірій із Созополя. Ці книгописці створили біля двох десятків грецьких книг, що належали до місцевого походження.

Одним з упорядкованих рукописів, що належав школі, є кодекс 1597 р., що нині зберігається на Афоні у Пантелеймоновому монастирі, упорядником котрого є Єрофей Кукузеліс (№135) [6].

Відомі імена й освічених київських монахів Єпифанія Славинецького, Арсенія Сатановського, Дамаскіна Птицького, що приїздили до Москви з метою виправлення богослужбових книг.

Прикладом освіченості слугують факти діяльності "вченого монаха" Єпифанія Славинецького. До 1632 р. Єпифаній Славинецький навчався у Києво-Могилянській колегії. Продовжував освіту в закордонних академіях, знав польську, грецьку та латинську мови, класичну і богословську літературу. Повернувшись із закордону прийняв чернецтво і приблизно 1642 р. став учителювати в колегії (до 1649 р.), в якій розпочав літературну діяльність. У 1649 р. був викликаний царем до Москви, де впродовж 26 років навчав грамоті, займався перекладацькою діяльністю, розвивав видавничу справу. Однією з численних праць Єпифанія Славинецького є "трактат о пінії Божественном".

Для ознайомлення з діяльністю Єпифанія Славинецького як перекладача та упорядника грецьких рукописів звертаємось до 2-томного греко-латино-слов'янського кодексу – Лексикону 1766 р. [8]. Це список греко-латино-слов'янського Лексикону Єпифанія Славинецького, що зберігався з 70-х років XVIII ст. на Печатному дворі у Москві. До виготовлення списків причетні студенти Крутицької та Троїцької семінарій. Робота над списками датована 1764–1766 рр. Якщо вірити надписам на фоліанті 2-го тому рукопису, то робота над копіюванням списків почалася у 1766 р.

Шляхи, котрими рукопис потрапив до Москви, нам не відомі. Але, за свідченням Б. Л. Фонкича [2], він потрапив до бібліотеки МДУ ім. М. Ломоносова у 1844 р. та разом із всією бібліотекою М. М. та М. М. Муравйових був переданий Катериною Федорівною Муравйовою.

Зацікавленість Михайла Микитовича Муравйова античною та особливо грецькою літературою дозволяє припускати, що цей двотомний фоліант опинився у колекції Муравйових відразу після створення, мабуть, в останній чверті XVIII ст.

Отже, судячи з надписів, видно, що під шифром греч. 7, що зберігається у Московському державному університеті ім. М. Ломоносова, це копія з Лексикону Єпифанія Славинецького.

Відповідно до поставленої мети дослідження можна зробити такі висновки.

Дійсно, в слов'янській та безпосередньо українській практиці присутні два види грецької рукописної книги: 1) оригінальні грецькі рукописи; 2) рукописи місцевого походження. Зазвичай оригінальні грецькі рукописи вивозилися з України, а копії, кальки-переклади залишалися.

Паралелізм розвитку рукописної спадщини української та грецької культури полягав у тому, що завдяки спільному церковному обряду Україна була зацікавлена у запозиченні та вивченні грецької мови, письма, богослужбових текстів тощо. За зразком грецьких книг створювалися церковно-слов'янські та багатомовні, мішані рукописні версії – перекладна, навчальна та богослужбова література.

До особливостей розвитку духовної культури України та Греції належать місцеві впливи, що формували рукописну книгу, переписану українськими переписувачами. Ці впливи робили перекладені та переписані кодекси самостійними, відмінними від оригіналу. Ці відмінності часто сприймалися як елементи ересі або псування книг, але це прояви іншого розуміння та викладу текстів, що здійснювалися відповідно до слов'янського (українського) сприйняття грецької літератури.

Література

1. Richard M. Repertoire de Bibliotheque et des Catalogues de Manuscrits Grig. /Troisieme edition entiterenent refondue par Jean-Marie Olsvser. – Brepols; Tmhou,1995. – 952 p.
2. Фонкич Б. Л. Греческие рукописи Научной библиотеки Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова //Борис Львович Фонкич // Каталог. – М., 2006. – 96 с.
3. Фонкич Б. Л. Греческо-русские культурные связи в XV–XVII в./ Борис Львович Фонкич. – М.: Наука, 1977. – 249 с.
4. Харлампович К. Нариси з історії грецької колонії в Ніжині XVII–XVIII ст. /Костянтин Харлампович. – Ніжин, 2011. – 380 с.
5. Чернухін Є. Грецька рукописна спадщина в Києві/ Євгеній Чернухін. – К., 2004. – 310 с.
6. Арсеній Кукузеліс / Рукопис – Афон. Пантелеймонов монастир, 1597. – № 135.
7. Збірка / Рукопис. – Ватикан, 1411 р. – Vat. Gr. 717.
8. Лексикон Єпифанія Свавинецького / Рукопис. – М.: МДУ ім. М. Ломоносова, 1766, греч. 7.
9. Триод пісна / Рукопис. – Ватикан. – Vat. Gr. 39 ya. 213.

References

1. Richard M. Repertoire de Bibliotheque et des Catalogues de Manuscrits Grig. /Troisieme edition entiterenent refondue par Jean-Marie Olsvser. – Brepols; Tmhou,1995. – 952 p.
2. Fonkich B. L. Grecheskie rukopisi Nauchnoy biblioteki Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta im. M. V. Lomonosova // Boris L'vovich Fonkich // Katalog. – M., 2006. – 96 s.
3. Fonkich B. L. Grechesko-russkie kul'turnye svyazi v XV–XVII v./ Boris L'vovich Fonkich. – M.: Nauka, 1977. – 249 s.
4. Kharlampovych K. Narisy z istorii hretskoi kolonii v Nizhyni XVII–XVIII st. /Kostiantyn Kharlampovych. – Nizhyn, 2011. – 380 s.
5. Chernukhin Ye. Hretska rukopysna spadshchyna v Kyievi/ Yevhenii Chernukhin. – K., 2004. – 310 s.
6. Arsenii Kukuzelis / Rukopys – Afon. Panteleimonov monastyr, 1597. – # 135.
7. Zbirka / Rukopys. – Vatykan, 1411 r. – Vat. Gr. 717.
8. Leksykon Yepyfaniia Svavinetskoho / Rukopys. – M.: MDU im. M. Lomonosova, 1766, hrech. 7.
9. Triod pisna / Rukopys. – Vatykan. – Vat. Gr. 39 ya. 213.

Терещенко-Кайдан Л.В. Греко-українське рукописне насліддя: відомі українці – носители грецької культури в славянській практиці

В статті раскрыто проблему распространения греческой рукописной книги в славянском регионе. Приведены параллели и особенности развития рукописного наследия Украины и Греции XVII-XVIII вв. Представлены конкретные кодексы местного происхождения как образцы упорядоченной, переводной литературы и многоязычные (смешанные) книги. В работе приведены имена украинцев, занимавшихся созданием, переводом, составлением и переписыванием греческих рукописей. Благодаря этим фигурам украинское культурное наследие пополняется яркими памятниками греческой рукописной книги XVII-XVIII вв.

Ключевые слова: греческий рукописный памятник, украинское наследие, украинцы-переводчики, переписчики, составители.

Tereshchenko-Kaidan L. Ukrainian greek manuscript heritage: outstanding ukrainian – the bearer of greek culture in the slavic practice

Addressing the issues of Ukrainian-Greek relations XVII-XVIII centuries and directly manuscript heritage (which is an expression, the genetic code of the nation) there is a need of specific aspects of the research presented

problems. Such knowledge is essential for understanding of the main provisions of parallelism and features of the spiritual culture of Ukraine and Greece, namely the state of handwritten heritage identification and rebirth of new or half-forgotten names of monks, compilers, copyists, translators, miniature, engravers and others.

Greek hierarchs took manuscripts of the Greek monasteries and brought a gift at ambassadorial missions or during joint of religious assemblies or councils. These offerings dearly prized hierarchy and power receiving side. After all, except the internal filling valuable texts gifts folios often had valuable salaries, with the addition of precious stones and enameled, golden cover, or paste, etc.

Not left behind and educators that brought the manuscript for educational purposes.

Translators used to create instances of the original foreign-language copies of the so-called transfer-cripples. Scribes accessed manuscripts as to the sources, in which the samples were corrected foreign language, such as the Slavic books.

Handwritten codes often became a mean of trade. Greek merchants took with them valuable manuscripts and sold them as a commodity. And representatives, such as the Greek minority in Ukraine, bought the manuscript for the needs of the church service, for training, or in memory of the homeland.

Greek monks themselves often deliberately sold manuscripts foreigners. Reasons for such sales were several: to protect the manuscripts from destruction of the sanctuary that were threatened by Islamic or Catholic conquerors; to rescue books from numerous fires, often arise in Greece towards preserving the handmade treasures; to earn funds for the maintenance of monasteries, due to exorbitant payments of taxes to the Turks led to impoverishment, and often destroy these monasteries.

If this is Greek, the original handwritten memo, you should know what level reaches the value of this monument as a cultural value. If that was formed on the model of the Greek new book then again, are there issues such as goal pursued by the compiler, creating new code?

The most popular reason for which the manuscripts were created was that they were often copied for an order. The original Greek literature was rewritten by scribes as a gift or for personal needs of the customer. And usually, the original Greek manuscripts left Slavic lands, together with the Greeks, leaving only copies and translations on the place of origin.

Based on the above information and a preliminary study of two codes vat. Gr. 39 ya. 213 and Vat. Gr. 7171 it can be argued that this monuments of local origin. Lenten lean created for church practical needs and has been rewritten from the original Greek in Kiev. A compilation has the character of books-translations and even the author is the first part – Nicholas Cabasilas. So, Kiev's manuscripts created in Kiev, for Kiev's needs, fall as a donative to Moscow (with a warning about a curse on the extinction event), disappear and reappear in Italy in the Vatican Library.

One ordered manuscripts belonging to the handwritten school monuments of Moscow, employing Ukrainian interpreters, compilers, copyists, is a code of 1597, now preserved on Mount Athos in Panteleimon Monastery, which is the originator Yerofei Kukuzelis . To study the work Yepyfaniya Slavinetsky as an interpreter and compiler of Greek manuscripts we refer to 2 volumes of Greco- Latin Slavic Code – Leksikonu 1766.

Indeed in the Slavic and Ukrainian practice directly, there are two types of Greek manuscripts: 1) the original Greek manuscripts, and 2) the manuscript of local origin.

Parallel development of the manuscript heritage of the Ukrainian and Greek culture was the fact that, that due to the common religious rites Ukraine was interested in borrowing and the studying of the Greek language, letters, liturgical texts, etc. According to the model of Greek books were created Church Slavonic and multilingual mixed handwritten version translated as, educational and liturgical literature.

The special features of spiritual and cultural development of Ukraine and Greece belong to the local impact of handwritten books that were rewritten by Ukrainian scribes.

These effects made translated and rewritten codes different from the original. These differences are often seen as elements of heresy or damage to books, but this is another manifestation of the understanding and presentation of the texts that were carried out according to the Slavic (Ukrainian) perception of Greek literature.

This work presents Ukrainian names, engaged in translation, copying, ordering of Greek books of the local origin.

Key words: Greek handwritten memo, Ukrainian heritage, Ukrainian translators, scribes, compile.

**ДО ПИТАННЯ ПРО НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВІ ЧИННИКИ
В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ**

Стаття присвячена питанню, що актуалізує проблему вивчення національно-стильових чинників у процесі розбудови культурно-мистецької сфери. Акцентується увага на особливості ролі і значенні мистецтва як важливої форми національно-стильового виразу. Доведено, що мистецтво у різних жанрових формах як універсальна інтегруюча різні жанрово-стильові художні інтенції синтетична форма є свого роду дзеркалом семантичних установок культури. Також вивчається проблема співвідношення національного стилю з стилем культури, зокрема музичної. Автор наголошує на визначальній ролі мистецької специфіки в досліджуваному явищі. З огляду на об'єкт дослідження автор звертається до вивчення значення і ролі канону в процесі формування національного стилю.

Ключові слова: культура, мистецтво, музична культура, національний стиль, стильотворення.

Різноманітність сучасної картини світу актуалізує питання щодо ідентичності локальних культур. Культурно-мистецькі формації, якими характеризується світовий культурний простір, у співвідношенні "минулого і сучасного веде до необхідності спеціального обґрунтування поняття і сутності національно-стильових чинників, які визначають особливість кожної культури.

Певним чином узгоджуючись з визначенням типу культури, поняття про національно-стильові чинники, засоби їх формування у межах цілісної культури (чи того, що може бути прийнято за культурну цілісність) сприяє послідовному розгляду останніх не тільки в загальному розумінні культури, а й в мистецтві.

Саме мистецтво, як особлива і важлива складова будь якої культури, найбільшою мірою обумовлюється своєрідністю національно-стильового виразу. Відтак мистецтво у різних жанрових формах як універсальна інтегруюча різні жанрово-стильові художні інтенції синтетична форма виявляється свого роду дзеркалом семантичних установок культури, позаяк завжди вирішує проблему національного вибору – як загальну та єдину для даного історичного типу культури.

Проблема національного стилю зближується з проблемою стилю культури. Одночасно явище "стиль культури" найадекватніше відбивається в мистецькій жанровій формі. Отже, ця форма дає змогу найповніше характеризувати національно-стильові установки культурно-історичного явища. З іншого боку, щоб розкрити національні підстави художнього, зокрема музичного, стилю, необхідно звернутися до категорії "стилю культури".

Мета статті полягає у розкритті природи національного стилю, а також виникнення і формування чинників, які визначають особливість культурно-мистецької ідентичності.

Відмітимо, що національний стиль не є активно досліджуваним об'єктом як в культурологічному, так і мистецтвознавчому знанні. Крім того, особливості формування національного стилю недостатньо висвітлені у вітчизняній науковій думці. Фрагментарне висвітлення ґрунтується на дослідженнях англо-американських вчених. Серед останніх, у свою чергу, переважають антропологічні етнографічного або соціологічного напрямку, які дуже рідко порушують спеціальні питання художньої культури. Проте теоретичні розробки зарубіжних учених, зокрема Л. Уайта, Дж. Фейблмана, Ф. Боаса і А. Кребера можуть бути сприйняті в якості метатеоретичних, тобто спрямованих в методологічну сферу гуманітарних, у тому числі культурологічних, мистецтвознавчих дисциплін.

Не заперечуючи той факт, що в історичних культурознавчих працях завжди в тому або іншому ступені присутнє визначення стильових напрямів, характерних для цієї епохи, що слугують передумовами вивчення окремих художніх феноменів, відмітимо, що навіть прийнятне і поширене поняття про "стиль епохи" не набуло ще переконливості дефінітиву. Перешкодою до категоріальної визначеності цього поняття можна вважати те, що саме поняття "стиль епохи" використовується як метафора, без фіксованих меж. У разі потреби конкретизувати це поняття, знайти його поглиблені аналітичні аспекти культурознавці найчастіше йдуть на заміну його поняттями про напрям, школу, тощо, тобто звужують – аж до зразків індивідуального стилю.

Незбалансованість уявлень про загальне і окреме, соціокультурне і особове, врешті-решт, про авторитет та авторство як постійно необхідні чинників, антиномічних сторін стильотворення заважає чітко відокремити один історичний вимір стилю від іншого. Некраща ситуація і в музикознавстві,

адже музикознавча думка передусім програмується практикою новоєвропейської музики, як такої професійної традиції, що спирається на особистісно-композиторську творчість, на феномен окремого твору, на автономність неповторної композиції, на образ людини як незалежної творчої особистості, крізь яку тільки і мають бути розглянуті ціннісні аспекти культури [2, 11-13].

Незважаючи на поширеність поняття про музичну культуру та досить різноманітні спроби її типологізації, вітчизняне музикознавство ще не прийшло до єдиних критеріїв оцінки вказаного явища, тим більше до загальних шляхів систематизації музично-культурологічних чинників.

У переважній більшості випадків культурологічні уявлення музикознавців (якщо йдеться про типи культури) співпадають з історичними, тобто визначаються хронологічними рамками та лінійно-процесуальною послідовністю музичних "подій" і фактів. Так виникають уявлення відносно таких типів музичної культури, як античний (стародавній), середньовічний, ренесансний, бароковий, класичний тощо, котрі підпорядковують логіку музично-стильового процесу змінам хронологічних формацій. Ця позиція дозволяє виявляти зв'язок стильових чинників у музиці з загальноісторичними механізмами еволюції мистецтва та культури в цілому. Але вона відволікає від визначення мистецької специфіки в явищі "стилю епохи" як "стилю культури", тобто від художньо-естетичної специфіки в теоретичному розумінні названого явища, від музичної специфіки втілення ціннісно-смыслового комплексу культури. Справа ще більше ускладнюється тоді, коли з поняттями про історичну зумовленість музичної творчості переплітаються уявлення про національний стиль (стили національної школи), який у багатьох випадках претендує на роль стилю культури, ототожнюється з пріоритетним стильовим напрямом останньої.

Стиль культури – те, що об'єднує культуру в деяку єдність – обумовлений складною взаємодією різних чинників соціально-історичної і суб'єктивно-художньої цілісності, що відповідають єдиній парадигмі (універсалії) часу, простору, випадку та закономірності, виражених через метафори-символи-знаки цього часу та їх текстові, у тому числі, інтонаційні, еквіваленти. Ремінісценція усіх перерахованих чинників і народжує стиль більш високого порядку [3, 33-36].

Поняття про стиль культури з'являється в результаті тих тенденцій наукової міждисциплінарності, тенденцій досуміжності мистецтва, науки і релігії, аж до виявлення їх взаємоперехідності, що пронизують наскрізь усе ХХ століття.

Досвід історії музики свідчить про те, що на кожному етапі становлення музичної культури існують певні національно-стильові доміанти: одна з національних шкіл стає провідною та виконує функції взірця, моделі для інших, тобто стає тим, що в культурології прийнято визначати як патерн. Щоб відійти від хронологічної залежності у вивченні явищ національного стилю, музикознавці все частіше звертаються до симультанного розгляду феномена музичної культури або і до оцінок історичної послідовності певних її фаз як циклічної, тобто такої, що повторюється, поновлюється, набуває метаісторичного значення, ціннісної суверенності. Але ці звернення одиничні та пов'язані з окремими авторськими музикознавськими концепціями, а не з визнаною методологією історико-культурологічного аналізу.

Найбільш укоріненим варто вважати уявлення про історично-діахронний та жанрово-симультанний діалог середньовічної і новоєвропейської систем музичної творчості, тобто про загальноісторичний дуалізм європейської музичної свідомості. Але і ця тенденція типологізації ще не набула значення окремої теорії, окрім того, що вона запозичена з галузі літературознавства. У зв'язку із специфікою музики вона зводиться до порівняння так званих первинно-побутових анонімних та вторинно-авторських композиторських жанрів, не досягає рівня семантичного аналізу тенденцій стилутворення в музиці [5, 56-60].

Ми бачимо, що, з одного боку, музикознавство не залишає (та і не може залишити) без уваги низку культурологічних запитань, можна навіть стверджувати, що іноді воно перше звертає на них увагу. З іншого боку, музикознавство залишає ряд прийнятих ним категорій без культурологічного визнання – не користується можливістю визначення провідних своїх понять з точки зору культурологічних вимог. Між тим, останні здатні вирішити деякі методологічні проблеми сучасної музикознавчої науки – передусім, в сфері вивчення феномена національного стилю – стилю національної культури.

Поняття про стиль національної культури набуває актуальності у зв'язку з особливою, незалежною за рядом ознак від загального ходу історії еволюцією культури, котра, з одного боку, демонструє важливість особистісної діяльності, роль людини як творця "стилю життя", а з іншого – виявляє залежність особистої свідомості від соціальних чинників, у тому числі від форм спілкування, що відтак стають чинниками стилю, а в людині дозволяють знаходити продукт етнокультурної семантики.

Природа стилю, отже, зумовлена постійним дуалізмом соціуму та окремої людини, а також представляється обмеженою з боку накопиченого етнокультурного досвіду і відкритою з боку особистої свідомості. Будь-який стиль у рамках цілісної культури виявляється незавершеною семантичною конфігурацією, оскільки, окрім раніше названих його чинників, існують ще вимоги історичного діалогу – здатності включатися в загальний культурно-історичний досвід.

Будь-яке типологічне визначення культури слід розглядати як умовне та абстрагуюче, але корисне в ролі інструменту пізнання особливостей конкретних культур. Стиль в контексті національної культури ми розглядаємо як світоглядну цілісність даної обраної національно-історичної людської спільноти. Кожна з конкретних національних культур є мобільною формацією, яка спирається, звичайно, на більш ніж один етнічний тип культури. Тому будь-яка культура може бути розглянута як перехідна, а явище національного стилю стає найбільш важливим з точки зору його перехідних властивостей (тобто з точки зору процесу акультурації).

Виявлення перехідних властивостей культури пояснює необхідність розгляду національного стилю в контексті культури, в той же час саме вони вказують на постійну актуальність питань про традицію. Поняття традиції може бути взяте в певному соціальному контексті як умова такої взаємодії національно-стильових чинників, що вносить в культуру принцип обмеження, одночасно відкриваючи можливість міжкультурного (міжетнічного) діалогу.

Завдяки цьому принципу відкривається рух до універсальної культурної моделі стилю, водночас до таких засобів її варіацій, які властиві саме цій конкретній національній культурі. Так або інакше, але саме завдяки поняттю про стиль культури, невід'ємному від поняття про національний стиль, можна визнати в стилі один з найважливіших артефактів мистецтва, зокрема музики, здатний існувати незалежно від особистої волі окремих авторів та впливати на останніх. Тому опис стилю як артефакту змушує прибігати до певного символізування. На думку А. Кребера: "...Той, хто створює зоровий ряд, просувається від нього до естетичної реакції у відповідь; учений – до уявного сприйняття, швидше синтетичного, ніж аналітичного, і, найімовірніше, випробовує майже таке ж різноманіття відчуттів, як і митець. Але висловити те, що зрозуміло, – дуже складно. Накопичуються такі бар'єри в спілкуванні, з якими не доводиться боротися митцю. Тлумач стилю вимушений звернутися до метафор своєї або обраної мови, щоб використати слова з підтекстом. Якщо це правильно для словесного опису поетичного, живописного або музичного стилю, то труднощі ще більшого порядку виникають при визначенні стилю культури в цілому. Врешті-решт, якості стилю конкретні; у взаємозв'язку вони мають бути деяким чином узагальнені, і узагальнення стає жорсткішим у міру розширення стильових меж. Одне значення є основним символом; і тому, ймовірно, метафора стає неминучою" [1, 257].

Висловлена думка здалася нам потрібною для того, щоб виправдати появу таких визначень стилю (і як історичного феномена, і як національно-типологізуючої моделі), котрі набувають уточнювального характеру та пояснювальної функції. Тому їх методологічна спрямованість може бути визнана комплементарною, тобто такою, що слугує створенню якнайповнішого контексту вивчення стилю (збирає воедино все стильові епіфеномени). Завдяки цьому культурознавча позиція не лише здатна охоплювати певний стиль як традицію та її варіанти, а й призводить до того, що сама наукова гуманітарна традиція розгляду стилю та його тенденцій стає суттєвим компонентом й показником стилю культури.

Труднощі, на які вказує А. Кребер, як завжди присутні в діяльності культуролога-мистецтвознавця, помітно зростають при вивченні таких художніх феноменів, які демонструють зростання полісемії компонентів художньої мови, оскільки останнє (полісемія) є результатом все більш поширеного та широкого "діалогу культур" [1, 259]. Цей процес апелює до історичних зразків художньої (музичної) творчості, як винахід нового безпрецедентного (такого, що не має зразків) художнього стилю, стає одним з парадоксів сучасної культури, який мистецтвознавці визнали можливим здолати, використовуючи таку узагальнюючу стильову характеристику культури, як неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм тощо.

Слід зазначити, що "неокласицизм" визнається однією з опорних культурологічних категорій, але саме в такому своєму значенні розглядається без яких-небудь спроб залучити до нього музичне мистецтво [6, 307-312]. З боку музикознавства це поняття розвивалося у зв'язку з явищами національної школи або композиторської поетики і до теперішнього моменту ще не досягло рівня стильової універсальності. Певні тенденції до зближення культурологічної та музикознавчої думки відносно того домінуючого стильового напрямку в культурі ХХ століття, яким є неокласицизм, можна виявити в наступному. Розрив між культурологічними і музикознавчими поглядами можна здолати, якщо розглядати неокласицизм (та інші "нео-") у зв'язку із специфічними парадигмами музичного мислення, що, об'єднуючи між собою жанрові та стильові канони в музиці, створюючи їх взаємоперехідність, відкривають, по-перше, способи

історичного міжавторського діалогу в музиці, а по-друге, сприяють визначенню основних рівнів композиційного впорядкування полісемії. Останнє завжди є необхідною потребою художньої мови, оскільки "...якщо полісемія є однією з найважливіших і невід'ємних властивостей мови, то двозначність, якщо не звести її до мінімуму, серйозно обмежує ефективність комунікації" [1, 94].

Явище стилю епохи і авторська стильова ініціатива в рівній мірі залежать від канону. Окрім цього, через канон (сферу канонічного) відкривається взаємодія жанру та стилю на різних рівнях. Канон буквально виявляє принцип повторності, в той же час вказуючи на різноманітні композиційні можливості повторності – від формування стилістичних ознак тексту до домінування певної естетичної ідеї.

Для пояснення сучасних стильових тенденцій, які з'являються на межі XX–XXI століть і мають вирішальне значення для сучасного століття (тобто для того, що можна вважати стилем сучасності – стилем породженої нею культури), особливо важлива типологія канону як семантичного чинника, що зумовлює утворення та розвиток стильової свідомості. Для цього не досить вести мову про "канонічні" моделі на рівні форми, тексту, жанру, індивідуального стилю тощо. Необхідно звернутися до ширших узагальнень – у зв'язку з семантичними функціями первинної і вторинної жанрових установок в культурі, у їх дотичності до конкретних мистецьких форм, зокрема до музики. Іншими словами, повинно йтися про різницю в характері "художньої умовності" та відношенні до неї з боку авторів, оскільки, наприклад, в змісті музики подвійна умовність дозволяє виникати парадоксальним стильовим явищам, у тому числі тому з них, яке В. Холопова визначила як "парадоксально-евристичний тип музичного канону". Користуючись запропонованою цим автором термінологією, можна протиставити евристичне та тотожне як два опорні принципи музичного мислення. Звідси виникає антиномія тотожності та контрасту, повторюваності та оновлення, що визначає природу (тип) канону в музиці [7, 70-73].

Другий тип канону, парадоксально-евристичний, виникає й розвивається разом з авторським стилем як неодмінна його частина. Він починає домінувати тією мірою, в якій авторські стилі визначають стиль культури. Збереження ототожнюючого канону, повернення до нього, нехай в новій якості, означає відновлення первинно-жанрових функцій музики, синтез первинних та вторинних жанрових установок. У усіх випадках для об'єднання різних типів канонів, тобто, поліканонічності музичного задуму та типологічної двоїстості музичної ідеї, особливого значення набувають вибір та обмеження стильових засобів позапрограмними стильовими тенденціями. Їх можна розглядати і як протиріччя між різними типами програмності в музиці (якщо прийняти погляд на програмність як на універсальний, завжди, так чи інакше, присутній в музиці, чинник утворення стилю. За визначенням В. Конен, програмною слід рахувати "будь-яку музику, яка для повного розкриття свого образного змісту спирається на позамузичні елементи, такі як слово, сценічна дія, ритуал, танець тощо, аж до заголовку" [4, 115].

Розвиваючи концепцію В. Конен, М. Каган відмічає, що програмність в музиці симетрична ліричному началу в літературі, оскільки і те, і інше породжене взаємодією словесного та музичного мистецтва. Але якщо лірика в цілому є наслідком пристосованості літературної образності до музичних шляхів створення смислового змісту, то програмність в музиці виникає із спроб пристосувати музичні засоби висловлювання до словесно-розповідного та словесно-образотворчого типів образності [4, 115-116]. Припускаючи ділення музичних жанрів на "програмні" та "чисті", Каган не може не помітити, що, по-перше, процес "самовизначення" – емансипації – музики був дуже тривалим, особливо ускладненим в колективних фольклорних жанрах, котрі, в принципі, прагнуть до збереження синкретичного характеру; по-друге, про "чистоту" і "абсолютність" музики, тобто про її повну незалежність від позамузичних чинників музичної виразності, не можна казати, як про щось остаточне.

Автор відмічає, що сучасна художня культура великою мірою спирається на прикладні види музики, різноманітність яких значніша, ніж в попередні епохи (це виробнича, спортивна, політико-організаційна, лікувальна, рекламна, кінорозповідна, телевізійна, естрадно-циркова і деякі інші форми музики, за переліком Кагана). Феномен програмності Каган схильний пояснювати зовні: "...вичленення музики з древнього синкретичного комплексу і її функціонування як самостійної, чисто музичної форми художньої діяльності мало не абсолютну, а відносну естетичну цінність..., мабуть, потреби культури в засобах художнього освоєння світу різноманітні і можуть задовольнятися як однелементними формами, так і складними, багатеlementними; як чистими, так і біфункціональними, прикладними" [4, 135-136].

Не лише у дослідженні М. Кагана, а й в деяких інших, не враховуються внутрішні передумови формування музичної програмності, музично-стильова обумовленість останньої. Звертаючись, наприклад, до досвіду класичної української композиторської школи, відмітимо, що для її становлення програмність виявилася вирішальною обставиною і виражалася: а) в опорі на синтетичні жанри,

передусім оперу, тобто на такі, які розвивають міжвидову програмність; б) в опорі на "жанрово-ілюзорні" способи музичної драматургії, що позначилися передусім в оркестровій музиці (симфонічній увертюрі), що ведуть до виділення композиційного методу "узагальнення через жанр" – до міжжанрової програмності; в) у формуванні в якості інтонаційного словника епохи "музично-мовних формул" – музичних лексем – тих внутрішньожанрових стилістичних формул, які придбають знакову самостійність, одночасно посилюючи до широких загальножиттєвих смислів. Отже, виникає особлива інтрастильова програмність, яка, на відміну від жанрової програмності, може не лише наслідувати відомі канони музичного смислоутворення (ноогенезису, разом з утворенням образно-асоціативного ряду), а й принципово суперечити їм, порушувати звичні стереотипні зв'язки музично-смыслових одиниць. Останній тип програмності як "антиканонічний" завжди виникає на тлі попереднього, в тій або іншій "грі" з ним. Можливі випадки одночасного розвитку обох програмних тенденцій – міжжанрової та інтрастильової, що робить стильову діалогічність музики особливо виразною.

Виходячи з вищесказаного, можна визначити національний стиль в культурно-мистецькій сфері, що розглядається як певний вираз взаємозв'язку жанрових та стильових канонів, як організація їх взаємодії у певному просторово-часовому періоді культурної розбудови.

Обґрунтування досліджуваного в статті понятійно-категоріального апарату дало змогу виявити специфічне культурознавче значення категорії національний стиль, наголосити на його жанровій культурологічній функції, зокрема щодо музичної творчості, що призводить до виявлення системного зв'язку досліджуваних явищ.

Література

1. Антология исследований культуры / [отв. ред. Л. А. Мостова]. – СПб. : Университетская книга, 1997. – Т. 1. Интерпретация культуры. – 728 с.
2. Зобов Г. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Г. Зобов, А. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 11–25.
3. Каган М. Музыка в мире искусств / М. Каган. – СПб., 1996. – 232 с.
4. Каган М. Морфология искусства / М. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – Ч. 1–3. – 440 с.
5. Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці ХХ століття / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 368 с.
6. Культурология ХХ век. Словарь. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 631 с.
7. Холопова В. Музыка как вид искусства / Холопова В. – М.: Научно-творческий центр "Консерватория", 1990. – 260 с.

References

1. Antologija issledovanij kul'tury / [otv. red. L. A. Mostova]. – SPb. : Universitetskaja kniga, 1997. – Т. 1. Interpretacija kul'tury. – 728 s.
2. Zobov G. O tipologii prostranstvenno-vremennyh otnoshenij v sfere iskusstva / G. Zobov, A. Mostepanenko // Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve. – L., 1974. – S. 11–25.
3. Kagan M. Muzyka v mire iskusstv / M. Kagan. – SPb., 1996. – 232 s.
4. Kagan M. Morfologija iskusstva / M. Kagan. – L. : Iskusstvo, 1972. – Ch. 1–3. – 440 s.
5. Kohoutek Ts. Tekhnika kompozycji v muzyki XX stolittia / Ts. Kohoutek. – M. : Muzyka, 1976. – 368 s.
6. Kul'turologija XX vek. Slovar'. – SPb. : Universitetskaja kniga, 1997. – 631 s.
7. Holopova V. Muzyka kak vid iskusstva / Holopova V. – M.: Nauchno-tvorcheskij centr "Konservatorija", 1990. – 260 s.

Тимошенко М. О. К вопросу о национально-стилевых факторах в культурно-художественном пространстве

Статья посвящена вопросу, который актуализирует проблему изучения национально-стилевых факторов в процессе развития культурно-художественной сферы. Акцентируется внимание на особенности роли и значении искусства как важной формы национально-стилевого выражения. Доказано, что искусство в различных жанровых формах как универсальная интегрирующая различные жанрово-стилевые художественные интенции синтетическая форма является своего рода зеркалом семантических установок культуры. Также изучается проблема соотношения национального стиля со стилем культуры, в частности музыкальной. Автор подчеркивает определяющую роль художественной специфики в изучаемом явлении. Учитывая объект исследования, автор обращается к изучению значения и роли канона в процессе формирования национального стиля.

Ключевые слова: культура, искусство, музыкальная культура, национальный стиль, стилиобразование.

Tymoshenko M. On the national style factors in the cultural space

The article is devoted to the important problem of the present, which is actualizes question about research cultural formations that characterize the global cultural space. Issues related to the definition of relevance such as

culture, notions of national style factors, methods of their formation within a coherent culture that promotes a gradual sequential consideration of past, not only in the general sense of culture, but also in art.

This paper focuses on the features of the role and value of art as an important form of national and stylistic expression. It is proved that art, in its various genre forms as universal integrating different genre and style artistic intentions synthetic form, is a kind of mirror of semantic units of culture as somehow always solves the problem of national choice as a general and a unified for this type of historical culture.

In view of the object of study in the paper we study the problem of correlation of national identity with the style of culture which according to the author has a bright expression in artistic genre forms. According to the author, the most complete form allows you to define national style settings of cultural and historical phenomenon.

This paper describes the scientific approach to the study of the subject of the phenomenon. In particular, the article stated that the characteristics of the formation of national identity not illuminated in national scientific thought. This fragmentary coverage based on studies of Anglo-American scholars.

Summarizing the various approaches to the definition of national style, the author emphasizes the relevance of gender to further studies and links this need with a range of features, such as historical, evolutionary, and so on. According to the author, the formation of national identity depends on the person how to perform this process, the role of the creator of "lifestyle." Nature of style so due to the constant dualism of society and the individual, it is limited by the accumulated ethnocultural experiences and open from the personal consciousness. Every style within a coherent culture is incomplete semantic configuration, since in addition to its previously mentioned factors, there is also a requirement of the historical dialogue – the ability to be incorporated into the general cultural and historical experience.

In view of purpose of the study, the article focuses on the features of the role and importance of musical culture in formation national identity. Analyzing the value of the last, author argues that domestic musicology has not agreed criteria for assessment of the phenomenon, the more common ways to systematize the musical and cultural factors.

The article convincingly argues that in most cases the cultural representation of musicologists (if it is a type of culture) reflect the historical, chronological framework is defined and linear procedural sequence of musical "events" and the facts. There are representations with respect to these types of musical culture, both ancient (old), medieval, renaissance, baroque, classical and similar, which are subordinate to the logic of musical and stylistic change process chronological formations. This position has allowed the author to identify the relation of style factors in general historical music mechanisms evolution of art and culture in general.

The author emphasizes the crucial role of art in the specific phenomenon "style of the era" as "style of culture." Justifying the historical conditioning of musical creativity the author defines their own idea of national identity, which in many cases claimed to be the style of culture, identifies it with the preferred stylistic direction of the latter.

The paper proved that the latest style of the culture combines in certain unity, which in its turn, causes a complex interaction of various factors, socio-historical and subjective artistic integrity corresponding to a single paradigm (universals) time, space, and case laws .

In view of research object, the author refers to the study of the meaning and role of the canon. Analyzing the phenomenon of the canon, the author argues that because canon (canonical sphere) opens the genre and style of interaction at different levels. Canon just shows the principle of repetition, while pointing out various compositional possibilities of repetition – from the formation of the stylistic features of the text to the dominance of a certain aesthetic ideas. Particularly important as semantic typology canon factor is in the process of explaining modern style trends that emerge at the turn of-XXI centuries and are crucial for the modern age.

To clarify it the author refers to the "canonical" models at the level of shapes, text, genre, individual style. To better study the author stresses the need to appeal to a broader generalizations – in connection with the semantic features of the primary and secondary systems of genre in the culture of their being introduced into specific forms of expression.

In conclusion the author emphasizes the importance of national style in the process of developing cultural and artistic fields. The study allowed the author identify on specific cultural identity destination category national, emphasize the cultural features of the genre.

Key words: culture, art, music culture, national style, style-creation.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 069.51

Індутний Володимир Васильович
доктор геолого-мінералогічних наукПРОГНОЗУВАННЯ ВАРТОСТІ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ
У КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ МАТЕМАТИЧНОГО ПРОГНОЗУВАННЯ

Стаття присвячена темі прогнозування вартості культурних цінностей, що є цікавою як для учасників ринку пам'яток культури, так і для фінансистів та музейних працівників. Серед розмаїття запропонованих методів найбільш цікавими є ті, які спираються на сучасні досягнення математичного прогнозування, й ті, що містять у собі нові ідеї й новий рівень гуманітарного й загальнокультурного освоєння реальності.

Ключові слова: математичне прогнозування, прогнозування вартості, культурні цінності, пам'ятки культури, принципи оцінки.

Антиквари та колекціонери дуже дивуються, коли предметом розмови з ними стають ті чи інші системи прогнозування вартості культурних цінностей. Працюючи з реальними покупцями на вільному ринку, вони спостерігають одну й ту саму історію – з'являється людина, яка має вільні фінанси й бажання придбати предмет культури. Далі відбувається розмова з продавцем. Якщо згоди досягнуто, то здійснюється купівля-продаж. Отже, ціна, як цілком слушно вважають спеціалісти антикварного ринку, є продуктом домовленості продавця і покупця, а відповідно, у реальних передбаченнях може описуватися сумами від нуля (коли це подарунок) до дуже значних величин. Отже, про яке математичне прогнозування може йтися, якщо зацікавлена особа набуває у власність річ на підставі особистої та лише нею відчутної потреби? Де та який зв'язок маємо шукати серед підсвідомих неосмислених потреб людини та реальним ринком? Хто і як може це обрахувати? Нарешті, хотілося б зрозуміти, що ми прогнозуватимемо – майбутні домовленості двох суб'єктивно мислячих сторін?

Необхідність прогнозування вартості пам'яток культури, як відомо, виникає лише у випадках обрахування фінансових збитків при їх втраті, у разі передпродажної оцінки (консалтинг) та у випадку підготовки до фінансових операцій – страхування, застави, оренди, авалування цінними паперами тощо. Спеціалісти, які цим займаються, теж досить скептично й навіть цинічно відносяться до результатів власних оцінок пам'яток культури, маючи на меті конкретні фінансові вигоди, часто є зацікавленими в наперед визначених рівнях прогнозованих показників.

З огляду на складність запитань, пов'язаних з оцінкою пам'яток культури та досвід спілкування з учасниками ринку коштовностей, можна було б повністю відмовитися від спроб розробки відповідних прогностичних теорій оцінки та керуватися операціями співставлення вже проданих пам'яток культури з тими, які є потреба оцінювати. Однак не можна ігнорувати й інше. По-перше, прогностичні теорії чомусь розробляються в лоні усіх наук протягом усієї історії людства й викликають живий інтерес як такі. Ці системи самі є об'єктом дослідження. По-друге, ми не можемо залишити поза увагою об'єктивну необхідність вивчення цієї проблеми в порядку від природи людини – на основі знань про гуманітарні потреби людської особистості, з огляду на які, врешті-решт, виникають усі мотивації щодо надбання у власність пам'яток культури, розуміння необхідності їх збереження для прийдешніх поколінь та використання як потужних концентраторів фінансів, що непідвладні амортизації. Отже, цій темі необхідно приділяти більш серйозну увагу в загально науковому і гуманітарному аспектах.

Якщо у людини є вільні фінанси, вона набуває у власність річ, яка їй подобається. Водночас, якщо йдеться про пам'ятки культури, то, набуваючи їх у власність, вона задовольняє власні гуманітарні потреби у причасті¹ (привласненні власного відношення) до високих ідеалів й значущих символів суспільства, упереджених в них. Ця природна потреба, закладена у підсвідомості кожного з нас, є вкрай важливою. Без її задоволення не можна сформувати власне "Я" і відповідним чином самовизначитися або ствердити й ідентифікувати себе у належному статусі в суспільстві. Отже, передусім суспільство створює систему уявлень про цінності, а особистість усе осмислене життя сповідує ті чи інші світоглядні уявлення, розумово зростає, вдосконалює їх на рівні власних здібностей та привлас-

нює відношення до них, а відтак – самоусвідомлюється. Суспільна культура як самостійно функціонуюча система виступає предиктором² цінності пам'яток культури.

Культурні цінності виникають та визрівають у лоні суспільства, яке опосередковано визначає їх цінність, а особистість прагне посісти в ньому певне місце, а тому відчуває потребу привласнення відношень до символів, упредметнених у пам'ятках культури [8]. Відтак, прогнозування вартості культурних цінностей – це точне віддзеркалення опосередкованого й регульованого суспільством обряду причастя для окремих членів. Саме світоглядні стандарти й стан загального розвитку суспільства визначає якість, а за нею цінність та доступність культурних цінностей для окремих верств населення.

Отже, суспільство, яке об'єктивно існує як окрема реальність, має власний апарат визначення якості пам'яток культури, а також загально ухвалену шкалу оцінки. Існують також, як ми вже згадували, цілком прагматичні потреби суспільства в оцінці безхазяйного майна, обрахування рівня можливих збитків суспільства у разі знищення пам'яток культури або їх вилучення з комплексу національного надбання окремої держави; потреби прогнозування вартості пам'яток культури також виникають при здійсненні фінансових операцій (страхування, оренда, застава, авалування цінними паперами та інше). Наше завдання дослідити цей феномен та знайти раціональний спосіб практичного використання цих знань, що зумовлює потребу розробки теорій прогнозування на основі апарату дослідження системи формування уявлень про суспільну цінність.

Чим вища роль окремої особистості в суспільстві, тим більше вона привласнює відношень до нього, підтримує його стандарти, мораль, етичні норми, культурні традиції. Ми стаємо носіями гуманітарних цінностей у відповідності з традиціями та стандартами суспільства – стаємо членами родини і громади, набуваємо ім'я, національність, віросповідання, освіту, спеціальність, характеристики відношення до інших членів суспільства та інше. Відтак, наші уявлення про цінне та прекрасне теж опосередковані суспільними традиціями, хоча й мають індивідуальне забарвлення.

Прогнозування як функція свідомості та предмет математичної науки. Прогнозування, як функція свідомості, притаманне людині з моменту її виділення з тваринного світу в далекому минулому. За деякими припущеннями вчених, навіть саме формування людини мислячої відбулося завдячуючи появі в неї таланту передбачення [9] на тлі постійної загрози життю, тобто можливості зберігати набуті знання для подальшого їх практичного використання. Звичайно, спочатку ці передбачення стосувалися лише питань спостереження причинно-наслідкових зв'язків. Наприклад, наявність густого лісу свідчить про небезпеку нападу хижаків, відсутність дощу – про зменшення врожаю корисних рослин, похолодання – про наближення холодної пори року та інше. Поступово передбачення просочуються в усі сфери людського життя, зокрема в соціальні обряди, у віру в надприродне, в уявлення про суспільний устрій та місце в ній особистості, нарешті – у сферу творчості. Усі передбачення ґрунтуються на спостереженнях і дослідженнях закономірностей й можливості поширити дію цих закономірностей у часі або просторі – це основна суть прогнозування.

Разом з розвитком функції індивідуальної здатності до передбачень, особливого й революційного значення у первісних людей набули графічні та звукові символи, які дозволяли упредметнювати і робити змістовними підсвідомі почуття, ще не осмислені знання, здійснювати передачу корисних навичок, навчати фіксувати важливі події, а також якимось виправдати наявні правила суспільного устрою. Це був початок тисячолітнього шляху до формування сучасної математичної культури і культури в цілому.

Недивно, що первісна математична наука народжувалася як осмислений спосіб використання символів і абстрактних уявлень для пізнання невідомого [5] й прогнозування чисельно визначених величин або властивостей об'єктів природи та об'єктів, створюваних людиною. Протягом тривалого часу ранньої історії людства найкращі математики й філософи вивчали можливості побудови передбачень й уже у середньовічному світі їх досягнення дозволили говорити про остаточне створення засад арифметики, геометрії та алгебри. Математика дозволяла обчислювати недосяжні відстані, формалізувати у вигляді законів фізики явища природи, вирішувати складні рівняння з багатьма невідомими й, що особливо важливо, ставити нові завдання. Отже, математика посіла місце провідної гуманітарної науки, предметом вивчення якої стали можливості віддзеркалення законів природи й суспільства в абстрактних сутностях. Усі математичні дисципліни містять абстраговані від реальності але виділені у ній величини, досліджують правила роботи з ними та правила виводу невідомих – прогнозування.

Однак народження основ сучасного математичного прогнозування, як способи обробки спостережених даних, відбулося відносно недавно й пов'язане, з розвитком алгебри та відкриттями у сфері теорії ймовірності, зробленими видатними математиками середньовіччя.

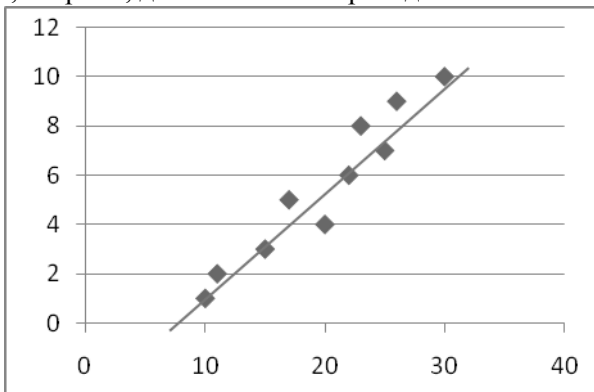
Так, французькі математики Блез Паскаль (1623 – 1662) та П'єр де Ферма (1601-1665), вивчаючи закони азартних ігор, заклали основи теорії ймовірності й відкрили людству можливості роботи

з довільними³ величинами та системами що довільно розвиваються. З'явилися можливості здійснювати такі передбачення, в яких є місце для оцінки вірогідності події, що має настати але не є обов'язковою. Пізніше їх досягнення вдосконалив видатний швейцарський математик, професор математики Базельського університету Якоб Бернуллі (1654–1705), який також увійшов в історію як один з засновників теорії ймовірності й математичного аналізу.

Завдячуючи основам теорії ймовірності в арсеналі людської думки з'явилися уявлення про не пряму залежність між обчислювальними параметрами, а залежність, яка хоча об'єктивно існує, але справджується не в конкретних випадках, а в так званій генеральній сукупності випадків – надвеликій кількості подій одного й того ж роду.

Сто років поспіль дійсно доленосним відкриттям у сфері математичного прогнозування стали роботи видатного німецького математика Карла Фрідріха Гауса (1777–1855), який приблизно у 1795–1798 роках, досліджуючи алгебраїчними методами явище довільного відхилення значень двох емпірично спостережених і взаємозалежних характеристик, винайшов універсальний спосіб пошуку параметрів оптимального лінійного рівняння для апроксимації їх залежності на основі обрахування найменших квадратичних відхилень від математично описаної функції, яка прогнозує їх співвідношення. Нині цей метод називають скорочено – "метод найменших квадратів Гауса", або "метод найменших квадратів".

У ті часи математика й фізика ще широко не оперували знаннями щодо роботи з довільними величинами й практично не працювали з поняттям ймовірності та довільними відхиленнями. Не існувало також математичної статистики як окремої дисципліни, тому Гаус, зробивши це відкриття, писав, що йому вдалося знайти математично несуперечливий й точний метод підгонки результатів у експериментах. Розробка Гауса перекинула семантичний місток між класичною алгеброю та теорією ймовірності, чим суттєво розширила можливості подальшого розвитку обох математичних дисциплін і, зокрема, дала поштовх впровадженню математики в природознавчі дисципліни.



Суть методу Гауса полягає у тому, що при емпіричному спостереженні двох залежних перемінних – "x" та "y" – завжди виникають відхилення, тобто суттєві неточності їх вимірювання (див. малюнок), які ми, як правило, не можемо пояснити, і які не дають змоги чітко визначити формульну залежність перемінних за допомогою, наприклад, лінійного рівняння виду: $y = a \cdot x + b$; де: y та x – спостережені перемінні; a – коефіцієнт, який визначає нахил теоретично обчисленої функції; b – вільний член рівняння або значення "y" при x = 0.

З поданого графіку видно, що залежність: "чим більше значення аргументу "X", тим більше значення "Y", об'єктивно існує. Крім того, характер цього зв'язку прямо пропорційний й лінійний. Водночас, ми не знаємо як аналітично описати цю залежність. Гаус запропонував вирішити цю проблему таким чином: чисельно визначити відхилення спостережених параметрів від теоретично обрахованих за допомогою введення нової характеристики – величини середнього квадратичного відхилення, а саме:

$$S_{y^2} = \Sigma(y_{s,i} - y_i)^2 / (n - 2) ;$$

де $y_{s,i}$ – розрахункове значення функції, y_i – спостережене значення функції.

Мінімізуючи ці відхилення ($\min \Sigma_i (y_{s,i} - y_i)^2$) за допомогою відповідних рівнянь, Гаус вивів формули для визначення параметрів шуканого лінійного рівняння, а саме:

$$Z = n \Sigma x_i^2 - (\Sigma x_i)^2;$$

$$a = (\Sigma y_i \Sigma x_i^2 - \Sigma y_i x_i \Sigma x_i) / Z;$$

$$b = (n \Sigma y_i x_i - \Sigma y_i \Sigma x_i) / Z.$$

Як бачимо, вирахувати параметри лінійного рівняння досить легко, а завдання прогнозування невідомого "y" при наявному значенні "x", стає оптимізованим на основі знань про мінімальні відхилення спостережених даних від теоретично прогнозованих, тобто найкращим чином обґрунтованим. Показники середнього квадратичного відхилення по параметру "a" та, відповідно "b", теж обраховуються й будуть такими:

$$S_a^2 = S_y^2 \Sigma x_i^2 / Z;$$

$$S_b^2 = S_y^2 n / Z.$$

Винахід Гаусом методу найменших квадратичних відхилень був загальнозрозумілим, адже у основі мав чітко сформульований принцип – мінімізації квадратичних відхилень спостережених па-

раметрів від теоретичної апроксимуючої функції – отже, він практично відразу знайшов широке практичне застосування серед біологів, економістів та фізиків того часу. Наука вже була готовою до формалізації багатьох понять та впровадження знань математики у всі сфери досліджень законів природи та суспільства.

Зокрема двоюрідний брат Чарльза Дарвіна сер Френсіс Гальтон (1822–1911), який був видатним англійським біологом, мандрівником, антропологом, психологом та вченим, який здобув визнання усього світу як розробник принципів кримінальної дактилоскопії, вперше застосував метод найменших квадратів в дослідженні зросту дітей у високих батьків та зросту дітей у низьких батьків. Виявилось, що діти високих батьків у середньому нижче власних батьків, а діти у низьких батьків у середньому вище власних батьків. Результати цього дослідження привели його до фундаментального висновку про те, що природа прагне оптимізації властивостей в живих системах (закон регресії успадкованих ознак). Ф. Гальтону також належить перше використання словосполучення "регресійний аналіз даних", яке і нині є загально визнаним й використовується для позначення широкого кола статистичних досліджень [12]

Наприкінці вісімнадцятого й початку дев'ятнадцятого століття метод найменших квадратів почали використовувати не тільки для з'ясування наявності щільних зв'язків між перемінними, а й для вилучення з експериментів надлишкових параметрів та встановлення природних законів, які зумовлюють появу певних відповідей та зв'язків між величинами. Це суттєво просунуло вперед наукові дослідження та прискорило появу нових відкриттів у фундаментальних науках.

Водночас слід згадати, що метод найменших квадратів є корисним лише тоді, коли дослідники ретельно відпрацьовували змістовну частину експерименту та ще до самого експерименту прогностично зрозуміли й пояснили природу досліджуваних параметрів та природу їх взаємної залежності. Метод Гауса не має евристичної сили. У разі ігнорування цим знанням висновки завжди будуть хибними або частково некоректними.

Прикладів некоректного застосування методу найменших квадратів в різних науках було безліч й це призвело до численних наукових помилок. На жаль, ці приклади зустрічаються і в сучасній науці. Їх причиною завжди є неврахування факту того, що метод найменших квадратів Гауса є асимптотичним за суттю і не передбачає обробки одиниць виміру параметрів та виявлення природної причинно-наслідкової сутності їх зв'язків. Він корисний лише за умови, коли дослідник має вичерпні знання про предмет дослідження та природу зв'язків між параметрами, за допомогою яких він описує досліджувані явища. В цілому метод не є корисним для пояснення природи причинно-наслідкових зв'язків між параметрами у базах даних.

Слід також пригадати, що на момент появи методу найменших квадратів Гауса вже були відкритими фундаментальні закони класичної механіки, диференціального та інтегрального обчислення, деякі закони Всесвіту. Це передусім відомі роботи Миколая Коперніка (1473–1543), закони Йогана Кеплера (1571–1630), закони механіки і всесвітнього тяжіння Ісаака Ньютона (1643–1727). Отже, відкриття Гаусом методу найменших квадратів відбулося у час, коли наука вже знала основні закони природи і сформулювала їх евристично у вигляді однозначно визначених співвідношень параметрів, що мали чітко визначені одиниці виміру і не посилалися на довільні відхилення. Науковий світогляд почав спиратися на дуальні уявлення – з одного боку природа описувалася чіткими формульними співвідношеннями між величинами встановленими законами фізики, які піддавалися точному виміру й змістовному аналізу, з іншого – вже існували засади теорії ймовірності, яка оперувала довільними величинами та уявленнями про похибки та ймовірність. В методі найменших квадратів Гауса зустрілися два світи – дві світоглядні сутності – алгебра й теорія ймовірності.

В поєднанні з методом найменших квадратів Гауса теорія вірогідності набула більшої змістовності в наукових експериментах, заклала основи статистичної обробки емпіричних даних й забезпечила можливість подальшого розвитку регресійного аналізу й прикладної математики в цілому. Відхилення від законів вчені почали описувати законами ймовірності й саме це поєднання давало можливість знайти, а потім осмислити та розділити довільну й закономірну компоненту досліджуваних процесів та, врешті-решт, отримати сучасний математичний апарат регресійного аналізу.

Впродовж подальшого розвитку математики теорія ймовірності у поєднанні з уявленнями класичної алгебри дозволила вченим розробити прикладні методи коваріаційного, дисперсійного, факторного та інших видів математичного аналізу емпіричних даних; вона склала основу наукового планування експерименту, теорії управління складними системами й базами даних, а також теорії обробки помилок.

Дослідники зрозуміли, що прогнозування на основі методу найменших квадратів Гауса дозволяє досягти високої точності, але не розкриває сутностей природного взаємозв'язку параметрів. Про-

гнозування на основі евристичних моделей та загальних законів природи є менш точним, але дозволяє змістовно освоїти природне явище – осмислити усі причинно-наслідкові зв'язки. В реальних дослідженнях ці види прогнозування немає потреби будь-яким чином поєднувати, варто лише визначитися з метою розрахунків.

Ще одним досягненням математики кінця дев'ятнадцятого століття стала розробка численних показників, які оцінювали достовірність результатів статистичних досліджень – критеріїв якості апроксимації емпіричних даних К.Пірсона, Стьюдента, Фішера та інших.

Так, видатний англійський математик Карл Пірсон (1857-1936) запропонував більш комплексну оцінку рівня якості апроксимації реально спостереженої лінійної закономірності за допомогою коефіцієнту кореляції, який обраховується за формулою:

$$R = \frac{\sum (x_i - x_{cp})(y_i - y_{cp})}{n S_a S_b};$$

Де: x_{cp} та y_{cp} – середні значення спостережених параметрів.

Крім того, за допомогою відповідних функціональних перетворень аргументів, метод найменших квадратів з успіхом почали використовувати для апроксимації не тільки лінійних, а й більш складних експоненціальних, логарифмічних, гіперболічних й періодичних функцій.

Суттєвим розширенням прикладних можливостей методу найменших квадратів у XIX столітті стали дослідження за допомогою так званого багатовимірного методу найменших квадратів, тобто методу прогнозування значення функції "У", на основі вивчення її залежності від численної групи спостережених аргументів (X_1, X_2, \dots, X_m). Рівняння, що описує багатовимірну регресію має такий вигляд:

$$Y = \beta_0 + \beta_1 X_1 + \beta_2 X_2 + \dots + \beta_m X_m + \epsilon.$$

де: $X = (X_1, X_2, \dots, X_m)$ – вектор незалежних змінних; – вектор параметрів розмірності, які слід визначити (або коефіцієнтів значимості для відповідних параметрів "X", які є визначеними); ϵ – довільна похибка (відхилення); Y – розрахункове значення функції (залежна змінна); β_0 – вільний член рівняння.

Аналізуючи поданий математичний вираз відразу помітимо, що він практично не відрізняється від класичного методу найменших квадратів і може бути отриманим в результаті нормування (приведення розмірностей параметрів) результатів розрахунків парних рівнянь регресії виду:

$$Y_j = a X_j + b, \text{ де } j = 1, 2, \dots, m$$

Отже, дослідник, який вирішив будувати прогнози на основі вивчення залежності параметру "У" від системи змінних параметрів (X_1, X_2, \dots, X_m), може скористатися стандартними алгоритмами розрахунків багатовимірної регресії. Це особливо заманливо й цікаво, адже відповідні коефіцієнти $\beta_1, \beta_2, \beta_3, \dots, \beta_m$ безпосередньо вказують на силу впливу відповідного ним параметру "X" на результат "У". Розрахункові показники квадратичних відхилень ($\sigma_1, \sigma_2, \sigma_3, \dots, \sigma_m$) кожного параметра вказують на мінливість кінцевого результату. Здається, що дослідник отримує нову можливість здійснити так зване динамічне прогнозування поведінки системи у часі і зокрема її основного показника стану "У".

Багатовимірний метод найменших квадратів дозволяє виділити з великого об'єму інформації найбільш значимі параметри й здійснити тести на наявність виконання основних законів природи, тобто більш змістовно розглянути проблему взаємозв'язків спостережених параметрів. У цьому його основна цінність для вирішення складних практичних завдань.

Дослідження із застосуванням багатовимірного регресійного аналізу часто проводилися багатьма вченими дев'ятнадцятого і початку двадцятого століття, які, зокрема, з'ясували, що для його коректного використання в завданнях прогнозування та опису багатовимірного регресійного рівняння необхідно також виконати низку важливих вимог: довести, що математичне очікування довільного відхилення дорівнює нулю для усіх спостережень; проаналізувати чи дисперсія у вибірках параметрів є постійною й не має тенденції до розширення або звуження в залежності від кількості вимірюваних величин; довести відсутність взаємної залежності похибок окремих перемінних (автокореляція); довести, що показники довільного відхилення перемінних незалежні від пояснюючих перемінних; встановити, що показники довільного відхилення перемінних незалежні один від одного; усі пояснючі перемінні знаходяться у лінійному зв'язку з "У"; довести, що похибки розподіляються за нормальним законом.

Одним з перших прикладів успішного впровадження методів математичного прогнозування, були експерименти, проведені на замовлення Артура Гінеса (1725 – 1803), який володів пивною фабрикою у Дубліні, а також цікавився питаннями можливості прогнозування і оптимізації показників вартості пива залежно від вартості його складових, накладних витрат на виробництво й експорт, а також показників якості. А.Гінес започаткував тривале фінансування своєю компанією робіт відомих

європейських математиків, які працювали у сфері прогнозування. Зокрема, у свій час компанія профінансувала Вільяма Госсетта для проведення досліджень у сфері оцінки залежності вартості пива від його якості. У зв'язку із зобов'язаннями перед компанією по нерозголошенню комерційної таємниці (якою керівництво компанії вважало використання статистичного апарату в своїй роботі), стаття В. Госсета вийшла лише в 1908 році в журналі "Біометрика" під псевдонімом "Student" (Студент). Сьогодні практично усі, хто користується методами математичної статистики, знає t-критерій Стьюдента для оцінки достовірності результатів статистичного прогнозування.

Нагадаймо, що у цій роботі ми не беремося відзначити усі досягнення математики і математичного прогнозування у певні періоди історії її розвитку й обмежимося лише описом найбільш революційних методів, що зробили вагомий внесок у розвиток сучасних уявлень про математичне прогнозування.

Отже, наприкінці дев'ятнадцятого та на початку двадцятого століття математичний апарат дослідників, які здійснювали прогнозування за допомогою формальних спостережень, був в цілому розробленим та широко впровадженим у практику. Якщо проаналізувати розвиток найбільш яскравих ідей математичного прогнозування у цей період, то переконаємось у тому що їх поява є пов'язаною з широким використанням його у всіх сферах науки й практики. У цей час також народжуються нові потужні напрямки у царині математичного прогнозування та дослідження поведінки складних систем – теорія інформації і системний аналіз, елементи лінійного прогнозування поведінки складних систем; активно розробляються нові й більш абстраговані методи математики, а також нові прикладні дисципліни.

Так, окремою визначною сторінкою в історії розвитку математичного прогнозування на початку ХХ століття була розробка теорії так званого лінійного математичного прогнозування, яка безпосередньо витікала з методики багатовимірної регресії. Загальний формульний вираз для прогнозування такий:

$$f(x) = \sum_{j=1}^n \beta_j X_j = \beta_1 X_1 + \beta_2 X_2 + \beta_3 X_3 \dots \beta_n X_n$$

З виразу зрозуміло, що поведінка реального об'єкта досліджень вже починає описуватися за допомогою системи рівнянь багатовимірної регресії. Лінійне прогнозування дозволяє встановити мінімальне значення функції $f(x)$, що залежить від багатьох параметрів, які, у свою чергу, обмежуються у власних інтервалах значень.

Метод особливо яскраво був використаним у першій половині ХХ століття в економіці видатним американським економістом російського походження, нобелівським лауреатом 1972 року В. Леонтєвим (1905 – 1999), який у 1924 – 1925 роках запропонував математичну модель для аналізу стану виробництва та міжгалузевого розподілу продукції [10, 11] (метод міжгалузевого балансу), яка згодом набула всесвітнього визнання під назвою "макроекономічні матриці Леонтєва" й стала основою сучасної алгоритмізованої системи управління економіками багатьох держав.

По суті йшлося про систему обчислення факторів розвитку $f(x_1) \dots f(x_n)$, де вартість окремих продуктів виробництва та споживання їх іншими виробництвами й кінцевим споживачем балансувалися та взаємно регулювалися, забезпечуючи можливість оптимізації обсягів виробництва і споживання у окремих галузях. Відбувалася бажана для сучасних економік оптимізація витратних коштів, спрямованих у окремі галузі для досягнення загального системного успіху.

Пізніше вдосконалення методу лінійного прогнозування дозволило суттєво розширити можливості використання подібних моделей для систем, що містили нелінійні та дискретні зв'язки з кінцевим, але перманентним результатом – нелінійне прогнозування, поліноміальний алгоритм, метод внутрішньої точки тощо.

На початку ХХ століття вже були чітко сформульованими основні різновиди сучасного математичного прогнозування: пошук найбільш вірогідного показника (параметра) складної функції за одним або багатьма аргументами; пошук окремого судження про ймовірний стан системи в майбутньому; пошук ймовірної математичної моделі роботи системи в майбутньому.

Поява теорії інформації [15] та обчислювальних автоматів у першій половині ХХ століття стала вирішальним етапом щодо широкого використання методів математичного прогнозування і поведінки складних систем в науці та практиці. З'явилася кібернетика – наука про алгоритмічне управління складними системами (з грецької – наука керманіча), яка зробила стандартними й легкодоступними багатовимірні, рутинні й недосяжні за обсягами для окремої людини розрахунки. Протягом дуже короткого періоду часу кібернетика не тільки дозволила автоматизувати дослідницькі й прогностичні роботи вчених, а й поставила завдання створення штучного інтелекту – автомату, який самостійно й вибірково збирав й накопичував би вхідні дані, обробляв їх, набираючи власний досвід, та робив адекватними (обгрунтованими) математичні й логічні передбачення.

Нові уявлення про можливості математичного прогнозування майбутнього стану системи сильно вплинули й на суспільний світогляд, широко обговорювалися гуманітаріями, часто абсолютизувалися в літературних творах фантастів та, врешті-решт, стали причиною народження багатьох в цілому хибних наукових суджень.

Так, деякі вчені-біологи під впливом ідеології соціалізму та симпатки універсалізації і глобалізації управління поведінкою людських мас пропонували реалізувати глобальний проект так званої "штучно керованої еволюції". За уявленнями цих вчених, в будь-якій системі слід виділяти генеральні або керівні параметри в певний час її існування, користуючись якими як важелями, направляти хід еволюційного процесу – вирощувати особливо корисні рослини, виводити нові види тварин, а в сфері ідеології виховувати нову психічну й культурну природу членів суспільства, формуючи ідеальне суспільство.

На жаль, згодом з'ясувалося, що в цих працях, які, безумовно, у свій час були дуже прогресивними та дали новий перспективний поштовх розвитку біології, були проігноровані можливості так званих непередбачуваних, недиференційованих і катастрофічних перетворень притаманних складним системам в так званих критичних точках, що описують їх загальний стан. Виявилося, що математичне прогнозування еволюційного процесу складної системи не дає однозначного результату й, відповідно до закону збільшення розмаїття усього сущого в процесі природного розвитку, породжує більш варіативну та більш складну систему ймовірних станів ніж дають моделі лінійного прогнозування. Відтак, у майбутньому ми завжди повинні прогнозувати великий вибір у послідовності можливих станів складної системи яка розвивається.

Нові досягнення математики, а в ХХ столітті з'явилося більше ніж 70 нових математичних дисциплін, не тільки збільшили можливості людства щодо широкого використання стандартних методів математичного прогнозування та дослідження систем, що розвиваються, а й дали життя й новим наукам – теорії розпізнавання образів, теорії катастроф, теорії довільних аттракторів, теорії лінійного програмування, синергетики, теорії обробки баз логічних даних, теорій обробки відеоінформації, теорії управління, групового обліку аргументів тощо.

Швидкий розвиток обчислювальної техніки вже в середині та другій половині ХХ століття, поява персональних комп'ютерів та створення і накопичення потужних баз даних у різних сферах життя, дозволили довести автоматизацію наукових досліджень та обробку експериментальних даних до сучасних можливостей застосування найскладніших обчислювальних операцій в режимі стандартної обробки даних. Особливу роль у цьому процесі на теренах СРСР відіграв колектив вчених Інституту кібернетики АН України, очолюваний академіком АН України В.М.Глушковым.

Основним завданнями Інституту були розробка автоматизованих систем управління виробництвом, управління базами даних, математичне моделювання у сфері прогнозування поведінки складних систем та вдосконалення математичного апарату ЕОМ. Розробки постійно впроваджувалися у виробництво. Починаючи з ідей керованої еволюції та об'єктивно й швидко дослідивши її хибні сторони, Інститут досяг передового рівня у сфері моделювання поведінки складних систем та застосування у них принципово нових алгоритмів симуляції природних законів еволюції. Згодом, панівна ідеологічна вимога щодо швидкого впровадження прогресивних розробок у в цілому неготове до цього та занепадаюче виробництво, суттєво загальмувала креативний процес в колективі та сприяла еміграції найбільш талановитих теоретиків за кордон.

Суть методу полягала у тому, що предметом вивчення був стан складної системи, який так само як у завданнях багатовимірного алгоритму методу найменших квадратів та методів лінійного програмування описувався за допомогою великої кількості параметрів, однак частина з них була високо варіативною та мала "зашумленість" завдячуючи введенню ряду довільних компонентів (генератора довільних чисел). У цій системі, яка знаходилася у активованому стані, слід було алгоритмічно та у реальному часі відфільтрувати один або кілька корисних сигналів, які мали генеральний але перманентний вплив на результат її постійного розвитку. Так, система, описана алгоритмічно й працююча в режимі імітації на ЕОМ, постійно мутувала, змінювалася, розвивалася самостійно та, що було вперше, знаходилася у режимі неповернення до початкового стану. Системи функцій (функціоналів), які використовувалися для обчислення подібного стану системи, завдячуючи застосуванню в них генераторів довільних чисел, мали внутрішню здатність до автоматичного пошуку перманентного оптимального рішення – адаптації.

Результатом застосування методу групового обліку аргументів стало автоматичне побудування імітаційних моделей поведінки складних систем, описаних експериментально спостереженими, які мали дозволяли системі самостійно функціонувати й вже цим суттєво відрізнитися від асимптотичної моделі Гауса та підходів лінійного програмування. Це був принципово новий підхід до проблеми прогнозування. Так народилося індуктивне або евристичне моделювання, де математика запозичила у

свій арсенал деякі положення сучасної теорії еволюції – циклічна автоматична генерація високої варіативності результатів з послідовною селекцією найбільш вірогідних рішень [6, 7]. Обчислювальні машини почали використовуватися як системи керування з функціями самонастроювання, самонавчання, розпізнавання образів і прогнозування можливих станів у майбутньому.

Для вчених відкрилася нова сторінка в історії досліджень природної еволюції живих та неживих систем на основі імітаційного моделювання з елементами теорії еволюції. Зокрема, завдячуючи численним досягненням природничих наук стали відомими основні ознаки процесу розвитку.

Автору вдалося у свій час (1988) проаналізувати й систематизувати досягнення, представлені в науковій літературі того часу, та виділити дев'ять основних ознак системи, що знаходяться у стані автономного розвитку, а також побудувати графічний формалізм у параметричному просторі [8] для візуалізації загальної поведінки систем, що розвиваються. Серед основних ознак або умов протікання еволюційного процесу ми виділили такі:

1. Загальна спрямованість (наявність загального тренду) процесу розвитку системи, яка пояснюється присутністю постійного але різнобічного впливу надсистеми;
2. Постійне збільшення розмаїття стійких до руйнації станів систем та збільшення розмаїття способів їх функціонування у часі;
3. Наявність процесу автоселективного відбору за принципом найкращої адаптаційної здатності систем в системі собі подібних та надсистемі;
4. Циклічний та флуктаційний спосіб функціонування системи, що забезпечує часткове й рекурсивне повернення її у початковий стан.
5. Масштабна відносність процесу розвитку, яка є результатом об'єктивного існування ієрархічної підпорядкованості онтологічно цілісних систем. Кожна система є частиною надсистеми та містить підсистеми. Якщо одна розвивається, то інша може (не обов'язково) деградувати. Завдячуючи такій підпорядкованості систем в природі ніколи не може існувати рівноваги;
6. Пусаційність або нерівномірність швидкостей розвитку систем, надсистем та підсистем. Надсистема завжди в цілому розвивається повільніше підсистеми. Нерівномірність у швидкостях розвитку у часі призводить до періодичного виникнення катастрофічних деструктивних перетворень;
7. Наявність постійних автодеструктивних перетворень в системі, що складається з підсистем (часткова деструкція). Знищення залишків елементів старих систем, час існування яких вже минув;
8. Наявність постійних структурних перетворень (зв'язки та співвідношення між підсистемами), що передують речовинним змінам. Структурна варіативність випереджає у часі речовинну;
9. Здатність систем усіх рівнів організації до самовідновлення та самозбереження в визначеному часовому діапазоні.

Звичайно, якщо імітаційна математична модель для прогнозування стану та наслідків роботи складної системи буде мати можливості включити усі поійменовані вище механізми еволюційного процесу, ми матимемо найкращу систему для математичного прогнозування у сучасному розумінні механізмів розвитку. Врешті-решт, математичне прогнозування XXI століття активно працює саме в цьому руслі. Вчені зосереджені на оптимізації складних прогностичних алгоритмів та пошуку нових загальних принципів прогнозування. Відтак, слід особливо наголосити на тому, що саме винайдення нових принципів прогнозування поведінки складних систем, які мають внутрішню здатність до розвитку, є основою подальшого прогресу у цій сфері.

Ми навели лише окремі сторінки становлення математичного прогнозування й зосередились не стільки на способах, скільки на головних ідеях. З цього короткого матеріалу, який, наголошуємо, не ставить на меті всебічне висвітлення досягнень людства у сфері математичного прогнозування або опис світової історії математики, робимо висновок, що сучасний дослідник нині має у своїх руках дуже потужний інструментарій для вирішення складних й надскладних завдань сучасної науки.

Більшою частиною сучасних методів прогнозування вже можна скористатися за допомогою персонального комп'ютера, де встановлені спеціальні програми для забезпечення математичного супроводження наукового експерименту. Однак, найбільш вживаними (зокрема метод найменших квадратів Гауса) є прості методи реалізовані у всім відомій обчислювальній оболонці EXEL.

Зазначимо також, що основні напрями розвитку математичного прогнозування нині об'єднуються у такі: статистичні методи прогнозування; експертне оцінювання, або обробка результатів експертного опитування (метод Дельфі, який заслуговує окремого обговорення); прогностичне моделювання складних систем; моделювання за аналогами та, так зване, інтуїтивне моделювання, що базується на результатах використання індивідуального досвіду фахівця.

З викладеного матеріалу ми розуміємо, що історія інтелектуального розвитку людства вже визначила усі ті методи прогнозування вартості культурних цінностей, які нині можуть вважатися ефективними.

ми та обґрунтованими і які у достатній мірі задовольняють практичні потреби. В сучасній парадигмі математики вже напрацьовані теорії оцінки, які відповідають нашому інтелектуальному рівню та рівню соціального розвитку. Отже, немає потреби розробляти нові теорії, якщо чітко не сформульовані або спонтанно не виникли принципово нові засадничі принципи оцінки і не з'явилися нові потреби у гуманітарній сфері. Немає сенсу вивчати та використовувати жодну з систем оцінки, якщо у ній чітко й ясно не сформульований принцип оцінки та її мета.

Тепер знову повернемося до першої частини цієї роботи й згадаємо, що цінність пам'яток культури є трансцендентною щодо реального матеріального світу й пов'язаною лише з культурними функціями суспільства щодо збереження та впровадження системи культурних традицій, загальним рівнем культурної грамотності та фінансовою спроможністю його членів, а також потребою соціуму щодо виконання дистрибутивних функцій у відношенні до членів суспільства. Приймаючи це до уваги у постановці прогностичного завдання, маємо повністю та змістовно описати систему номінально визначених параметрів з ознаками значної мінливості, а також на основі й з урахуванням ймовірності реалізації непередбачуваних подій.

Практичні завдання оцінки пам'яток культури описуються у кілька загальних позицій: 1. Оцінка з метою визначення рівня можливих збитків власника. 2. Оцінка з метою передпродажної підготовки. 3. Оцінка з метою проведення фінансових операцій застави, оренди, страхування та інше.

Однак головним завданням прогнозування вартості культурних цінностей є визначення принципу роботи предиктора – системи понять й уявлень, на яких базовані алгоритми з урахуванням знань усіх особливостей пов'язаних з: видовою специфікою завдання прогнозування вартості – підрахунок збитків, ліквідаційна вартість, фінансові операції – застава, оренда, страхування тощо; змістовністю та достатністю системи досліджуваних параметрів, що впливають на кінцевий результат у вирішенні поставленого оціночного завдання; рівнем обґрунтованості вхідних даних, тобто достовірністю вибраної для оціночного прогнозування бази даних; досконалістю вибраної серед наявного інструментарію математичної моделі для прогнозування; здатністю експерта застосувати достатню й переконливу систему критеріїв оцінки якості для розпізнавання природи кінцевого результату.

На жаль, у сучасних роботах з оцінки пам'яток культури експерти досить часто використовують кустарні й неперевірені часом та математично некоректні методи оцінки, а при цьому не здогадуються про існування великих можливостей, що нині містяться в стандартних та загальнодоступних програмних продуктах сучасних комп'ютерів. Отже, і у наш час виникають так звані авторські теорії оцінки, які є не чим іншим, як результатом домашніх експериментів і вправ з давно відомими математичними підходами та перефразованими принципами.

Найбільш вдалим інструментами для роботи у сфері прогнозування якості і оцінки культурних цінностей в сучасних умовах є професійні системи статистичної обробки баз даних. Водночас нагадуємо, що і вони потребують наявності у експерта світоглядних та глибоких знань предмета дослідження.

Насамкінець: найкращою системою для оцінки якості та прогнозування вартості пам'яток культури є сам носій культури, тобто людина. Саме суб'єкт на підсвідомому рівні використовує апарат пошуку відповідних суб'єктивно детермінованих ознак якості, які можуть бути предметом осмислення, змістовної обробки і мають відповідні еквіваленти, виражені у символах та образах, формує їх систематизовану сукупність, формує критеріальну базу для формалізованого побудування несуперечливого кінцевого висновку про якість й вартість. Сучасні методи математичного прогнозування є ефективними й більш доказовими для суспільного споживання, але ще позбавлені ознак позитивного суб'єктивізму й чуттєвості, притаманної людині.

Примітки

¹ Причастя – це соціогенеруючий обряд привласнення особистістю відношення до навколишнього світу та функція формування індивідуального світогляду.

² Предиктор – самодостатня система прогнозування та передбачення.

³ Слово "довільними" використовується для позначення таких відхилень від очікуваного результату, які не мають і не потребують пояснень.

Література

1. Грешилов А. А. Математические методы построения прогнозов /Грешилов А. А., Стакун В. А., Стакун А. А. – М.: Радио и связь, 1997. – 112 с.
2. Ивахненко А.Г. Моделирование сложных систем по экспериментальным данным / Ивахненко А.Г., Юрачковский Ю.П. – М.: Радио и связь, 1987. – 200 с.

3. Індутний В.В. Обобщение принципов теории эволюции в геологии/ Індутний В.В. – К.: Препринт ИГФМ АН УССР, 1988.
4. Індутний В.В. Структурное развитие горных пород в свете теории эволюции: автореферат диссертации на соискание учен. степени д. геолого-минералогических наук /Індутний В.В. – К.: ИГМР НАН Украины, 1993. – 37с.
5. История математики: в 3 т.; под ред. А.П. Юшкевича. Т. 1. С древнейших времен до начала Нового времени. Т. 2. Математика XVII столетия. Т. 3. Математика XVIII столетия. – М.: Наука. Т.1. – 1970. – 352 с.; Т.2. – 1970. – 301с.; Т.3. – 1972. – 496с.
6. Івахненко О.Г. Передбачення випадкових процесів /Івахненко О.Г., Лапа В.Г. – К.: Наук. думка, 1969. – 154 с.
7. Івахненко А.Г. Индуктивный метод самоорганизации моделей сложных систем / Івахненко А.Г. – К.: Наук. думка, 1982. – 145 с.
8. Індутний В.В. Оцінка пам'яток культури /Індутний В.В. – К.: ОПД Моляр С.В., 2009. – 537с.
9. Кликс Ф. Пробуждающееся мышление. У истоков человеческого интеллекта; перевод с нем. Б.М.Величковского /Кликс Ф. – М.: Прогресс, 1983.
10. Леонтьев В.В. Будущее мировой экономики /В. Леонтьев, Э. Картер, П. Петри [Электронный ресурс]. – Режим доступа: bookre.org/reader?file=596901.
11. Леонтьев В.В. Межотраслевой анализ военных расходов / В. Леонтьев, Ф. Дюшан) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: bookre.org/reader?file=596901.
12. Мостеллер Ф. Анализ данных и регрессия /Мостеллер Ф., Тьюки Дж. – М.: Финансы и статистика, 1982. – 239 с.
13. Шмальгаузен И. И. Кибернетические вопросы биологии ; под общ. ред. и с предисл. Р. Л. Берг, А. А. Ляпунова /Шмальгаузен И. И. – Новосибирск, Наука, 1968. – 224 с.
14. Шмальгаузен И. И. Факторы эволюции (теория стабилизирующего отбора) /Шмальгаузен И. И. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1946. – 396 с.
15. Hartley R.V.L. Transmission of Information / Bell System Techn. J. 7. 1928. – №3; Shannon C.E. A Mathematical Theory of Communication" / Bell System Techn. J. 27. – 1948. – №3-4.

References

1. Greshilov A. A. Matematicheskie metody postroeniya prognozov /Greshilov A. A., Stakun V. A., Stakun A. A. – М.: Radio i svyaz', 1997. – 112 s.
2. Ivakhnenko A.G. Modelirovanie slozhnykh sistem po eksperimental'nym dannym / Ivakhnenko A.G., Yurachkovskiy Yu.P. – М.: Radio i svyaz', 1987. – 200 s.
3. Indutnyy V.V. Obobshchenie printsipov teorii evolyutsii v geologii/ Indutnyy V.V. – К.: Preprint IGFМ AN USSR, 1988.
4. Indutnyy V.V. Strukturnoe razvitie gornyykh porod v svete teorii evolyutsii: avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchen. stepeni d. geologo-mineralogicheskikh nauk /Indutnyy V.V. – К.: IGMR NAN Ukrainy, 1993. – 37s.
5. Istoriya matematiki: v 3 t.; pod red. A.P. Yushkevicha. T. 1. S drevneyshikh vremen do nachala Novogo vremeni. T. 2. Matematika XVII stoletiya. T. 3. Matematika XVIII stoletiya. – М.: Nauka. T.1. – 1970. – 352 s.; T.2. – 1970. – 301s.; T.3. – 1972. – 496s.
6. Ivakhnenko O.H. Peredbachennia vypadkovykh protsesiv /Ivakhnenko O.H., Lapa V.H. – К.: Nauk. dumka, 1969. – 154 s.
7. Ivakhnenko A.G. Induktivnyy metod samoorganizatsii modeley slozhnykh sistem / Ivakhnenko A.G. – К.: Nauk. dumka, 1982. – 145 s.
8. Indutnyi V.V. Otsinka pam'yatok kultury /Indutnyi V.V. – К.: OPD Moliar S.V., 2009. – 537s.
9. Kliks F. Probuzhdayushcheesya myshlenie. U istokov chelovecheskogo intellekta; perevod s nem. B.M.Velichkovskogo / Kliks F. – М.: Progress, 1983.
10. Leont'ev V.V. Budushchee mirovoy ekonomiki /V. Leont'ev, E. Karter, P. Petri [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: bookre.org/reader?file=596901.
11. Leont'ev V.V. Mezhotraslevoyy analiz voennykh raskhodov / V. Leont'ev, F. Dyushan) [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: bookre.org/reader?file=596901.
12. Mosteller F. Analiz dannyykh i regressiya /Mosteller F., Tyuki Dzh. – М.: Finansy i statistika, 1982. – 239 s.
13. Shmal'gauzen I. I. Kiberneticheskie voprosy biologii ; pod obshch. red. i s predisl. R. L. Berg, A. A. Lyapunova /Shmal'gauzen I. I. – Novosibirsk, Nauka, 1968. – 224 s.
14. Shmal'gauzen I. I. Faktory evolyutsii (teoriya stabiliziruyushchego otbora) /Shmal'gauzen I. I. – М.-Л.: Izd-vo AN SSSR, 1946. – 396 s.
15. Hartley R.V.L. Transmission of Information / Bell System Techn. J. 7. 1928. – №3; Shannon C.E. A Mathematical Theory of Communication" / Bell System Techn. J. 27. – 1948. – №3-4.

Індутний В.В. Прогнозирование стоимости культурных ценностей в контексте истории математического прогнозирования

Статья посвящена теме прогнозирования стоимости культурных ценностей, что является интересной как для участников рынка памятников культуры, так и для финансистов и музейных работников. Среди разнообразия предлагаемых методов наиболее интересны те, которые опираются на современные достижения матема-

тического прогнозирования и содержащие в себе новые идеи и новый уровень гуманитарного и общекультурного освоения реальности.

Ключевые слова: математическое прогнозирование, прогнозирование стоимости, культурные ценности, памятники культуры, принципы оценки.

Indutny V. Predicting the value of cultural property in the context of the history of mathematical prediction

Predicting the cost of cultural values should be considered only in the context of mathematical methods of forecasting, as well as the principles and approaches developed throughout the history of mankind. History of mathematical prediction indicates the presence of regular sequence improvements applied from a primitive-looking machine calculation inaccessible distances in the ancient world, further development of the apparatus of algebra, probability theory Connection methods with algebra, and opening K.F.Gaussom open-M.Lezhandrom, multivariate regression, opening optimizing forecasting systems based on calculation methods of multivariate regression in the works V.V.Leontev and I.I. Schmalhausen transition to prediction systems with elements of selective selection of the most probable solutions A.G. Ivakhnenko and finally to the prediction systems with elements of adaptive modeling intuitive and cyclic forecasting, attracting elements random migration parameters and other attributes of the evolutionary forecasting. Modern worldview indicates the need for the implementation of the model for all nine traits in the evolutionary process of predictive algorithms. The general trend of the development of mathematical forecasting methods also indicates that the main difference of subjective forecasting methods and experiences in own who man. This difference is broadly, the presence in the subject's subconscious mind and can not be considered interpretation as positive or negative.

Thus, the modern mathematical forecasting is clear sound thanks mechanisms calculation, while the results of forecasting undertaken man have subjective symptoms that contains the secret organization of the unconscious.

Today, there are many research papers devoted to the topic of predicting the value of cultural property, offered interesting proprietary methods developed regulations establish relevant training programs, conducting scientific and practical conferences and other forums. Post acquired urgency and was wondering how to market participants as cultural monuments and for financiers and museum professionals. Among a variety of proposed methods most interesting are those that are based on the latest achievements of mathematical prediction and those who have new ideas and a new level of humanitarian and development of general reality.

In the history of mathematical forecasting of the most revolutionary distinguish the following stages: the allocation of human wildlife due to the emergence and development of the capacity for abstract thought and observation and analysis of causal relationships, the emergence of ancient Mesopotamia, Egypt and Greece arithmetical methods of calculating the unknown and geometric methods of calculation reach distances. Further, the emergence and development of medieval history and, later, the discovery of Blaise Pascal (1623 – 1662), Pierre de Fermat (1601-1665) and Jakob Bernoulli (1654 -1705), who studied the laws of gambling, laid the foundations probability theory and discovered mankind opportunities to work with arbitrary values and systems that develop randomly. There are opportunities to perform such predictions, which is a place for assessing the likelihood of events does not necessarily follow. The next step in the development of mathematical prediction of achievement were K.F.Hausa (1777-1855), which is about 1795-1798 years, exploring the phenomenon of arbitrary algebraic techniques deviation values of two empirical observations and related features, invented a universal way of finding the optimal parameters for linear equations of mathematical approximation of their addiction. Extensive practical use Gauss in many fields of science, mathematics stimulated the improvement of forecasting methods and determined the emergence of modern multivariate regression analysis, the implementation of which had a powerful influence on all further development of science. In the late 19th and early 20th centuries the most successful mathematical prediction was in biology and economics. In 20-ies multivariate analysis formed the basis of modern macroeconomics (V.V.Leontyev, 1905 -1999), a new evolutionary theory in biology (I.I. Schmalhausen 1884-1948), linear prediction and modeling the behavior of complex systems, dynamically developing. The discovery of the theory of information and the rapid development of computer technology, gave birth to the idea of creating an artificial intelligence, the operation of which is also described on the basis of mathematical parametric prediction. It was found that the most perfect machine forecasting has become such a synthesized human computational system that have the ability to develop and self-improvement will evolve and will be the ability to subjective thinking. The work of numerous scholars of the twentieth century give a hope (OH Ivakhnenko 1913-2007) thanks concepts of the modern theory of evolution (V.V.Indutny 1988), in which the prediction is based on computer simulation mechanisms inherent in the evolutionary process: the general direction prediction and the outcome of the interaction of systemic factors (interactivity), expanding the variety and variability of the results, and the cyclical nature of the fluctuation prediction, selection of the most advanced solutions, a hierarchical organization of intermediate and final conclusions; avtodestruktive regulation prediction results (partial liquidation of previous decisions), structural development of predictive models, the ability to heal itself of unwanted states.

Key words: mathematical forecasting; prediction value, cultural value, cultural monuments, the principles of assessment.

**СИНХРОНІЧНІСТЬ ЯК СПОСІБ ТВОРЧОЇ КОМУНІКАЦІЇ
У СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ**

У статті розглядається питання синтетичного поєднання різних епох, країн, жанрів і видів мистецтва в сучасному творчому пізнанні світу і суспільних явищах на прикладі формування і реалізації пересувної художньої виставки іспанського художника А. Міро в Україні та Литві. Окреслено характерні риси, притаманні сучасному мистецтву, яке прагне вийти за рамки художніх полотен і простору галерей, залучаючи творчу енергію різних співавторів і використовуючи сучасні технології.

Ключові слова: *синтез, синхронічність, мистецтво, поезія, танець, живопис, філософія, діалог культур, уява.*

Художня виставка Антоні Міро, що відбулась в Україні та Литві, наче збільшуване скло сфокусувала увагу на актуальних проблемах сучасного мистецтва. Відправним пунктом цієї статті можуть слугувати два постулати. По-перше, мистецтво другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. традиційно орієнтоване на пошук синтетичних форм самовираження – "від синтезу художніх традицій далеких історичних епох ("діалог культур") до синхроністичного діалогу стилів, міжвидових і міжжанрових взаємодій" [1, 10]. Тут термін "синхронічність", запроваджений вперше швейцарським психологом і філософом К.-Г. Юнгом [2, 195] як постійно діючий у природі творчий принцип, розкриває одну з домінантних ознак "нового кодексу поведінки, що широко застосовується сучасною людиною як нова моральна відповідальність" [3, 132]. А саме, творчий підхід до процесу особистого і колективного пізнання та сприйняття через метод "зроби це сам" (ЗЦС). Юнг називає синхронічність або синхроністичність "смысловим співпадінням", яке від індивідуального і колективного екзистенціального досвіду цілком логічно переноситься у сферу творчості. І в такому контексті зовсім не випадковою видається думка М. Янушевич, висловлена нею в праці "Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи" про те, що "одним із найконцентрованіших проявів синтетичної сутності іспанського мистецтва стає стиль канте фламенко" [1, 21]. І хоча предметом нашого дослідження є сучасний іспанський живопис і креативна презентація його у формі художніх виставок-перформансів в Україні та Литві, думка про сутність іспанського мистецтва є не просто "смысловим співпадінням", а наче невід'ємною ланкою наших наступних міркувань, зокрема тих, що стосуються "діалогу культур". Так само, як і відсилання до поглядів філософів єнської школи: "У своїх естетичних працях романтики єнської літературної школи (В.Г. Ваккенродер, Л. Новаліс, Ф. та А. Шлегелі, Л. Тік) окреслюють усі основні проблеми та перспективи розвитку синтезу мистецтв. Для них синтез стає єдиним способом, за допомогою якого мистецтво може змагатися з природою в широті та силі впливу на людину. Синтез має можливість, що виходять за межі власне художнього простору, і є універсальним засобом загальної взаємодії, де кожне з мистецтв потенційно міститься в іншому. В момент синтезу виникає такий собі новий вимір, який збагачує зміст окремих мистецтв, створює новий, важко доступний аналізу і раціональній пізнаваності художній смисл" [1, 94].

По-друге, перефразовуючи сучасного литовського філософа Леонідаса Донскіса, часто мистецтво краще розкриває проблеми сучасного світу, ніж філософські праці [4, 9], багато в чому випереджаючи їх. Тобто: "Коли нам бракує методу в пізнанні, чи коли метод підводить нас, ми звертаємося до оповіді – це суголосно з Умберто Еко. Коли наукова мова не спрацьовує, виходом зі скрутного становища стає вигадка, що витлумачує навколишній світ" [3, 163].

Об'єктом дослідження є виставка "Влада уяви", що відбулася в Україні 2012 року (Луцьк, Дніпропетровськ, Вінниця, Київ) та Литві (Каунас), представивши творчість сучасного каталонського художника і скульптора Антоні Міро (нар. 1944 р.), зокрема серію графічних робіт "Вітер народу" та ілюстрації до філософської праці Л. Донскіса "Влада та уява". Ідея виставки – творче переосмислення та розвиток різних компонентів, які склали експозицію – філософії (праця Л. Донскіса), поезії (М. Ернандес), танцю (А. Гадес), образотворчого мистецтва (А. Міро) – з метою глибшого і багатограннішого представлення сучасного світу, розкриття його цінностей і проблем завдяки творчій уяві.

А. Міро присутній в українському образотворчому просторі з кінця 1980-х років, коли на сторінках літературно-мистецького журналу "Всесвіт" з'явилася стаття "Малювати малярство", яка увела українського читача і шанувальника мистецтва в дивовижний світ каталонського митця [5, 162].

Народився Антоні Міро в місті Алької 1944 року. Це стародавнє валенсійське місто здавна славилось своїми ремісниками та майстрами – виробниками тканини, паперу тощо. Та й у родині майбутнього художника цінували працю: батько заснував першу металообробну майстерню в місті, мати була модисткою. Тож працелюбство і працездатність Антоні Міро, можна сказати, всмоктав з молоком матері: працює він по 12-14 годин на добу, часом більше. Робота у батьковій майстерні допомогла пізнати природу багатьох сучасних матеріалів і властивості фарб, що сприяло наступним творчим пошукам. Традиційну художню освіту замінив єдиний учитель, місцевий художник Вісент Мойя, під проводом якого А. Міро засвоїв школу, віддавши належне класичним жанрам – портрету, пейзажу і натюрморту. Ці ранні роботи, з відчутним нальотом сумлінного академізму, виставлені на конкурс малюнка, живопису і скульптури в Алької 1960 року, принесли А. Міро першу премію місцевого муніципалітету. Власне, на цьому й скінчився підготовчий період, оскільки старанне дотримання канонів, здоровий академічний консерватизм і підкреслена салонність були чужі молодому митцеві. Перша персональна художня виставка А. Міро об'єднала живописні роботи (виконані ще в традиційній техніці – полотно, олія), малюнки і гравюри (класичні офорти, з глибоким протравленням ліній), пов'язані спільною ідеєю і темою. Подібне прагнення до самореалізації в різних жанрах і видах образотворчого мистецтва було притаманне багатьом митцям ХХ століття, зокрема представникам іспанського авангардизму – П. Пікассо, С. Далі та ін. Однак цей універсалізм відбивав, як правило, багатогранність і творчу потенцію мистецької натури, а не те експресивне розмаїття форм однієї й тієї самої теми чи ідеї, що розвивається в серіях А. Міро [6, 8].

Так, до ідеального синтезу різних мистецтв прагнули ще піонери стилю модерн наприкінці ХІХ ст., шукаючи відповідності звуків кольорам тощо. Цю мрію – "об'єднання творів різних мистецтв у єдине ціле" [7, 187], назване свого часу Р. Вагнером словом *Gesamtkunstwerk* намагається у свій спосіб реалізувати А. Міро, додаючи до наступних серій твори з кераміки, скульптури, монументального мистецтва, об'єктного живопису. Ідея концептуального об'єднання різних художніх манер, різних видів мистецтва лягла великою мірою в основу створення групи "Алькойарт", яка проіснувала до 1972 року, а розпочала свою діяльність саме першою персональною виставкою творів А. Міро. Нарешті, тяжіння до синтезу виявилось і в опосередкованому залученні до цієї ідеї багатьох сучасних А. Міро митців і з інших галузей мистецтва – поезії, музики. Були підготовлені книжкові видання і каталоги образотворчих робіт, супроводжувані віршами відомих поетів (Р. Альберті, С. Еспріу, П. Серрано, Ж. Фустер), акторів (А. Гадес, О. Монльйор), написаними під безпосереднім впливом візуальних образів [6, 8].

Графічна серія "Вітер народу" присвячена другові каталонського митця, легенді іспанського фламенко, видатному хореографу і танцюристу Антоніо Гадесу (1936-2004). А. Гадес (справжнє ім'я Антоніо Есте́ве Родена́с) народився в містечку Ельда (провінція Аліканте, неподалік від м. Алької, рідного міста А. Міро) 14 листопада того року, коли почалась Громадянська війна в Іспанії. За місяць до появи на світ майбутнього танцюриста і директора Національного балету Іспанії, наприкінці жовтня 1936 року, тобто, через три місяці після початку війни внаслідок державного перевороту генерала Франко, Мігель Ернандес, "народний поет" з іспанського міста Оріуели (провінція Аліканте) надрукував вірш "Вітер народу" в журналі *El Mono Azul* ("Блакитний однострій"), який видавали республіканці за підтримки Альянсу антифашистської інтелігенції на захист культури.

Досить прочитати твір, щоб зрозуміти закладений у ньому смисл: поет прагне підняти моральний дух республіканського війська і переконаний у перемозі ідеалів народу з його законним урядом. Твір оспівує надію, яка не вмирає, свободу, на яку заслуговує кожна людина, й незламну силу духу всупереч усім силам зла. Назва вірша "Вітер народу" дала назву третій збірці поезій справді "народного поета" Іспанії, сільського хлопця з освітою двох класів у початковій школі, який зажив визнання у всьому світі. Після поразки Республіки та невдалої спроби емігрувати (схоплений у Португалії салазарівською поліцією) М. Ернандес потрапляє до франкістської в'язниці, в якій невдовзі помирає від туберкульозу.

Постать М. Ернандеса (1910-1942) викликала захоплення і цікавість у А. Міро, який ще раніше створив кілька портретів поета. Серія "Вітер народу" не просто перегукується назвою з віршем М. Ернандеса – це 24 літографії, кожна з яких має окрему назву, що відповідає рядку твору – 24 поетичні рядки, якими починається вірш, розкриваються в 24 візуальних образах, сповнених енергії танцю. Синтез різних епох та міжжанровий діалог допомагає художнику чітко передати й посилити головну ідею серії – "оспівування надії, свободи й сили духу всупереч усім лихам" [8, 9] – через симбіоз "трьох мов: поезії, танцю і живопису" [8, 10].

Центральним образом-персонажем серії "Вітер народу" є А. Гадес, його запальний яскравий танець, мова тіла. Дружба двох митців почалась ще в середині 1970-х років. Саме тоді А. Міро в своїй

студії в містечку Альтеа увічнив елементи великого мистецтва свого земляка і друга, спостерігаючи, як він демонструє фламенко, відтворене пізніше в кінострічках Карлоса Саури. В кампусі Політехнічного університету Валенсії можна побачити створену 2001 року скульптурну інсталяцію А. Міро Gades, la dansa ("Гадес, танець"). Це тридцять викладених на 22 метри завдовжки торсів А. Гадеса, вилитих А. Міро із бронзи на основі гіпсового зліпку, зробленого 1978 року в згаданій студії. Конструкція наче відтворює повторюваність кінематографічної мови – кадри – в послідовності металевих фрагментів, імітуючи водночас уповільнений рух танцю. Безперечно, в пам'яті відразу спливають кадри кінострічок, в яких Гадес демонструє своє дивовижне вміння – "Криваве весілля" (1981), "Кармен" (1983), "Чаклунське кохання" (1986).

Оспівуючи надію, свободу й силу духу народу, що бореться за свої ідеали, М. Ернандес у своєму вірші створює яскраві та динамічні образи: "Вітром народу підхоплений, // вітром народу закручений, // аж до кісток пронизаний, // подихом вітру озвучений. // Шиї воли схиляють, // долу їх гнуть слухняно // під батоном безжальним, // леви ж голів не хиллять, // відсіч дають зухвалу, // пазуром б'ють кинджальним. // Я не з волячого племені, // я – син народу, в якому // поклади левові, // кручі орлині, // а ще биків простори, // гідних в союзі братським. // Не стане воловим ніколи // край цей іспанський. // То чи ярмо хто зможе // на цей народ покласти? // Чи в буревію хто здатний // простір і волю вкрасти, // промінь хіба хто втисне // бранцем у клітку тісну?" [8, 18]. (Переклад з іспанської О. Буценка.)

Поет із Оріуели прагнув виразити почуття нескореності героя, який намагається подолати гноблення, а тому робить взірцями таких звірів, як леви, орли та бики, на противагу покірливим волам. Звеличення сили цих звірів Міро передає зображеннями моментів, коли Гадес готується до вистави, до ритуалу показу на сцені своєї сили, естетики танцю: "Я не з волячого племені", "Поклади левові", "Кручі орлині", "А ще биків простори", "Не стане воловим ніколи", "Край цей іспанський".

Синтез трьох мов – поезії, танцю та живопису – посилює такі роботи, як "Леви ж голів не хиллять", де бачимо танцюриста, що скинув руки, готуючись до наступного кроку: і все це в символічному просторі – палітрі художника, що в поєднанні з віршем поета робить одночасними всі три складові серії. Зрештою, три мови визначали і художній підхід танцюриста до балетних постановок "Криваве весілля" (1974), "Кармен" (1983), "Вогонь" (1989) і "Фуенте Овехуна" (1994), в яких явно відчутні літературні джерела [8,17].

Обличчя Гадеса покладене в основу низки робіт, що чітко ототожнюють танцюриста з героєм вірша Ернандеса ("Вітром народу підхоплений", "Орлів бескиди", "Чи в буревію хто здатний", "Бранцем у клітку тісну"). Остання робота відтворює один з останніх образів Антоніо Гадеса, бранця світу, в розумінні бранця хвороби, що переслідувала його впродовж останніх років життя і кінець кінцем розлучила з другом Міро. Можна сказати, що "вітер народу" огортає життя трьох каталонських митців, творчість яких злилася в одне ціле в представленій графічній серії, трьох митців, щиро відданих обстоюванню свободи, кожен з яких виразив свої почуття за допомогою вибраної художньої мови та стилю. Як справедливо зазначає професор університету Аліканте Карлес Кортес, "відтак, серія "Вітер народу" якнайкраще синтезує симультанність різних мов вираження і спільне бажання побудувати справедливий і вільніший світ" [8,18].

Варто додати, що такий синхроністичний підхід, використаний у серії "Вітер народу", природно продовжується і розвивається (метод ЗЦС) в кожній окремій художній виставці (організації та демонстрації серії як мистецької події): в Іспанії, на Кубі, в Уругваї чи в Україні. Скажімо, в Дніпропетровському художньому музеї графічні твори були розміщені на різній висоті, наче ламана лінія – ритміка танцю фламенко, матерія на стінах – то зібгана, то напнута – додавала руху і символізувала сцену, екран з демонстрацією фрагментів стрічок та виступів А. Гадеса створював неповторну атмосферу, а афіша на вході між двома прапорами – Іспанії та України – коливалася, наче від вітру свободи, "вітру народу". У Вінниці (Художня галерея Арт-Шик) та в Києві (Центр української культури та мистецтва) відкриття виставок супроводжувалось виступами місцевих танцювальних шкіл, що демонстрували фламенко, і цим відразу розширили географічний простір події, коли здавалося, ніби от от на подіумі з'явиться неповторний А. Гадес. Зрештою, це відповідає пошукам сучасних митців, що прагнуть не просто розсунути межі картин (А. де ла Крус чи Л. Фонтана), а й узагалі вийти за межі не тільки картин, а й традиційного галерейного простору.

Виставка "Влада уяви" поєднала трьох видатних іспанських митців – поета, танцюриста і художника – з відомим литовським філософом і літературознавцем, являючи той високий синтез мистецтв, що дозволяє глибше виразити світ мінливої і плинної сучасності.

Кураторство – це завжди співтворчість. І дана виставка не є винятком. Сама її ідея виникла від праці над перекладом і виданням книжки Леонідаса Донскіса "Влада та уява". Власне ця книжка і стала спонукальним мотивом і четвертою важливою віссю виставки. Праця Л. Донскіса дедалі роз-

ширює географічні та часові рамки розмови – від Данте, М. Сервантеса, Д. Веласкеса, В. Шекспіра, Рабле до Музіля, Кафки, Орвела, Кундери та Ч. Мілоша – і надає їй філософського виміру. Це вже європейський діалог про сучасний світ. Як зазначив відомий сучасний філософ Зигмунт Бауман, "Леонідас Донскіс, тонкий аналітик життя мистецтва і мистецтва життя, знову зробив це: його книга є ще одним з його надзвичайно оригінальних і глибоко повчальних досліджень людського світу – цього разу зосередженому на спробах великих митців збагнути й розкрити секрети влади та підкорення; опору і капітуляції, свободи й поневолення; факторів, що формують наше життя, але незмінно залишаються поза нашим розумінням..." [4, 277].

Перефразовуючи Л. Донскіса, можна сказати, що мистецтво часто випереджає праці філософів у виявленні сучасних форм божевілля і варварства. Сучасне мистецтво завдяки тому, що використовує різні мови вираження і стирає традиційні межі між жанрами та видами творчості, поєднуючи їх в одне ціле (чи то йдеться про літературу, живопис, виконавське мистецтво чи кіно), набуває додаткової сили – влади моральної уяви.

Невипадково, що філософську працю Л. Донскіса захотілося проілюструвати роботами А. Міро з його іншої серії "Малювати малярство". Адже А. Міро, таке само як Л. Донскіс, проникливо "досліджує сучасний світ", випереджаючи багато в чому праці філософів, соціологів чи політехнологів. "Антоні Міро – унікальний представник арту. Він постає перед нами великим каталонським художником, здатним заново указати на ментальні, естетичні й духовні мости Європи", – написав про художника Л. Донскіс [9, 42]

Серію А. Міро "Малювати малярство" можна поставити на рівень антиутопій Є. Замятіна, О. Гакслі, Д. Орвела та Е. Берджеса, які аналізує в своїй книзі Л. Донскіс. Усі автори використовували схожі прийоми художнього вираження в різних жанрах – алегорію, алюзію, гротеск, гіперболу, цитування, соціальну сатиру. І якщо згадані автори антиутопій "шукають те, що відкрили у своїх працях із соціальної та політичної філософії такі мислителі двадцятого століття, як Ганна Арендт, Сімона Вейл, Льюїс Мамфорд, Ісає Берлін і Лешек Коляковські"[4, 158], то образи А. Міро певною мірою випереджають висновки М. Кастельса, Ф. Фукуями чи Н. Хомського.

Можна знайти й інші аналогії серії А. Міро "Малювати малярство", зокрема в літературі ХХ ст. Найкраща з них – роман Дж. Джойса "Улісс", який вимагає численних коментарів. Так само і кожну картину валенсійського художника можна супроводити розлогими коментарями й присвятити їй окрему статтю. Якщо відомого аргентинського письменника Хорхе Луїса Борхеса називають "бібліотекарем світової літератури", то валенсійського художника можна по праву назвати "скарбником світового малярства" [6, 17].

Загалом твори серії "Малювати малярство" і наступних серій А. Міро, включаючи й серію "Вітер народу", позначені якнайширшою полісентичністю і можуть прочитуватися на різних рівнях і під різними кутами зору. Лінійний зв'язок ранніх серій (автор – картина – глядач – автор – ідея) ускладнюється цілою системою дзеркал, у яких відбиваються, постійно множачись, не лише відверті чи приховані алюзії, аналогії та символіко-культурологічні деталі, а й наше власне розуміння, рівень нашої освіченості, ступінь чуттєвості. Одне слово, ми й самі виявляємось утягнутими в той дзеркальний лабіринт і, озираючись, вдивляємось у власне обличчя.

Виставка "Влада уяви" відбулася протягом 2012 року в Художній галереї Луцька (червень), Художньому музеї Дніпропетровська (серпень), Регіональному центрі сучасного мистецтва "Арт-Шик" у Вінниці (вересень), Центрі української культури та мистецтва в Києві (жовтень) та Художній галереї 101 Університету Вітаутаса Великого в Каунасі (листопад). Дизайн і друк каталогів для експозицій здійснив А. Міро, у відкритті виставки в Каунасі взяв участь Л. Донскіс.

Підсумовуючи, можна сказати, що синхронічність є не просто творчим принципом, притаманним мистецтву ХХ-ХХІ ст., успадкованим від попередніх епох, а визначальною ознакою розвитку сучасного мистецтва, яке, використовуючи різні види, жанри, мови і технології (включаючи й найсучасніші), легко долає як фізичні, так і умовні кордони, об'єднуючи в процесі творчого пізнання представників різних культур, часів і народів. Яскравим прикладом цього є аналізована в статті виставка "Влада уяви", ідея та реалізація якої вилилися у творчий акт співпадання розмаїтих смислів, прагнень і відчуттів. Власне, таким є майбутній напрям досліджень пошуків сучасного мистецтва, якому стає затісно в рамках художніх полотен та в межах музейно-галерейного простору.

Література

1. Янушевич М.В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсия Лорки и М. де Фальи / Янушевич М.В. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2004. – 249 с.
2. Юнг К.-Г. Синхронистичность / Юнг К.-Г. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. – 313 с.

3. Bauman Z. Moral Blindness: The Loss of Sensitivity in Liquid Modernity / Zygmunt Bauman, Leonidas Donskis. – Cambridge, UK: Polity Press, 2013. – 218 p.
4. Донскіс Л. Влада та уява /Леонідас Донскіс. – К.: Спадщина, 2012. – 277 с.
5. Буценко О.А. Малювати малярство / Олександр Буценко // Всесвіт. – 1989. – №5. – С. 162-172.
6. Буценко О.А. Антоні Міро /Олександр Буценко. – К.: Мистецтво, 1992. – 222 с.
7. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн / Сарабьянов Д.В. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
8. Буценко О.А. Антоніо Гадесу "Вітер народу" від Антоні Міро / Олександр Буценко. – Alcoi: Editorial Marfil S.A., 2012 – 48 с.
9. Донскіс Л. Європейська мова сучасного чуття / Леонідас Донскіс // Український тиждень. – 2012. –№ 34 (251). – 66 с.

References

1. Yanushevich M.V. Sintez v iskusstve Ispaniyi i yeho pretvorieniye v tvorchestve F. Garcia Lorki i M. de Falli. – Avtoreferat, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 2004 – 249 s.
2. Yung K.G. Sinkhronistichnost. M.: Refl-buk, K.: "Vakler", 1997 – 218 s.
3. Bauman Z. Moral Blindness: The Loss of Sensitivity in Liquid Modernity / Zygmunt Bauman, Leonidas Donskis. – Cambridge, UK: Polity Press, 2013. – 218 p.
4. Donskis L. Vlada ta uyava. – K.: "Spadschyna", 2012 – 277 s.
5. Butsenko O.A. Maliuvaty maliarstvo / Oleksandr Butsenko // Vsesvit. – 1989. – №5. –S. 162-172.
6. Butsenko O.A. Antoni Miro / Oleksandr Butsenko. – K.: "Mystetstvo", 1992 – 222 s.
7. Sarabianov D.V. Stil modern. – M.: "Iskusstvo", 1989 – 294 s.
8. Butsenko O.A. Antonio Gadesu "Viter norodu" vid Antoni Miro / Oleksandr Butsenko. – Alcoi: Editorial Marfil S.A., 2012 – 48 s.
9. Donskis L. Yevropeiska mova suchasnoho chuttia / Leonidas Donskis // Ukrayinsky tyzhden. – 2012. – № 34 (251). – 66 s.

Буценко А. А. Синхроничность как способ творческой коммуникации в современном изобразительном искусстве

В статье рассматривается вопрос синтетического объединения разных эпох, стран, жанров и видов искусства в современном творческом познании мира и общественных явлениях на примере формирования и реализации передвижной художественной выставки испанского художника А. Миро в Украине и Литве. Обозначено характерные черты, присущие современному искусству, которое стремится выйти за рамки художественных полотен и пространства галерей, привлекая творческую энергию разных соавторов и используя современных технологий.

Ключевые слова: синтез, синхроничность, искусство, поэзия, танец, живопись, философия, диалог культур, воображение.

Butsenko O. Synchronism as a way of creative communication in the modern visual art

The paper examines synthetic connection of different epochs, countries, genres and types of art in the modern creative cognition and comprehension of social phenomena basing on the experience in creating and realizing the movable art exhibition of Antoni Miro in Ukraine and Lithuania.

Two postulates serve as a starting point for this article. Firstly, that the art of XX-XXI cc. has been traditionally oriented to the search of synthetic forms of expression – from the synthesis of remote art traditions (dialogue of cultures) to synchronistic dialogue of styles, interspecific interactions. The term of "synchronism", coined by C.G. Jung, is used here as coincidence of senses in creative process. Secondly, that the art, paraphrasing the modern Lithuanian philosopher L. Donskis, often discovers better problems of the modern world than philosophical works anticipating them in many sense.

The subject of investigation is the art exhibition "Power of Imagination" based on the works of Catalan artist Antoni Miro – his graphic series "Wind of People" and illustrations (works from the series "Paint Painting") to the book "Power and Imagination" by Leonidas Donskis. This movable exhibition was held in Ukraine (Lutsk, Dnipropetrovsk, Vinnytsia and Kyiv) and Lithuania (Kaunas).

The series "Wind of People" ("Viento del pueblo") is dedicated to the artist's friend, the eminent Spanish dancer, Antonio Gades (1936-2004). 24 lithographs correspond to 24 lines of poem of the famous Spanish poet Miguel Hernández "Wind of People" (1937). The poet from the town of Orihuela firstly published this poem, on October 22, 1936, three months after the coup d'état by the general Franco and the beginning of the Civil War in Spain. The same year when Miguel Hernández published his poem, Antonio Esteve Ródenas, who later took a stage name Antonio Gades, was born in a small town of Elda, on November 14, 1936.

"El viento del pueblo" encompasses a series that perfectly synthesizes the simultaneity of three languages – poetry, dance and painting. There are three axes of the exhibition, the forth axis is the philosophical work by L. Donskis illustrated by A.Miro's works. The modern art using various languages and removing traditional borders between types and forms by uniting them as a whole (in terms of literature, painting, performing art or cinematography) acquires additional power, the power of moral imagination.

The series "Paint Painting" by A. Miro could be considered on a level of famous twentieth-century dystopias by Yevgeny Zamyatin, Aldous Huxley, George Orwell, and Anthony Burgess, analyzed by Donskis in his book. All authors used similar devices of expression in different genres: allegory, allusion, grotesque, hyperbole, quotation, social satire. If mentioned authors of literary dystopias "seek what such twentieth-century thinkers as Hannah Arendt, Simone Weil, Lewis Mumford, Isaiah Berlin, and Leszek Kołakowski sought in their social and political philosophy", images of A. Miró anticipate to some extent conclusions of Manuel Castells, Francis Fukuyama or Noam Chomsky.

The series "Paint Painting" has also a number of analogies in XX century. The best of them is Joyce's Ulysses, which needs profound commentary. In the same way, any picture by Miro could be provided with extended comments or separate article. If the Argentine writer Jorge Luis Borges is known as "the librarian of world literature", then the Valencian artist Antoni Miro could be rightfully called "the treasurer of world painting".

The art exhibition "Power of Imagination" showing in Ukraine has united three famous Spanish artists, a poet, a dancer, and a painter, with a well-known Lithuanian philosopher and literary critic, presenting that high synthesis of arts which allows expressing deeper the world of changeable and liquid modernity.

Summarizing, one could say that synchronism is not a sole principle appropriate to the art of XX-XXI c., inherited from previous epochs, but the pivotal characteristic of modern art, which using different types, genres, languages and technologies (including the most advanced) easily overcomes physical and conditional borders uniting representatives of various cultures, times and peoples in creative cognition.

The analyzed exhibition "Power of Imagination" is a striking instance: the idea of its realization resulted in the creative act of the coincidence of diverse senses, aspirations and feelings. It indicates the future direction for research of modern art seeking to challenge the bounds of canvas and space of galleries.

Key words: synchronicity, art, poetry, dance, painting, philosophy, dialogue of cultures, imagination.

УДК 78.01+781.1

Гармель Оксана Володимирівна
кандидат мистецтвознавства

"ЧУЖИЙ" ТЕКСТ ЯК ІМ'Я У ТВОРЧОСТІ ОНУТЕ НАРБУТАЙТЕ

У статті пропонується вивчення феномена "чужого" тексту в сучасній музиці крізь призму категорії імені у контексті неоміфологічних тенденцій. У центрі уваги аналітичного розділу статті, який ілюструє основні положення концепції автора, камерна композиція "Winterserenade" сучасного литовського композитора О. Нарбутайте, "сплетена" з інтонацій першої пісні циклу "Зимовий шлях" Ф. Шуберта.

Ключові слова: "чужий" текст, ім'я, неоміфологічні інтенції, Нарбутайте.

Феномен "чужого" тексту в музичному мистецтві в його різноманітних історичних варіаціях завжди викликав і викликає значний дослідницький інтерес та спонукає до пошуків нових аспектів вивчення. Особливої динамізації цей процес набув з кінця ХХ ст. і перебуває на хвилі наукової актуальності до сьогодні, що зумовлюється явищем інтертекстуальності, яке активно впливає і на творчий метод сучасних митців, і на інтерпретацію реципієнтами художньої творчості.

Серед значного кола мистецтвознавчих праць, присвячених різним аспектам вивчення "чужого слова" в сучасній музиці (аналіз яких може скласти окреме дослідження), залишається маловивченою семантика "чужого" тексту в контексті неоміфологічних тенденцій часу¹. Водночас цей напрям дослідження потенційно містить можливості до глибокого прочитання змісту різного виду цитат, алюзій, ремінісценцій, стилізацій та інших варіантів діалогічного співвідношення текстів, що наповнюють простір сучасної музики.

Запропонована стаття спрямована на розкриття розуміння "чужого" тексту як імені, а також вивчення у цьому контексті камерного твору "Winterserenade" Онуте Нарбутайте.

Однією з головних гносеологічних категорій сучасності став діалог, який іманентно містить спрямованість до "іншого" у процесі пізнання та самопізнання. З іншого боку, важливим аспектом культурної ментальності ХХ ст., за визначенням В. Руднева [10, 184], є неоміфологічна свідомість (при цьому міфологема, що міститься у художньому тексті, розглядається сучасними дослідниками як різновид "чужого слова"). Ці два потужних ментальних "вектори" по-різному перетинаються, сполучаються, "висвічують зміст" один одного у просторі культури. Один з аспектів такого перетину пов'язаний з символікою імені, його міфологічною основою, адже за словами німецького філософа Вальтера Беняміна, "процитоване слово стає "іменним" словом, воно отримує знак авторства ім'я" [13, 11].

Важливі зауваження щодо феномена імені в культурі та мистецтві знаходимо у роботі Ю. Лотмана і Б. Успенського "Міф – ім'я – культура" [5]. Ім'я власне за своєю природою глибоко міфологічне. Воно має сенс (внутрішню форму, етимологію), але не має значення². Тому логіка імені є логікою міфологічного мислення, тому що ім'я "вибудовує навколо себе світ з міфопоетичними законами, де панують асоціація і тотожність всього з усім" [9, 206].

У сучасній культурі зростає значення власних імен. З одного боку, це наслідок однієї з провідних тенденцій сучасності – орієнтування на міфологічне мислення, через що такий тип культури визначають як орієнтований на власні імена [5, 537], а ім'я часто інтерпретують як "уламок" міфологічного тексту та "згорнуту" міфологему [4, 54]. З іншого боку, тема імені актуалізована постмодернізмом: "Можна припустити, що гносеологічна цілісність <...> постмодернізму визначається перш за все його іменною аурою. Так, в якості важливої характеристики постмодерністської свідомості часто розглядається те, що вона "недиференційована і цим утворює риму з первісною свідомістю, з прасвідомістю, з ситуацією до-культури" (В. Куріцин). Звідси випливає особлива значимість для постмодернізму архетипів (у широкому сенсі) і "самоцінних" фрагментів часового потоку..." [8, 90].

Про значимість феномена імені для осягнення змісту твору мистецтва пишуть також П. Флоренський і В. Медушевський: для П. Флоренського ім'я – це "згорнений в себе духовний центр", розгортання якого "здійснюється цілим твором". А художні образи – це "проміжні ступені такого саморозкриття імен у простір твору" [12, 362-363]; В. Медушевський висловлює спостереження про те, що "ім'я згортає в себе надзвичайно широкі семантичні поля, які не усвідомлюються дослідниками, але незримо керують спрямуванням їхньої думки" [6, 18].

У контексті цього феномен "чужого" тексту як імені полягає у тому, що крізь цитату-ім'я відбувається "вихід" художнього мислення до неоміфологічних інтенцій, до пам'яті культури, до інтуїтивно-цілісного усвідомлення її цінностей, до "вічних" витоків музичного мистецтва у спробі естетично-духовного осягнення та творчого залучення до них. Адже ім'я це "не дзеркало і не вікно, а скоріше вітраж, який вказує нам на джерело світла, але робить видимою лише матрицю своїх візерунків" [8, 95].

Оригінальним дотиком музикою до музики, проникненням в образний та інтонаційний світ майстра XIX ст. крізь звернення до його твору та ототожнення музичних цитат і алюзій з іменем, стала композиція "Winterserenade" сучасного литовського композитора Онуте Нарбутайте. Витонченість індивідуального стилю, інтелектуалізм, вишуканість і "чистота" оркестрового письма сприяли значній популярності її музики на батьківщині та визнанню таланту за кордоном. В українському музикознавстві постать О. Нарбутайте мало досліджена [1; 3]. Тому попередньо відзначимо загальні особливості творчих пошуків і стилю композитора.

Ранні композиції О. Нарбутайте – Струнний квартет № 2 "Відкриваючи ворота забуття" (1980), "Червнева музика 1981" для скрипки та віолончелі, "Інтерлюдія" для флейти, віолончелі й органу (1983) – резонували з хвилею "нового романтизму" в литовській музиці. Творчі інтереси молодих композиторів початку 1980-х років були спрямовані на створення камерних композицій споглядально-елегійного настрою з поетичними назвами, нескладна музична мова яких часто тяжіла до мінімалізму. Нерідко інкрустуючи у свої твори цитати з музики минулих епох, автори прагнули не стільки полістилістичного ефекту, скільки "природного розкриття спільності відчуття, мислення і настрою" [7, 159].

У наступних композиціях О. Нарбутайте зростає роль конструктивної складової ("Альпініст" для двох фортепіано, 1988; "Метаболи" для камерного оркестру, 1992). На початок 1990-х років сформувався індивідуальний стиль композитора, в якому напрочуд гармонійно поєднані логіка з емоційністю, природністю, комунікативністю, а витончена інтелектуальна робота вуалюється зовнішньою легкістю ліричного висловлювання. Цю особливість стилю афористично відзначив латвійський композитор Імант Земзаріс: "Вивірені, "відточені" роботи з чарівністю ескізу" [14]. Неначе продовжуючи цю думку, польська музикознавець Данута Мірка зауважила, що музика О. Нарбутайте, "випромінює ніжну лірику, свідчить як про особливу чутливість автора, так і про надзвичайну дисципліну, що керує репетитивно-пермутаційним потоком майстерних звукових конструкцій" [14].

Переважає більшість творів О. Нарбутайте відзначена інтересом до історії, музичної культури минулого, "духовного єднання стилів різних епох" [2, 157] (камерна композиція "Vilnius-Divertimento", 1986; ораторія "Centones meae urbi", 1997; "Три симфонії Божій Матері", 2004), до відлуння далеких традицій у сучасній музиці ("Гокет" для альту, віолончелі та контрабаса, 1993), до осмислення спадщини визначних композиторів. З останньою темою пов'язаний ряд "музичних портретів" у творчості О. Нарбутайте – "Mozartsommer 1991" ("Моцартове літо 1991" для флейти, скрипки, альту і клавесина), "Winterserenade" ("Зимова серенада" для флейти, скрипки і альту, 1997) та "Autumn ritornello. Hommage a Fryderyk" ("Осінній риторнель. Пам'яті Фредеріка" для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано, 1999). Серед цих творів особливий інтерес викликає "Winterserenade": якщо

у "Mozatsommer 1991" автор вибудовує композицію як мозаїку-гру інтонацій з пізніх партитур Моцарта, у "Autumn ritornello", навпаки, втілює шопенівське начало поза цитування через створення "шопенівських деталей" у мелодії, ритмі, гармонії, фактурі, то у третьому творі простежується постійне балансування між творчими підходами.

За словами О. Нарбутайте "Winterserenade" – це маленьке музичне приношення Францу Шуберту, яке "сплетене" з мотивів першої пісні шубертівського циклу "Зимовий шлях" ("Winterreise") – "Спокійно спи" ("Gute Nacht") [15].

Одночастинна композиція "Winterserenade" створена у вільній формі, де чергування двох контрастних тематичних матеріалів утворює контур три-п'ятичастинної форми (А В А' В' А''). Кожний матеріал своєрідно "відбиває" шубертівський твір: вокальний і фортепіанний фактурні пласти, які співіснують у пісні "Gute Nacht" синхронно, у "Winterserenade" породжують два окремих змістовних плана, представлених послідовно.

У побудові музичної тканини "Winterserenade" О. Нарбутайте парадоксально поєднує незмінне дотримання матеріалу Шуберта з логічно продуманим приховуванням тематичних запозичень. У розгортанні драматургії також можна простежити і "пряме" відображення деяких композиційних закономірностей пісні "Gute Nacht" (зокрема, збіг місця розташування і гармонічних засобів кульмінаційної зони в обох творах), і "зворотний" рух (логіка поступових включень інтонацій шубертівської пісні до "Winterserenade" – від кінця до початку куплету). Загалом поєднання протилежних принципів побудови створює ефект "незнайомого знайомого", приближення-відштовхування. Тут "чуже слово, приховане в глибинних шарах тексту, регулює семантичні процеси в поверхневих структурах. Глибинні цитати існують у стані пульсації, створюючи або не створюючи новий рівень інтерпретації тексту, в залежності від того, який з розбіжних смислів читач-співрозмовник знаходить домінуючим при даному контакті з текстом" [11, 69]. Цей ефект посилюється "позастильовою" взаємодією музичного матеріалу, тобто поза акцентом на стильовому діалозі, тому що фрази шубертівської музики, потрапляючи у новий контекст, підпорядковуються сучасним засобам викладу і розвитку. Тут максимально "знімається" історичне дистанціювання між стилями і творами. Стиль Шуберта існує "над текстом", створюючи нові можливості розкриття себе в іншому та іншого для себе.

Музика першого, ліричного, розділу А "Winterserenade" – це творчий відгук О. Нарбутайте на "живий голос" шубертівської пісні. У викладенні тематичного матеріалу композитор використовує алеаторичні принципи композиції. Окремі фрази та інтонації оформлені в алеаторичні квадрати, що утворюють групи по чотири фрагмента, які оновлюються по чергово в партії кожного інструмента (скрипки, альт, флейти). Загальний слуховий ефект – це "пульсуюче" тонке комбінаторне поєднання "шубертівських" інтонацій, наближене до мінімалістських композицій.

Матеріал пісні "Gute Nacht" максимально завуальований не лише завдяки алеаторичному викладу, а й принципу включення "запозичених" фраз. Джерелом інтонаційних перетворень протягом розділу А стають сім початкових фрагментів, з яких перші чотири – це найтонша алюзія до початку куплету шубертівської пісні: фрагменти "натякають" на гармонічний зворот, що супроводжує першу вокальну фразу (і можуть бути гармонізовані $t_3 - II_7 (II_2) - K_4 - D_7$). При цьому звертає на себе увагу те, що ні один з початкових мотивів "Winterserenade" не зустрічається в "Gute Nacht" у варіанті, запропонованому О. Нарбутайте, але всі вони входять у мелодію Шуберта у зворотному русі (в ракоході). Відтак, "Winterserenade" дійсно "сплітається" з шубертівських мотивів, але вони складно впізнавані.

Перетворення початкових семи фрагментів підпорядковане чіткій логіці і містить декілька етапів, які непомітно змінюють один одного:

- 1 – виникнення нових мотивів шляхом підсумування похідних;
- 2 – ракохідне проведення попередніх мотивів, які у новому викладенні виявляються "шубертівськими", тобто звучать, як у мелодії пісні "Gute Nacht";
- 3 – варіантне перетворення матеріалу (додавання звуків, зміна ритму), що призводить до створення більш об'ємних мелодичних фрагментів, які у наступних алеаторних квадратах отримують ракохідне проведення і завдяки цьому також "перетворюються" у "шубертівські" фрази з різних моментів куплету пісні;
- 4 – введення все більш розгорнутих мотивів з "Gute Nacht".

Послідовність виникнення "шубертівських" мотивів у партитурі "Winterserenade" також підпорядкована загальній логіці ракоходу. Спочатку поступово кристалізуються інтонації заключного кадансу куплету, за ними – всієї кадансової фрази, потім окремі мотиви завершення першої фрази пісні, а останній зворот розділу А – це початковий мотив "Gute Nacht". Вибір саме цих фрагментів з пісні Шуберта не випадковий. Спостереження над текстом і музикою першого куплету дозволяють зробити висновки щодо змістовних акцентів "Winterserenade".

У куплеті "Gute Nacht", що написаний у строфічній формі, є елементи тричастинності, де крайні розділи витримані в основній тональності d-moll, а середній (розвиваючий) являє собою дві розгорнуті ланки секвенції, що охоплюють F-dur і B-dur. Отже, крайнім замкненим мінорним розділам контрастує рух і мажорні "проблиски" в середині куплету. Таке музичне рішення Шуберта гармонійно поєднується з текстом В. Мюллера³. О. Нарбутайте, обираючи фрагменти мелодії лише з крайніх розділів пісні, фокусує увагу та шубертівських образах печалі, холоду, безвиході. Крім того, особливий акцент композиторка робить на заключному кадансі пісенної строфи (з 28 такту), часто включаючи його в свою композицію. Примітно те, що в тексті В. Мюллера, що відповідає саме цьому кадансу, вперше у пісні зустрічається слово "сніг" ("der Weg gehüllt in Schnee" – "шлях оповитий снігом"). Це не тільки образно резонує з назвою творів Шуберта і О. Нарбутайте: неодноразове включення даного мелодичного мотиву (у тембровому забарвленні "холодної" флейти) створює ефект безкінечного прихованого повторення холодного "зимового" тексту. Тому "Winterserenade" сприймається як квінтесенція шубертівських образів самотності, холоду, відчуженості та розгубленості людини у великому світі.

У другому, контрастному, розділі В. О. Нарбутайте створює образ тривоги, який виникає в слухачському сприйнятті через дрібну ритмічну пульсацію і репетиції окремих співзвуч. Як зауважує композитор в автокоментарі, тут "легко можна впізнати ритмічні знаки з інших творів" [15]. За формою викладу, темпом і створеним художнім образом найбільш стійкі асоціації виникають з баладою "Лісовий цар" – одним із "знакових" творів у спадщині Шуберта. Тут можна відзначити також "сюжетний резонанс": нагадаємо, що у "Лісовому царі" Гете-Шуберта батько везе дитину через холодний темний ліс.

У фігураціях флейти і скрипки, що виникають на фоні альтових репетицій, вгадується гармонія VII₇, яка є другим співзвуччям фортепіанного вступу до "Gute Nacht". Таким чином, логіка руху "від кінця до початку", що керувала композиційним процесом у розділі А, знаходить своє продовження. Друге проведення контрастного розділу (В') призводить до кульмінаційного драматичного зростання, на вершині якого виникає цитата першої вокальної фрази пісні Шуберта ("Чужим прийшов сюди я"), що вперше у творі інтонується solo (флейта). Завершується "Winterserenade" проведенням тематизму фортепіанного вступу "Gute Nacht" (у ритмічному збільшенні).

Таким чином, у камерній композиції "Winterserenade" послідовно реалізується принцип зворотного руху. Якщо після цілісного охоплення твору ще раз звернутися до його похідних семи мотивів, то виявиться, що в них зашифрована кадансова фраза пісні Шуберта, причому її мотиви О. Нарбутайте викладає непослідовно і всі – у зворотному русі. А в останніх тактах "Winterserenade" проводиться початок "Gute Nacht", де мелодія не переривається і звучить послідовно, а всі її мотиви – у прямому русі. Таку логіку музичного розгортання можна трактувати як звукове втілення процесу пригадування давно знайомої музики, і ширше – у русі від завершення до початку є символіка проникнення "вглиб віків", від сучасності до романтичної епохи, поступове уявне (віртуальне, неоміфологічне) занурення в історично інший світогляд. За словами Онуте Нарбутайте, вона у "Winterserenade" спробувала проникнути у "печальний дух" романтичного митця. Крізь один твір, через неоміфологічні інтенції "чужого" тексту, автор прагне створити семантичне поле творчості Франца Шуберта, охопити музичний світ митця як єдине ціле, відображене в імені.

Примітки

¹ Спробою системного вивчення феномена стала робота автора цих рядків: Гармель О. В. Феномен "чужого" текста в современной музыке. Аспект неомифологических интенций художественного мышления : дис. ... канд. искусств. : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Оксана Владимировна Гармель. – К., 2005. – 228 с.

² "Ім'я власне не має значення у тому сенсі, що воно не позначає класу предметів, а називає (іменує) тільки один предмет" [10, 110].

³ Текст В. Мюллера у російському перекладі С. Заяцького: Чужим пришел сюда я, чужим покинул край; / Из роз венки сплетая, был весел щедрый май. / Любовь сулила счастье, уж речь о свадьбе шла, / Теперь кругом ненастье, от снега даль бела.

Література

1. Герасимова-Персидская Н. "...И слово в музыку вернись" / Н. Герасимова-Персидская // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2004 – Вип. 38. – С. 3–8.
2. Жюрайтите А. О достоверности музыки Онуте Нарбутайте / А. Жюрайтите // Музыкальная академия. – 2000. – № 3. – С. 152–157.
3. Латковська Н. В. Онуте Нарбутайте: діалог з Моцартом / Н. В. Латковська // Мистецтвознавчі записки : [Зб. наук. праць]. – К. : Міленіум, 2013. – Вип. 24. – С. 76–84.
4. Лотман Ю. Литература и мифология / Ю. Лотман, З. Минц // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам XIII: Семиотика культуры. – Тарту, 1981. – Вып. 546. – С. 35–55.

5. Лотман Ю. Миф – имя – культура / Ю. Лотман, Б. Успенский // Лотман Ю. Семиосфера. – С.-Петербург : "Искусство–СПБ", 2000. – С. 525–543.
6. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни / В. Медушевский // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : [Сб. статей]. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 18–28.
7. Паулаускис Л. "Мне кажется, музыка должна создавать впечатление естественного потока" / Л. Паулаускис // Музыкальная академия. – 2000. – № 3. – С. 158–159.
8. Руденко Д. Философия имени: в поисках новых пространств : [Монография] / Д. Руденко, Ю. Сватко. – Харьков: Око, 1993. – 104 с.
9. Руднев В. Винни Пух и "Китайская рулетка" (феноменология парасемантики) // Руднев В. Винни Пух и философия обыденного языка. – М. : Русское феноменологическое общество, 1996. – С. 203–217.
10. Руднев В. Словарь культуры XX века / В. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 387 с.
11. Тименчик Р. Текст в тексте у акмеистов / Р. Тименчик // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам XIV: Текст в тексте. – Тарту, 1981. – Вып. 567. – С. 65–75.
12. Флоренский П. Имена / П. Флоренский // Опыты: Литературно-философский сборник. – М. : Сов. писатель, 1990. – Вып. 1 – С. 351–412.
13. Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса) / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 384 с.
14. Onute Narbutaite [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mic.lt/c-narbutaite.htm>.
15. Onute Narbutaite. "Autumn Ritornello" : Program notes Audrone Ziuraityte. – CD. – Finlandia records, 2002.

References

1. Gerasimova-Persidskaya N. "...I slovo v muzyku vernis'" / N. Gerasimova-Persidskaya // Muzichnyy stil': teoriya, istoriya, suchasnist'. Naukoviy visnik NMAU im. P. I. Chaykovskogo. – K. : NMAU im. P.I.Chaykovskogo, 2004 – Vip. 38. – S. 3–8.
2. Zhyuraytite A. O dostovernosti muzyki Onute Narbutayte / A. Zhyuraytite // Muzykal'naya akademiya. – 2000. – № 3. – S. 152–157.
3. Latkovska N. V. Onute Narbutaite: dialoh z Motsartom / N. V. Latkovska // Mystetstvoznavchi zapysky : [Zb. nauk. prats]. – K. : Milenium, 2013. – Vyp. 24. – S. 76–84.
4. Lotman Yu. Literatura i mifologiya / Yu. Lotman, Z. Mints // Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Trudy po znakovym sistemam XIII: Semiotika kul'tury. – Tartu, 1981. – Vyp. 546. – S. 35–55.
5. Lotman Yu. Mif – imya – kul'tura / Yu. Lotman, B. Uspenskiy // Lotman Yu. Semiosfera. – S.-Peterburg : "Iskusstvo–SPB", 2000. – S. 525–543.
6. Medushevskiy V. Muzykal'noe myshlenie i logos zhizni / V. Medushevskiy // Muzykal'noe myshlenie: sushchnost', kategorii, aspekty issledovaniya : [Sb. statey]. – K. : Muzichna Ukraina, 1989. – S. 18–28.
7. Paulauskis L. "Mne kazhetsya, muzyka dolzhna sozdavat' vpechatlenie estestvennogo potoka" / L. Paulauskis // Muzykal'naya akademiya. – 2000. – № 3. – S. 158–159.
8. Rudenko D. Filosofiya imeni: v poiskakh novykh prostranstv : [Monografiya] / D. Rudenko, Yu. Svatko. – Khar'kov: Oco, 1993. – 104 s.
9. Rudnev V. Vinni Pukh i "Kitayskaya ruletk" (fenomenologiya parasemantiki) // Rudnev V. Vinni Pukh i filosofiya obyden'nogo yazyka. – M. : Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1996. – S. 203–217.
10. Rudnev V. Slovar' kul'tury XX veka / V. Rudnev. – M. : Agraf, 1997. – 387 s.
11. Timenchik R. Tekst v tekste u akmeistov / R. Timenchik // Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Trudy po znakovym sistemam XIV: Tekst v tekste. – Tartu, 1981. – Vyp. 567. – S. 65–75.
12. Florenskiy P. Imena / P. Florenskiy // Opyty: Literaturno-filosofskiy sbornik. – M. : Sov. pisatel', 1990. – Vyp. 1 – S. 351–412.
13. Yampol'skiy M. Bespamyatstvo kak istok (Chitaya Kharmasa) / M. Yampol'skiy. – M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 1998. – 384 s.
14. Onute Narbutaite [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: <http://www.mic.lt/c-narbutaite.htm>.
15. Onute Narbutaite. "Autumn Ritornello" : Program notes Audrone Ziuraityte. – CD. – Finlandia records, 2002.

Гармель О.В. "Чужой" текст как имя в творчестве Онуте Нарбутайте

В статье предлагается изучение феномена "чужого" текста в современной музыке сквозь призму категории имени в контексте неомифологических тенденций. В центре внимания аналитического раздела статьи, иллюстрирующего основные положения концепции автора, камерная композиция "Winterserenade" современного литовского композитора О. Нарбутайте, "сотканная" с интонаций первой песни цикла "Зимний путь" Ф. Шуберта.

Ключевые слова: "чужой" текст, имя, неомифологические интенции, Нарбутайте.

Garmel O. The "else's" text as a name in the works by Onute Narbutaite

Presented ideas are based on the integration of neo-mythological and xenological tendencies in modern culture. The "else's" text as a name in modern music is interpreted in mythological (neo-mythological) context. This article are focused on the play "Winterserenade" (1997) for flute, violin and viola by modern Lithuanian composer Onute Narbutaite. The opus was considered in the context of neo-mythological tendency as an example of music work, which was

based on use of "else's" text (by F. Schubert) as a mythologized name. Was performed analysis of specific composition's features and dramatic art of play.

One of the major gnosiological categories today is a dialogue, which immanently includes an intention to the "else's mind" and "else's word" in the process of cognition. On the other hand, the most important aspect of cultural mentality of the twentieth and twenty-first centuries are neo-mythological thinking intentions (by definition V. Rudnev [10, 184]). As a consequence, modern researchers consider mythologeme as version of "else's" text (as version of citation). In this article proposed opinion in the opposite direction – to interpret "else's" text as mythologeme.

A proper name is mythological in its essence. It has sense (internal form, etymology), but has no value because it does not refer to a class of objects. So the logic of name is the logic of mythological thinking, since the name "<...> is building around the world with mythopoetical laws dominated the association and the identity of all with all" [9, 206]. V. Medushevsky known modern researcher says that "<...> the name contains a vast semantic field that <...> invisibly control the direction of thought" [6, 18]. Thus, through citation artistic thinking can go to neo-mythological intentions, memory of culture, spiritual and aesthetic basics. In a musical composition can be built line associations and identities: citation – name of the composer – a symbol; sound quality and structure of citation – a symbol (a sign) of the composer in the history of music.

The instrumental chamber play "Winterserenade" by modern Lithuanian composer Onute Narbutaite is an example of a composition in which the author applied to the song by F. Schubert, identified the musical citations and allusions to his name and created a musical portrait of the composer of the 19th century through the techniques of composition late 20th century.

O. Narbutaitė composed "Winterserenade" when her personal style has been formed. The major part of the composer's works has been instrumental chamber music with a clear trace of the author's individuality. In her creation, the composer manages to perfectly combine constructive thinking with a suggestive, emotional manner of speaking. The majority of the works by O. Narbutaite can be characterized by the words of the Latvian composer Imants Zemzaris: "Finished work with the charm of a sketch" [14]. The Polish musicologist Danuta Mirka has aptly noted that the composer's music is "radiating with subtle lyricism and testifying to an extraordinary sensitivity of the author, as well as to the discipline directing the repetitive-permutational flow of masterful sound constructions" [14].

The composer gets in contact with a cultural context of various epochs in her own way. "Winterserenade" is a tiny Hommage a Schubert. The piece is woven from the motives of "Gute Nacht", the first song in the cycle "Winterreise". However, as noted by the composer, "the rhythmic sing from other works by the same composer can be easily recognized, including, I hope, Schubert's anxiety freezing on a winter road" [15].

Scheme of musical structure of "Winterserenade" is A B A' B' A''. Sections A, A', A'' used fragments of the song's melody of "Gute Nacht"; in sections B, B' used rhythmic pulsation of ballad "Erlkönig" by F. Schubert.

In "Winterserenade" O. Narbutaite balances between own and other language. In the presentation of the musical material in the sections A, A', A'' the composer uses the technique of aleatorics. Score consists of intonations of Schubert's songs, but they are difficult to detect, as they sound in reverse motion. O. Narbutaitė further changes intonation and they become as they were created by F. Schubert. First used motifs from the cadence of the song, then used motifs from the first part of the couplet, at culmination the first sentence of the song sounds.

Thus "Winterserenade" consistently implementing the principle of reverse movement. This compositional logic demonstrates the process memories of familiar music and symbolizes immersion in depth of history. "Winterserenade" O. Narbutaite is a neo-mythological journey into the romantic aesthetics through "else's" text as a name.

Key words: "else's" text, name, neo-mythological thinking intentions, Narbutaite.

УДК 78.087.1

Громченко Валерій Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент

ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ У ЖАНРІ МУЗИКИ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва)

У статті розкрито особливості взаємодії композитора та виконавця в жанрі музики для інструмента соло на прикладі духового музично-виконавського мистецтва. Автор звертається до творчості відомих музикантів різних епох, які з успіхом поєднували виконавську та композиторську діяльності, створивши багато яскравих сольних композицій. З'ясовується творча взаємодія видатних композиторів з популярними виконавцями, які мали вагомий професійний вплив на творчість багатьох сучасних авторів.

Ключові слова: композитор, виконавець, жанр, твір, інструмент, творча взаємодія.

Питання творчої взаємодії композитора та виконавця завжди визначаються особливою науково-дослідницькою увагою. Адже ступінь творчої контактності, взаємовідносин автора музики та її

відтворювача, їх активність спілкування та характер творчого взаємозбагачення спрямовані на бездоганність і оригінальність естетично-художнього результату (музичний твір), який і сприймається слухачем.

Отже, процес активізації та творчої дієвості музично-виконавського процесу концентрується переважно у взаємодії між композитором та виконавцем. При цьому відзначимо, що особистість виконавця твору має не менше значення у загальному художньому процесі, ніж постать автора музичної композиції. Науковець Л. Опарик пише: "Домінуючим чинником формування виконуваного музичного твору як самоцінного естетичного цілого є особистість виконавця, що проявляється через самобутність його комунікативно-інтерпретаційної позиції, позначеної виразним співавторським тоном. При цьому велику роль відіграє спільність стильових орієнтирів виконавця та композитора" [6, 9].

Особливий дослідницький інтерес представляє спілкування творця музики та її інтерпретатора з точки зору функціонування й розвитку жанру музики для інструмента соло. Усвідомлення композитором обмеженості палітри засобів виразності лише можливостями одного інструмента робить взаємодію автора та виконавця винятково своєрідною.

Відтак, перед вченими постає проблема виявлення характерологічних рис професійно-творчого спілкування у мистецьких союзах автора та виконавця, окреслення художніх результатів їх спільної творчості, зокрема, у рамках жанру музики для інструмента соло.

Дана тема, окрім вище підкресленої практичної складової, має вагоме значення і для вивчення теорії музичних жанрів, адже особливості виконання, які формуються у результаті взаємодії композитора та виконавця, постають важливим критерієм у загальній класифікаційній жанровій системі. Є. Назайкінський пише: "Системи класифікації музичних жанрів у більшості визначаються тим, які критерії їх розмежування та об'єднання вибираються для цієї мети" [5, 90].

Актуальність обраної теми визначається постійним зростанням інтересу сучасних композиторів і виконавців до творів жанру музики для інструмента соло. Їх мобільність публічного представлення, педагогічна значущість, як творів що найбільш активізують емоційно-чуттєвий стан молодого виконавця, концертно-конкурсна принадливість, що дозволяє музиканту якомога повніше розкрити його професійно-виконавські можливості, ставить композиції даного жанру в ряд часто виконуваних творів, а відтак, популярних та затребуваних у слухачів.

Аналіз наукових праць В. Апатського [1], І. Мутузкіна [4], Ю. Усова [7; 8] стосовно питань творчої взаємодії автора музики та її інтерпретатора у сфері духового музично-виконавського мистецтва розкриває їх професійні стосунки у напрямі концертної діяльності, інструментально-конструкційних удосконалень, становленні та розвитку жанрів сонати, концерту. Увага ж науковців-духовиків до жанру музики для інструмента соло лишається на рівні вивчення специфічних виконавсько-технологічних проблем та особливостей педагогічного й концертно-конкурсного репертуару сучасних виконавців на духових інструментах.

Теоретичні дослідження мистецтвознавців Є. Назайкінського [5], М. Калашник [3], Л. Опарик [6] мають глибокий тематично-дослідницький вектор, який, на жаль, не позначається професійно-творчою єдністю композитора та виконавця в рамках жанру музики для інструмента соло.

Мета статті – виявлення особливостей творчої взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло на прикладі духового музично-виконавського мистецтва.

Історія світової музичної культури зберігає імена багатьох видатних музикантів, різностороння діяльність яких мала надзвичайно вагомий вплив на розвиток тієї чи іншої сфери музичної творчості. Так, поєднання композиторської та виконавської практики Л. Бетховеном, Ф. Лістом, С. Рахманіновим позначилось колосальним впливом на еволюцію фортепіанного мистецтва. Багатогранна творча активність Н. Паганіні, Л. Шпора, Г. Венявського, Е. Ізаї заклала магістральні шляхи розвитку професійної майстерності гри на скрипці.

У плеяді відомих митців царини духового музично-виконавського мистецтва, творчість яких позначилась плідним поєднанням композиторської, виконавської, педагогічної, конструкційно-розвиваючої функцій, відзначимо німецького флейтиста-віртуоза, композитора, теоретика, викладача, інструментального майстра Й. Кванца (1697–1773), французького фаготиста і флейтиста, композитора, викладача Ф. Дев'єна (1759–1803), німецького гобоїста, композитора Ф. Рамма (1746–1790), австрійського кларнетиста і басетгорніста-віртуоза, композитора, інструментального винахідника А. Штадлера (1753–1812), чеського валторніста, композитора, теоретика Я. Штиха (1746–1803), французького валторніста, композитора, викладача Ф. Дювернуа (1765–1835) та багатьох інших музикантів [1, 183–190].

Отже, такого роду творча багатогранність виконавця-інструменталіста, який в одній особі поєднував композиторську, виконавську та інші види мистецької діяльності, поставала фундаментальною основою розвитку не лише у напрямках виконавсько-технологічного, інструментально-конструкційного

удосконалень духового виконавського мистецтва, але й у процесах інтенсивного еволюціонування його жанрової палітри.

Безперечно, вагоме значення в активізації процесів народження нових творів з-під пера музикантів-духовиків мали мистецькі стосунки виконавців з професійними композиторами. На основі їх творчих взаємовідносин, які дуже часто носили товариський характер, народжувались твори найрізноманітніших інструментальних жанрів.

З досліджень професора В.М. Апатського дізнаємось, що виконавська майстерність Я. Штиха (написав 14 концертів для валторни з оркестром), отримала високу оцінку Л. Бетховена, який присвятив музиканту сонату F-dur для валторни та фортепіано (op.17). Для соліста Мангеймської капели гобоїста-віртуоза Ф. Рамма (створив 6 гобойних концертів) В.А. Моцарт написав квартет F-dur для гобоя та струнних інструментів (KV370). Також В.А. Моцарт, будучи у тісних дружніх взаєминах із солістом-валторністом Зальцбурзької капели Й. Лейтгебом (1745–1811), присвятив музиканту всі чотири концерти для валторни з оркестром, а для австрійського кларнетиста А. Штадлера написав кларнетовий концерт A-dur й квінтет A-dur для кларнета та струнних інструментів [1, 187–190].

Вищевикладене дозволяє стверджувати високий ступінь творчого взаємозбагачення між композиторами та виконавцями. "Збереглись свідчення, що Д. Скарлатті, який недолюбливав дерев'яні духові інструменти, зокрема флейту, як непридатну для сольного виконавства, змінив власну думку, почувши гру Кванца у Неаполі, та навіть написав для флейти декілька концертів. Він був у числі перших композиторів, які написали сольні-концертні твори для цього інструмента" [8, 50].

Важливо відзначити, що написання композитором різноманітних творів для заздальгідь визначеного музиканта, з урахуванням його професійно-виконавських можливостей, говорить про певний рівень обізнаності автора з виразовим арсеналом відповідного музичного інструмента. Для композитора, такого роду інструментально-виразова обізнаність постає надзвичайно важливою, а з позиції жанру музики для інструмента соло, вона відіграє абсолютно вирішальне значення, адже виразова палітра автора обмежується можливостями лише одного інструмента.

Відтак, чим більшим інструментально-виразовим потенціалом володіє композитор, тим естетичним та художньо-довершеним постає його музично-змістовне мовлення, особливо у жанрі музики для інструмента соло.

Виразові якості того чи іншого інструмента, позначені тембровими, регістровими, віртуозно-технічними, артикуляційними, динамічними властивостями утверджуються у пам'яті композитора та з часом входять у його "професійно-творчий тезаурус" (М. Калашник), яким у широкому розумінні постає "...сукупність усіх аспектів соціокультурної та власне художньо-естетичної діяльності музиканта-творця, а також результат його рефлексії на певне інфосередовище" [3, 13].

Для виявлення особливостей творчої взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло надзвичайно важливо відзначити, що композиторська професійно-творча "скарбниця" (тезаурус) складається із двох частин: стабільної та мобільної. "Першу становлять базові знання, отримані у процесі спеціальної освіти, завдяки котрим відбувається оволодіння музичною мовою і технологічними засобами організації інтонаційно-звукового часо-простору. Вони дозволяють набути необхідний комплекс професійних навичок і залучити молодого музиканта до соціокультурного та художньо-естетичного досвіду, внаслідок чого відбувається становлення самого суб'єкта навчання. Друга частина професійно-творчого тезауруса охоплює знання, котрі постійно поповнюють авторську "скарбничку". Спонукальними причинами їх появи є: еволюція особистості як системи, котра саморегулюється, притаманний творчому індивіду інстинкт пізнання, динаміка оточуючого середовища, в тому числі музичного, безпосереднє або опосередковане спілкування зі слухачами та виконавцями" [3, 13–14].

Отже, професійно-творчі напрацювання (тезаурус) композитора, насамперед у його мобільній частині, вирізняються особливою динамікою розвитку. Її визначає активізація творчої діяльності митця у напрямку певної музично-виконавської сфери, яка, у свою чергу, стимулюється широкою концертною практикою відомих музикантів.

Вищезначений процес творчого взаємозбагачення між композитором та виконавцем дозволяє стверджувати наступне. Традиція єднання в одній творчій особистості функцій автора музики, виконавця, аранжувальника, інструментального майстра, викладача постає основою багатьох творчих звершень, які вперше використовувались та впроваджувались у широке мистецьке застосування саме їх винахідниками – різнобічно талановитими виконавцями, а вже потім плеядою багатьох професійних видатних композиторів.

Серед авторів композицій досліджуваного жанру, чия діяльність позначається надзвичайною багатогранністю професійної творчості та має винятково важливий вплив на розвиток жанру музики для інструмента соло, відзначимо наступних особистостей.

Бела Ковач (1937 р.н.) – угорський кларнетист, композитор, професор Академії музики ім. Ф. Ліста у Будапешті, був солістом оркестрів Угорського державного оперного театру та Будапештської філармонії. Б. Ковач є автором циклу "Посвяти" для кларнета соло, в якому кожна з дев'яти п'єс присвячується одному з всесвітньо відомих композиторів (Й.-С. Бах, Н. Паганіні, К. Вебер, К. Дебюсі, М. де Фалья, Р. Штраус, Б. Барток, З. Кодай, А. Хачатурян). Важливо відзначити, що ідея народження циклу у виконавця-композитора походила від бажання створити особливі інструктивно-технічні вправи, технологічні етюди для студентів-кларнетистів власного класу. Але ж високий професійно-художній рівень їх виконання, з часом, утвердив велику популярність п'єс даного циклу на широкій концертній естраді.

Малкольм Арнольд (1921-2006) – британський композитор, трубака, диригент. Його успіх кар'єри музиканта розпочався зі статусу високопрофесійного виконавця-трубака – соліст Лондонського філармонійного оркестру та симфонічного оркестру Бі-Бі-Сі. У творчому доробку М. Арнольда багато творів для духових, серед яких відзначимо фантазії для інструментів соло, які були створені спеціально для міжнародного конкурсу виконавців на флейті, гобої, кларнеті, фаготі та валторні, що проходив у місті Бірмінгемі (Англія) в 1966 році. Відносно фантазій для духових інструментів соло М. Арнольда науковець Ю. Усов зазначає: "Відмінною рисою їх постало те, що вони були написані без супроводу та виконувались на кожному інструменті соло. Композитору були необхідні великі знання виразових та віртуозних можливостей інструментів, для створення яскравих конкурсних п'єс" [7, 212].

Таким чином, досконале усвідомлення композитором виразової палітри інструментів, яке, безумовно, походило з висококласної виконавсько-оркестрової практики автора, дозволило створити М. Арнольду п'єси, які й на початку XXI століття користуються особливою популярністю у музикантів-духовиків.

Іван Оленчик (1952 р.н.) – російський кларнетист, викладач, композитор. Його мистецька доля нерозривно пов'язана з виконавською діяльністю. Лауреат численних конкурсів, серед яких найвідоміший наприкінці XX століття міжнародний конкурс "Празька весна" [9, 159–160]. І. Оленчик працював солістом-кларнетистом Державного симфонічного оркестру СРСР під орудою Євгена Светланова, Московського академічного симфонічного оркестру під керівництвом Павла Когана. З 2012 року – професор Російської академії музики ім. Гнесіних. У його композиторському доробку особливе місце займають Двадцять каприсів для кларнета соло, в яких автор виразно використовує музично-фольклорну основу різних народностей світу.

Отже, досконалість усвідомлення виразових можливостей інструмента, яка у найвищій мірі досягається лише музикантом-виконавцем, дає вагомі потенціальні можливості виконавцю-композитору щодо написання високохудожніх творів у жанрі музики для інструмента соло.

Яскравою особливістю взаємодії композитора та виконавця у досліджуваному жанрі є процес взаємної активізації власного творчого акту як автора, так й інтерпретатора музичної композиції. Неповторна індивідуальність двох особистостей знаходить прояв у спільній творчій діяльності, результатом якої й постає високохудожній твір.

Едісон Денисов (1929–1996), говорячи про власну Сонату для фагота соло зазначає: "Соната для фагота була написана мною на прохання нашого видатного фаготиста Валерія Сергійовича Попова та йому ж присвячена" [10, 296].

Важливо підкреслити, що у процесі роботи над даною сонатою Е. Денисов спирався як на високопрофесійний виконавський рівень відомого фаготиста, так й на його загально художній, творчий потенціал. Композитор стверджує: "Скерцозні можливості фагота давно вже вичерпані, і це всім зрозуміло – лежить, як кажуть, на поверхні. А ось експресивні можливості фагота, вони, на мою думку, ще далеко не вичерпані. Це дуже експресивний інструмент та дуже привабливий по звучанню. Та особливо незвично фагот звучить у високому регістрі. Тут у нього абсолютно якийсь неповторний за виразовими якостями тембр, правда, іноді наблизений до тембру саксофона. Мені, наприклад, було цікаво написати майже всю другу частину в основі тільки в скрипичному ключі – по суті, лише у дуже високому регістрі фагота" [10, 297–298].

Відзначимо, що творчий процес відомого українського композитора Володимира Рунчака (1960 р.н.) неодмінно пов'язується з особистістю виконавця. Плідністю професійно-мистецьких взаємовідносин, зокрема під час роботи над сольними п'єсами циклу "Номо ludens", позначена творча діяльність митця з кларнетистом А. Дьоміним, саксофоністом Є. Калюжним, трубакаем І. Бойчуком, тубістом В. Слупським та багатьма іншими музикантами. Результатом їхнього спілкування є суттєве розширення виразової палітри інструментів. Дослідник М. Баланко, вивчаючи твори циклу "Номо ludens" В. Рунчака, зазначає: "Завдяки максимальному збагаченню властивостей звучання оновленими принципами звуковидобування та розширенню регістрових можливостей інструментів, кожна з частин відрізняється новизною, а почасти і "епатажністю" представлення відповідного інструмента" [2, 25–26].

Отже, діалог двох митців має на меті уточнення художнього потенціалу відповідного музичного інструмента, певних виконавських якостей музиканта, його індивідуально-технологічних можливостей. Також з'ясовується рівень фізичної та психологічної спроможності виконавця.

Виявляючи особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло слід звернути увагу на глибоке історичне коріння даного жанрового явища. Його становлення безпосередньо торкається процесів народження та розвитку музичного інструментарію, фактів сольного представлення нових інструментів та їх різновидів широкій слухацькій аудиторії, ствердженнь притаманної лише їм палітри виразності.

Означена жанрова риса яскраво представлена й у сучасній музичній культурі, чим переконливо підкреслює художню індивідуальність та самостійність жанру музики для інструмента соло. Досліджуючи експериментальну флейту в музиці ХХ століття, на прикладі творів зарубіжних композиторів для флейти соло, І. Мутузкін стверджує: "Наслідком активного розвитку інструмента можна вважати затребуваний серед композиторів жанр твору для флейти соло" [4, 3].

Отже, досконалість знання палітри виразових засобів інструмента, що є надзвичайно важливою умовою для композитора, який пише твори у жанрі музики для інструмента соло, постала основою творчого синтезу виконавської та композиторської діяльності в одній особі музиканта-виконавця.

Написання сольних композицій авторами, творча діяльність яких не позначилась виконавською діяльністю у конкретній музичній спеціалізації, зокрема духове музично-виконавське мистецтво, призводить до плідного творчого єднання автора музики та її майбутнього виконавця. У такому творчому союзі з'ясовуються найбільш специфічні виразові можливості інструмента, особливості безпосереднього процесу гри на ньому, його виконавсько-технологічні характеристики.

Активізуючи вагоме значення у взаємодії композитора та виконавця, відносно жанру музики для інструмента соло мають процеси конструкційного еволюціонування музичного інструментарію. Результатом технічного удосконалення інструментів постає народження новітніх засобів виразності, художнє усвідомлення та застосування яких значною мірою залежить від продуктивного спілкування автора музики та її виконавця.

Творчі відносини композитора та інтерпретатора музичних творів у жанрі музики для інструмента соло повинні вивчатись й у наступних наукових працях, основою яких може стати теоретичний та методико-виконавський аналіз найбільш відомих сучасних композицій даного жанру.

Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / Владимир Николаевич Апатский. – К. : ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.
2. Баланко М. Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака / Микола Баланко // Київське музикознавство : Культурологія та мистецтвознавство : [зб. статей / упор. Т.К. Гуменюк, С.В. Тишко]. – К., 2010. – Вип. 34. – С. 24–32.
3. Калашник М.П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості) : Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Марія Павлівна Калашник. – К., 2010. – 32 с.
4. Мутузкин И.А. Экспериментальная флейта в музыке ХХ века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло) : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Иван Александрович Мутузкин. – Нижний Новгород, 2009. – 22 с.
5. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Евгений Владимирович Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
6. Опарик Л.М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Лариса Миколаївна Опарик. – Львів, 2007. – 18 с.
7. Усов Ю. Современная зарубежная литература для духовых инструментов / Юрий Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах : [сб. статей / ред.-сост. Ю. Усов]. – М.: Музыка, 1976. – С. 196–223.
8. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Юрий Усов. – М.: Музыка, 1989. – 207 с.
9. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство : справочник / Анатолий Черных. – М.: Сов. композитор, 1989. – 320 с.
10. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова: монографическое исследование / Дмитрий Иосифович Шульгин. – М.: Композитор, 1998. – 464 с.

References

1. Apatskiy V.N. Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva / Vladimir Nikolaevich Apatskiy. – K. : TOV "Zadruga", 2010. – 320 s.

2. Balanko M. Truba v instrumentalnomu teatri Volodymyra Runchaka / Mykola Balanko // Kyivske muzykoznavstvo : Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo : [zb. statei / upor. T.K. Humeniuk, S.V. Tyshko]. – K., 2010. – Vyp. 34. – S. 24–32.
3. Kalashnyk M.P. Muzychnyi tezaurus: spetsyfika, vlastyvoli, formy isnuvannia (na prykladi kompozytorskoï tvorchosti) : Avto-ref. dys. ... kandida mystetstvoznavstva : 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / Mariia Pavlivna Kalashnyk. – K., 2010. – 32 s.
4. Mutuzkin I.A. Eksperimental'naya fleyta v muzyke KhKh veka (na primere proizvedeniy zarubezhnykh kompozitorov dlya fleyty solo) : Avto-ref. diss. ... kandida iskusstvovedeniya: 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / Ivan Aleksandrovich Mutuzkin. – Nizhniy Novgorod, 2009. – 22 s.
5. Nazaykynskiy E.V. Stil' i zhanr v muzyke / Evgeniy Vladimirovich Nazaykynskiy. – M. : VLADOS, 2003. – 248 s.
6. Oparyk L.M. Komunikatyvnyi aspekt muzychno-vykonavskoho vyslovliuvannia : Avto-ref. dys. ... kandida mystetstvoznavstva : 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / Larysa Mykolaiivna Oparyk. – Lviv, 2007. – 18 s.
7. Usov Yu. Sovremennaya zarubezhnaya literatura dlya dukhovykh instrumentov / Yuriy Usov // Metodika obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh : [sb. statey / red.-sost. Yu. Usov]. – M.: Muzyka, 1976. – S. 196–223.
8. Usov Yu. Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh / Yuriy Usov. – M.: Muzyka, 1989. – 207 s.
9. Chernykh A. Sovetskoe dukhovoie instrumental'noe iskusstvo : spravochnik / Anatoliy Chernykh. – M.: Sov. kompozitor, 1989. – 320 s.
10. Shul'gin D.I. Priznanie Edisona Denisova: monograficheskoe issledovanie / Dmitriy Iosifovich Shul'gin. – M.: Kompozitor, 1998. – 464 s.

Громченко В. В. Особенности взаимодействия композитора и исполнителя в жанре музыки для инструмента соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства)

В статье раскрыты особенности взаимодействия композитора и исполнителя в жанре музыки для инструмента соло на примере духового музыкально-исполнительского искусства. Автор обращается к творчеству известных музыкантов различных эпох, которые с успехом соединяли исполнительскую и композиторскую деятельности, создавши много ярких сольных композиций. Раскрывается также творческое взаимодействие выдающихся композиторов с популярными исполнителями, которые имели большое профессиональное влияние на творчество многих современных авторов.

Ключевые слова: композитор, исполнитель, жанр, произведение, инструмент, творческое взаимодействие.

Hromchenko V. Particular qualities interactions of composer and performer in the genre of music for instrument's solo (on an example of wind performing arts)

The author of this article gave problematic representation interactions of composer and performer in the genre of music for instrument's solo. The writer does it on an example of wind performing arts. As a rule, music only begins with musicians. These are composer and player. They make creative contents of piece, determine its style, quality of reverberation and sound, configuration, all means of expression.

The genre of music instrument's solo is very popularity among musicians on the wind instruments. Composers and performers need knowledge about particularity of this genre. One of main questions is interaction writer and player of music compositions.

History of music performing art have got very many famous musicians' names who combined play instruments with compose of music. These are Niccole Paganini, Henrik Winiawskiy, Louis Spohr, Eugene Ysaye. Among the instrumentalists of wind performing art these are flutist Johann Quantz, clarinetist Anton Stadler, hornist Frederic Duvernoy, oboist Frederic Ramm. Performers' musicians wrote a lot of compositions for their instruments. That were music in famous genre of concert, sonata, suite and also music for instrument's solo.

Hornist Yan Stich's skill got high mark from L. Beethoven. French horn player Joseph Leutgeb acknowledged V.A. Mozart. Clarinet player Anton Stadler had respect from V.A. Mozart too. Flute player Johann Quantz was loved by Domenico Scarlatti. Legendary composers transcribed very many piece for well-known musicians on the wind instruments.

Great knowledge of all wind instruments, their means of expressive makes the foundation for high work of composers. Performers' creative work and composers' original think find special unification into the genre of music for instrument's solo. As a rule, musician integrates these two categories of creative activity.

Bella Kovach is a professor of clarinet at the F. Liszt Academy of music Budapest. He was a clarinetist's solo at the Hungarian State Opera House and the Budapest Philharmonic orchestra. Instrumentalist is also very famous composer. He wrote a lot of artistic works for clarinet's solo. Among them series "Dedications" where each of the pieces devoted to famous composer (J.S. Bach, N. Paganini, C.M. Weber, C. Debussy, M. de Falla, R. Strauss, B. Bartok, Z. Kodaly, A. Khachaturian). All of them are very popular on the concert stage, at very many students and teachers of clarinet.

Malcolm Arnold is one of popular composers at the round of performers on the wind instruments. He is also famous trumpet player. Musician was solotrumpetist at the London Philharmonic orchestra and BBC Symphony Orchestra. Malcolm Arnold's creative list has a lot of compositions for instrument's solo. The author of this scientific article emphasizes series "Fantasies" for wind instruments' solo. They were written special for International competition of musicians on the wind instruments in Birmingham (England) in 1966. At that date Malcolm Arnold composed

Fantasies' solo for oboe, flute, clarinet, bassoon and horn. Composer very well knew the dramatic means of wind instruments because long time he played on the trumpet into the highly professional orchestras.

Famous clarinetist Ivan Olenchik is a professor of music at the Gnessin State Music College (Russian). He is winner of many international competitions. Instrumentalist also played on the clarinet at the State Academic Symphony Orchestra of the Russian Federation (Svetlanov's Symphony Orchestra) and the Moscow State Symphony Orchestra (Kogan's Symphony Orchestra). Twenty caprices for solo clarinet take special place in his musical list. Composer uses creative folk music based on the melodies from the world. As a rule, very strong musician play these caprices.

Composer and performer always complement each other. Each of them leans very much new peculiarities about the expressive means of instrument, his creative capitals, strong and beauty of sound, timber and intonation. The creative unions of writers and players are very popular in the modern music. For example we can tell about brilliant artistic combinations of composer Edison Denisov and bassoonist Valeriy Popov, composer Vladimir Runchak and clarinetist Andrey Dyomin and others.

The author of this article used historical, comparative, deductive methods of research. Compositions of this genre strongly activate emotional and creative potential of instrumentalists and composers. Central factor the genre of music for instrument's solo is integrated and bright creative operation of composer and performer. Music for instrument's solo is synthetic genre of modern music performing art.

Key words: composer, performer, genre, composition, instrument, creative interaction.

УДК 784.1(477–25) : 37.046

Давидовський Костянтин Юрійович

кандидат мистецтвознавства

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ
КИЇВСЬКОГО ІНСТИТУТУ МУЗИКИ ІМ. Р. М. ГЛІЄРА
В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ КИЄВА:
історико-мистецтвознавчий дискурс**

У статті досліджені архівні матеріали, пов'язані з професійним навчанням хоровому співу в Києві. Висвітлено історичні та творчі шляхи позанавчальної концертної діяльності хорових колективів Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Проаналізовано творчу діяльність жіночого, камерного та дитячого хорів інституту. Виявлено різну знаково-смыслову спрямованість у творчій діяльності кожного колективу. Доведено роль творчої діяльності хорових колективів Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні сучасного культурно-мистецького середовища Києва.

Ключові слова: хорове мистецтво, мішаний хор, культурно-мистецьке середовище, творча діяльність, позанавчальні творчі заходи.

Хоровий спів – найбільш демократичний жанр музичного мистецтва, що здобуває відгук у серцях усіх шанувальників класичної й народної музики, є близьким різним верствам населення та здатний об'єднати музикантів різних творчих спрямувань і стилів. Проблеми хорового мистецтва широко висвітлювалися в музикознавчих працях О. Бенч, Н. Герасимової-Персидської, Г. Дзюби, Р. Дудик, А. Лашенка, Л. Мороз, Л. Пархоменко, А. Терещенко, Б. Фільц, І. Ярошенко. Проте вивченість впливу хорового мистецтва як художньо-естетичного явища на культурно-мистецьке середовище України є недостатньою, проблема в культурологічному аспекті не розглядалася, що зумовлює актуальність цієї статті, мета якої – дослідити історію українського хорового мистецтва як культурно-історичний феномен і його вплив на культурно-мистецьке середовище України, а завдання – розглянути означену проблему на прикладі творчої діяльності хорових колективів Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра.

Хоровий спів історично був першим проявом формування професійного музичного мистецтва. Природним є те, що клас хорового співу найчастіше створювався одночасно з відкриттям професійних освітніх музичних закладів – музичних шкіл, училищ, консерваторій тощо. Архівні матеріали свідчать, що перший професійний навчальний музичний заклад на теренах України – Київське музичне училище, що функціонує тепер як Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра (КІМ ім. Р. М. Глієра) розпочав свою навчальну й творчу діяльність 1868 року. Цим роком датується створення Київської музичної школи, в якій від самого початку існування навчального закладу відкрито клас хорового співу. У першому навчальному 1868/69 році майбутніх хормейстерів нараховувалося лише 11 осіб, проте свій хор уже було створено. Головну увагу керівництво школи приділяло вивченню в

хорі народних українських пісень, "щоб музичний розвиток не був однобічним, щоб створити широку базу для дальшого музичного розвитку на народних засадах" [2].

Спочатку хором керував Роберт Августович Пфеніг (1824–1899) – перший директор школи й майбутнього музичного училища, протягом двох наступних років – Микола Альбертович Губерт (1840–1888), друг і однокурсник П. І. Чайковського по Петербурзькій консерваторії.

Уже 13 листопада 1869 року учнівський хор виступав у зібранні Київського відділення Російського Музичного Товариства (РМТ, 1873 р. перетворене на ІРМТ – Імператорське Російське Музичне Товариство). Хор виконував пісні Ф. Мендельсона "Цвіли квітки у лузі навесні" та "Як радісно у лісі жити". Художній рівень виконання й значення концерту були дуже високими, про що, зокрема, свідчить той факт, що в цьому концерті брав участь А. Г. Рубінштейн, який грав перед виступом хору й після нього [5, 195].

Ця традиція поєднання навчання хорового співу з концертною та творчою діяльністю, започаткована з першого року існування закладу, збереглась й була розвинута в подальшому, завжди знаходячи зацікавлений відгук у культурно-мистецькому середовищі Києва. У зібранні відділення РМТ 5 квітня 1870 р. хор училища виконував третій номер з ораторії Й. Гайдна "Останні сім слів Спасителя", а вихованка училища О. Леонович співала в супроводі хору романс з опери М. Глінки "Іван Сусянін". 21 лютого 1871 р. хор знову виступив у зібранні Київського відділення РМТ і виконав хор з опери "Орфей" Х. Глюка та "Вранішню молитву" Ф. Мендельсона.

1873 року з вихованців училища було організовано церковний хор, який у неділю та святкові дні під керівництвом В. Р. Станіславського співав у церкві університету. У звіті Київського відділення РМТ за 1873–1874 роки, зокрема, йдеться про те, що "злагоджений спів цього хору привертав до храму багато народу" [5, 196]. Це й не дивно, адже разом з кращими учнівськими голосами в хорі звучали голоси таких корифеїв хорового співу в Києві, як, наприклад, М. Богданов, О. Долженко, В. Станіславський.

У наступному році на пропозицію Р. Пфеніга при училищі було організовано "Народний недільний клас хорового співу". В оголошенні дирекції РМТ зазначалося, що заняття "будуть провадитися по неділях і святкових днях з третьої до п'ятої години під керівництвом М. П. Сингаївського за спрощеним методом Шеве, особливо придатним для гурту, мало знайомого або зовсім незнайомого зі співом" [1, 4].

Імовірно, йшлося про так званий цифровий метод навчання музики Галена–Шеве, який було рекомендовано для навчання співу в початкових школах Франції 1883 року. Еміль Жозеф Моріс Шеве (Cheve, 1804–1864) – французький педагог, лікар і математик, який розвинув оригінальний метод навчання музики, створений П. Галеном. Цей метод набув також тимчасової популярності в Росії й Україні після видання 1868 року в Москві книги К. К. Альбрехта "Керівництво до хорового співу за цифровою методою Шеве" (Карл Карлович Альбрехт – син видатного німецького композитора Карла Францевича Альбрехта, який переїхав до Росії з сім'єю на початку 1840-х, і брат Людвіга Карловича, який стане директором Київського музичного училища в 1870-х роках, – віолончеліст і шанувальник хорового співу й один із засновників Московського хорового товариства, друг П. Чайковського й соратник М. Рубінштейна по організації РМТ і Московської консерваторії). Цифровий метод Шеве, який на той час можна вважати прогресивним, активно пропагували в Росії В. Одоєвський і Г. Ломакін, проте в ХХ ст. він уже майже не застосовувався.

Проте повернімося до створення "Народного недільного класу хорового співу". Його організація мала на меті музичне виховання учителів народних шкіл. У примітці до рукопису оголошення про відкриття класу зазначалося: "Уроки ці корисні також як зразок для вихованців учительських семінарій і всіх осіб, зацікавлених елементарним викладанням співу" [1, 5]. "Народний недільний клас хорового співу" існував до 1877 року й був дуже популярний у київському культурно-мистецькому середовищі. Відвідувало його близько 200 осіб. Учитися дозволялося всім охочим із сплатою всього п'яти копійок за урок. Учні хорів, а також учні ремісників зовсім звільнялися від платні [5, 196]. На той час це було рішучим кроком до демократизації музичного мистецтва. Ми наводимо ці архівні документи й історичні факти з метою показати, що з перших років існування навчального закладу було обрано такі ідейні й художні засади діяльності у сфері хорового мистецтва, як навчальної, так і творчої, що виявлялися в демократичній спрямованості процесу навчання, зокрема, в доборі репертуару й високому професіоналізмі й духовності творчої діяльності.

За роки існування відділу хорового диригування на ньому отримали професійну освіту десятки хорових диригентів, серед яких, зокрема, Н. Городовенко, народні артисти України О. Сорока, О. Мінківський, П. Муравський. На початку минулого століття й пізніше важливу роль у розвитку диригентсько-хорового відділу відіграли О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, В. Верховинець, Г. Верьовка, Е. Скрипчинська (дружина Г. Г. Верьовки), а в післявоєнну добу – М. Вериківський,

Г. Жуковський, А. Коломієць, О. Лисенко (син Миколи Віталійовича Лисенка). Пізніше на відділ прийшли працювати його випускники – П. Муравський, Л. Падалко, М. Хардаєв, які в різні періоди очолювали хор музичного училища [3, 36].

Усі ці роки, до 1984 р., в музичному училищі існував мішаний хор, під час заочних сесій збирався також мішаний хор заочного відділення, необхідний для складання державних випускних іспитів, а в останніх десятиліттях постійно функціонує дитячий хор студії педпрактики. Дитячий хор очолювали викладачі училища Є. Кльопова, В. Шалькевич, З. Томсон, а з 2000 р. – Н. Хорошун.

1983 року керівником мішаного хору училища стає Заслужений діяч мистецтв України Г. Л. Горбатенко. Надзвичайно обдарований музикант і безкомпромісна творча особистість, Г. Горбатенко стала рішуче наполягати на вирішенні нагальної проблеми, яку викладачі диригентсько-хорового відділу помічали давно й від якої потерпав хор училища: фізіологічно не до кінця сформовані голоси хлопчиків-підлітків – учнів музичного училища – не забезпечували природного звучання мішаного хору. Зауважимо, що на хоровий відділ завжди вступає більшість дівчат, а оскільки дисципліна хору є профільною й обов'язковою для всіх учнів, то й кількість їх у студентських і учнівських хорах найчастіше непропорційна. Щоб запобігти дисбалансу звучання голосів, до хору традиційно запрошувалися ілюстратори – дорослі співаки з професійних хорів та випускники відділу минулих років. Проте голоси дорослих чоловіків, манера співу музикантів різних музичних колективів, наприклад, Національної заслуженої академічної капели України "Думка" й Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, запрошуваних до роботи хористами на посади ілюстраторів, тембрально різнилися від голосів хлопчиків і поєднувалися в неприродне звучання.

Г. Горбатенко наполягла на ліквідації мішаного хору в музичному училищі й створенні замість нього жіночого хору. Саме з цього часу хор КІМ ім. Р. М. Глієра, що перейшов з учнівських на професійні засади, перестає бути лише навчальним колективом, а його творча діяльність починає значно перевищувати нормативні вимоги (академічні та звітні концерти, державні экзамени тощо) навіть для провідного навчального мистецького закладу.

Одночасно з жіночим хором 1984 року було створено вокальний ансамбль хлопчиків (керівник – викладач училища В. І. Романенко), але ансамбль проіснував лише два роки. Адміністративні реорганізації музичного навчального закладу завжди відбуваються болісно й непросто. 1999 року було прийняте рішення про поновлення під керівництвом В. Романенка мішаного складу хору, 2000 року – про створення жіночого (керівник Г. Горбатенко) й камерного (керівник З. Томсон) хорів. Наявність двох хорів як найкраще сприяла розподілу жіночих (котрих завжди більше у складі студентів диригентсько-хорового відділу) і чоловічих голосів (які природно знайшли місце в камерному хорі), що тепер відбувався без завдання шкоди навчальному процесу й художньому аспекту виконання різноманітного репертуару.

Щоб внутрішні механізми й об'єктивні закономірності спілкування в творчому колективі стали ефективним засобом управління, необхідна наявність психологічної взаємодії між диригентом та іншими учасниками виконавського процесу. Проте, якщо студенти Інституту музики завжди поважали й навіть обожнювали своїх вчителів-диригентів, стосунки між керівниками хорів склалися непросто, постійно виникало питання розподілу жіночих голосів між двома колективами. Ймовірно, стомлений конфліктами на цьому ґрунті, директор училища В. В. Козін 2002 року закриває камерний хор, залишаючи лише жіночий. Хлопчики ж диригентсько-хорового відділу прикріпилися на практиці до різних хорових колективів міста. Це було незручно. До того ж камерний хор музичного училища на той час завдяки численним виступам на різних концертних майданчиках міста набув певної популярності, і його закриття викликало певне невдоволення культурної громадськості міста, яке висловлювалося дирекції училища й керівництву мистецької освіти Києва.

2004 року новий директор Київського державного музичного училища ім. Р. М. Глієра С. М. Волков з метою оптимізації навчального процесу, надання рівної можливості відвідувати хор усім студентам диригентсько-хорової спеціалізації (як дівчатам, так і хлопчикам), а також шанувальникам хорового співу інших спеціалізацій, своїм наказом поновив діяльність камерного хору під керівництвом З. Томсон у складі затверджених навчальним планом виконавських колективів закладу.

Сьогодні в інституті музики існують три хорові колективи: лауреат міжнародних конкурсів жіночий хор Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра, керівник – Заслужений діяч мистецтв України, викладач-методист Г. Горбатенко; лауреат всеукраїнських конкурсів хорової музики камерний хор, керівник – викладач-методист З. Томсон; дитячий хор студії педагогічної практики Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра, керівник – викладач-методист Н. Хорошун.

Усі три хори мають свою слухачку аудиторію і шанувальників у київському культурно-мистецькому середовищі, а жіночий і камерний хори до того ж добре відомі за межами Києва й України, оскільки є незмінними учасниками й переможцями багатьох хорових конкурсів і фестивалів.

Так, жіночий хор, урочисто відзначаючи двадцяту річницю від дня свого заснування у м. Оберфлоккенбах (Федеративна Республіка Німеччина), куди був запрошений на концертний тур, вдруге був визнаний "Найкращим хором світу". Репертуар хору складають кращі зразки світової хорової музики від епохи Відродження, класики, романтизму до обробок українських народних пісень, духовної музики, творів сучасного хорового авангарду. Хор має багато фондових записів, які регулярно звучать на Українському радіо, його виступи транслюються по телебаченню, мають схвальні відгуки преси, видатних діячів українського хорового мистецтва. [4].

Камерний хор Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра був заснований як творча та навчальна лабораторія студентів диригентсько-хорового відділу. Незмінні художній керівник хору і концертмейстер – Зоя Томсон і Анна Щегловська – музиканти, цілковито віддані своїй справі й мистецтву хорового співу.

Перший публічний концерт хору відбувся 9 грудня 2000 року, і цей день хор відзначає як день свого народження. В цьому концерті, присвяченому 250-річчю від смерті Й. Баха, вперше у Києві було виконано весільний "Quodlibet" видатного німецького композитора.

Своєрідність цього колективу полягає в тому, що він передусім виступає як перший інтерпретатор найкращих хорових творів сучасних українських композиторів: В. Степурка, О. Канерштейна, В. Журавицького та ін. Але репертуар хору рясніє також світськими та духовними творами різних епох від Ренесансу до сучасності, різних національних шкіл та стилів.

Творча діяльність колективу та її вплив на сучасне культурно-мистецьке середовище Києва й України найбільше виявляються під час масштабних хорових фестивалів і хорових конкурсів. Камерний хор брав участь у багатьох художніх заходах такого рангу. Це: щорічний фестиваль Національної спілки композиторів України "Прем'єри сезону", хоровий фестиваль "Золотоверхий Київ" (2003 р.), "Весняна хорова асамблея" клубу хормейстерів "Тоніка" (м. Київ, 2002 та 2006 роки), Всеукраїнський музичний фестиваль, присвячений 250-річчю від дня народження Д. Бортнянського (м. Київ, 2001 р.), Друга міжнародна виставка "Православна Україна" (Києво-Печерська лавра, 2003 р.), фестиваль "Золота осінь – 2006", "Пісенна веселка Олександрії" (м. Біла Церква, 2006 р.), "Свята Софія" (м. Київ, 2007 р.), "Хорова асамблея" (м. Глухів, 2008 р.), Всеукраїнський музичний фестиваль до 250-річчя Д. Бортнянського. Цей список заходів постійно поповнюється.

Постійно гастролюючи містами України, хор виступав у кращих концертних залах Полтави, Дніпропетровська, Кам'янець-Подільського, Івано-Франківська, Білої Церкви, Глухова. Але найкраще його знають і шанують кияни: камерний хор багаторазово співав на кращих сценах Києва (Національна філармонія України, Національний будинок органної та камерної музики України, великий і малий зали Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, Київський міський будинок учителя, Будинок учених НАН України, Музей книги та друкарства України), звучав у Андріївській церкві, Трапезній церкві Києво-Печерської лаври, Свято-Володимирському кафедральному патріаршому соборі, Німецькій євангелістсько-лютеранській церкві св. Катерини тощо.

Третій хоровий колектив Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра – дитячий хор студії педагогічної практики – є своєрідною "фабрикою" талантів, майбутніх хорових співаків і диригентів. Керівник хору, викладач-методист інституту Н. Хорошун, підтримує три вікові склади хору – від зовсім маленьких хористів до абітурієнтів інституту – і переконливо доводить, що хорового співу можна й треба навчати всіх дітей, створюючи, таким чином, безупинний "конвеєр" творчих кадрів у системі професійної хорової музичної освіти. Хоровий спів, проєктований у суспільно корисну концертну діяльність учнівської молоді, сприяє розвитку дитячої творчої активності, спонукає до розширення музичних знань і навичок, змушує систематично розвиватися і вдосконалюватися.

Концертні виступи хору, у яких завжди наявні елементи театральної драматургії, ніколи не залишають байдужою дорослу аудиторію. Так, "Ромео і Джульєтта" у постановці дитячого хору КІМ ім. Р. М. Глієра – це погляд дітей на взаємини дорослих людей, пошук відповіді на запитання, чому у світі є трагедії, війни, катастрофи, вияв прагнення дітей зберегти мир на землі, зберегти землю як матір, яка породила все живе на світі, показати любов одне до одного.

Три хори Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра – це три знаки в київському культурно-мистецькому середовищі. Головне значення позанавчальної творчої діяльності цих хорових колективів, яка має різну знаково-смыслову спрямованість, полягає у сприянні творенню в Києві "середовища в середовищі" – широкого сегмента поціновувачів академічної хорової музики, який об'єднав у єдине коло інтелігенцію, митців, творчу молодь – учнів і студентів навчальних музичних закладів, а також їхніх батьків і педагогів. Це надає можливість задовольняти естетичні потреби тисяч шанувальників класичної хорової музики.

Література

1. Державний архів міста Києва. – Ф. 296. – Оп. 1. – Од. зб. 35. – Арк. 4–5.
2. Киевлянин. – 1868. – № 85.
3. Київське музичне училище 1868–2008 : буклет. – К.: "Буква", 2008. – 54 с. С. 36.
4. Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.glierinstitute.org/ukr/groups/1.html>.
5. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / М. Кузьмін. – К.: Музична Україна, 1972. – 228 с.

References

1. Derzhavnyi arkhiv mista Kyieva. – F. 296. – Op. 1. – Od. zb. 35. – Ark. 4–5.
2. Kievlyanin. – 1868. – № 85.
3. Kyivske muzychne uchylshche 1868–2008 : buklet. – K.: "Bukva", 2008. – 54 s. S. 36.
4. Kyivskiy instytut muzyky im. R. M. Hliiera [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.glierinstitute.org/ukr/groups/1.html>.
5. Kuzmin M. Zabuti storinky muzychnoho zhyttia Kyieva / M. Kuzmin. – K.: Muzychna Ukraina, 1972. – 228 s.

Давыдовский К.Ю. Творческая деятельность хоровых коллективов Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра в культурно-художественной среде Киева: историко-искусствоведческий дискурс.

В статье исследованы архивные материалы, связанные с профессиональным обучением хоровому пению в Киеве. Освещены исторические и творческие пути внеучебной концертной деятельности хоровых коллективов Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра. Проанализирована творческая деятельность женского, камерного и детского хоров института. Выявлена разная знаково-смысловая направленность в творческой деятельности каждого коллектива. Доказана роль творческой деятельности хоровых коллективов Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра в формировании современной культурно-художественной среды Киева.

Ключевые слова: хоровое искусство, смешанный хор, культурно-художественная среда, творческая деятельность, внеурочные творческие мероприятия.

Davydovskiy K. Creative activity of R. Glier Kyiv Institute's of Music choirs in the cultural and artistic environment of Kyiv: historical and study of art discourse.

The article investigates the archival materials related to professional training in choral singing in Kyiv. The creative work of R. Glier Kyiv Institute's of Music Women, Chamber and Children choirs is analyzed. Different semiotic and semantic orientation in the creative activity of each team is spotted. The role of R. Glier Kyiv Institute's of Music creative activities in formation contemporary cultural and artistic environment of Kyiv is proved. First professional music training institution in Ukraine – Kyiv Music College, which operates now as R. Glier Kyiv Institute of Music, began its educational and creative activity 1868. It was then discovered class choirs. 1869 Student Choir has performed in meeting of the Russian Musical Societies Kiev branch. Students of Music College were also a significant part of its choir. Started a tradition of combining learning with concert choirs and creative activities are always interested in finding an echo in Kyiv's cultural and artistic environment. From the first years of school ideological and artistic principles of activities was chosen in the field of choral art democratic orientation of the learning process, professionalism and spiritual creativity.

Over the years the department of choral conducting has given professional education for dozens of choral conductors, including N. Gorodovenko, O. Soroka, O. Minkivskiy, P. Murawskiy. Important role in the development of conducting and choral department played O. Koshits, M. Leontovich, K. Stetsenko, V. Verhovinets, E. Skrypchynska, G. Veryovka, and in the post-war days – M. Verykivsky, G. Zhukovskiy, A. Kolomiets, O. Lysenko etc.

A mixed choir always has been in the music college. 1984 a new choir leader G. Horbatenko insisted on building the replacement female choir. From this time the choir went from student to a professional one. Its creative activity begins to exceed the regulatory requirements for teaching art institution. However, the structural reorganization of school choirs, finding sustainable solutions to optimize the learning process and creative activity, continued until 2000.

Presently, there are three choirs in R. Glier Kyiv Institute of Music: Female Choir, Chamber Choir and Children Choir of schools teaching practice. All three choirs have their audience and fans in Kiev cultural and artistic environment. The article describes the features of each of the creative teams. Female Choir is a regular participant and winner of numerous international choral competitions and festivals, is well known outside Kyiv and Ukraine, successfully integrated into the international cultural space. During a tour in Oberflokkenbah (Federal Republic of Germany, and noting the twentieth anniversary of its founding, the Female chorus again was voted "The Best Choir in the World". The team has a rich creative biography. It is a highly professional practice base for future choirmaster, nevertheless, choir successfully presenting our choral art in Ukraine and abroad. The repertoire of the choir make up best examples of world choral music from the Renaissance, classical, romantic to the arrangements of Ukrainian folk songs, sacred music, choral works by contemporary avant-garde. The choir has a lot of stock records that are regularly heard on Ukrainian radio, his performances are broadcast on television, with rave reviews press, prominent figures of Ukrainian choral art.

Chamber Choir was founded as a creative and educational laboratory of student choir conductor department. The identity of this group is that it stands above all as the first interpreter of contemporary Ukrainian music composers.

Creative activities and its impact on contemporary cultural and artistic environment as most are found in the large-scale choral festivals and competitions.

Children Choir of schools teaching practice is a kind of "talent's factory", the future of choral singers and conductors and has three age composition. So create continuous creative personnel's "pipeline" in the system of professional choral music education. Choral singing in projected public benefit concert of youth, promotes the development of children's creative activity leads to increased musical knowledge and skills makes systematically develop and improve.

We found a variety of symbolic and semantic focus in the creative activities of each group. The role of R. Glier Kyiv Institutes of Music choirs creativity in the formation of Kyiv's contemporary cultural and artistic environment is proved. The primary importance of extracurricular creative work these choirs are to facilitate the formation of Kiev "environment in the environment" – a wide segment of the academic lovers of choral music. Thus, a single circle united intellectuals, artists, creative young people – students of educational institutions of music, as well as their parents and teachers. It allows you to meet the aesthetic needs of thousands of fans of classical choral music.

Key words: choral art, female choir, cultural and artistic environment, creative activity, extracurricular artistic arrangements.

УДК 78.034 (477.51)

Кавунник Олена Анатоліївна

кандидат мистецтвознавства

ЕТНОРЕГІОНАЛЬНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Стаття присвячена розкриттю складових регіональної проблематики сучасного українського музикознавства, серед яких музичне краєзнавство, музичне середовище. Вони є провідними в дослідженні музичної культури й мистецтва у великих та малих містах України.

Ключові слова: регіональна проблематика, культурологія, музикознавство, музичне краєзнавство, музичне середовище.

Дослідження музичного мистецтва в регіональному аспекті утворили один із пріоритетних напрямів українського музикознавства, що є проявом поглибленого вивчення національної музичної культури на сучасному етапі. Розкриття музичного процесу в селищах, середніх і малих містах України [своєрідних соціо-локусах (В. Кузик)], що в попередні десятиліття був проаналізований недостатньо, вкрай потрібно для відродження національних музичних надбань, а отже, подолання типової для радянської музичної історіографії фрагментарності в розкритті історії української музики, її відтворення в багатоманітності й водночас цілісності. Це важлива складова об'єктивної репрезентації вітчизняних музично-художніх здобутків у європейському культурному світі.

Актуальність дослідження форм й особливостей музичного життя великих та малих міст України в регіональному вимірі полягає в можливості вивчення музичного середовищі обраних об'єктів, їх смислової спорідненості в контексті ознак національного менталітету як основи наукової концепції регіональних досліджень у форматі суспільно-історичного буття регіонів держави. Спрямованість векторів української філософської, культурологічної, соціоестетичної думки, етномузикознавства, музичної соціології на регіональну проблематику зумовлена нинішніми суспільно-політичними умовами демократизації і гуманізації суспільних відносин в Україні, зокрема можливістю міст, селищ кожного регіону на основі загальнодержавної програми зберігати й розвивати соціокультурні традиції минулого. У такий спосіб стає можливим пізнання конкретики фактологічного матеріалу місцевості, що має власну історико-культурну цінність, а не підганяється під загальноприйняту схему.

Серед провідних досліджень теоретичних аспектів регіональної проблематики як органічного принципу територіальної організації історичних, соціально-політичних, економічних та культурних процесів праці та окремі публікації культурологів (В. Г. Чернець, В. Н. Леонтієва, В. А. Личковах), істориків (П. Т. Тронько, С. В. Киселиця, М. М. Водзинський). Процесу розвитку регіональної музичної культури в історичній, етнічній, соціоетнічній площинах, питанням регіональної сформованості мистецького середовища як системної організації музичної культури присвячено праці Т. В. Мартинюк, В. А. Мітлицької, О. В. Шевчук, Т. І. Росул та ін.

Метою статті є висвітлення етнорегіональних аспектів українського музикознавства в контексті системного осмислення національної музичної спадщини.

Музична регіоналістика, як порівняно молода галузь українського музикознавства, знаходиться на етапі формалізації науково-практичного контексту. Це система знань про закономірності та форми розвитку музичного мистецтва в контексті музичних процесів міст та селищ районного, обласного підпорядкування регіонів України. З історії її становлення й розвитку в національному музикознавстві слід вказати на одне з перших досліджень Марії Загайкевич про музичне життя Західної України другої половини XIX століття, праці про музичне життя Києва [К. Шамаєва, О. Лисюк], Харкова [Н. Пирогова].

Історично сформувавшись у межах історичного музикознавства, сучасна українська музична регіоналістика є комплексним напрямом, що функціонує на перетині історії музики, музичної культурології, етномистецтвознавства. На відміну від попередніх десятиліть, коли вивчалася переважно музична культура великих міст України (Київ, Харків, Львів, Одеса), тепер активно розробляються питання музичної культури провінційних територій, що раніше не потрапили до кола уваги дослідників. Будучи характерним проявом поглибленого осмислення національного музичного процесу на межі XX–XXI ст., подібне розширення географічного аспекту предмета регіональних досліджень, безумовно, підготовлено попередніми здобутками в цій галузі.

Науковці-музикознавці широко використовують дефініції "регіон", "регіональний", "периферійні регіони" на позначення соціогеографічних процесів музичної культури в Україні, як, наприклад, у дослідженнях Т. В. Мартинюк (динамізація регіональної музичної культури; регіональна константа; українська музична історія периферійних регіонів країни), Б. О. Сюти (синдром периферійної культури, культурна периферізація). Сміслова ідентифікація формулювань "регіональна культура", "культура регіону" становить певну модель соціокультурної творчості. Такий широкий спектр трактувань терміна "регіон" свідчить про вагомість проблем музичної регіоніки в осмисленні тенденцій її розвитку. Введений дослідницею В. В. Кузик термін "культурний соціо-локус" дозволяє дослідити духовну атмосферу міського середовища малого міста, що відіграє особливу роль у визначенні форм життєдіяльності людини.

У сучасних розвідках із питань регіоналістики вивчаються: музична культура міст, регіонів України в їх цілісності, музичне життя етнічних меншин, що компактно проживають на відповідних територіях, локальна специфіка традиційної музичної культури, різні галузі, аспекти музичного життя – композиторська творчість, інструментальне, хорове, вокальне виконавство, академічна, естрадна музика, музична критика й публіцистика, діяльність театрів, музичних товариств, навчальних закладів, окремих персоналій тощо.

Зростання питомої ваги регіональної проблематики в галузях історичного та теоретичного вітчизняного музикознавства стверджують праці науковців. На зламі XX–XXI ст. було напрацьовано значний масив монографій, дисертацій, збірників наукових праць, циклів статей, присвячених висвітленню нових матеріалів стосовно міст і регіонів, що в попередні десятиліття вже вивчалися, а також розкриттю різних складових, аспектів, періодів музичного життя й – ширше – музичної культури раніше не досліджених провінційних міст України. Поміж численних відповідних розробок різних періодів праці, присвячені Харкову (Й. Миклашевський, О. Кононова, Н. Пирогова), Києву (М. Кузьмін, К. Шамаєва, О. Зінкевич, О. Лисюк), Одесі (В. Малішевський), Катеринославу (В. Мітлицька), Івано-Франківську (Л. Романюк), Стрийщині (О. Миронова), Яворову, Перемишлю (Б. Фільц), Коломиї (Л. Косак-Баб'юк), а також Східній Галичині (Ю. Булка, Й. Волинський, М. Загайкевич, Л. Кияновська, Н. Костюк, Л. Мазепа, Т. Мазепа, М. Черепанин та ін.), Закарпаттю (Т. Росул, Л. Микуланинець), Буковині (К. Демочко, Л. Глібовицький), Волині (Л. Ігнатова, П. Шиманський), Чернігівщині (О. Васюта, Т. Ляшенко, Л. Дорохіна, О. Кавунник), Сумщині (Г. Локощенко), Полтавщині (А. Литвиненко), Північному Приазов'ю (Т. Мартинюк), Донеччині (О. Шаповалова, Т. Гердова) тощо.

Наприкінці XX – початку XXI ст. захищено дисертації про музичне життя регіонів, областей України. Серед них: "Музыкальная жизнь Сумщины / середина XVIII – 80-е гг. XX века" (Г.Д. Локощенко, 1991р.); "Музичне життя на Чернігівщині у XVIII-XIX ст." (О.П.Васюта, 1997р.); "Музична культура Галичини (II пол. XIX – перша XX ст.)" (М.В.Черепанин, 1997р.); "Музична культура Західної України 20-30-х років XX століття: ідеї поступу та розвиток національних традицій" (Н.О.Костюк, 1998р.); "Музичне життя Волині" (П.І.Шиманський, 1999р.); "Музичне життя Катеринославщини сер. XIX – поч. XX ст. (В.А. Мітлицька, 2000р.); "Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст." (Л. Кияновська, 2000р.); "Музичний професіоналізм північного Приазов'я XIX-XX ст." (Т.В. Мартинюк, 2003 р.), "Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст." (О.В.Кононова, 2004р.); "Тенденції розвитку музичної культури Волині кінця XX – поч. XXI ст." (Л.П. Ігнатова, 2006 р.), "Музичне життя Закарпаття 20-30-х років XX ст." (Т.І.Росул, 2004р.), "Музична культура Галичини на зламі XIX-XX ст." (Б.І.Забута, 2003), "Музична культура Полтавщини XIX – поч. XX ст. в аспектах регіонального джерелознавства 2006 р." (А.І.Литвиненко, 2006р.).

Серед дисертацій увагу привертають дослідження про музичне життя у малих містах України: "Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (II пол. XIX ст. – 1939 р.)" (О.М.Миронова, 2007р.), "Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів XIX – поч. XXI ст." (О. А. Кавунник, 2011 р.).

Кожне з досліджень збагачує наукову базу даних про музично-інформаційне поле у регіонах країни крізь призму форм музичного життя (музичної освіта, концертно-виконавська діяльність, композиторська творчість).

Сучасні дослідження у сфері музичної регіоналістики щільно пов'язані з опрацюванням таких пріоритетних сьогодні, часто нових напрямів українського музикознавства, як інтенсивна розробка його джерельної бази, питання музичної діалектології, етномистецтвознавства й етнокulturознавства, поглиблене осмислення яких у контексті окремих галузей національного музичного процесу сприятиме розкриттю музичної культури України як неоднорідної, амбівалентної системної цілісності.

Це, з одного боку, розробка джерельної бази щодо всіх складових музичної культури названого соціо-локусу в їх синхронному й діахронному аспектах. Адже функціонування таких складових утворює неповторне музичне середовище міста. З іншого – вивчення загальних тенденцій розвитку музичної культури України впродовж XIX – початку XXI ст. Осмислення зазначених аспектів відіграло евристичну роль у процесі систематизації та узагальнення емпіричного матеріалу. Як-от наукові праці краєзнавчого спрямування вчених-істориків і філологів, мистецтвознавців Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя періоду 1990-х рр. XX – поч. XXI ст.: серія "Ніжинська старовина" (випуски "Греки в Ніжині", "Поляки в Ніжині", "Євреї в Ніжині"), започаткована істориком та протоієреєм кафедрального собору Всіх Святих м. Ніжин О. С. Морозовим; збірник "Література та культура Полісся", заснованим у 1990 р. професором філологічного факультету НДУ ім. М. Гоголя Г. В. Самойленко, понад 40 випусків якого присвячено питанням з філології, історії, літератури і культури, театрального мистецтва, освіти Ніжина, Чернігівщини, України.

Дослідженню концепції розосередженості культурних осередків як культурних соціо-локусів провінційного простору присвячено монографію кандидата мистецтвознавства В. Кузик. "Для України ще з XVII ст. в силу ряду історичних факторів були притаманні процеси розосередження культурних осередків, тобто утворення у провінційному просторі своєрідних культурних соціо-локусів" [1, 20]. Дослідниця вперше адаптує теорію культурної локалізації на національний український ґрунт з позицій історично-політичного державотворення.

Важливою складовою музичної регіоніки є музичне краєзнавство, яке сприяє формуванню багатовекторних напрямків дослідження, орієнтації на виокремлення й підкреслення особливостей обраного об'єкту вивчення, його індивідуально окресленого абрису, що виокремлює даний соціо-локус із загалу як у хронологічно-історичному плані, так і в культурно-соціальних аспектах. Такі напрямки дослідження характеризуються пошуком місцевого матеріалу: архіви, публіцистика, приватні документи діячів культури; конкретизацією й деталізацією історико-культурного процесу даного міста: міські, регіональні, всеукраїнські, міжнародні конкурси, фестивалі, ярмарки, концерти, календарні, народно-обрядові свята; взаємодією специфічного для певного регіону, міста, селища матеріально-природного (архітектурні забудови, ландшафт міста) і духовно-культурного (історико-мистецькі традиції, поліетнічний контингент населення, виконавська, композиторська творчість) чинників у суспільному житті міста. Нині існуючі джерелознавчі, архівні матеріали практично-творчої діяльності музикантів – професіоналів, аматорів – підтверджують тезу про значимість середніх, малих міст та селищ як соціо-локусів, культурно-мистецьких джерел для розвитку не тільки великих міст, але й усієї держави. Розгляд форм музичного життя в кожному з таких соціо-локусів привертає увагу самотніми проявами народної та академічної творчості, що органічно й гармонійно вписується в загальнонаціональний простір. "Для того, щоб наблизитися до об'ємного культурного бачення, необхідно досліджувати прошарки "глибинного залягання", вивчати явища другого порядку" [2, 3]. Культуротворча діяльність музикантів – уродженців провінційного міста в результаті творчих контактів і зв'язків сприяла й сприяє формуванню та розвитку культурно-мистецьких традицій великих культурних центрів України, зокрема Києва. Прикладом є творчість митців – уродженців Лівобережної України – М. Лисенка з Полтавщини, М. Заньковецької, Ф. Проценка з Чернігівщини та ін. У такий спосіб стверджується теза про людинотворчу суть культури. У такий спосіб предмет краєзнавства, на думку П. Тронька, слід розглядати як реальний інструмент концентрації суспільної енергії навколо пріоритетних завдань збереження спадщини. "Без об'єктивного врахування цих аспектів історія у цілому хибує на однобічність висновків" [208, 10].

Серед важливих чинників для розвитку, зокрема, музичного краєзнавства як інтегральної науки визначаються: вплив державних виконавчих органів щодо фінансування культуротворчих процесів у регіонах (міста, селища); діяльність науковців (архівно-пошукова робота, публікації, конференції); подвижницька праця громадян міста, селища.

Музичне краєзнавство перебуває в контексті етнорегіональних вимірів сучасного музикознавства, сприяючи пізнанню мистецького життя України у світлі теорії динаміки культури та міжкультурного діалогу. Його включення в контекст регіональних досліджень національної музичної культурології зумовлено спільними суспільно-соціальними реаліями культурних соціо-локусів та обласних центрів, дослідження мистецького життя яких сприяє зростанню суспільної свідомості та національної самосвідомості громадян країни.

Науково-практична сутність музичного краєзнавства полягає в пошуку і розкритті особливостей музичного життя середніх і малих міст України. Джерелознавча й фактологічно-інформаційна база даних про форми музичного життя кожного з них – культурно-мистецькі свята, музично-естетичні вечори, концертні виступи, гастрольні турне музикантів, творчість композиторів – сприяють розвитку міжрегіональних культурно-мистецьких контактів. Для динамізації цього процесу було би доцільним активізувати видання матеріалів краєзнавчого спрямування, надолужити публікації про минуле в мистецькому житті міста, презентувати науково-популярні видання, творчі нариси про сучасні музичні колективи, виконавців, композиторів, фольклористів, педагогів міста. У такий спосіб відбувається відродження культурно-мистецького зв'язку поколінь, природна еволюція якого була порушена ідеологічно запрограмованою політикою тоталітарних часів.

У категоріально-понятійній частині музичного краєзнавства активно поширюється термін "музичне середовище" як репрезентативна сфера культурно-музичного життя міста. Ознаками його становлення й розвитку є історична спадковість у збереженні музичних цінностей; динаміка культурно-музичного руху в діалектиці традицій і новаторства; репродуктивно-креативна діяльність суб'єктів-городян для створення і поширення музично-естетичних цінностей; наявність закладів культури і освіти як місця матеріалізації суб'єктами музичної творчості (виконавської, композиторської).

Суттєвим культуротворчим чинником музичного середовища стала музика, музичне мистецтво, яке за формулюванням О. Девятової, становить певну глибинну, сутнісну, буттєво-філософську категорію культури, що має суттєвий важіль на внутрішній духовний світ людини [4, 373]. Ця думка в даному аспекті близька до таких тлумачень національної культури, як психологічна потреба нації, індикатор суспільного розвитку, синтезатор мистецького досвіду. Саме музичне мистецтво як визначальний чинник функціонування музичного середовища формує діалектичну триєдність у взаємодії загального, одиничного та особистого, що простежується в традиціях музичного виховання в закладах освіти і культури, формах музичного життя обраного геосоціокультурного середовища в контексті його поліетнічної сутності, культуротворчості композиторів, академічних, народних, аматорських, самодіяльних колективів, окремих виконавців.

Саме у процесі історико-соціального розвитку міста, творчості його городян висвітлюється соціокультурна сутність музичного середовища – сукупності усіх музичних аспектів культури міста (селища, регіону), що формується завдяки діяльності музикантів-професіоналів і аматорів, представників академічної і традиційної музичної культури. Осмислення його сутності сприяє пізнанню соціального досвіду нації, історико-культурної пам'яті етноспільноти, зумовлює виявлення специфічних локально-регіональних особливостей музичного життя певних соціо-локусів.

Отже, регіональний напрям досліджень національної культурології на часі характеризується пізнанням форм культурно-мистецького життя малого міста як соціального й архітектурно-просторового феномена в історичній ретроспективі держави. Дослідження музичного середовища в соціотворчому житті кожного з них привертає увагу самобутніми проявами народної і професійної творчості, що органічно і згармонізовано вписуються у загальнонаціональний простір України. Вироблення регіональної константи як "геосоціокультурного образу регіону" (Т.В. Мартинюк) зумовлює можливість системно-комплексного осмислення мистецької спадщини українського суспільства, окреслює шляхи стимулювання й розвитку нових видів творчості, мистецького самовдосконалення. Створюються умови для розвитку міжрегіонального культурного діалогу музикантів – представників Півдня й Півночі, Сходу і Заходу України. Музичне краєзнавство становить органічну складову етнорегіональних вимірів українського музикознавства, слугує суттєвим підґрунтям для його наукових узагальнень, презентує музично-інформаційний обшар України у функціональному контексті загальноєвропейського та світового мистецтва.

Література

1. Кузик В. Ревуцький Лев Миколайович : Монографія/ В. Кузик. – Київ-Ніжин. – 2009.
2. Шиманський П. І. Музичне життя Волині / П. І. Шиманський. – К., 1999.
3. Тронько П. Т. Українське краєзнавство в ХХ столітті / П. Т. Тронько (до 75-річчя Всеукраїнської спілки краєзнавців) – К., 2002. – 85 с.
4. Девятова О. Судьбы академической музыки в системе духовной оппозиции элитарной и массовой культур / О. Девятова //Первый российский культурологический конгресс : Тезисы докладов. – СПб. : Эйдос, 2006. – С. 372-373

5. Шевчук О. В. Музична україніка в контексті вітчизняної культури на межі XIX – XX століть /О.В. Шевчук // Українське музикознавство: Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. – К.: Вид-во КДК, 1991. – Вип. 26. – С. 5-18.
6. Сюта Б. Глобалізаційні процеси та музична творчість на межі третього тисячоліття /Б. Сюта // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2007. – Вип. 50. – С. 258-276.
7. Ляшенко І. Ф. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти / І. Ф. Ляшенко //Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 3-8.
8. Мартинюк Т. В. "Перехідний етап" як історико-теоретична проблема музичної україністики/ Т. В. Мартинюк / – К., 1997. – С. 23-30.
9. Шульгіна В. Д. Музична україніка: монографія / В. Д. Шульгіна. – К., 2000. – 213 с.

References

1. Kuzyk V. Revutskyi Lev Mykolaiovych : Monohrafiia / V. Kuzyk. – Kyiv-Nizhyn. – 2009.
2. Shymanskyi P. I. Muzychne zhyttia Volyni / P. I. Shymanskyi. – K., 1999.
3. Tronko P. T. Ukrainse kraieznavstvo v KhKh stolitti / P. T. Tronko (do 75-richchia Vseukrainskoi spilky kraieznavstv) – K., 2002. – 85 s.
4. Devyatova O. Sud'by akademicheskoy muzyki v sisteme dukhovnoy oppozitsii elitarnoy i massovoy kul'tur / O. Devyatova //Pervyy rossiyskiy kul'turologicheskii kongress : Tezisy dokladov. – SPb. : Eydos, 2006. – S. 372-373
5. Shevchuk O. V. Muzychna ukrainika v konteksti vitchyznianoї kultury na mezhi XIX – XX stolit /O.V. Shevchuk // Ukrainse muzykoznavstvo: Respublikanskyi mizhvidomchyi naukovo-metodychnyi zbirnyk. – K.: Vyd-vo KDK, 1991. – Vyp. 26. – S. 5-18.
6. Siuta B. Hlobalizatsiini protsesy ta muzychna tvorchist na mezhi tretoho tysiacholittia /B. Siuta // Levko Kolodub: storinky tvorchosti (statti, doslidzhennia, spohady). Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. – 2007. – Vyp. 50. – S. 258-276.
7. Liashenko I. F. Muzychna ukrainistyka v svitli suchasnoi kulturnoi polityky: aspekty humanizatsii ta humanitaryzatsii natsionalnoi osvity / I. F. Liashenko //Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 3-8.
8. Martyniuk T. V. "Perekhidnyi etap" yak istoryko-teoretychna problema muzychnoi ukrainistyky/ T. V. Martyniuk / – K., 1997. – S. 23-30.
9. Shulhina V. D. Muzychna ukrainika: monohrafiia / V. D. Shulhina. – K., 2000. – 213 s.

Кавунник Е.А. Етнорегиональные измерения современного украинского музыковедения

Стаття посвящена раскрытию составляющих региональной проблематики современного украинского музыковедения, среди которых музыкальное краеведение, музыкальная среда. Они являются основными в исследовании музыкальной культуры и искусства в больших и малых городах Украины.

Ключевые слова: региональная проблематика, культурология, музыковедение, музыкальное краеведение, музыкальная среда.

Kavunnyk O. Ethnoregional aspects of the modern Ukrainian musicology

Numerous researches of the art of music in a regional aspect have become one of the priority directions of the Ukrainian musical science. It is an important constituent of an objective representation of musical artistic achievements in the national and foreign musical world. Elucidation of the musical process in villages, towns and cities of Ukraine (socio-locuses – V.Kulyk) is quite necessary for a revival of our national musical gains, which in the period of the Soviet musical historiography were analysed insufficiently.

The topicality of regional researches lies in a possibility of reproducing the history of Ukrainian music in all its versatility and integrity in counterbalance to the typical for the previous decades fragmentariness. Investigation of forms and peculiarities of the music life of cities and towns of Ukraine, cognition of their sense relatedness in the context of peculiarities of the national mentality predetermines a basis for the scientific conception of regional scientific investigations of the present day Ukrainian musical science. The direction of the vectors of the Ukrainian philosophical, culturological, socio-aesthetical thought, ethnomusicology, musical sociology at regional problems is predetermined by the present day socio-political conditions of democratization and humanization of social relations in Ukraine, the possibility of cities, towns and settlements of every region on the basis of an all-national program to revive many arts traditions of the past days. In such a way it becomes possible to learn concrete facts about the locality which has its own historical and cultural value but is not adjusted to the generally accepted scheme.

It is worth while to mention works by such culturologists as V.Chernets, V.Leontiyeva, V.Lychkovakh as well as the historians P.Tronko, G.Samoilenko, M.Vodzinsky in the row of key papers on theoretical aspects of regional problems. Many scientific papers, specifically, by M.Zahaikevich, K.Shamayeva, O.Kononova, T. Martyniuk, V. Kuzyk, B. Filtz, V. Mitlytska, L.Kyianovska, O.Vasyuta, A.Lytvynenko and O.Shapovalova are dedicated to the problems of moulding regional arts environment as a systemic organization of musical culture.

The goal of the article is elucidation of some ethno-regional aspects of the Ukrainian musicology in the context of systemic understanding of the national musical legacy.

Musical regionalistics, as a comparatively young branch of Ukrainian musicology, dwells at the stage of forming scientific and practical context. Historically, being built up in the 1960-ies within historical musicology at the beginning of the XXI century it became a complex direction of researches not only of the musical culture of major cities, such as Kyiv, Kharkov, Lviv, Odessa, but also of small towns and villages of Ukraine, as "cultural socio-locuses" in which there exist artistic forms of creative activities of their inhabitants belonging to both professionals and amateurs: composers, singers, musical instrument players, choir, orchestra, dancing groups of educational and cultural establishments. The term belongs to the researcher V.Kuzyk, who for the first time adapts the theory of cultural localization on the national Ukrainian ground from the position of historical and political statehood.

A considerable part of regional problems is the study of musical local lore, in the field of whose investigation lies finding and working out of local musical lore material (archives, mass media, publicism, private documents of cultural workers); interaction of the material-natural (architectural edifices, the landscape of the town) and spiritual and cultural (art traditions in a historical aspect, polyethnic structure of the population, renditorial and composer activities) factors in the musical surroundings of the town, as well as forms of participation of its citizens in local designs and arrangements (urban, regional, national, international competitions and festivals, fairs, concerts, calendar and folk ritual festivities).

In such a way a revival of culture and arts connections of generations is exercised, whose natural evolution had been broken by the pre-programmed policy of the totalitarian epoch.

In the categorial and conceptual sphere of music folklore the term "musical surroundings" is being widely spread. It is a totality of all the musical aspects of the culture of a town (village, region), which is formed due to the activities of professional and amateur musicians, representatives of the academic and folk musical culture. Understanding (comprehension) of its essence is conducive to the cognition of social experience of nations, historical and cultural memory of ethno-communities, gives an opportunity to find out local-regional peculiarities of musical life of certain socio-locuses. Symptoms of its formation and development are historical continuity in preservation of musical values; the dynamics of music movement in the dialectics of traditions and innovating; reproductive and creative activities of citizens directed on creating and dissemination of music aesthetic values; existence of establishments of culture and education as places of materialization by subjects of musical creative activity (renditorial and composer's). An essential factor of the musical environment is the musical art as a philosophical category of culture which influences the inner spiritual life of people, as a psychological necessity of the nation, indicator of social maturity, synthetizer of artistic experience.

Thus, the regional direction of investigations of Ukrainian musicology at the present day stage is characterized by cognition of forms of music life of a small town, attracts researchers' attention by idiosyncratic manifestations of folk and professional creativeness in it, which organically and harmoniously fits in the all-national space of Ukraine, European and world musical culture.

Key words: the regional issue, culturology, musical study, musical local study, musical environment.

УДК 323.15(477) : 316.723(045)

Кдирова Інеш Осербаївна
заслужена артистка України, доцент

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЕ ВІДРОДЖЕННЯ ЕТНІЧНИХ СПІЛЬНОТ У НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ

Стаття висвітлює процес національно-культурного відродження етносів України; визначає основні аспекти етнічної культури. Автор уточнює поняття етнічної самоідентифікації, визначає основні чинники об'єднання етнічних груп на шляху до розвитку національної самобутності, аналізує культурну та соціальну діяльність громадських організацій національних меншин, що виникли і функціонують в регіонах України.

Ключові слова: етнічна культура, національна самоідентифікація, відродження національних меншин, національна єдність.

Сучасне українське суспільство визначається як полікультурне. У ньому порівняно помітний та стійкий розвиток отримала більшість етнічних культур. Поліетнічний характер нашого суспільства проявляється в тому, що різні етнічні культури не просто існують, а розвиваються в межах різноманітних культурних практик, спираючись на законодавчу підтримку з боку держави.

Багатокультурність ґрунтується на офіційному юридичному визнанні рівноправ'я культур всіх етнічних груп, які проживають на території України. Формуючи сучасне українське суспільство, ми шукаємо оптимального поєднання в національному масштабі таких соціально-політичних і культурних складових, як досягнення національної єдності, участь народу в управлінні, включення держави до простору розвинених країн.

Розбудова цивілізованої держави завжди супроводжується процесом національної самоідентифікації, етнічним відродженням, зростанням інтересу до етнічної історії та культури. Гармонічне існування багатонаціональних держав, як відомо, можливе лише у суспільстві, що має високу культуру. А високий рівень культури досягається, зокрема, за рахунок збереження системи національних традицій та мистецтва. Під національними ми розуміємо традиції не лише українців як титульного етносу, а й традиції представників інших національностей, що населяють Україну.

Процес відродження національних культур є дуже важливим тому, що через взаємне пізнання співіснуючих національних культур формуються толерантні міжетнічні стосунки, що є надійним фундаментом національної єдності.

Складність та багатоаспектність проблеми відродження національних меншин зумовлюють чималий інтерес до неї з боку науковців, оскільки етнічний ренесанс – складне та багатокомпонентне явище.

Актуальні проблеми нинішнього етапу розвитку багатонаціонального українського суспільства розглядаються у ґрунтовних працях провідних науковців В. Андрущенко, О. Ануфрієва, В. Антоценка, В. Бебика, М. Головатого, В. Горбатенка, В. Євтуха, В. Кременя, І. Кураса, О. Майбороди, В. Ребкала, О. Сагана, В. Трощинського, М. Шульги.

Українська етнополітична і суміжна проблематика збагатилася захищеними докторськими дисертаціями О. Антонюка, В. Вівчарика, В. Ігнатова, І. Онищенко, Т. Рудницької, В. Скуратівського, Л. Шкляра та інших.

Активно ведуться етноісторичні та етнодемографічні дослідження, представлені у монографічних виданнях, що побачили світ останнім часом.

Метою статті є висвітлення процесу національно-культурного відродження етнічних меншин України та аналіз діяльності національно-культурних об'єднань в умовах розбудови української державності.

Предметом дослідження є процес національно-культурного відродження етнічних меншин, культурницька, освітня, соціальна діяльність організацій національних меншин, що виникли і функціонували в регіонах України з 1991 по 2013 роки.

Об'єктом дослідження виступають національні меншини України і їх національно-культурні об'єднання.

Результати дослідження процесу національно-культурного відродження етнічних спільнот на сучасному етапі допоможуть відповідним органам влади проводити виважену етнополітику, спрямовану на формування толерантного клімату в державі та на запобігання міжнаціональній ворожнечі, що стала бідою для багатьох країн сучасного світу.

Для досягнення поставленої мети дослідження необхідно виконати такі завдання:

- визначити поняття "етнічна культура" та "національна самоідентифікація";
- з'ясувати основні напрями діяльності організацій національних меншин;
- визначити роль мистецтва як консолідуючого чинника етнічної культури;
- відобразити процес відродження етнічних спільнот в умовах становлення української державності на основі діяльності організацій національних меншин.

Внаслідок історичних процесів Україна сформувалася як держава з поліетнічним складом населення, що зумовило формування традиційно мирного співіснування та культурної взаємодії між різними етнічними спільнотами.

Кожен етнос становить замкнену цілісну систему, а її функціонування базується на багатьох чинниках. Зокрема, це складові етнічної культури, фактори, що творять етнос як організм соціальний та біологічний, а також фактори, що відповідають за збереження його самосвідомості. Загалом осмислення суспільного розвитку людини і цивілізації не може базуватися в наш час на концепції, в основу якої покладено лише один принцип. Необхідним є глибоке дослідження культури етносу, її структури та складників, оскільки саме в цій площині лежить відповідь на питання про шляхи та напрями розвитку людства [3]. У науково-пізнавальному і прикладному сенсі винятковий інтерес становить процес культурного самовизначення (самоідентифікації) етнічних груп в Україні. Перед етнічною групою стоїть мета посилити те особливе, що вирізняє її з-поміж інших етнічних груп, які проживають на території України. Ці прагнення породили сплеск етнічної активності, що проявилось насамперед у зверненні до традицій, звичаїв, мови, релігійності, набуваючи щораз глобальнішого характеру.

Самоідентифікація має багатоаспектний характер. Вона включає в себе різні сторони соціального буття, досвіду та практичної діяльності людей. Тому зі зміною соціальних, політичних, економічних, культурних умов, змінюється і сутність цього поняття [9].

Культурна самоідентифікація є одним з найважливіших етапів і процесів культурного устрою кожної етнічної групи. Основним етнічним визначником вважається поняття етнічної ідентичності,

тобто усвідомлення людиною своєї приналежності до тієї чи іншої етнічної спільноти, що базується на спільності мови, історичної долі, культури, побуту, традицій, звичаїв, способу господарювання тощо. Люди не просто механічні носії тих чи інших потреб та інтересів, а й психологічні індивідуальності, а це вимагає їхнього групового співіснування. Потреба в ідентифікації пов'язана з тим, що у колективі особистість почуває себе у безпеці та відчуває потребу в самоідентифікації себе з певною етнічною групою, усвідомленні самої себе як невід'ємної частки своєї групи.

Отже, культурна самоідентифікація етнічних груп – це самовизначення, усвідомлення себе з тими культурними рисами (мовою, мистецтвом, символами, ритуалом, одягом, прикрасами тощо), які притаманні лише певній етнічній групі [2].

Право на національно-етнічну самоідентифікацію є одним з головних визначальних прав людини, пов'язаних з її формуванням як особистості, неповторної індивідуальності. Законодавчі гарантії права на громадянську самоорганізацію дають змогу національним меншинам поєднати індивідуальну активність своїх представників з організаційними можливостями для задоволення власних етнокультурних потреб.

Національне відродження торкається передусім духовної сфери життя суспільства, розпочинаючись з самопізнання, з ототожнення себе з представниками якогось окремого етносу, з усвідомлення необхідності краще знати історію свого народу, його мову, культуру, традиції, його місце серед інших народів світу.

Одним з проявів етнічного відродження національних меншин є створення та діяльність національно-культурних організацій, які об'єднують людей з метою здійснення різноманітних заходів, спрямованих на сприяння етнічному відродженню тієї чи іншої меншини. Існування національно-культурних об'єднань дозволяє громадянам, що не належать до титульного етносу, найбільш повно реалізувати право на вивчення своєї етнічної культури, мови, традицій, що за важких економічних умов держава не завжди може забезпечити. Саме через функціонування національно-культурних товариств громадський рух у нинішній час набуває розвитку, поглиблюються процеси відродження етнічної самобутності.

На 1 січня 2013 року в Україні діє близько 1300 об'єднань національних меншин, 39 із них мають всеукраїнський статус. Реально визначилися як національні меншини 38 етносів, тобто утворили свої громадські організації, що представляють і відстоюють перед органами державної влади і місцевого самоврядування права й інтереси своєї національності.

Ми можемо констатувати, що зросла внутрішня солідарність, згуртованість представників національно-культурних товариств, удосконалюється співпраця цих об'єднань з органами виконавчої влади різних рівнів. А у середовищі таких етнічних спільнот, як росіяни, болгар, греки, німці, поляки, румуни, угорці, молдовани, естонці, вірмени, грузини практично завершився період інтенсивного утворення національно-культурних товариств. Процеси їхнього етнокультурного відродження відбуваються інтенсивнішими темпами ніж у інших етносів, що дає змогу зберігати і розвивати їхню самобутність та посилювати вплив на прийняття управлінських рішень. Ці організації репродукують свою етнічну самобутність, тобто володіють внутрішніми резервами для формування досить стійкої етнічної самосвідомості та збереження етнокультурних цінностей [4].

У системі етнічної культури консолідуючим чинником виступає мистецтво. Мистецтво містить в собі конкретне вираження художнього генія, художніх прагнень народу. Воно також обов'язково має відповідний культурно-історичний ґрунт, на якому завдяки зусиллям творців проростають зерна нових надбань і досягнень [5].

Еволюція і трансформація етнічної культури яскраво розкривається у явищах мистецтва і навпаки – мистецтво багато в чому є цементуючою базою культури, етносу в цілому. Особливо це стосується етапу становлення націй і національного мистецтва, в якому процеси формування етнокультурного єдності обумовлені притаманними йому соціально-економічними і соціально-політичними умовами розвитку.

Цінність і показовість етнічного для мистецтва полягає в тому, що воно становить органічну цілісність засвоєних монологів, які прийшли шліфування часом, усе більше набираючи виразності у своїй самородності. Досвід усної народної творчості в широкому спектрі видів і жанрів, що нерідко паралельно йдуть з видами і жанрами професійного мистецтва, найкращим чином підтверджує цю думку. Як правило, звертається увага на спільність естетичних побутово-практичних функцій, особливо у сфері художніх промислів.

У творах декоративно-прикладного мистецтва, в архітектурних способах розкриті характери, почуття, погляди людей і через них – суть громадського життя тієї або іншої історичної епохи та етнічної групи. Твори мистецтва розповідають нам не тільки про спосіб життя, думках, почуттях окремої людини, а й про світогляд, світовідчуття суспільства, його ідеалах.

У нинішній час увага до етносу, етнічних ознак у народонаселенні планети надзвичайно велика, оскільки нових форм набуває рівень міжетнічних відносин. Конфліктні ситуації і спалахи супере-

ностей, що час від часу виникають на міжетнічній основі, змушують людство спільними зусиллями шукати шляхи взаємоприйнятих рішень як локальних, так і глобальних проблем, аби зберегти наявне і створити умови для подальшого примноження цінностей загальнолюдської культури.

Отже, в епіцентрі уваги до етносу, що є фундаментальною клітиною в аналізі таких спільностей, як плем'я, народність, нація, виявився не лише зміст цього поняття, а й діалектичність переходу до більш загальних категорій – міжетнічних, міжнаціональних зв'язків у загальнолюдській єдності [6].

Міжнаціональні відносини, функціонування національно-культурних товариств – сфера надзвичайно делікатна. Відтак висвітлення цієї проблематики у ЗМІ потребує виваженості, дотримання загальноновизнаних норм людської етики, гуманізму, демократичності, поваги до національних мов, культур, традицій, до почуття гідності етнічних спільнот та громадян, які до них належать, достовірності й неупередженості у викладенні фактів.

Європейський вибір, що зробила Україна – це водночас і рух до стандартів реальної демократії, базованої на засадах верховенства права й свобод людини та громадянина, у тому числі представників національних меншин. А тому ефективна реалізація положень Програми діяльності Уряду потребує удосконалення національного законодавства у сфері міжнаціональних відносин та адаптації його положень до міжнародно-правових стандартів ЄС. Зокрема, зараз йдеться про таку модель етнонаціонального розвитку України, котра мала б базуватися на визнанні права українського народу на політичне самовизначення як титульної нації, із забезпеченням найширших прав і свобод представників кожної етнічної групи як повноправних громадян України. Важливе місце має посісти дослідження етнонаціональних процесів в Україні, формування толерантного ставлення громадян один до одного незалежно від етнічної, расової чи релігійної належності, сприяння становленню міжнаціональної злагоди в українському суспільстві.

Аналіз сучасного стану та основних тенденцій розвитку етнонаціональних процесів, зростання їхнього внеску в соціально-політичне, економічне та духовне життя нашого суспільства свідчить про те, що відновлення незалежності Української держави змінило суспільний статус української нації та всіх етнічних спільнот, які проживають на території країни і надало могутній поштовх до їхнього національно-культурного відродження.

Сформована за роки незалежності політико-правова база створила надійне підґрунтя для гармонійного поєднання інтересів усіх етнонаціональних компонентів українського суспільства, рівних умов для їхньої активної участі в державотворчих процесах, забезпечення балансу і потреб розвитку як етнічної більшості, так й етнічних меншин. Позитивним правовим чинником розвитку етнонаціональної сфери є створення умов та надання можливості представникам різних національностей відроджувати, зберігати свою етнічну самобутність, мову й культуру, традиції, звичаї, обряди. Відродження етнонаціонального буття є важливим державотворчим чинником, що дає підстави для консолідації навколо ідеї зміцнення Української демократичної держави усіх громадян, незалежно від їхнього етнічного походження. Адже саме дійова взаємодія української нації та національних меншин сприятиме становленню в Україні громадянського суспільства.

Література

1. Ануфрієв О. М. Взаємодія етнічних культур як підґрунтя розвитку національної свідомості / О. М. Ануфрієв // Наукові записки / Національний пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова – К., 2002. – Вип. 10 : Релігієзнавство. Культурологія. Філософія. – С.25–29.
2. Ануфрієв О.М. Етнокультура в системі національної культури /Ануфрієв О.М. // Українознавство. – 2002. – № 1-2. – С. 241-242.
3. Андрущенко В. Культура. Ідеологія. Особистість / Андрущенко В., Губернський Л., Михальченко М. – К.,: Знання України, 2002. – 578 с.
4. Кдирова І. О. Музичне мистецтво етнокультурних спільнот в сучасній Україні / І. О. Кдирова // Взаємодія культур і збереження розмаїття форм культурного самовираження в умовах глобалізації: Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 28-29 травня 2013р.– К.: НААКККіМ, 2013. – 360 с. – С. 157 – 165.
5. Нікіщенко Ю. І. Поняття "етнічна культура" і "традиційна культура" в етнокультурології / Ю. І. Нікіщенко // Наукові записки / Національний ун-т "Києво-Могилянська Академія". Теорія та історія культури. – К., 2004. – Т. 24. – С.4–12.
6. Саган О. Аспекти формування і реалізації державної етнонаціональної політики та гармонізація міжнаціональних відносин в умовах європейського вибору України: [про сучасний стан та основні тенденції розвитку етнонаціональних процесів] / О. Саган // Україна – НАТО = Ukraine – NATO. – 2008. – № 2. – С. 41-51.
7. Станкевич М. Народне мистецтво й етносвідомість / Станкевич М. // Наукові записки; Тернопільський держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2001. – № 2 (7). – С.85–89.

8. Україна поліетнічна : [інформ.- бібліогр. покажч.] / [Упоряд. : І.Винниченко, Л.Лойко]; Ін-т дослідж. діаспори. – К., 2003. – 107 с.: табл.
9. Шульга Н. А. Этническая самоидентификация личности / Шульга Н. А. – К.: Ін-т соціології НАН України, 1996.

References

1. Anufriiev O. M. Vzaiemodiia etnichnykh kultur yak pidhruntia rozvytku natsionalnoi svidomosti / O. M. Anufriiev // Naukovi zapysky / Natsionalnyi ped. un-t im. M. P. Drahomanova – K., 2002. – Vyp. 10 : Relihiieznavstvo. Kulturolohiia. Filosofii. – S.25–29.
2. Anufriiev O.M. Etnokultura v systemi natsionalnoi kultury / Anufriiev O.M. // Ukrainoznavstvo. – 2002. – № 1-2. – S. 241-242.
3. Andrushchenko V. Kultura. Ideolohiia. Osobystist / Andrushchenko V., Hubernskiy L., Mykhalchenko M. – K.,: Znannia Ukrainy, 2002. – 578 s.
4. Kdyrova I. O. Muzychne mystetstvo etnokulturnykh spilnot v suchasni Ukraini / I. O. Kdyrova // Vzaiemodiia kultur i zberezhenia rozmaittia form kulturnoho samovyrazhennia v umovakh hlobalizatsii: Zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii, Kyiv, 28-29 travnia 2013 r.– K.: NAKKKiM, 2013. – 360 s. – S. 157 – 165.
5. Nikishenko Yu. I. Poniattia "etnichna kultura" i "tradytsiina kultura" v etnokulturolohii / Yu. I. Nikishenko // Naukovi zapysky / Natsionalnyi un-t "Kyievo-Mohylianska Akademiia". Teoriia ta istoriia kultury. – K., 2004. – T. 24. – S.4–12.
6. Sahan O. Aspekty formuvannia i realizatsii derzhavnoi etnonatsionalnoi polityky ta harmonizatsiia mizhnatsionalnykh vidnosyn v umovakh yevropeiskoho vyboru Ukrainy: [pro suchasnyi stan ta osnovni tendentsii rozvytku etnonatsionalnykh protsesiv] / O. Sahan // Ukraina – NATO = Ukraine – NATO. – 2008. – № 2. – S. 41-51.
7. Stankevych M. Narodne mystetstvo y etnosvidomist / Stankevych M. // Naukovi zapysky; Ternopil'skyi derzh. ped. un-t im. V. Hnatiuka. Ser. Mystetstvoznnavstvo. – Ternopil, 2001. – № 2 (7). – S.85–89.
8. Ukraina polietnichna : [inform.- bibliogr. pokazhch.] / [Uporiad. : I.Vynnychenko, L.Loiko]; In-t doslidzh. diaspory. – K., 2003. – 107 s.: tabl.
9. Shul'ga N. A. Etnicheskaya samoidentifikatsiya lichnosti / Shul'ga N. A. – K.: In-t sotsiologii NAN Ukrainy, 1996.

Кдырова И.О. Национально-культурное возрождение этнических сообществ в независимой Украине

Статья анализирует процесс национально-культурного возрождения этнических сообществ в Украине на современном этапе, определяет аспекты этнической культуры и национальной самоидентификации на пути развития культуры этноса. Автор уточняет понятие самоидентификации, называет основные причины объединения этнических групп, анализирует культурную и социальную деятельность общественных организаций национальных меньшин, функционирующих в регионах Украины.

Ключевые слова: этническая культура, национальная самоидентификация, возрождение национальных меньшин, национальное единство.

Kdyrova I. O. National and cultural renaissance of ethnic associations in independent Ukraine

The article examines the process of national-cultural revival of ethnicity communities in Ukraine at present and defines aspects of ethnic culture and national identity in the development of ethnic culture. The author specifies the concept of ethnic identity, determines the basic factors of association of ethnic groups on a way to development of national originality, analyses cultural and social activity of public organizations of national minorities which arose up and function in the regions of Ukraine.

Modern Ukrainian society is determined as multinational. In him comparatively noticeable and proof development was got by most ethnic cultures. Multinational structure of our society shows up in that different ethnic cultures exist not simply, but develop within the limits of various cultural practices, leaning on legislative support from the side of the state.

Gaining independence Ukrainian state has changed the social status of the Ukrainian nation and of all ethnic communities living in the country. Formed for the years of independence the political framework established a solid foundation for the harmonious combination of the interests of all ethnic the components of the Ukrainian society, equal opportunities for their active participation in the state building process, and to balance the needs of both the ethnic majority and ethnic minorities as [4]. A positive factor in the development of legal ethnic national scope is to create conditions and provide an opportunity for representatives of different nationalities revive, preserve their ethnic identity, language and culture, art, traditions, customs and ceremonies.

The harmonious existence of multinational states is known to be possible only in a society that has a high culture. Building a civilized state is always accompanied by a process of intensification of interethnic relations, which involved Ukrainian, having the status of the titular nation, and representatives of other cultures.

The representatives of all ethnic groups in Ukraine seeking to preserve their ethnic specificity: the native language, culture, art and spirituality.

In the system of ethnic culture consolidating factor is the art. Ethnic, national and universal are its essential basis, reflecting the history and character of the community of people and types of artistic identity [1]. Increased interest to the ethnic culture and the arts – basic realities of the modern period.

The basis of the scientific and ethnographic methods of collection and study of folk music led at one time of O. Alyab'ev, F. Kolessa, K. Flower, M. Maksimovic, N. Lysenko, S. Lyudkevych, J. Rosdolsky, A. Serov. Experience the music of folk art in a wide range of types and genres studied Gumeniuk A., S. Vasilenko, A. Ivanytskyi, V. Falcon.

Each ethnic group and nation in the creation of a global culture embodies its inherent artistic traditions and forms. General interest to them it caused by the innate characteristics and experience, mentality, aesthetic and artistic world view [3].

Art of inherent indispensable quality – bear a concrete expression of artistic genius, artistic aspirations of the people. It also must have the appropriate cultural and historical ground on which thanks to the creators of germinating grain new achievements and accomplishments. Experience the music of folk art in a wide range of types and genres that often go along with the types and genres of professional art, best confirms this view [5].

Music Art embodies the dynamics of human emotions, the ability of creative thinking on the emotional perception of reality to a broader philosophical generalization. In the writings of ethnic music to reveal the nature, there are feelings, attitudes of people and through them – the essence of social life of a particular historical period and ethnic groups.

The analysis of the modern state and basic progress of creative potential of national minorities, growth of their payment, trends in socio-political and spiritual life of Ukrainian society testifies that a national culture acquires new signs, enriched new artistic forms and offenses, that it can the process of interpenetration of ethnic cultures.

European choice, that Ukraine did – it at the same time and motion to the standards of the real democracy, based on principles of supremacy of right and freedoms of man and citizen, including representatives of national minorities. And that is why effective realization of positions of Program of activity of Government needs improvement of national legislation in the field of international relations and adaptation of him position to the international standards of ES. Basic aspects are marked for consolidation round the idea of strengthening of the Ukrainian democratic state of all citizens, in spite of their ethnic origin.

A process of cultural co-operation of national minorities is very important because through mutual cognition tolerant ethnical relations which are reliable foundation of national unity are formed.

Key words: ethnic culture, national identity, the revival of national community, national unity.

УДК 7.046.3(495)

Кравченко Наталія Іванівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

АТРИБУЦІЯ ІКОНИ СВЯТОГО ХРИСТОФОРА (з приватної колекції, м. Київ)

Стаття присвячена атрибуції ікони з приватної колекції (м. Київ) – православною образа з рідкісною іконографією святого зі звірячою головою. За результатами здійсненої іконографічної атрибуції, аналізу стилістичних, конструктивних і технологічних особливостей встановлено, що даний твір є іконою святого мученика Христофора і належить до російських старообрядницьких храмових образів ХІХ століття.

Ключові слова: атрибуція, святий Христофор, кінокефал, старообрядницька ікона.

До приватного зібрання в Києві потрапив дуже рідкісний образ – православна ікона із зображенням святого зі звірячою головою. Твір написаний на іконній дошці досить великого розміру – 1500 × 450 × 25 мм. Як і на більшості іконописних пам'яток, на образі відсутні авторський підпис та дата створення. Отже, атрибуції та датуванню твору має передувати аналіз його іконографії, стильових і технологічних особливостей.

У православній мистецькій традиції подібний рідкісний іконографічний тип зустрічається лише у випадку зображення святого мученика Христофора. Цей святий шанується як православною, так католицькою церквами. Православна церква святкує пам'ять мученика Христофора 9 травня за старим стилем (22 травня за н. ст.), католицька – 25 липня. Згідно з житієм святого, він – язичник, що звався Репрев, був охрещений антихійським єпископом Вавилою та отримав християнське ім'я Христофор. Спочатку був воїном, потім помічником на переправі через річку, але особливо прославився як проповідник, наvertsаючи до християнської віри жителів Сирії та Лівії. За часів імператора Деція (близько 250 р.), в період гоніння на християн, він був схоплений за свою проповідницьку діяльність та після тортур страчений: за однією версією – розстріляний з лука, за іншою – обезголовлений. Мошці святого було перенесено з Лівії в Толедо, пізніше – у Францію, в абатство Сен-Дені. За іншою версією, мошці і глава святого, які деякий час перебували у Константинополі, згодом були перевезені на острів Раб у Хорватії.

У християнській традиції шанування святого Христофора бере початок в V-VI століттях. До цього часу належать й перші зображення святого, а також храми, освячені на його честь. Зокрема, в Халкідоні зберігся такий храм, збудований 450 року. За церковним переданням, у храмі на честь святого Христофора в 532 році було поховано святого Ремігія. А в творах святого Георгія Великого (VII ст.) згадується монастир святого Христофора.

Перші редакції житія святого Христофора датуються VIII століттям. Приблизно в цей же період складається і його іконографія. Святий стає відомим і на Заході, і на Сході. У Греції, наприклад, поширюється повір'я, що людина, яка побачила ікону Христофора, цього дня не помре. Це зумовило появу грецької традиції встановлювати образ святого біля входу до храму.

У візантійському мистецтві було кілька варіантів зображення мученика Христофора. У доіконоборчий період святого найчастіше зображували безбородим юнаком-мучеником з довгим волоссям, у червоному гіматії з хрестом у руках. Наприклад, у фресках Раваніци, у монастирі Високі Дечани і церкві святого Климента в Охридї. В іншому іконографічному варіанті святого Христофора зображували у військових обладунках, наприклад, у розписах Старої церкви (Токалі Кіліссе, Каппадокія, 913-920 рр.), храму Агіос Стефанос (X ст.), церкви святих цілительів у Касторії (кінець XII ст.) і в мозаїках кафолікона монастиря Осіос Лукас (друга чверть XI ст.). Особливо багато образів святого збереглося в Каппадокії, де його часто зображували з великомучеником Георгієм. Існує іконографічний варіант з квітучою гілкою в руках, згідно з описаним у житті Христофора дива із сухим жезлом. Зустрічаються зображення святого верхи на коні у військових обладунках з мечем, як, наприклад, у храмі Іоанна Мутулас на Кіпрі (1280 р.) [7].

Під впливом сказань про зооморфний вигляд Христофора у візантійському мистецтві складається найбільш незвичайна і цікава його іконографія, що представляє святого з песьчою головою. Поступово песьча голова стала винятковою рисою образу Христофора. Найдавнішим із відомих подібних зображень є теракотова іконка VI-VII століть з Македонії (до 733 р., Скоп'є): на ній собако-головий святий Христофор показаний поруч зі святим Георгієм Побідоносцем, разом вони вражають змії. Обидва мученика зображені зі списами, між ними – хрест і круглий щит.

Походження такої дивної для християнства іконографії святого Христофора залишається досі не зрозумілим [5, 76–89]. За давніми переказами, святий, будучи тілом як людина, мав голову собаки. Історики й агіографи висувають безліч припущень щодо походження подібного твердження. Наприклад, уявлення про Христофора як кінокефала могло бути пов'язане із назвою географічної місцевості Кіноскефалах (височина у Фессалії). Або слово "сапанеус" ("хананей") було витлумачено як "собачий". Також опис жахливої зовнішності – "звіроподібний" міг бути сприйнятий буквально.

Деякі дослідники припускають, що образ песиголовця запозичений з коптського християнського живопису, в якому залишалися сліди вшанування давньоєгипетського бога Анубіса. Прикладом довговічності традиції зображення святих з песьчою головою в коптському мистецтві є ікона XVIII ст. собако-голових св. Ахракса і Аугані, помічників проповідника Меркурія, з Музею Коптського мистецтва в Каїрі.

За ще однією версією, порівняння із символом вірності – собакою – сприяло поступовому об'єднанню образу і символу. У цьому випадку проводиться паралель з опричниками російського царя Івана Грозного, які до своїх сидел прикріплювали голову собаки (таким чином кожен з них був "вершником з собакою головою").

Пік популярності святого Христофора, особливо на Заході, припадає на XIV–XVI століття. Його вважали покровителем загинувших смертю без покаяння, зокрема від чуми, тому шанування святого наймовірніше зросло в часи середньовіччя. У католицькій традиції з часів епідемії чуми 1346-1349 років святий Христофор входив до сонму найбільш шанованих святих заступників [1, 163–164], культ яких поширився з Німеччини в інші країни Західної Європи.

У західноєвропейській мистецькій традиції святий Христофор зазвичай зображується як людина середнього віку і величезного зросту, з бородою або без. Невід'ємним атрибутом зображення Христофора є те, що він несе Ісуса Христа на своїх плечах (з грецької мови ім'я святого перекладається як "той, що несе Христа" або "Христоносець") [4]. Така іконографія пов'язана з подією, описаною в католицьких версіях його житія. Майже завжди святий Христофор тримає у руці високе дерево. Згідно з легендою, він встромляв свій посох в землю – і посох покривався зеленим листям, перетворюючись на дерево. Подібні зображення, з незначними варіаціями, можна знайти на західноєвропейських гравюрах і в живописі [9]. Зокрема, в творчості німецьких майстрів Конрада Віца, Альбрехта Дюрера, Лукаса Кранаха Старшого та Адама Ельсхеймера, голландських – Дірка Боутса, Ієроніма Босха та Яна Мандейна, фламандських – Ганса Мемлінга і Пітера Пауля Рубенса.

У Візантії також були відомі зображення святого з Христом на плечах, як прямий переклад його грецького ім'я. Проте такі образи найчастіше зустрічаються в монументальних розписах XIV–XV століть храмів Болгарії і Сербії, а також монастирів Афона.

На Русі шанування Христофора почалося після Хрещення, з X століття. Одне з раних збережених донині зображень святого перебуває у Георгіївській церкві в Старій Ладозі (1170-80-ті рр.), де його показано як юного воїна з довгим волоссям, зі списом і хрестом у руках.

У Росії святого Христофора також вшановували як рятівника від заразних хвороб і епідемій [3, 4–23]. На це вказує активне будівництво храмів на його честь у періоди мору. Так, у Великому Новгороді в чумну епідемію 1552-1553 років, було побудовано церкву на честь святого Христофора. У Москві одна з епідемій, що припинилася в 1572 році, також супроводжувалася зведенням у Кремлі церкви в ім'я святого.

Зображення мученика Христофора із собачою головою відомі у російському іконопису з другої половини XVI століття. Незважаючи на багатство існуючих іконографічних ізводів, у Росії саме він стає дуже популярним і продовжує поширюватися [2, 48–62]. З XVI – XVII ст. святий не рідко зображується на дияконських вратах іконостасів російських храмів [6, 22–28].

Зображення святого Христофора з песьчою головою зустрічаються у фресках XVI ст. Успенського собору Свяжського монастиря під Казанню та стінописі 1563-1564 рр. Спасо-Преображенського собору Ярославля (де зображення було переписано на антропоморфне), у монументальних розписах XVII ст. Архангельського собору Московського Кремля, Раїфського Богородицького монастиря на Поволжі, церкви Ніколи Мокрого в Ярославлі, Желтоводського Макаріївського монастиря Нижегородської області.

Донині збереглися російські ікони святого Христофора з песьчою головою XVI ст. – з Чудова монастиря Московського Кремля, мінейні ікони на травень з колекцій Державного історичного музею в Москві та Вологодського обласного краєзнавчого музею, багаточасна ікона із зображеннями Софії Премудрості Божої, Новозавітної Трійці й вибраних святих з Вологодської обласної картинної галереї; а також ікони XVII ст. – з Єгоріївського історико-художнього музею, Череповецького художнього музею і Державного музею-заповідника Ростовський Кремль.

Історія шанування святого в Росії XVIII століття сповнена протиріч. З одного боку, неодноразово порушувалось питання про неприпустимість його зображень з головою собаки, з іншого – подібні ікони продовжували з'являтися. Після заборони Синодом песиголового образу в 1722 році Христофор зображувався антропоморфним, а давні його зображення із песьчою головою знищувались або переписувалися. Іконографія святого Христофора в образі воїна з песьчою головою продовжувала зберігатися в наступні століття в старообрядницькому середовищі.

Російські іконописні подлінники містять цікаві вказівки іконописцям, як писати образ святого Христофора: "Глава песья, во бранехъ, крестъ въ руке, а въ другой мечъ иъ ножнахъ" або "Младъ, какъ Димитрій, риза баканъ, исподъ празелень. А инде пишется: песья голова, волосы по плечамъ, какъ у девицы: вооружень въ доспехе; въ правой руке крестъ, а въ левой копье; а копье у него процвело; риза багоръ красень, исподъ лазоръ" [8, 53].

Собакоголовий святий зображується в повному військовому обладунку з гордою поставою. Поверх кольчуги накинутий плащ, який своїми пишними складками огортає постать, залишаючи ноги, взуті в чоботи, відкритими. Песьча голова, увінчана німбом, піднята догори, паща оскалом. У правій руці святий Христофор тримає довгий спис (іноді меч). Інколи святий песиголовець зображується без військових атрибутів. У цьому випадку песьча голова трактується без ознак лютої.

На досліджуваній іконі з приватної колекції м. Києва присутнє ростове зображення святого мученика Христофора. Він постає в образі кінокефала, тобто із собачою головою – найпопулярніший іконографічний тип у російському іконописі. Паща святого песиголовця широко відкрита і вишкірена, він висунув довгий звивистий язик і показує білі зуби, проте лик його видається досить спокійним і незлобним. Волосся ледь намічене чорними графічними лініями. Німб золочений, пишно прикрашений орнаментом у вигляді ромбів з хрестами у середині.

Мученика Христофора зображено у вигляді воїна зі списом, що процвів, у піднятій лівій руці, а у правиці він тримає великого восьмикінцевого православного хреста з нижньою нахиленою перекладиною. Хрест чорного кольору, на верхній поперечній перекладині – напис "І Н Ц И", що означає "Ісус Назарей Цар Іудейський". Титлу – табличку із таким текстом, написаним самим Пилатом, було прибито над головою розп'ятого Христа, а в зображеннях Розп'яття його традиційно скорочують до абрєвіатури з перших літер. На середній планці хреста – титли "І С Х Р І С Т О С" – "Ісус Христос". На середохресті золотаве коло, що символізує терновий вінець.

Святий Христофор зображений на вохристо-коричневому тлі у військових обладунках мідного кольору, в довгому червоному плащі із закрученими складками по низу та в червоних чоботях. Під збруєю видно туніку, пишно прикрашену візерунками, із золотистими поручами і коміром.

Ікону по периметру облямовує мальована вузька чорна рамка, що імітує ковчег. Вона щільно прилягає до обрису постаті святого. Знизу присутній так званий "позем", тобто умовне зображення

землі, виконане темно-зеленою фарбою. На верхньому полі розміщено скорчений напис, виконаний в'язью, що читається як "святий мученик Христовий Христофор". Напис нанесено чорною фарбою.

Основа ікони – дерев'яна дошка, прямокутної форми, сильно видовженої по вертикалі. Ковчег відсутній. Іконна дошка складається з двох дощок шириною 370 і 80 мм, а висотою – 1500 мм. Шпонки – наскрізні, врізні, рельєфні – виготовлені з тієї ж породи деревини, що й сама дошка. Нижня шпонка має довжину, більшу за ширину іконної дошки, і виступає за її межі. На зворотному боці під верхньою шпонкою по середині присутнє кріплення, встановлено не дуже давно. Також наявні сліди втрачених давніх кріплень, розташованих з лівого крайнього боку між шпонками, що нагадують за обрисом двірні петлі. Зворотна поверхня іконної дошки оброблена рубанком, вкрита тонким шаром олійної фарби сіро-коричневого кольору.

Стан збереженості ікони задовільний. Наявні неглибокі тріщини вздовж лінії шва як із лицьової, так і зі зворотної сторони, розклеювання по шву; дві вибоїни діаметром 15 і 12 мм на лицьовому боці біля верхнього торця механічного походження; численні подряпини різної глибини на зворотній стороні; незначні випадіння деревини по сучках, що з'явилися, імовірно, ще до написання образу. Кути іконної дошки трохи ушкоджені. Зі зворотної сторони, зліва біля нижньої шпонки, втрачено невелику частину дошки.

Наявні забруднення, численні плями олійної фарби темно-коричневого кольору та сліди крейди на зворотній стороні ікони. Присутні незначні біоураження, спричинені шашелем та пліснявою, по всій поверхні дошки.

Ікона написана олійними фарбами, левкас і паволока відсутні. Живопис нанесений тонким шаром, без використання підмальовку. Наявні незначні потертості фарбового шару по краях дошки механічного походження, потемніння живопису, здуття вздовж лінії шва. На лицьовій стороні, трохи нижче правого верхнього кута, помітні сліди непрофесійної реставрації фарбового шару, колір реставраційної фарби не співпадає з первісним кольором тла.

Технологічні особливості даної ікони вказують на більш пізній період її створення, а саме XIX сторіччя. Хоча стилістичні риси самого зображення тяжіють до російських іконописних традицій XVII ст. – це використання в'язі в написах, пишне орнаментальне декорування вбрання святого, підкреслена умовність зображення, наслідування давніх зразків тощо. Відомо, що ікони святого Христофора з песьячою головою після XVIII ст. створювалися в основному в середовищі старообрядців, які в іконописі залишалися вірними давнім художнім прийомам зображення.

Судячи з форми іконної дошки (сильно видовжений по вертикалі прямокутник), а також місця розташування втрачених кріплень, можна стверджувати, що досліджувана ікона святого Христофора була образом з храмового іконостаса, що колись слугував ступкою дияконських врат. Саме так образ святого Христофора (на повний зріст у вигляді людини із головою собаки) використовувався на північних вратах російських іконостасів у XVI – XVII ст.

Поява його на дияконських вратах іконостасів російських храмів, вочевидь, пов'язана ще з візантійською традицією зображення Христофора біля вівтаря. Найвідоміші приклади такого використання образу святого в російських храмах – це північні врата іконостаса другої половини XVI століття зі Свято-Троїцької церкви з с. Криве Архангельської області (колекція Державної Третьяковської галереї) та дияконські врата другої половини XVII століття (колекція Череповецького художнього музею).

Святого Христофора з песьячою головою у військових обладунках нерідко зображували на дверях до жертovníка, тобто саме на північних вратах, де він сприймався як вірний вартовий і надійний захисник. На те, що зображення мученика розміщалося на північних вратах, вказує положення постаті та зверненість лику святого в бік до центральної частини іконостаса – до Царських врат.

Отже дана ікона, створена в XIX ст., є старообрядницькою. Про це свідчить давня, заборонена офіційною церквою ще у XVIII ст., іконографія мученика Христофора в образі кінокефала. Незважаючи на цю заборону, образ святого песоголовця залишався дуже популярним у середовищі старообрядців. Також легка безтілесна постать святого на досліджуваній іконі, що підкреслює високу одухотвореність образу, цілком відповідає естетиці старообрядницького мистецтва.

До близьких аналогів даної ікони належать образи XVIII – XIX ст. з колекцій російських музеїв – Державного музею історії релігії, Церковно-археологічного музею при Санкт-Петербурзькій Духовній академії та Державного Російського музею.

За результатами іконографічної атрибуції, аналізу стилістичних, конструктивних і технологічних особливостей ікони святого Христофора з приватної збірки (м. Київ) було встановлено, що дана пам'ятка належить до російських старообрядницьких храмових образів XIX століття.

Література

1. Бульст Н. Почитание святых во время чумы: Социальные и религиозные последствия эпидемии чумы в позднее средневековье / Н.Бульст // Одиссей. Человек в истории. – М.: Наука, 2000. – С.152–185.

2. Гувакова Е. В. Святой песьеголовец – аберрация, дань православной традиции или иконографический курьез? Обзор икон святого мученика Христофора в собрании фонда древнерусской живописи ГИМ / Е. В. Гувакова // Труды Государственного Исторического музея. – Вып. 143. Забелинские чтения, 2003. – М., 2004. – С. 48–62.
3. Зелов Д. Загадка св. Христофора, воина-псеглавца и покровителя путешественников / Д. Зелов // Исторический журнал. – 2010. – № 11. – С. 4–23.
4. Липатова С. Н. Святой мученик Христофор Песьеглавец: иконография и почитание / С. Н. Липатова // Православие.RU [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/put/070522120099.htm>.
5. Максимов Е. Н. Образ Христофора Кинокефала (опыт сравнительно-мифологического исследования) / Е. Н. Максимов // Древний Восток. Сб. 1. – М.: Наука, 1975. – С. 76–89.
6. Найденова Д. В. Изображение святого Христофора на боковых вратах иконостаса как иконографический феномен / Д. В. Найденова // Университетский историк. – Вып. 8. – СПб., 2011. – С. 22–28.
7. Саенкова Е. М. Иконы святых воинов. Образы небесных защитников в византийском, балканском и древнерусском искусстве / Е. М. Саенкова, Н. В. Герасименко. – М.: Интербук-бизнес, 2008. – 272 с.
8. Снигирева Э. А. Образ святого Христофора: Предания и действительность / Э. А. Снигирева // Проблемы формирования и изучения музейной коллекции Государственного музея истории религии. – Л., 1990. – С. 53.
9. Lanzi Fernando. Saints and their symbols: recognizing saints in art and in popular images / Fernando Lanzi. – Collegeville, Minnesota: Order of Saint Benedict, 2004. – 220 p.

References

1. Bul'st N. Pochitanie svyatykh vo vremya chumy: Sotsial'nye i religioznye posledstviya epidemii chumy v pozdnee srednevekov'e / N. Bul'st // Odissey. Chelovek v istorii. – М.: Nauka, 2000. – С. 152–185.
2. Guvakova E. V. Svyatoy pes'egolovets – aberratsiya, dan' pravoslavnoy traditsii ili ikonograficheskiy kur'ez? Obzor ikon svyatogo muchenika Khristofora v sobranii fonda drevnerusskoy zhivopisi GIM / E. V. Guvakova // Trudy Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya. – Vyp. 143. Zabelinskie chteniya, 2003. – М., 2004. – С. 48–62.
3. Zelov D. Zagadka sv. Khristofora, voina-pseglavtsa i pokrovitelya puteshestvennikov / D. Zelov // Istoricheskiy zhurnal. – 2010. – № 11. – С. 4–23.
4. Lipatova S. N. Svyatoy muchenik Khristofor Pes'eglavets: ikonografiya i pochitanie / S. N. Lipatova // Pravoslavie.RU [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: <http://www.pravoslavie.ru/put/070522120099.htm>.
5. Maksimov E. N. Obraz Khristofora Kinokefala (opyt sravnitel'no-mifologicheskogo issledovaniya) / E. N. Maksimov // Drevniy Vostok. Sb. 1. – М.: Nauka, 1975. – С. 76–89.
6. Naydenova D. V. Izobrazhenie svyatogo Khristofora na bokovykh vratakh ikonostasa kak ikonograficheskiy fenomen / D. V. Naydenova // Universitetskiy istorik. – Vyp. 8. – SPb., 2011. – С. 22–28.
7. Saenkova E. M. Ikony svyatykh voinov. Obrazy nebesnykh zashchitnikov v vizantiyskom, balkanskom i drevnerusskom iskusstve / E. M. Saenkova, N. V. Gerasimenko. – М.: Interbuk-biznes, 2008. – 272 s.
8. Snigireva E. A. Obraz svyatogo Khristofora: Predaniya i deystvitel'nost' / E. A. Snigireva // Problemy formirovaniya i izucheniya muzeynoy kollektcii Gosudarstvennogo muzeya istorii religii. – L., 1990. – С. 53.
9. Lanzi Fernando. Saints and their symbols: recognizing saints in art and in popular images / Fernando Lanzi. – Collegeville, Minnesota: Order of Saint Benedict, 2004. – 220 p.

Кравченко Н.И. Атрибуция иконы святого Христофора (с частной коллекции, г. Киев)

Статья посвящена неисследованной иконы из частной коллекции (г. Киев) – православного образа с редкой иконографией святого с головой животного. В результате осуществленной иконографической атрибуции, анализа стилистических, конструктивных и технологических особенностей установлено, что данное произведение является иконой святого мученика Христофора и относится к русским старообрядческим храмовым образам XIX века.

Ключевые слова: атрибуция, святой Христофор, кинокефал, старообрядческая икона.

Kravchenko N. Attribution of the icon of st. Christopher (private collection, Kiev)

This article is devoted to attribution the icon from a private collection (Kyiv) which prior was not investigated, an Orthodox icon with a rare iconography of the saint with the head of a best. Such iconographic type occurs in Orthodox art tradition only in case if the image of the holy Martyr Christopher (the III century) is depicted. This saint is venerated by both the Orthodox Church and the Catholic Church.

There were several options for the image of St. Christopher in Byzantine art, the image as a youth, the martyr in a red himation with a cross in his hand or dresses as a warrior with a sword on horseback. Influenced by legends of zoomorphic form of Christopher in Byzantium the most unusual and interesting iconography of the saint which represents him with a canine head was comprised. The oldest of these images are dated to the VI-VII centuries.

In Western artistic tradition of the XIV-XVI centuries Saint Christopher is portrayed as a man of immense height, bearing Jesus Christ on his shoulders (the name of the saint means in Late Greek "the one who carries Christ" or "bearing Christ"). In Orthodox art, images of St. Christopher with Christ on his shoulders are also can be found in the murals of the XIV – XV centuries in churches in Bulgaria and Serbia and monasteries of Mount Athos.

Veneration of St. Christopher started in Old Russ in the tenth century. One of the earliest depictions of the saint can be found in St. George church in Staraya Ladoga (1170 -80's) where he is shown as a warrior martyr with a spear and a cross in his hands.

Images of St. Christopher with a dog's head appears in Russian icon painting from the second half of the XVI century. In spite of the rich variety of iconographic characters it was his image that became very popular in Russia. Starting from the XVI – XVII centuries this saint is often depicted in Deacon Gates in iconostases of Russian churches.

The image of St. Christopher with a dog's head can be found in the frescoes of the XVI century in Sviyazhsky Monastery in Saviour's Transfiguration Cathedral in Yaroslavl in the paintings of the XVII century, in Archangel Cathedral in the Moscow Kremlin and Rayifsky and Makarevsky monasteries, in the church of Nickola Mokrogo (Nickolas the Wet) in Yaroslavl. The icons of the XVI century of the saint with the dog's head are preserved to this day in the Chudov Monastery in Moscow Kremlin, in the collections of museums in Vologda and the State Historical Museum in Moscow as well as the icons of the XVII century from the museum collections of Yehoriyevsk, Cherepovets and Rostov.

After the ban of the canine image by Synod in 1722 Christopher was depicted anthropomorphic. But the iconography of the saint as a warrior continued to have a canine head during the following centuries in Old Believers environment.

The full length image of martyr St. Christopher is depicted in the icon under study, the icon from a private collection in Kyiv. He appears in the image of cynocephalus that is with a dog's head which was the most popular iconographic type in Russian iconography. The mouth of the saint with the dog's head is opened wide and broken into a grin, his long tortuous tongue is pulled out and he shows white teeth but his appearance is quite calm and unmalicious. Martyr Christopher is depicted as a warrior with a spear that blossomed in his raised left hand and in his right hand he holds a large the eight-pointed Orthodox cross with the lower inclined crossbar. The cross is black in color and there are words "І Н Ц И" meaning "Jesus of Nazareth, King of the Jews" on the upper transverse crossbar. The titles "ІС ХС", i.e. "Jesus Christ" are in the middle of the cross bar. There is a golden circle symbolizing the crown of thorns in the middle of the cross. The icon is framed in a narrow black frame that presents the Ark. An abbreviated inscription made in ornamental lettering that reads like a "The Holy Martyr of Christ Christopher" is on the head margin.

The basis of the icon is a wood board (1500 × 450 × 25 mm), rectangular in form which is strongly vertically elongated. The traces of lost fasteners that resemble door loops in shape are noticeable on the back of the icon. The icon is painted by oil paints; there are no primer and canvas. The paint is applied with a thin layer without retouching.

The technological features of this icon indicate the later period of its creation, i.e. the XIX century. Although the stylistic features of the images tend to Russian icon painting tradition of the XVII century we know that icons of St. Christopher with a canine head after the XVIII century were created among the Old Believers who remained true the tradition of the iconography of ancient artistic image techniques.

Judging from the shape of the icon board (it is a highly elongated vertical rectangle) and the location of the lost fixtures it can be said that the investigated icon of St. Christopher was an icon of the church iconostasis which once served as Deacon Gates.

The icons of the XVIII – XIX centuries from the collections of museums in St. Petersburg are close analogues of this icon.

According to the result of the iconographic attribution, analysis of stylistic, design and technological features it has been determined that this work is an icon of the Holy Martyr Christopher and it belongs to the Russian Old Believers' church images of the XIX century.

Key words: attribution, Saint Christopher, cynocephalus, the icon belonged to Old Believers.

УДК 745.51: 008 (477.83/.86) "18/19"

Одрехівський Роман Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент

РІЗЬБЛЕНІ ІКОНОСТАСИ В СИСТЕМІ САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ ГАЛИЧИНИ: XIX – перша половина XX століття

У статті на базі матеріалу, зібраного автором у інтер'єрах церков, показано значення різьблених іконостасів у системі сакральної культури українців Галичини. Досліджено розвиток іконостасного декоративного різьблення у двох основних напрямках: історизму та неостилів та орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва. Доведено, що обидва напрями відіграли важливу роль у сакральній культурі та у історико-культурних особливостях формування, еволюції, функціонування культурного простору як Галичини, так і українських земель загалом.

Ключові слова: інтер'єри церков, різьблені іконостаси, сакральна культура, традиційне мистецтво, культурний простір.

Із відродженням української державності зріс інтерес до духовних витоків української культури. Особливе місце у цьому займає сакральна культура, дослідження якої у радянські часи не толе-

рувалось. Незважаючи на понад 20 років, які пройшли з того часу, велика кількість проблем ще чекає на своє ґрунтовне опрацювання. Це відноситься, зокрема, до сакрального мистецтва, сакральної культури українського народу.

У наші дні триває масове будівництво нових та реставрація старих церков. Тому актуальність теоретичних розробок із питань сакрального різьблення, сакральної культури українців та Галичини зокрема, на нашу думку, на часі дня. Адже за роки радянської влади цьому майже не приділялось уваги. Робота також узгоджена з програмою наукових досліджень Львівської національної академії мистецтв та розв'язує низку проблем теми "Формування національно-самобутніх особливостей сакрального мистецтва Львівщини".

Питання сакрального різьблення в Галичині торкалась низка дослідників. У праці М. Драгана "Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст." [1] широко висвітлена сакральна різьба в Галичині, але лише до початку XIX століття. Багатий архівний та фактологічний матеріал містить книга О. Ноги "Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX–початку XX століть" [2]. Фундаментальною є праця М. Станкевича "Українське художнє дерево XVI – XX ст." [3]. У ній комплексно охоплено дослідження основних технік художнього деревообробництва. Ґрунтовною є монографія Р. Шмагала "Мистецька освіта в Україні середини XIX–середини XX ст. Структурування, методологія, художні позиції" [4]. Принагідно згадується і декоративне різьблення в церковному інтер'єрі. Визначною подією в українському мистецтвознавстві був вихід монографії М. Селівачова "Лексикон української орнаментики" [5]. Книга присвячена застосуванню орнаментики в українському народному мистецтві. Окремі положення монографії можуть бути використані і для дослідження українського сакрального різьблення. В єдине монографічне дослідження сакральне різьблення по дереву в Галичині охоплене у монографії автора цієї статті [6]. У праці охарактеризовано історію та художні особливості сакрального різьблення по дереву в Галичині у XIX – першій половині XX століть та значення сакрального різьблення у духовній культурі українського народу.

Серед вищенаведених праць немає окремої фундаментальної праці про значення декоративного різьблення іконостасів у церквах Галичини та їх місце у системі сакральної культури українців Галичини.

Мета статті – провести комплексні дослідження іконостасного різьблення по дереву в Галичині XIX – першій половині XX в системі сакральної культури українців регіону. Особливістю цієї роботи є те, що її головним першоджерелом є матеріали, отримані автором під час польового обстеження інтер'єрів церков.

Період XIX – початку XX століть – цікава і яскрава сторінка в історії розвитку сакрального різьблення у Галичині. У перших десятиліттях XIX ст. в іконостасному різьбленні Галичини простежуємо риси класицизму. Риси класицизму притаманні іконостасній різьбі церкви Св. Параскевії (1815 р., м. Дрогобич) і Собору Пресвятої Трійці (1774 р., м. Сянок, Прикарпатське воєводство Польща). Для обох іконостасів характерна п'ятиярусність, наявність тонкої орнаментальної, ажурно різьбленої смуги над намісним ярусом. У дрогобицькому – це мотив трилисника, у сяноцькому – звивистого акантного мотиву, дещо подібного на давньоруську плетінку.

Із середини XIX ст. до іконостасного різьблення поступово вплітаються риси історизму та неостилів, що виразно простежується насамперед у пануванні так званого другого рококо, яке, однак, з бігом часу стало більш скромним у застосуванні різьблення.

У роки панування рококо, у другій половині XVIII ст., у галицькому іконостасі були поширеними тенденції обмежувати висоту іконостасної стіни лише намісним ярусом (Успенська церква у Львові, Св. Пророка Іллі у м. Красне Буського району Львівської обл. та ін.). Це, як припускають дослідники, давало можливість оглядати з нави запрестольну ікону та було зумовлено низкою інших причин. Очевидно, під впливом цього обмеження висоти іконостасної стіни і виник аналізований орнаментальний, найчастіше – ажурний поясок над намісним ярусом. Мабуть, він замінив, як його називають окремі дослідники [7, 101], "розірваний" простір поміж намісним і празниковим ярусами іконостаса. Такий отвір був, найчастіше, у формі половини або менше половини кола, інколи – іншої форми. Власне, цей округлий отвір поміж намісним і празниковим ярусами і став широко розповсюджуватися в еkleктичні часи, переважно протягом середини і другої половини XIX ст. Такий округлий отвір був поширений у часи так званого другого рококо, яке, як вважає дослідник К. Дюла, потіснило до 40-х рр. XIX ст. позиції класицизму [8, 188]1.

До створених у стилі другого рококо належить іконостас церкви Преображення Господнього із с. Волосянка (Сколівський район Львівської обл, приблизно з середини XIX ст., хоч сама церква з 1762 р.). Цей іконостас висотою у п'ять ярусів і має невеликий округлий отвір між намісним та празниковими ярусами. Різьбленням іконостас прикрашений рідко. Образи намісного ярусу фланковані

білими округлими колонками, образи празникового – вертикальними смугами накладного позолоченого різьблення мотиву рокайлю на світлому фоні. Останні скомпоновані так, що імітують неіснуючі пілястри, які повинні би були членувати простір поміж образами.

Поруч з неорококо у низці неостилів сакрального різьблення помічаємо риси необароко, неоготики та інших. Зрозуміло, що в еkleктиці зустрічаємо, як правило, поєднання одного стилю з іншим.

Варто зазначити, що на Гуцульщині було створено низку іконостасів, створених і декорованих різьбленням із наслідуванням історичних стилів, декорованих гуцульською розписною поліхромією. До таких, зокрема, належить іконостас церкви Св. Іоанна Милостивого (др. пол. XIX – поч. XX ст.) з м. Яремча (Ямна, Івано-Франківської обл.). Отже, можемо зазначити, що навіть традиційні "під захід" стильові напрями в іконостасному різьбленні українські майстри прагнули вирішити у руслі національної культури. У другій пол. XIX – першій пол. XX ст. було створено кілька іконостасів, у яких велику декоративну роль відігравав декор мальованими смугами окремих колонок (типовим є вищенаведений із Ямни). В іконостасі церкви Покрови Пресвятої Богородиці (1868) із с. Ялинкувато-го Сколівського району Львівської обл., кожна така смуга – у вигляді синього орнаменту з елементами, запозиченими з української вишивки. Поверхня намісного ярусу іконостаса рясно вкрита справжніми вишивками теж синього кольору, виконаними на білому полотні. Таке вдале співіснування справжніх вишивок із імітованими на поверхні різьблених колонок вважаємо дуже вдалим прийомом у прагненні внести національні особливості у назагал класичні "західного напрямку" неостилі. Отже, таке прагнення ввести поліхромію із українськими елементами у традиційні неостилеві класичні вирішення були характерні не тільки для Гуцульщини (та території Галичини Івано-Франківська обл.), а й інших регіонів Галичини, як приклад – Сколівський район Львівської області.

У останній чверті XIX ст. в іконостасному різьбленні в Галичині відчувається ще й вплив виробів художнього металу. Ця тенденція спостерігається у: 1) впливі прийомів українського середньовічного карбування по металу; 2) впливі прийомів чавунного литва та художнього металу, якими прикрашалися нагробні пам'ятки та міські металеві огорожі в Галичині кінця XIX – початку XX ст. Обидва такі напрями спостерігаємо у різьбленому декорі іконостасу церкви Св. Миколи (1879) з с. Демня Миколаївського району Львівської обл.

Так, живописні образи святкового ярусу цього іконостасу удекоровані зверху і знизу лініями орнаментів, які нагадують такі ж у середньовічному карбуванні металів та декор царських врат з с. Воля Добростанська чи с. Домажир (обоє XVI ст.). Силует та елементи декору апостольського та пророчого ярусів виконані під впливом другого напрямку.

У першій половині XX ст. в іконостасах окремих галицьких церков помічається тенденція виокремлення розмірами та густотою різьбленого декору наверхш намісного ярусу на місці, де раніше розташовували шрифтові картуші з написами "ІС ХР" та "МР ΘΥ" відповідно над живописними образами Ісуса Христа та Діви Марії (іконостас церкви Св. Миколи (1936) з м. Буська Львівської обл. та інші). Таке вирішення надає іконостасу специфічного вигляду, оскільки серед розглянутих еkleктичних версій іконостасів, як правило, об'ємність та висота рельєфу пластики не досягала такого рівня, як у іконостасах з чітко вираженими історичними стилями попередніх століть (ренесансу, бароко чи рококо).

Проте в окремих випадках така тенденція не проходила. Тоді, як правило, повністю брався за наслідування зразок попередньої епохи історичного стилю. Наприклад, іконостас церкви Св. Онуфрія у Львові був виконаний на початку XX ст. за зразком відомого краснопущанського іконостасу з XVIII ст., що на Тернопільщині. У відтворенні соковитих барокових об'ємів з рослинного мотиву виразно простежуємо ремінісценції правдивого українського бароко. Адже ідея відтворити характерний для історії української нації стиль бароко, на нашу думку, тут вилилась у вдалу спробу зацентувати свою національну культуру, ідентичність у ті часи, коли була відсутня українська національна держава.

Отже, низка прикладів показує нам, що навіть оперуючи історичними стилями у руслі історизму та неостилів, майстри галицького сакрального різьблення прагнули ввести елементи національно-культурної ідентичності, чи то наслідуючи точним відтворенням у різьбленні характерних національних стилів, як українське бароко, чи то вводячи поліхромне покриття, наприклад із імітацією вишивки, чи то введенням у різьблення мотивів, запозичених із українського середньовічного карбування по металу. Отже, фіксуємо оригінальні способи проявів української ідеї у художній сфері.

На межі XIX-XX століть поруч з історизмом та неостиллями у сакральному різьбленні Галичини щораз частіше з'являються твори, в образному вирішенні яких помітний взаємозв'язок з народним мистецтвом. У мистецтвознавчій науці це явище має кілька назв: "руський стиль", "український стиль" [9, 101], та ін., хоча, видається, доцільніше назвати його течією. Характерні ознаки цієї течії: застосування елементів народного різьблення, специфічний силует виробу, темний брунатний колір "під дуб", тощо. Не обов'язковим було в одному творі поєднання усіх цих ознак.

Отже, у раніше опублікованих дослідженнях ми зазначали [6, 74], що розвиток сакрального різьблення в Галичині на межі XIX-XX століть уже виразно ділився на два напрями розвитку:

- 1) у руслі еkleктичних версій наслідування історичних стилів;
- 2) із застосуванням орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва.

Серед кращих іконостасів, виконаних в Галичині із застосуванням орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва, іконостас встановлений у 1907-1909 роках у інтер'єрі церкви Святої Трійці з м. Дрогобича Львівської обл. Цей триярусний іконостас, темно-чорно-брунатного кольору, декорований технікою ажурної, плоскої тригранної часті різьби, мотиви якої запозичені з давньоруського мистецтва та народної творчості бойків та гуцулів (давньоруська плетінка, різні варіанти ромбу, рослинне стебло з трилисником та ін.). Як і у вищезгаданих іконостасах, в ньому помітний взаємозв'язок із українською декоративною графікою початку XX ст. (зокрема, творчістю Г. Нарбути, коли площинно стилізований рослинний мотив, вписаний за лінією зовнішнього силуету у трикутник тощо). Саме у дрогобицькому святотроїцькому іконостасі засвідчує себе найвища досконалість декоративної стилізації різьблення під "народний стиль". Окрім того, в ньому досягнуто гармонійної єдності різьбленого декору, виконаного майстрами А. Сабараєм, Голембійовським із іконами, намальованими художником М. Сосенком у дусі української сецесії. Синтез архітектоники, живопису та різьблення дрогобицького святотроїцького іконостасу – це вершина ідейних пошуків стильового національного напрямку епохи. Такі пошуки ставили українське сакральне мистецтво на передове місце у світовому культурному процесі початку XX століття.

Окрім згаданих іконостасів, у першій половині XX ст. було створено низку інших іконостасів, в образно конструктивній основі яких домінував світліший натуральний колір певних порід дерев. До кращих серед таких відносно чотириярусний іконостас церкви Св. Ап. Петра і Павла (1935) з с. Ворохта Надвірнянського району Івано-Франківської обл., у створенні якого приймав участь відомий народний майстер В. Турчинюк. Особливістю цього іконостасу є те, що автор у декорі царських врат зробив вдалу спробу стилізувати зображення рослинного мотиву (плоди, листя винограду) під гуцульське плоскорізьблення з геометричних елементів. Риси народної образності помітні в постаті Бога-отця над намісним ярусом.

В іконостасі церкви Благовіщення (1927) с. Гребенів Сколівського району Львівської обл. також застосований декор несучих конструкцій гуцульським, але поліхромованим плоскорізьбленням. Причиною того, що саме декор гуцульським різьбленням став чи не найпоширенішим уособленням українського стилю в іконостасному різьбленні є те, що на межі XIX і XX ст. гуцульська церковна архітектура в селах і містах Галичини популяризувалась як "своя" і як вираз "народного стилю" в архітектурі. Саме гуцульська плоскорізьба відіграла одну із визначальних ролей у закономірностях формування образних систем українського національного стилю в Галичині. Саме орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва виконували в тогочасному сакральному різьбленні та тогочасній українській культурі семіотичну функцію національної ідентифікації. Адже цей період – час прагнення українського народу до вираження своєї національно-культурної ідентичності.

Підсумуємо та узагальнимо основні результати нашого дослідження. Особливістю цієї роботи є те, що її головним першоджерелом є матеріали, отримані автором під час польового обстеження церков, більша частина яких науково обґрунтована і введена в науковий обіг вперше.

Саме на такій унікальній джерельній базі автор вперше в українському мистецтвознавстві показав еволюційний процес неостилів у сакральному різьбленні Галичини, вплив сакрального різьблення на історію та формування культури українців Галичини. Серед інших розглянуто взаємозв'язок орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва з історією та художніми особливостями сакрального різьблення в Галичині та їхній вплив на ідейні пошуки та стильові напрями епохи в національній культурі українців Галичини.

Важливе значення в ідейних пошуках та стильових напрямках епохи відіграло звернення майстрів сакрального різьблення по дереву до механізму синтезу різних видів художньої діяльності українського етносу, зокрема творчої спадщини майстрів середньовіччя та ренесансної художньої обробки металу (іконостас церкви Св. Миколи з с. Демня Миколаївського району Львівської області).

Ідейні та стильові пошуки у становленні національно-культурного відродження початку XX століття полягали не тільки у еkleктичних інтерпретаціях, а й у правдоподібних відтвореннях та повторях творів барокової іконостасної різьби, як, наприклад, виготовлення та встановлення барокового іконостасу церкви Св. Онуфрія у Львові як копії іконостасу із Красної Пущі із XVIII на Тернопільщині.

На проаналізованих творах сакрального різьблення виразно показано особливості взаємодії моралі, філософії, релігії та мистецтва. У перспективі варто ретельніше дослідити значення історичних неостилів у різьблених іконостасах в системі сакральної культури українців в Галичині XIX – першої половини XX століть. Окрім того, варто дослідити значення орнаментально-композиційних

структур традиційного народного мистецтва в іконостасному різьбленні церков Галичини та у формуванні національних особливостей сакральної культури українців Галичини.

Примітки

¹ Розуміємо, що в рококо другої половини XVIII ст. існували не тільки низькі іконостаси (одно- чи двоюрисні), а й багатоярусні, як, наприклад, п'ятиярусний у церкві в Василя Великого с. Поздзя (Ярославського повіту, сьогодні – Прикарпатське воєводство, Республіка Польща, 1770 р.) та ін.

Література

1. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / Драган М. – К.: Наукова думка, 1970. – 202с.
2. Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX–початку XX століть / Олень Нога. – Львів: Українські технології, 1999. – 160 с.
3. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI – XX ст. / Станкевич М. Є. – Інститут народознавства НАН України. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – 479 с., іл.
4. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст. Структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – 526с., іл.
5. Селівачов М. Лексикон української орнаментики / М. Р. Селівачов. – К.: Редакція вісника "Ант", 2005. – 399 с., іл.
6. Одрехівський Р. Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX – першої половини XX століть (Історія та художні особливості) / Роман Одрехівський. – Львів: Афіша, 2006. – 288с., іл.
7. Бервецький З. Церква Св. Даниїла Стовпника в с. Макуневі /З. Бервецький та інші// Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана. – Дрогобич: Відродження, 1998. – С. 99–102.
8. Кес Д. Стилі мебелі / Д. Кес. – Будапешт: Издательство АН Венгрии, 1979. – 269 с.
9. Нога О. Український стиль у церковному та світському мистецтві кінця XIX–початку XX ст. / О. Нога // Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана. – Дрогобич: Відродження, 1998. – С. 74–83.

References

1. Drahan M. Ukrainska dekoratyvna rizba XVI–XVIII st. / Drahan M. – K.: Naukova dumka, 1970. – 202s.
2. Noha O. Ukrainskyi styl v tserkovnomu mystetstvi Halychyny kintsia XIX – pochatku XX stolit / Oles Noha. – Lviv: Ukrainski tekhnolohii, 1999. – 160 s.
3. Stankevych M. Ukrainske khudozhnie derevo XVI – XX st. / Stankevych M. Ye. – Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. – Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2002. – 479 s., il.
4. Shmahalo R. Mystetska osvita v Ukraini sere diny KhKh – sere diny XX st. Strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsii / Rostyslav Shmahalo. – Lviv: Ukrainski tekhnolohii, 2005. – 526s., il.
5. Selivachov M. Leksykon ukrainskoi ornamentyky / M. R. Selivachov. – K.: Redaktsiia visnyka "Ant", 2005. – 399 s., il.
6. Odrekivskiy R. Sakralna rizba po derevu v Halychyni XIX – pershoi polovyny XX stolit (Istoriia ta khudozhni osoblyvosti) / Roman Odrekivskiy. – Lviv: Afisha, 2006. – 288s., il.
7. Bervetskyi Z. Tserkva Sv. Danyila Stovpnyka v s. Makunevi / Z. Bervetskyi ta inshi// Sakralne mystetstvo Boikivshchyny. Treti naukovy chytannia pamiati Mykhaila Drahana. – Drohobych: Vidrodzhennia, 1998. – S. 99–102.
8. Kes D. Stili mebeli / D. Kes. – Budapesht: Izdatel'stvo AN Vengrii, 1979. – 269 s.
9. Noha O. Ukrainskyi styl u tserkovnomu ta svitskomu mystetstvi kintsia XIX – pochatku XX st. / O. Noha // Sakralne mystetstvo Boikivshchyny. Treti naukovy chytannia pamiati Mykhaila Drahana. – Drohobych: Vidrodzhennia, 1998. – S. 74–83.

Одрехівський Р. В. Резные иконостасы в системе сакральной культуры украинцев Галиции: XIX – первая половина XX века

В статье на основании материала, собраного автором в интерьерах церквей, показано значение резных иконостасов в системе сакральной культуры украинцев Галиции. Исследовано развитие иконостасной декоративной резьбы в двух основных направлениях: историзма и неостилей и орнаментально-композиционных структур традиционного народного искусства. Доказано, что оба направления сыграли важную роль в сакральной культуре и историко-культурных особенностях формирования, эволюции, функционирования культурного пространства и Галиции, и украинских земель.

Ключевые слова: интерьеры церквей, резные иконостасы, сакральная культура, традиционная культура, культурное пространство.

Odrekivskij R. On carved iconostases in the system of sacral culture by Galician Ukrainians during the XIX to the first half XX cc.

Quite high level of national culture has been determined in the great measure by rather wide social attention to semi-forgotten deeply-rooted historical and cultural traditions. The interest in ancestors' spiritual knowledge and historical acquirements has been revived in Ukraine. Such are cultural and historical kinds of activities to which have belonged sacral carved creations and their meaning in Ukrainian people's spiritual religious life. Through sacral carving we especially are going to emphasize an extraordinary significance of carved iconostases in the sacral culture by Ukrainians of Galicia.

There are, as for now, no separate fundamental work on the meaning of decorative carved Galician church iconostases and their place in the system of Ukrainian sacral culture of Galicia. This article has been aimed to present some results of complex study in iconostasis wood-carving of Galicia during the XIX and the first half XX cc. in the system of sacral culture by Ukrainians of the region. The trait of the work is author's attempt to use as primal evidences only materials got by him in the course of field inspections of church iconostases.

Period of XIX and early XX cc. has presented very bright and interesting picture as for the developmental history of Galicia's sacral carving. Through the first decades of XIX c. in the sacral carving of Galicia one can discern the traits of Classicism. Since the middle of XIX c. the sacral carving of Galicia has gradually incorporated some features of Historicity and Neo-Styles, clearly exposed first of all by the artistry of so-called Second Rococo, that nevertheless with the course of time had become more modest in its usage of carvings. Side by side with Neo-Rococo in the series of Neo-Styled sacral carvings one can state the presence of Neo-Baroque, Neo-Gothic features etc. In Eclecticism, naturally, combinations of a certain style with other ones have appeared more often and explicitly.

Thus, the series of examples has shown us, that in their operating with Historical styles, even in the riverbed of Historicity and Neo-Styles the artists of Galician sacral carvings tried to introduce elements of national and cultural identity by imitation or detailed reproduction of characteristic national styles as Ukrainian Baroque in their carvings or by introduction of polychrome covers, imitating for example, embroideries as well as by the use of motives derived out of medieval Ukrainian metal minting for wood-carvings. So, one can fix quite original means for discovering of Ukrainian idea in artistic sphere.

Side by side with Historicity and Neo-Styles on the border of XIX and XX cc. in the sacral carving of Galicia the more the oftener had appeared creations the imaginative laying of which expressed rather noticeable connections with folk artistry. There are several names for this phenomenon in Art Studies, as e.g. Ruthenian style, Ukrainian style etc., although, it sees, in the case much more relevant term would be that of a trend. Among most characteristic signs of the trend are elements of folk carving, used in decor, specific silhouette of a products, dark-brown color of imitated oak wood and so forth. Combination of all mentioned signs in decoration of a certain creation had not been obligatory condition.

To best Galician iconostases created with the use of ornamental and compositional structures borrowed from traditional folk art had appertained iconostasis established in interiors of Saint Trinity church at the town of Drohobych (now Lviv obl.) during 1907-1909. This three-storey-high iconostasis of dark-brown color has been decorated with technique of hemstitch, flat trihedral hollowed carving after motifs lent from Old Ruthenian art and folk creativity of Boikos and Hutsuls (Old Ruthenian interlacements, various kinds of rhombi, vegetable stems with trefoils etc.). Similarly to mentioned iconostases the creative work had exposed quite noticeable connection with Ukrainian decorative graphical art of early XX c. (especially with H. Narbut's artistry where plane-stylized vegetable motif was inscribed beyond the line of external silhouette into a triangle and so on). Drohobych Saint Trinitarian iconostasis truly belonged to monuments that had proven the most high perfection of decorative stylization in carving after folk-styled models and specimens. Harmonious unity of carved decor executed by craftsmen A.Sarabay and Holemyovsky with icons painted by artist M.Sosenko in the spirit of Ukrainian Secessionism had been achieved besides. The synthesis of architectonics, painting and carving in decor of Drohobych Saint Trinitarian iconostasis has moved this creation to the top of idealistic search in stylistic national direction of epoch. Such searches had moved the Ukrainian sacral art on the leading place in world cultural process of early XX c.

In the church of Annunciation (1927, village of Hrebeniv, Skole region, Lviv obl.) iconostasis had been arranged as well by means of bearing constructions decorated with plate carving in the manner of Hutzul folk artistry with addition of polychromous ornamentations. The reason for wide spreading of Hutzul carved decor as most true exemplification of Ukrainian styling in iconostasis carving is the state of folk art on the edge of XIX and XX cc., when Hutzul church architecture had been popularized in the villages and towns of Galicia as own one and as expression of genuine folk style in architecture. It had been Hutzul plate carving that played one of determinative parts for lawful formation of imaginative systems in Ukrainian national style of Galicia. It had been ornamental and compositional schemes of traditional folk art that performed semiotic function of national identification in then-a-day sacral carving and then-a-day Ukrainian culture. This period might yet be considered as a time of Ukrainian people's strife for expression of own national and cultural identity. On the basis of analyzed creations of sacral carving have distinctly been shown main peculiarities in interaction of morality, philosophy, religion and art. In the perspective more thorough study is worth to be processed as for the meaning of Historical Neo-Styles adapted for carved iconostases in the system of sacral culture by Galician Ukrainians during the XIX and the first half XX cc.

Besides, among other problems it is worth to consider the meaning of ornamental and compositional structures derived from traditional folk art and applied in iconostasis carving of Galician churches as well as the role of those structures in formation of national sacral cultural features by Ukrainians of Galicia.

Key words: Interiors of churches, carved iconostases, sacral culture, traditional art, cultural dimension.

**АСИМІЛЯЦІЯ ПОСТІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ
ЗА УМОВ СОЦІАЛЬНО-ТЕМАТИЧНОЇ ФАБУЛИ СОЦРЕАЛІЗМУ
(до проблеми творчого становлення Гаврила Глюка)**

У запропонованій статті аналізуються композиції Гаврила Глюка 60–70-х років ХХ століття. В період хрущовської "відлиги" художник відійшов від засад соцреалізму і експериментував із хроматичними кольорами. Специфіка радянського арт-клімату обмежувала сюжетний репертуар мистецтва. Живописці вдавалися до професійних хитроців і замасковували ідеї суто колористичної компетенції під "вивіскою" соціально-тематичної проблематики.

Ключові слова: *соціальний сюжет, національна школа, хроматичний колоризм, народність, архетип.*

Вивчення особливостей творчого становлення закарпатського колориста Г. Глюка (1912—1983) – на сьогодні ще не розроблене актуальне питання мистецтвознавства. Отримані результати сприятимуть з'ясуванню специфіки регіональних шкіл хроматичного колоризму.

Опрацювання літературних джерел про творчість Г. Глюка виявляє кілька напрямів. Найпоширенішими є статті, в яких ім'я колориста згадується в контексті становлення Закарпатської школи малярства [1, 5; 4, 51–63; 8, 48]. Фокус дослідження окреслив необхідність опрацювання літератури, присвяченої українським художникам соцреалістичного напрямку [2, 15]. Під час дослідження виявилися важливими видання, що висвітлюють процеси українського мистецтва ХХ та ХХІ століть [3, 59; 6, 165]. Позаяк становлення Г. Глюка проходило на теренах Угорщини, вивчалися напрацювання французьких та угорських фахівців, що популяризували напрями угорського колоризму 1870–1914-х років [11]. Бібліографічний список Г. Глюка нараховує понад ста джерел. Утім, вивчення матеріалу показує, що розглядалися лише ті твори колориста, які належать до періоду соцреалізму (1947–1958). Інші тенденції творчості художника залишилися поза увагою фахівців. Отож проблема творчого становлення Г. Глюка не втрачає актуальності.

Автор має на меті проаналізувати живописні композиції Г. Глюка періоду 1960–1970-х років і з'ясувати практичні прийоми, завдяки яким художник спромігся інтегрувати засади постімпресіоністичного колоризму в сюжетний простір соцреалізму.

У період державної незалежності актуалізувалася увага фахівців до явища національної школи колоризму. Ракурс сучасних можливостей дозволяє об'єктивно висвітлити інформацію, що десятиліттями приховувалася. Упродовж останнього півстоліття творчість Г. Глюка, що складається з різних періодів, ідентифікувалася винятково як приналежна до соцреалізму. Опрацювання емпіричного матеріалу показує, що соцреалістична фаза творчості Г. Глюка приходить на 1947–1958-ті роки і відповідно становить приблизно одинадцять років, хоча звісно ця періодизація має умовний характер. Утім, наприкінці 1950-х художній зміст та живописний метод відтворення Г. Глюка безповоротно змінилися. Однак п'ятнадцять років індивідуально-творчого періоду (1958–1983) залишилися цілковито не опрацьованими та вимагають поглибленого персонального дослідження, яке здійснюється вперше.

Опрацювання живописних творів Г. Глюка дає розуміння, що ствердження його творчої індивідуальності припало на повоєнний період [9, 7]. В той трагічний момент історичного буття мистецтво Української РСР існувало за умов політичного задзеркала соцреалізму з його ортодоксальними вимогами пропагувати радянський стиль життя. Ця суспільно зумовлена специфіка мистецького клімату за часів СРСР обмежувала потенційні можливості творчого вибору, зокрема тематичного. Отож, незалежний шлях Г. Глюка з напрямом до метафоричних узагальнень постімпресіонізму відбувався за умов вимушеної убогості сюжетного репертуару. Як показує опрацювання живописної спадщини майстра із збірки Ужгородської меморіальної кімнати-музею заслуженого діяча мистецтв УРСР Г. М. Глюка, ця негативна обставина не завадила самобутньому колористові своєчасно реалізувати свій талант. Проте, згаданий об'єктивний фактор художнього життя змусив живописця вдаватися до професійних хитроців і замасковувати ідеї суто колористичної компетенції під "вивіскою" соціально-тематичної проблематики. Відтак, змальовуючи тривіальні типажі доярок та ланкових, художник призвичаївся концентрувати увагу не на параметрах зовнішньої відповідності, а на характеристиках внутрішніх процесів узагальнення явищ.

Українське мистецтвознавство вирізняє два протилежні професійні статуси, які існували за радянської доби – офіційне мистецтво, представники якого мали урядові замовлення і громадське визнання, і неофіційне, прихильники якого нічого не мали, але продовжували самовіддано малювати. Проте, не всі прибічники "офіційного" табору були насправду ортодоксами, так би мовити, непохитними соцреалістами. Як показує дослідження праць тієї пори, чимало представників офіційного мистецтва інтегрували в "соціальний" сюжет індивідуальний мистецький світогляд, створюючи при цьому власний художній простір відмінний від природи соцреалізму.

Досліджуючи жіночі архетипи селянок Г. Глюка, намальовані майстром півстоліття тому величними позачасовими метафорами – непорушними стовпами Буття, на яких вся земля України тримається, тепер не спадає на думку, що колористу пазували прості дівчатка, позбавлені будь-яких респектабельних характеристик. Глядач не думає про цю прозаїчну правду життя тому, що силою власної обдарованості художник залишав "поза кадром" картини проблеми документальних тимчасових подробиць, які заважали створенню позачасових метафор. Однак постає справедливе питання як практично художник здійснював ці надскладні трансформації натури.

Опрацювання творів Г. Глюка 1960–1980-х років дозволяє дійти висновку, що система індивідуально-творчих пріоритетів в галузі композиції оптимально реалізувалась в полотнах "Надвечір" (1964), "Ланкова" (1972), "Обід" (1975). Структура згаданих композицій при неподібності змістових модулів втілює спільну непорушну для всіх конструктивну схему – протиставлення динаміки вертикалі до статичності горизонталі. Важливим лишається питання, за яких обставин у свідомості митця сформувалося таке радикальне уявлення про конструкцію художнього змісту. Ознайомлення із мистецькою біографією Г. Глюка сприяє встановленню можливих висхідних адресатів цих індивідуально-суб'єктивних процесів творчого становлення.

Як згадувалося в попередніх публікаціях, неоціненне значення для фахового зростання Г. Глюка мало студіювання в культурному середовищі Угорщини [5, 96]. Любов до угорської культури залишилася в душі українського художника на все життя, про що свідчать пленерні краєвиди Угорщини зрілого періоду ("Сентендре", "Королівський палац", 1974; "Міський пейзаж. Будапешт", 1976, – усі композиції із збірки Ужгородської меморіальної кімнати-музею). Як повідомляє Ласло Шандор, в другій половині 1920-х років український художник рівночасно опановував основи реалістичного рисунку та живопису, знайомився з творами Угорської Національної галереї та з тенденціями європейського мистецтва, які поширювалися на терени Угорщини через діяльність місцевих творчих об'єднань, зокрема КУТ – Кепзем'ювесек Уй Таршашага (Нове товариство художників) [9, 6]. Розширити уявлення про картину мистецького життя Угорщини дають дослідження останнього двадцятиліття європейських науковців. В першій декаді 1990-х років у колі французьких мистецтвознавців поновлюється інтерес до культурних процесів межі XIX–XX століть, що відбувалися на територіях невеликих європейських країн. Результатом цієї наукової діяльності став міжнародний художній проєкт Музею д'Орсе, що був організований 1993 року і мав на меті ознайомити широкий загал із тенденціями колоризму 1870–1914-х рр. різних національних європейських шкіл [11, 21].

На межі XIX–XX століть в угорському мистецькому середовищі відбувалися процеси оновлення місцевої школи колоризму. У галузі пленерного живопису виокремлюються дві основні тенденції – хроматичного та ахроматичного колоризму. В період 1870-х років виникло коло прихильників монохромного пленеризму "барбізонців", до якого увійшли Лайош Деак-Ебнер, Ласло Пал та Міхай Мункачі [11, 68]. Розгорнута класифікація тенденцій угорського колоризму надається в каталозі французько-угорського проєкту 2001–2002 років "Lumières magyares. Les tendances coloristes de la peinture hongroise entre 1870 et 1914" [11]. У ньому повідомляється, що в 1870-ті роки виділяється угруповання місцевих імпресіоністів (Бейла Івані-Грюнвальд, Іштван Чок, Карой Ференці, Пал Сіньєї Мерше, Шімон Холлоші); в першій декаді 1900-х років формується коло угорських постімпресіоністів (Адольф Фейньєш, Іжак Перлмуттер, Йозеф Ріпл-Ронаї); окремих гурт становили угорські послідовники сезаннізму (Арманд Шйонбергер, Бела Кадар, Бела Уїтц, Вілмош Перлротт Чаба, Імре Соботка, Йозеф Немеш Ламперт, Янош Надь Балог) [11, 21-33; 140-148].

Зал угорського живопису 1870–1914-х років на виставці Музею д'Орсе 1993 року був представлений окремими творами згаданих митців. Як зауважує головний консерватор Угорської Національної галереї Ганна Сіньєї Мерше, виставка продемонструвала виняткові паралелі, що існували в мистецтві Франції та Угорщини в той історичний період, демонструючи єдність європейської живописної традиції [11, 21]. Дослідження угорського мистецтва межі XIX–XX століть із збірки Угорської Національної галереї, здійснене в період грудня 2013 – січня 2014 підтверджує, що проблемам хроматичного колоризму в згаданий період приділялось чимало уваги. Отож посилено емоційний клімат угорського колоризму був сприятливим для подальшого розвитку Г. Глюка.

Щодо проблем формування індивідуальної композиційної структури в практиці Г. Глюка важливими видаються паралелі з творчістю Йозефа Кошти (1861–1949). Твори митця із збірки Угорської Національної галереї "На пагорбі" (1902), "Водоноси" (1903), "У полі" (1904), "Перед грозою" (1909), "Очищення зерна" (1917) побудовані на домінанті драматичних ефектів, які автор здійснював завдяки використанню посиленних світло-тональних контрастів, а також через різке зіставлення світлих і темних колірних плям, зіткнення взаємодоповнюючих хроматичних контрастів [10, 117]. При дослідженні згаданих картин увагу привертає напружене моделювання небосхилу, яке митець здійснював через поєднання розірваних уривків яскравих жовтогарячих хмар з фантастичними фіолетово-пурпурними провалами. Специфічно романтична інтерпретація краєвиду виявляє прихильність Й. Кошти до творчості Ежена Делакруа. Такої самої думки дотримується головний консерватор Угорської Національної галереї Ганна Сіньєї Мерше [11, 150].

Для посилення враження драматизму угорський художник використовував прийом контражуру. Через це образи, змальовані проти яскравого сонячного світла, набувають силуетної майже скульптурної монолітності. Ознайомлення з творчістю Й. Кошти створює враження, що митець намагався по-своєму інтерпретувати засади імпресіонізму на угорському ґрунті, користуючись при цьому виключно селянською тематикою, як, приміром, це було у практиці польського живописця Леона Вичулковського ("Оранка" (1903) – із збірки Національного музею у Варшаві). Хоча в картинах Й. Кошти домінує проблема сонячного освітлення, проте контраст між світлом і тінню завжди такий сильний, що аналізуються не тимчасові зміни поверхонь, як це було у практиці французьких імпресіоністів, а інакший метафорично-узагальнений зміст, що з'явився пізніше у символічних узагальненнях постімпресіоністів. Кольори Й. Кошти надто матеріальні та вагомі і не вписуються в ілюзорний простір ефемерного імпресіоністичного світосприйняття. Ганна Сіньєї Мерше порівнює мазочки художника з "дорогоцінним камінням" [11, 24]. Сьогодні візуально зіставляючи композиції українського колориста Г. Глюка "Надвечір" та "Ланкова" з названими картинами Й. Кошти, доходимо висновку, що творчість угорського живописця мала виразне враження на Г. Глюка. В процесі такого зіставлення виняткові паралелі виникають у зв'язку із працею Й. Кошти "У полі", розгляд якої пропонується далі.

Структуру композиції здійснено за правилами осьової симетрії, яка передбачає дзеркальне розташування несиметричних елементів композиції відносно композиційної осі. Відтак, автор зображує дві постаті селянок, що прибирають сіно на тлі яскравого передвечірнього заходу сонця. З правого поля композиції художник змальовує монументальну фігуру селянки, яка стоїть до глядача спиною, а її динамічні рухи направлені всередину композиції, де зображено сніп сіна. З лівого боку полотна, майже симетрично від житнього снопу, показано постать другої робітниці, яка нагнулася донизу, щоб зв'язати його. Постаті робітниць виділяються на тлі спекотного заходу сонця вагомим неподільним силуетом.

Типажі селянок інтерпретуються угорським автором узагальнено, немов величні монолітні колони – непорушні стовпи Буття, оскільки не видно їхніх облич і деталі фігур не прочитуються проти сонячного світла. В такий спосіб митець створює імперсональний архетип людини праці, для якої приналежність до Землі є єдиною ідентифікацією особистості. Для гіперболізації художнього змісту угорський художник використовує фронтальну монументально-фрагментарну структуру композиції – розташовує фігури таким чином, що ногами вони майже стоять на краю полотна, а головами зачіпають небосхил. Характерним прийомом для Й. Кошти є змальовання жіночої постаті таким чином, що напрям рамен природно продовжує лінію горизонту ("На пагорбі", "Водоноси", "У полі", "Перед грозою"). Характерні особливості композиційної побудови творів Й. Кошти зустрічаємо в інтерпретаціях 1960–1980-х років у колориста Г. Глюка.

Аналогічну структуру композиції спостерігаємо у праці Г. Глюка "Надвечір". Ужгородський художник використовує згаданий принцип фрагментарного зображення образів, коли збільшені фігури займають увесь простір – від верхнього краю полотна до нижнього. В центрі художник змальовує групу жінок, постаті яких по черзі перекривають одна одну і зливаються спільним силуетом. Жодних індивідуальних рис облич художник не відтворює. Група стоїть злиною триединою колоною фактично на рамі картини, тим самим одвічним "стовпом", з яким ми порівнювали архетипи селянок Й. Кошти. Г. Глюк розташовує героїнь спиною до глядача та обличчям до сонця – в контражурі. Цей прийом згуртовує силует жіночої групи і робить образ єдиним, монолітним. Пломенисті жовті хмари чергуються з контрастними фіолетовими провалами, розриваючи простір небосхилу на декоративно-формальні іррегулярні структури.

Як бачимо, для створення враження монолітності, контрастності та драматичності образу, український митець використовував у 1960-тих роках ті самі підходи, якими користувався угорський колорист Й. Кошта на початку 1900-х. Фокус уваги українського митця зосереджений на тій самій художній проблемі – створенні узагальненого символу людини праці, що глобалізується до стану

універсальної метафори. Навіть така деталь, коли лінія жіночих рамен у глюківських інтерпретаціях співпадає з лінією горизонту залишається аналогічною. Тотожна відповідність проаналізованих індивідуальних деталей творчого мислення доводить, що український митець добре знав картини Й. Кошти, запам'ятав їх на все життя і поновив композиційні схеми у власній творчості.

У композиції "Ланкова" відчуття напруженості, що виникає при зіставленні динаміки вертикалі до статичності горизонталі, значно зменшується завдяки змалюванню вторинних елементів другого плану. Фронтальна структура композиції побудована за принципом дзеркальної симетрії, що в свою чергу передбачає мотив бінарності. Розподіл елементів відбувається по двох напрямках: вертикальному і горизонтальному. В центрі полотна художник симетрично розташовує постаті бригадира та ланкової по відношенню до композиційної осі. Формальна інтерпретація ділянки житнього поля складається із декількох умовно-просторових планів, розташованих з певними інтервалами. Уявне враження про перспективу передається через різномасштабне трактування фігур: постаті двох головних героїв займають фактично всю площину композиції – від верхнього краю до нижнього, другорядні типи художник зменшує втричі по відношенню до пропорцій головних фігур.

Для збереження враження фронтальності автор використовує пропорційно визначені співвідношення між вертикальними розмірами фігур на першому плані та горизонтальними розмірами ланів на другому плані. Оскільки відчуття фронтальності залежить від силуету на площині, художник виділяє кожний елемент композиції локальною барвою, та посилює враження лінарним контуром, що нагадує прийом клуазонізму. Такий підхід створює виразний ефект гобелену. Колірне рішення побудовано на засадах хроматичного контрасту основних барв національного українського колориту – жовтої, синьої та червоної, які гармонійно узгоджуються між собою взаємодоповнюючим зеленим.

Аналіз згаданих композицій Г. Глюка дає можливість зробити висновок, що для творчого зростання художника своєчасним виявилось знайомство з провідними тенденціями угорського малярства межі ХІХ–ХХ століть. Дослідження музейних творів періоду 1870–1920-х років із збірки Угорської Національної галереї показало, що ідея ствердження національного колоризму нерідко пов'язувалася угорськими художниками з народною тематикою (Адольф Фейньеш "Брати", 1906; Карой Ференці "Конюх", 1899; Шандор Ніллаші "У полі", 1898; Шімон Холлоші "Чищення кукурудзи", 1885). Народні сюжети відтворювалися колористами не в жанрово-фольклорному фокусі, а глобалізувалися до масштабів загальнонаціональних явищ. Перебуваючи в мистецькому середовищі Угорщини, український живописець Гаврило Глюк неодноразово бачив картини угорських художників, в яких образи простих селян ідеалізувалися наче архетип національного героя. Художник переїхав жити до Радянської України у віці тридцяти п'яти років коли його світогляд був сформованим. Атмосфера радянської цензури внесла певні корективи у творчість митця, який присвятив соцреалізму одинадцять років (1947-1958). Однак, після періоду соціальної адаптації митець обрав шлях власного індивідуального розвитку, чому сприяли історичні зміни хрущовської "відлиги".

Бажання Г. Глюка творити узагальнені художні символи, позбавлені тимчасових умовностей буття, спрямувало увагу живописця до автентичних носіїв української традиції – селян. За умов соціальної фабули соцреалізму Г. Глюк реалізував власні ідеї в типажах радянських колгоспників, які за природною суттю залишилися простими селянами – одвічними господарями української Землі, такими, якими вони були впродовж тисячолітньої історії. В такий спосіб відбувся процес асиміляції постімпресіоністичної парадигми на терени соцреалізму. Образи справжніх господарів рідної землі природно увійшли у коло творчих інтересів Г. Глюка ще замолоду під час навчання в Будапешті. Отож, обрані для художніх ідеалізацій типи колгоспників не були для митця образами чужорідними або соціально нав'язаними. За непростих історичних обставин присутній компроміс між суспільною необхідністю та індивідуальною потребою знайти неочікуваний вихід на перетині координат громадського та особистого, що став можливим за умов нетривалого демократичного оновлення 60-х років ХХ століття.

Література

1. Видатні майстри Закарпатської школи живопису ХХ століття [Образотворчий матеріал] : кат. виставки творів / [упоряд. та авт. вступ. ст. О. Брей]. – К. : PC World Ukraine, 1999. – 115 с.
2. Выдающиеся украинские художники. Соцреализм. Частная коллекция [Изоматериал] : каталог / [сост. : Д. Р. Агостино, Т. Татарина]. – Torino : Presso Tipo Stampa, 2010. – 250 с.
3. Майстри українського образотворчого мистецтва ХХ та ХХІ століть [Образотворчий матеріал] : каталог. – К. : Новий друк, 2008. – 64 с.
4. Мистецтво Закарпаття [Образотворчий матеріал] : кат. творів із фондів музею / ЗОХМ ім. Й.Бокшая ; [авт. вступ. ст. Л.Біксей]. – Ужгород : Шарк, 2005. – 198 с.
5. Павельчук І. Образ української жінки-трудівниці в постімпресіоністичних інтерпретаціях Гаврила Глюка [Текст] / І. А. Павельчук // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: мистецькі обрії '2013: Збірник наукових праць; [за ред. І. Д.Безгіна]. – К.: Фенікс, 2013. – Випуск 5(16). – С. 95–101.

6. Український живопис ХХ–ХХІ ст. з колекції НХМУ [Текст] / [авт. проекту А. Мельник ; авт. ст. : О.Федорук, І.Возіянова ; упорядкув. Ю.Литвинець]. – К. : Новий друк, 2006. – 302 с.
7. Український живопис з фондів Національної Спілки художників України [Текст] / М-во культури і туризму України ; Нац. Спілка худож. України ; [вступ. ст. Є.Солонін]. – К. : Дирекція виставок Нац. Спілки художників України, 2007. – 170 с.
8. Художники Закарпаття [Образотворчий матеріал] : альбом-каталог, присвячений 65-тій річниці Закарпатської орг. Нац. Спілки худож. України ; [упоряд. Б. Кузьма, передм. М. Сирохман]. – Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2011. – 166 с.
9. Шандор Л. Гаврило Матринович Глюк [Текст] / [авт. передм. та упоряд. Л. З. Шандор]. – К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1959. – 24 с.
10. Hungarian national gallery. Masters and Masterpieces: Album: [visual material] / [preface: Lorand Bereczky, editor: Zsuzsa Rappai] – Budapest: GMN Repro Studio, 2007. – 216 s.
11. Lumières magyares. Les tendances coloristes de la peinture hongroise entre 1870 et 1914: Katalogue / [Textes reunis avec préface de M. Bertrand Delanoë – Budapest: Simon Studió LTD, 2001. – 236 p.

References

1. Vydatni maistry Zakarpatskoi shkoly zhyvopysu KhKh stolittia [Obrazotvorchyi material] : kat. vystavky tvoriv / [uporiad. ta avt. vstup. st. O. Brei]. – K. : PC World Ukraine, 1999. – 115 s.
2. Vydayushchiesya ukrainskie khudozhniki. Sotsrealizm. Chastnaya kolleksiya [Izomaterial] : katalog / [sost. : D. R. Agostino, T. Tatarinova]. – Torino : Presso Tipo Stampa, 2010. – 250 s.
3. Maistry ukrainskoho obrazotvorchoho mystetstva XX ta XXI stolit [Obrazotvorchyi material] : kataloh. – K. : Novyi druk, 2008. – 64 s.
4. Mystetstvo Zakarpattia [Obrazotvorchyi material] : kat. tvoriv iz fondiv muzeiu / ZOKhM im. Y. Bokshaia ; [avt. vstup. st. L. Biksei]. – Uzhhorod : Shark, 2005. – 198 s.
5. Pavelchuk I. Obraz ukrainskoi zhinky-trudivnytsi v postimpresionistychnykh interpretatsiiakh Havryla Hliuka [Tekst] / I. A. Pavelchuk // Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvosnavchoi nauky: mystetski obrii 2013: Zbirnyk naukovykh prats; [za red. I. D. Bezghina]. – K.: Feniks, 2013. – Vypusk 5(16). – S. 95–101.
6. Ukrainyskyi zhyvopys XX–XXI st. z kolektsii NKHMU [Tekst] / [avt. proektu A. Melnyk ; avt. st. : O. Fedoruk, I. Voziianova ; uporiadkuv. Yu. Lytvynets]. – K. : Novyi druk, 2006. – 302 s.
7. Ukrainyskyi zhyvopys z fondiv Natsionalnoi Spilky khudozhnykiv Ukrainy [Tekst] / M-vo kultury i turyzmu Ukrainy ; Nats. Spilka khudozh. Ukrainy ; [vstup. st. Ye. Solonin]. – K. : Dyrektsiia vystavok Nats. Spilky khudozhnykiv Ukrainy, 2007. – 170 s.
8. Khudozhnyky Zakarpattia [Obrazotvorchyi material] : albom-kataloh, prysviachenyi 65-tii richnytsi Zakarpatskoi orh. Nats. Spilky khudozh. Ukrainy ; [uporiad. B. Kuzma, peredm. M. Syrokhman]. – Uzhhorod : Vyd-vo O. Harkushi, 2011. – 166 s.
9. Shandor L. Havrylo Matrynovych Hliuk [Tekst] / [avt. peredm. ta uporiad. L. Z. Shandor]. – K. : Derzh. vyd-vo obrazotv. mystets. i muz. l-ry URSR, 1959. – 24 s.
10. Hungarian national gallery. Masters and Masterpieces: Album: [visual material] / [preface: Lorand Bereczky, editor: Zsuzsa Rappai] – Budapest: GMN Repro Studio, 2007. – 216 s.
11. Lumières magyares. Les tendances coloristes de la peinture hongroise entre 1870 et 1914: Katalogue / [Textes reunis avec préface de M. Bertrand Delanoë – Budapest: Simon Studió LTD, 2001. – 236 p.

Павельчук І. А. Ассимиляция постимпрессионистической парадигмы в условиях социально-тематической фабулы соцреализма (к проблеме творческого становления Гавриила Глюка)

В предлагаемой статье анализируются композиции Гавриила Глюка 60-70-х годов ХХ в. В период хрущёвской "оттепели" художник отошёл от принципов соцреализма и экспериментировал с хроматическими цветами. Специфика советского арт-климата ограничивала сюжетный репертуар искусства. Живописцы прибегали к профессиональным хитростям и маскировали идеи чисто колористической компетенции под "вывеской" социально-тематической проблематики.

Ключевые слова: социальный сюжет, национальная школа, хроматический колоризм, народность, архетип.

Pavelchuk I. Assimilation post-impressionism paradigm under conditions of social-thematic plot of Socialist Realism (problem of Gavrylo Gluk's creative development)

In recent years Ukrainian scientists have shown growing interest to the problem of formation of a national colorism school that has gained special importance in the period of Ukraine's independence. At the times of the Ukrainian Soviet Socialist Republic, creativity of Ukrainian colorists existed in conditions of political illusion of social realism with its orthodox requirements to promote the Soviet way of life. This socially-preconditioned specificity of the artistic climate limited the potential of creative choices, particularly topical. Thus, the independent way of the famous Transcarpathian painter Gavrylo Gluk (1912-1983) towards metaphorical generalizations of post-impressionism occurred under conditions of forced poverty of thematic repertoire.

The author aims to find out the art techniques through which Gavrylo Gluk managed to integrate the principles of post-impressionism colorism in plot area of social realism. In addressing this issue, the author clarifies the circumstances of Gavrylo Gluk's artistic biography, which ultimately determined the priorities for his future individual

outlook. As demonstrated by the processing of the master's artistic legacy, thematic restrictions of creativity did not prevent the colorist from realizing his talent in due time. However, it forced the painter to resort to professional tricks and mask ideas of purely coloristic competence under the "guise" of social problems.

Research of Gavrylo Gluk's paintings dating to 1960-1980-s leads to a conclusion that the system of individual creative priorities in the area of composition was optimally realized in painting "The Evening" (1964) and "The Watchman" (1972). Studies in Hungary during 1926-1933 was of utmost importance for Gavrylo Gluk's professional growth. At the turn of the 19th-20th centuries reinvention of the local coloristic school took place in Hungarian artistic environment. During the 1870s, a group of Hungarian Impressionists was formed (Béla Iványi-Grünwald, István Csók, Károly Ferenczy, Pál Szinyei Merse, Simon Hollósy), and the circle of Hungarian post-Impressionists developed in the first decade of the 1900s (Adolf Fényes, Izsák Perlmutter, József Rippl-Rónai). A research of paintings from the collection of the Hungarian National Gallery confirms that the trends of the Hungarian colorism on the brink of the 19th-20th centuries made a tangible impression on Gavrylo Gluk's works.

The research findings show that the formal structure of Gavrylo Gluk's compositions was influenced by the approaches of József Koszta (1861–1949). The artist's works from the collection of the Hungarian National Gallery "In the Field" (1904), "Before the Storm" (1909), "Cleaning the Grain" (1917) are built on the dominance of dramatic effects which the author realized through the use of light and tonal contrasts. To maximize the dramatic impression, the Hungarian artist used counter light. A comparison of compositionality principles in Gavrylo Gluk's works "The Evening" and "The Watchman" with the above paintings by József Koszta shows obvious parallels.

The analysis of Gavrylo Gluk's compositions makes it possible to conclude that his creative growth was influenced by the leading trends of Hungarian painting on the brink of the 19th-20th centuries. The research of museum works dating back to 1870–1920 from the collection of the Hungarian National Gallery showed that Hungarian artists often associated the idea of asserting national colorism with folk themes (Adolf Fényes "Brothers", 1906; Károly Ferenczy "The Stableman", 1899; Sándor Nyilasi "In the Field", 1898; Simon Hollósy "Cleaning Corn", 1885). Folk themes were not realized by colorists in folk and genre focus, but were globalized to a scale of national events. While staying in the artistic environment of Hungary, the Ukrainian painter often saw paintings of Hungarian authors, where the image of simple peasants was idealized as a national hero archetype. The atmosphere of Soviet censorship has made adjustments to the work of the artist who dedicated eleven years of his life to Socialist Realism (1947-1958). However, after a period of social adaptation the artist chose his own path of personal development, helped by the historical changes of the Khrushchev "thaw".

Gavrylo Gluk's desire to create symbolic archetypes channeled his attention to authentic carriers of Ukrainian tradition – peasants. In the circumstances of thematic constraints of Socialist Realism Gavrylo Gluk implemented his own ideas in prototypes of Soviet farmers, who remained ordinary peasants by nature – eternal owners of the Ukrainian land. This resulted in the assimilation of post-impressionism colorism with the plot area of social realism. Images of peasants naturally became part of Gavrylo Gluk's creative interests when he was still young and studied in Budapest. Under complicated historical circumstances, a compromise between the social demand and individual need found an unexpected escape at the intersection of the public and private coordinates, which became possible in the conditions of democratic renewal in 1660-s.

Key words: social subject, national school, chromatic colorism, nationality, archetype.

УДК [726.591+246.5](477-25)"16/18"

Рижова Ольга Олегівна
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник

**ІКОНОПИС КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ
КІНЦЯ XVII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ:
особливості формування та розвитку стилю й іконографії**

У статті наведено аналіз останніх досліджень і публікацій щодо пам'яток іконопису Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століть. Огляд бібліографії в хронологічній послідовності за останні тридцять років показав, що вже відомі пам'ятки занадто розрізнені або опубліковані фрагментарно й уривчасто. Визначено, що актуальність майбутнього дослідження полягає в тому, щоб із залученням історичних, архівних і літературних джерел, іконографічного матеріалу, фактологічного опрацювання творів зробити мистецтвознавче узагальнення щодо одного з найважливіших явищ українського іконопису та з'ясувати питання формування та розвитку стилю Києво-Печерської школи іконопису, а також становлення особливої лаврської іконографії. У бібліографії до статті наведено найбільш повний список публікацій щодо пам'яток іконопису Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століть.

Ключові слова: іконопис Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століть, пам'ятки, публікації, дослідження, стиль, іконографія.

У художньому житті Києва кінця XVII – початку XIX століття серед живописних майстерень головна й основна роль належала іконописній школі Києво-Печерської лаври. Інакше бути й не могло, враховуючи авторитет і значення святинь лаври в православному світі. Маючи статус і значення організуючого центру мистецького життя Києва, іконописні майстерні Києво-Печерської лаври визначали розвиток іконописної справи не тільки в межах міста та периферійних художніх центрах, а й у Лівобережній Україні та південнослов'янських православних державах – Сербії, Болгарії, Угорщині [43, 111-113].

Але знання про іконописну школу та її пам'ятки і нині являють собою строкату картину фактів і припущень, їх термінологія нестійка, а стилістичний аналіз обмежується описом і позначенням приналежності деяких ікон до тієї чи іншої "манери", вивчення іконографії зводиться до пошуку зразків і порівняння композиційних схем. Отже, актуальність публікації полягає в тому, щоб надати достовірну картину знань про іконопис Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століть.

Метою статті є окреслення проблематики дослідження щодо формування та розвитку стилю Києво-Печерської школи іконопису, а також становлення особливої лаврської іконографії кінця XVII – початку XIX століть.

Для досягнення мети також потрібно вирішити таке завдання: провести аналіз досліджень і публікацій щодо пам'яток іконопису Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століть за останні тридцять років в хронологічній послідовності.

Збережені пам'ятки іконопису Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століття, які переважно зберігаються на теренах та у колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, умовно можна поділити на дві групи.

Першу групу складають ікони з ансамблів, які збереглися *in situ* на території Києво-Печерської лаври. До першої половини XVIII століття належать іконостаси Троїцької надбрамної церкви (1734-1735 рр.) та церкви Всіх Святих (1741 р.) над Економічною брамою. До комплексу пам'яток другої половини XVIII – початку XIX століття відносяться іконостаси печерної церкви (1760–1762 рр.) прп. Феодосія Печерського, чотири ікони (1767–1769 рр.) з іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста та ікони з його зворотного боку (1789 р.), а також ікони з іконостаса печерної церкви Різдва Христового (1802 р.). Іконостасні ансамблі Києво-Печерської лаври протягом всього часу залишалися провідними творами, вважалися видатними пам'ятками сакрального живопису та слугували образотворчими зразками. Багато в чому ці ікони стали "знаковими" в київському іконописі свого часу. Цей масив – іконостасні ікони Києво-Печерської лаври – є найбільшим із збережених ікон лаврського живопису.

У другу групу входять ікони, що дійшли до нашого часу поза іконостасними ансамблями, але були написані саме для них – це ікони кінця XVII століття (1691 р.) з іконостаса печерної церкви прп. Варлама Печерського (зберігаються на північній стіні церкви) й ікони рубежу XVII–XVIII століть (1700 р.) з церкви Воздвиження Чесного Хреста на Близьких печерах (зберігаються у фондах НКПШКЗ), а також ікони празникового ряду головного іконостаса (1719–1729 рр.) та картуші іконостаса переднього притвору (1725–1729 рр.) Успенського собору (зберігаються у колекції НХМУ).

Лише з 1970-х років розпочалась систематична робота з наукової реставрації та розкриття іконостасних ансамблів й окремих пам'яток іконопису Києво-Печерської лаври. Поступово, в процесі реставрацій та первинних досліджень, до 2000-х років сформувався і корпус пам'яток і історіографія. В поодиноких статтях окремих дослідників розглянуто деякі питання стилю та іконографії взятих порізно пам'яток іконописної школи Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століття.

Історія існування майстерні Києво-Печерської лаври та процес навчання в ній вивчені на основі архівних документів і зафіксовані в роботах П.М. Жолтовського [2; 3, 69-74]. Вагомим внеском у дослідження іконографії київської школи живопису став альбом-каталог П. Жолтовського "Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні" (1982) [2]. В ілюстративній частині опубліковано близько трьохсот учнівських малюнків лаврської майстерні. У вступній статті дослідник наводить архівні відомості щодо побутування Києво-Лаврської іконописної майстерні з 1728 по 1760 роки: детально розписаний процес навчання, опублікований список підручників і посібників. У монографії "Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століттях" (1983) [3] автор, крім тлумачення загальних питань естетики українського мистецтва, окремі розділи присвячує соціальному статусу художника в суспільстві, корпоративному та професійному життю, художній освіті. Автор торкається діяльності Києво-Печерської іконописної майстерні та характеризує навчальний процес, наводить архівні відомості (імена, дати, назви робіт) [3, 69-74]. Оскільки обидві роботи побудовані на архівних матеріалах вони і досі не втратили своєї наукової цінності.

Найбільша кількість публікацій присвячена іконостасу Троїцької надбрамної церкви. Дослідниками – Ф. Уманцевим в монографії "Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври" (1970) [48], Л. Міляєвою у статті "Іконографія і красномовність українського бароко (Розписи Надбрамної

церкви Києво-Печерської лаври)" (1994) [23], О. Лопухіною в праці "Іконографічна програма розписів Троїцької надбрамної церкви як синтез богослов'я і мистецтва доби бароко" (2007) [19], О. Пітателевою в низці публікацій "Художні особливості трактування образу в українській іконі "Таємна вечеря" XVIII–XIX ст. з колекції Києво-Печерської лаври" (2002) [26], "Особливості іконографії у двох іконах "Таємна вечеря" з іконостаса Троїцької надбрамної церкви" (2003) [27], "Іконостас Троїцької Надбрамної церкви. Богословська програма та її художнє втілення" (2004) [28], "Ікони зворотного боку іконостасу Троїцької церкви як відображення специфіки храмової програми" (2005) [25], "Іконостаси двох церков Києво-Печерської лаври та їх зворотні боки. Передумови виникнення і тематичні паралелі" (2006) [29], "Дві ікони "Різдва Богородиці" з колекції НКПКЗ як загублені елементи іконостасних ансамблів (до питання про іконографію і атрибуції)" (2009) [30] – розглянуті окремі питання іконографії та деякі богословські аспекти як іконостасу в цілому, так і взятих порізно ікон. Картина обговорення та проблематика щодо зазначених вище питань і перерахованих публікацій докладно та послідовно представлена в оглядовій статті А. Кондратюк "Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: історіографія теми і проблематика дослідження" (2007) [13]. Один із заявлених автором напрямів реалізовано в статті "Досвід каталогізації зображень іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври" (2008) [14; 56]. У руслі архівних пошуків працює співробітник Заповідника Я. Литвиненко; його стаття "Втрачені іконостаси Лаврських церков" (2010) [18] вводить у науковий обіг архівну фотографію лівої частини іконостасу Троїцької надбрамної церкви [18, 82–85]. Зіставляючи збережені фрагменти лицьової та зворотної частини, автор пропонує графічну реконструкцію іконостасу [18, 83, 85]. Отже, зібрано великий описовий та архівний матеріал (А. Кондратюк, Я. Литвиненко), визначена богословська програма (Л. Міляєва) й інтерпретовані окремі іконографічні нюанси деяких сюжетів (Л. Міляєва, О. Лопухіна, О. Пітателева), виділені декілька груп ікон, об'єднаних за схожістю "авторського письма" (О. Пітателева), окреслена проблематика подальших досліджень (А. Кондратюк, О. Пітателева).

Опубліковані джерела щодо іконостасів церкви Всіх Святих над Економічною брамою (1741), печерної церкви прп. Феодосія на Дальніх печерах (1760–1762) і церкви Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах (1767–1769), являють собою розрізнені публікації співробітників НКПКЗ або окремі розділи, абзаци у виданнях, присвячених Києво-Печерській лаврі – путівниках, альбомах, збірниках наукових статей.

Відомості про іконостас церкви Всіх Святих над Економічною брамою (1741) дуже мізерні й обмежені. У статті "Дослідження і консервація іконостасу Всіхсвятської церкви Києво-Печерського заповідника" [4, 15–21] на підставі архівних документів зведена хронологія поновлення іконостасу [4, 15–18], публіковані результати мікрохімічного дослідження ґрунту, фарбового шару, позолоти ікон і різьбленого декору [4, 17–18], перелічуються консерваційно-реставраційні заходи та представлені методики консервації та реставрації [4, 19–21]. У виданні "Києво-Печерська лавра – пам'ятка історії та культури України" (2006) [9] в розділі про церкву Всіх Святих говориться, що перший іконостас (1698 року) згорів при пожежі 1718 року, а зберігся до наших днів іконостас споруджений у 1741 році [9, 314–315]. Деяким питанням іконографії іконостаса в цілому, його окремих ікон, а також архівним пошукам присвячена частина статті Я. Литвиненка "Втілення програми Всіх Святих у художньому оформленні Всіхсвятського храму. Живопис трьох століть" (2007) [17, 67–71]. З приводу стилістики ікон сказано дуже коротко: "... ікони його несуть характер живопису середини XVIII століття, їх рівень серед відомих нам творів лаврської художньої школи високий за своїм живописним та ідейно-суттєвим змістом..." [17, 69]. У наступній статті автора "Втрачені іконостаси Лаврських церков" (2010) [18] публікується архівна фотографія центральної частини іконостаса та пропонується графічна реконструкція [18, 77–79].

Ілюстрація з зображенням іконостасу (1760-1762) та перелік ікон (з деякими помилковими назвами) печерної церкви прп. Феодосія на Дальніх печерах опубліковані в альбомі "Скарби Києво-Печерської лаври" (1997) [46, 58, 81, 82, 238]. Найбільш повну інформацію про іконостаси наводить у своїй праці "Іконостаси церков, що знаходяться у Дальніх печерах Києво-Печерської лаври" В. Шіденко (2007) [49]. На підставі церковних описів автор уточнює датування споруди іконостасу – 1760-1762 рр. і називає виконавців: "Розпис іконостасу здійснений групою "молодиків" лаврської іконописної майстерні під наглядом її начальника ченця Володимира в 60-і рр. XVIII ст." [49, 131]; приводить повний його опис, запозичений з церковних описів [49, 129-130]. Цінними відомостями є інформація про поновлення ікон [49, 130].

Іконостасу (1767–1769) церкви Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах присвячує свою статтю О. Лопухіна – "Іконостас Хрестовоздвиженської церкви в контексті історичного та художнього життя Києво-Печерської лаври XVIII–XIX століття" (2007) [20]. Автор зібрала максимальну кількість ін-

формації з літератури про час створення іконостаса та його майстрів: іконостас був створений стараннями архімандрита Києво-Печерської Лаври Зосими Валкевича в 1767–1769 роки та виготовлений столяром майстерні Києво-Печерської Лаври Карпом Шверінім за його ж власним малюнком [20, 73]. Іконографічна програма іконостаса була складена за подобою програми іконостаса Успенського собору 1720-х років, ікони для іконостаса були написані іконописцем лаврської майстерні Захарієм Голубовським [20, 74]. Дослідниця наводить хронологію перебудови та реставрації іконостасу, відокремлює ікони, написані в XVIII столітті. [20, 74]. Далі зазначає нюанси іконографії та композиції, звертаючи увагу на те, що деякі зображення на іконах подібні окремим елементам з картин італійських майстрів [20, 75–76].

Історія створення та існування, опис та датування іконостаса печерної церкви Різдва Христового на Дальніх печерах (1802) Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври докладно зафіксовані в статті В. Шіденка "Іконостаси церков, що знаходяться в Дальніх печерах Києво-Печерської лаври" (2009) [50].

Крім іконостасних комплексів Києва XVIII століття, що знаходяться *in situ* на теренах Києво-Печерської лаври, необхідно звернути увагу на ікони з іконостасів, які дійшли до нас поза межами ансамблів і зберігаються в колекціях київських музеїв – НКПІКЗ і НХМУ.

Питанню походження ікон з іконостаса (1691) печерної церкви прп. Варлаама Печерського й ікон з іконостаса (1700) церкви Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах Свято-Успенської Києво-Печерської лаври з колекції НКПІКЗ присвячені статті В. Литвиненка "Втрачені іконостаси Лаврських церков" (2010) [18] і "Печерні іконостаси в світлі архівних досліджень" (2012) [16]. Автор публікує церковні описи, де називаються досліджувані ікони, вказана їх приналежність до печерних іконостасів, нині втрачених. Спираючись на відомі з літератури дати споруд і освячення іконостасів, В. Литвиненко датує ікони [18, 71–73; 16, 181–182].

Ікони празникового ряду головного іконостаса Успенського собору та картуші іконостаса переднього притвору з усіх пам'яток київського іконопису XVIII століття є одними з найбільш відомих і публікованих творів (всі ікони зберігаються в колекції НХМУ). У своїй монографії "Успенський собор Києво-Печерської лаври. До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови" (2000) [45] О. Сіткарева не тільки подає відомі дані з літератури [45, 184–195], але й вводить в обіг архівні відомості: у додатку наведені церковні описи вівтарів, передвівтарних іконостасів і деяких ікон "Великої Успенської Соборної церкви" [45, 212–227]. Особливо потрібно виділити описи празникового ряду головного іконостаса та реконструкцію передньої стіни притвору [45, 191–193]. Майже в повному обсязі ікони та картуші опубліковані в альбомі "Український іконопис XII–XIX століть з колекції НХМУ" (2005) [47, 16, 93–105]. Автор вступної статті Л. Членова датує ікони з празникового ряду 1729 роком і приписує їх виконання майстрам "лаврської малярні; одночасно, дослідниця виділяє декілька груп ікон, де "виявляється манера різних майстрів [49, 16]. Стаття Г. Белікової "Ікона "Собор преподобних Печерських" (2007) [1, 69–79] вводить у науковий обіг ікону з місцевого ряду головного іконостаса Успенського собору, що так само зберігається у фондах НХМУ. На початку статті автор коротко розповідає про музейну роботу з виявлення та ідентифікації ікон з Успенського собору; в примітках – наводить відповідну літературу [1, 69, 75]. Спираючись на бібліографічні джерела, дослідниця подає відомості про замовників і виконавців; в основній частині статті автор наводить коротку історію складання іконографії "Собору преподобних Печерських", відзначає "виразну портретність образів" і як найближчу стилістичну аналогію, наводить образи з ікони "Воздвиження Чесного Хреста" з Богородчанського іконостаса [1, 72–74]. В основу статті Ю. Коренюка "Успенський собор Києво-Печерської Лаври: тези до історії художнього ансамблю, стародавньої та новітньої" (2011) [15] покладені збережені твори образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, так чи інакше, пов'язані з оформленням інтер'єру та екстер'єру собору. Автор розглядає історію художнього ансамблю в хронологічній послідовності X–XX століть. Зокрема, підсумовує відому інформацію про головний іконостас собору 1719–1729 років [15, 126–131].

У дисертаційному дослідженні "Іконостас собору Софії Київської в контексті київської іконописної школи XVIII століття" (2013) [44; 50] та окремих статтях автора [31; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 43] виявлені і досліджені збережені твори іконописної школи Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століття в музейних зібраннях Києва: Національного заповідника Софія Київська (НЗСК), Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (НКПІКЗ), Національного художнього музею України (НХМУ), уточнено атрибуцію деяких пам'яток [31; 33; 34; 37; 39; 50, 193–197], позначено зміни стилю в трактуванні іконного образу [32; 35; 36; 38; 50, 108–165] та вивчена матеріальна структура ікон [41; 42; 50, 177–189], створених в іконописних майстернях Києво-Печерської лаври.

На диво, на сьогодні не існує узагальнюючого мистецтвознавчого дослідження такого яскравого явища стилю, як іконопис Києво-Печерської лаври, межі якого охоплюють кінець XVII – початок XIX століття. Вже відомі пам'ятки занадто розрізнені або опубліковані фрагментарно й уривчасто. Художній аналіз обмежується позначенням приналежності деяких ікон до тієї чи іншої

"манери". Отож, ця обставина не дозволяє простежити еволюцію художніх форм повною мірою. Відзначимо, що однією з невідмінних умов вивчення пам'яток образотворчого мистецтва є комплексний аналіз матеріалу. Тільки тоді можливо скласти в цілому уявлення про епоху більш ніж столітнього існування та розвитку Києво-Лаврської школи іконопису.

Отже, щоб простежити формування і розвиток стилю Києво-Печерської школи іконопису, а також складання особливої лаврської іконографії, необхідно із залученням історичних, архівних і літературних джерел, іконографічного матеріалу, фактологічного опрацювання творів поглибити наукові знання про іконописну школу Києво-Печерської лаври та зробити ґрунтовне мистецтвознавче узагальнення, щодо одного з найважливіших явищ українського іконопису кінця XVII – початку XIX століття.

Література

1. Беликова Г. О. Ікона "Собор Преподобних Печерських" [Текст] / Г. О. Беликова // Пам'ятки України. – 2007. – № 1. – С. 69–79.
2. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні [Текст] : альбом-каталог / Жолтовський П. М. – К. : Наукова думка, 1982. – 286 с. : іл.
3. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. [Текст] / Жолтовський П. М. – К. : Наукова думка, 1983. – 178 с. : іл.
4. Исследование, консервация, реставрация и атрибуция станковой живописи и резного декора иконостасов Киево-Лаврской иконописной мастерской XVII–XVIII веков [Текст]. Вып. 2 / [сост. А. Ф. Беляй]. – К. : Информационный центр по вопросам культуры и искусства ГРБ УССР им. КПСС, 1986. – 25 с. – (Музееведение и охрана памятников).
5. Истомин М. П. К истории живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. [Текст] / М. П. Истомин // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. – К., 1895. – Кн. 9. – С. 64–75.
6. Истомин М. П. Описание иконописи Киево-Печерской лавры [Текст] / М. П. Истомин // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. – К., 1898. – Кн. 12. – С. 34–90.
7. Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре в XVIII в. [Текст] / М. П. Истомин // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 10 (34), июль. – С. 291–310.
8. Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. [Текст] / М. П. Истомин // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 11 (35), август. – С. 311.
9. Києво-Печерська лавра-пам'ятка історії та культури України [Текст] : моногр. / [ред.-упорядник Ю. О. Іванченко]. – К. : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2006. – 426 с.
10. Кондратюк А. Ю. Стінописи Лаврської школи першої третини XVIII століття в контексті європейського мистецтва [Текст] / А. Ю. Кондратюк // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2002. – Вип. 7. – С. 99–104.
11. Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилїстика [Текст] / А. Ю. Кондратюк // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – Вип. 13, спецвип. 5. – К., 2004. – С. 3–160.
12. Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври [Текст] : каталог / [авт.-упорядник] Кондратюк А. Ю. – К. : КВІЦ, 2005. – 252 с. : іл.
13. Кондратюк А. Ю. Іконостас Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: історіографія теми і проблематика дослідження [Текст] / А. Ю. Кондратюк // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2007. – Вип. 17. – С. 45–58.
14. Кондратюк А. Ю. Досвід каталогізації зображень іконостаса Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської лаври [Текст] / А. Ю. Кондратюк // Сіверщина в історії України : зб. наук. пр. – Суми, 2008. – С. 109–113.
15. Коренюк Ю. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври : тези до історії художнього ансамблю, стародавньої та новітньої [Текст] / Ю. В. Коренюк // Українська художня культура: пам'ятко-охоронні проблеми: зб. наук. пр. – К., 2011. – С. 104.
16. Литвиненко Я. В. Пещерные иконостасы в свете архивных исследований [Текст] / Я. В. Литвиненко // Церква-Наука-Суспільство: питання взаємодії : матеріали Десятої міжнар. наук. конф., 30 травня-1 червня 2012 р. – К., 2012. – С. 181–184.
17. Литвиненко Я. В. Втілення програми Всіх Святих у художньому оформленні Всіхсвятського храму. Живопис трьох століть [Текст] / Я. В. Литвиненко // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2007. – Вип. 17. – С. 59–72.
18. Литвиненко Я. В. Втрачені іконостаси лаврських церков [Текст] / Я. В. Литвиненко // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 25. – С. 67–86.
19. Лопухіна О. В. Іконографічна програма розписів Троїцької Надбрамної церкви як синтез богослов'я й мистецтва доби бароко [Текст] / Лопухіна О. В. // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2002. – Вип. 7. – С. 119–127.
20. Лопухіна О. В. Іконостас Хрестовоздвиженської церкви в контексті історичного і художнього життя Києво-Печерської лаври XVIII–XIX ст. [Текст] / Лопухіна О. В. // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2007. – Вип. 17. – С. 73–79.
21. Лопухіна О. В. Втрачене розуміння барокового концепту української ікони на прикладі образу св. Стефана з колекції Національного Києво-Печерського заповідника [Текст] / Лопухіна О. В. // Могилянські читання 2008 року: Церква і музеї: втрати XX століття : зб. наук. пр. – К., 2009. – С. 209.

22. Миляева Л. С. Иконография и красноречие украинского барокко (Росписи Надвратной церкви Киево-Печерской лавры) [Текст] / Л. С. Миляева // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. – СПб., 1994. – С. 308–316.
23. Міляєва Л. С. Українська ікона XI–XVIII століть [Текст]: [альбом] / Міляєва Л. ; за участю Гелитович М. – К. : [б. в.], 2007. – 528 с. – (Духовна спадщина України. Державні зібрання України).9 (76). Нариси з історії українського мистецтва [Текст] / [ред. В. Г. Заболотний]. – К. : Мистецтво, 1966. – 672 с. : іл.
24. Національний художній музей України [Образотворчий матеріал] : альбом / кер. проекту, авт. концепції А. Мельник ; наук. кер., упорядник О. Лагутенко. – К. : Артанія Нова, 2003. – 416 с.
25. Питателева Е. В. Иконы оборотной стороны иконостаса Троицкой церкви как отражение специфики храмовой программы [Текст] / Е. В. Питателева // Могилянські читання 2004 року: Музейне збереження пам'яток сакрального мистецтва. Історія, сучасна практика і майбутнє : зб. наук. пр. – К., 2005. – С. 465–469.
26. Пітателева О. В. Художні особливості трактування образу в українській іконі "Тасмна вечеря" XVIII–XIX ст. з колекції Києво-Печерської лаври [Текст] / О. В. Пітателева // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2002. – Вип. 7. – С. 168–178.
27. Пітателева О. В. Особливості іконографії у двох іконах "Тасмна вечеря" з іконостаса Троїцької Надбрамної церкви [Текст] / О. В. Пітателева // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2003. – Вип. 11. – С. 92–96.
28. Пітателева О. В. Іконостас Троїцької Надбрамної церкви. Богословська програма та її художнє втілення [Текст] / О. В. Пітателева // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2004. – Вип. 12. – С. 104–115.
29. Пітателева О. В. Іконостаси двох церков Києво-Печерської лаври та їх зворотні боки. Передумови виникнення і тематичні паралелі [Текст] / О. В. Пітателева // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2006. – Вип. 16. – С. 155–165.
30. Пітателева О. В. Две иконы "Рождества Богородицы" из коллекции НКПИКЗ как утерянные элементы иконостасных ансамблей (К вопросу об иконографии и атрибуции) [Текст] / Е. В. Питателева // Могилянські читання 2008 року: Церква і музеї: втрати XX століття: зб. наук. пр. – К., 2009. – С. 235–242.
31. Результаты комплексных натурных исследований икон из фондовой коллекции НКПИКЗ [Текст] / Рыжова О. О. Распопина В. А., Изотов А. А., Сорока Е. А. // Церква-Наука-Суспільство: питання взаємодії : матеріали Десятої міжнар. наук. конф., 30 травня–1 червня 2012 р. – К., 2012. – С. 197–200.
32. Рыжова О. О. Иконы иконостасов Софии Киевской: стилевые особенности [Текст] / Рыжова О. О. // Софійські читання : матеріали III Міжнар. науково-практичної конф. "Пам'ятки Національного заповідника "Софія Київська" та сучасні тенденції музейної науки", 24–25 листопада 2005 р. – К., 2007. – С. 199–203.
33. Рыжова О. О. Исследование и реставрация иконы на металле "Благовещение" из фондов Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника [Текст] / Рыжова О. О. // Могилянські читання 2008 року: Церква і музеї: втрати XX століття : зб. наук. пр. – К., 2009. – С. 549–553.
34. Рыжова О. О. Исследование и реставрация портрета архимандрита Киево-Печерского монастыря Елисея Плетенецкого из фондов Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника [Текст] / О. О. Рыжова, В. А. Распопина // Могилянські читання 2009 року: Мазепинська доба в культурі України : зб. наук. пр. – К., 2010. – С. 383–388.
35. Рыжова О. О. Об иконописании XVIII в. в Киеве [Текст] / Рыжова О. О. // Могилянські читання 2010 року: Проблеми збереження та вивчення музейних пам'яток. Сучасний стан, новітні технології, перспективи : зб. наук. пр. – К., 2011. – С. 618–623.
36. Рыжова О. О. Особенности живописи икон XVIII в. киевского происхождения (из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника) [Текст] / Рыжова О. О. // Могилянські читання 2011 року: Християнські реліквії: вивчення, збереження, експонування : зб. наук. пр. – К., 2012. – С. 290–300.
37. Рыжова О. О. Исследование, реставрация и атрибуция "Портрета Петра Могилы" из фондов Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника // Церква-Наука-Суспільство: питання взаємодії. Матеріали Одинадцятій міжнародної наукової конференції (29 травня – 31 травня 2013 року). К., 2013. – с.74-77.
38. Рыжова О. О. "Иконы-"тези" з колекції НКПІКЗ" // Матеріали науково-практичної конференції X Несторівські студії: Зб. наук. пр. / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник; – К., 2013.- С. 69 – 75.
39. Рыжова О.О. "Икона "Благовещение" и икона "Святой первомученик архидиакон Стефан" из коллекции НКПИКЗ (уточнение атрибуции)" // Могилянські читання 2012 року: Зб. наук. пр. / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник; – К., 2013. С. 281-284.
40. Рыжова О. О. Иконостасы Киева XVIII в. [Текст] / О. О. Рыжова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. – Харків, 2012. – Вип. 9. – С. 105–110.
41. Рижова О. О. Технологічні особливості живопису ікон XVIII ст. київського походження [Текст] / О. О. Рижова // Вісник Державної Академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2012. – № 2. – С. 157–161.
42. Рыжова О. О. Распопина В.А. Иконы Киева XVIII века из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника: исследования и атрибуция // Наукові доповіді IX Міжнародної науково-практичної конференції "Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку" (27 – 31 – травня 2013, ННДРЦУ)- К., 2013. – с. 333-335.
43. Рыжова О. О. Иконопись Киева XVIII века: мастерские и сохранившиеся произведения / О. О. Рижова // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Вопросы истории и теории христианского искусства. — Москва, 2013. — Вып. V: 1 (10). — С. 110–135.

44. Рыжова О. О. Иконостас собору Софії Київської в контексті київської іконописної школи XVIII століття [Текст] : автореферат на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.05 "Образотворче мистецтво" / Рыжова Ольга Олегівна; – К., 2013. – 19 с.
45. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови [Текст] / О. В. Сіткарьова. – К. : Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. – 232 с. : іл.
46. Скарби Києво-Печерської лаври [Образотворчий матеріал]: альбом / [авт.-упорядники : А. Гришин та ін.]. – К. : Мистецтво, 1997. – 271 с. : іл.
47. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ [Образотворчий матеріал] : альбом / [авт. проекту А. Мельник]. – Хмельницький : Галерея ; К. : Артанія-Нова, 2005. – 256 с. : іл.
48. Уманцев Ф.С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. – К.: Мистецтво, 1970 р. – 216 с., 102 іл.
49. Шиденко В. А. Иконостасы церквей, находящихся в Дальних пещерах Киево-Печерской лавры [Текст] / Шиденко В. А. // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2009. – Вип. 23. – С. 124–137.
50. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ 85. 114. 6 (4УКР) И Р 49 Рыжова О. О. Иконостас собору Софії Київської в контексті київської іконописної школи XVIII століття [Текст] : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.05 "Образотворче мистецтво" / Рыжова Ольга Олегівна; НАОМА. – К., 2013. – 222 с. ; додатки.

References

1. Bielykova H. O. Ikona "Sobor Prepodobnykh Pecherskykh" [Tekst] / H. O. Bielykova // Pamiatky Ukrainy. – 2007. – # 1. – S. 69–79.
2. Zholtoivskiy P. M. Maliunky Kyievo-Lavrskoi ikonopysnoi maisterni [Tekst] : albom-kataloh / Zholtoivskiy P. M. – K. : Naukova dumka, 1982. – 286 s. : il.
3. Zholtoivskiy P. M. Khudozhnie zhyttia na Ukraini v XVI–XVIII st. [Tekst] / Zholtoivskiy P. M. – K. : Naukova dumka, 1983. – 178 s. : il.
4. Issledovanie, konservatsiya, restavratsiya i atributsiya stankovoy zhivopisi i reznogo dekora ikonostasov Kievo-Lavrskoy ikonopysnoy masterskoy XVII–XVIII vekov [Tekst]. Vyp. 2 / [sost. A. F. Belyay]. – K. : Informatsionnyy tsentr po voprosam kul'tury i iskusstva GRB USSR im. KPSS, 1986. – 25 s. – (Muzeevedenie i okhrana pamyatnikov).
5. Istomin M. P. K istorii zhivopisi v Kievo-Pecherskoy lavre v XVIII v. [Tekst] / M. P. Istomin // Chteniya v Istoricheskom obshchestve Nestora-letopistsa. – K., 1895. – Kn. 9. – S. 64–75.
6. Istomin M. P. Opisanie ikonopisi Kievo-Pecherskoy lavry [Tekst] / M. P. Istomin // Chteniya v Istoricheskom obshchestve Nestora-letopistsa. – K., 1898. – Kn. 12. – S. 34–90.
7. Istomin M. P. Obuchenie zhivopisi v Kievo-Pecherskoy Lavre v XVIII v. [Tekst] / M. P. Istomin // Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost'. – 1901. – № 10 (34), iyul'. – S. 291–310.
8. Istomin M. P. Obuchenie zhivopisi v Kievo-Pecherskoy lavre v XVIII v. [Tekst] / M. P. Istomin // Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost'. – 1901. – № 11 (35), avgust. – S. 311.
9. Kyievo-Pecherska lavra-pamiatka istorii ta kul'tury Ukrainy [Tekst] : monohr. / [red.-uporiadnyk Yu. O. Ivanchenko]. – K. : Natsionalnyi Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk, 2006. – 426 s.
10. Kondratiuk A. Yu. Stinopysy Lavrskoi shkoly pershoi tretyny KhVIII stolittia v konteksti yevropeiskoho mystetstva [Tekst] / A. Yu. Kondratiuk // Lavrskiy almanakh : zb. nauk. pr. – K., 2002. – Vyp. 7. – S. 99–104.
11. Kondratiuk A. Yu. Monumentalniy zhyvopys Troitskoi Nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry. Semantika. Stylistyka [Tekst] / A. Yu. Kondratiuk // Lavrskiy almanakh : zb. nauk. pr. – Vyp. 13, spetsvyp. 5. – K., 2004. – S. 3–160.
12. Kondratiuk A. Yu. Monumentalniy zhyvopys Troitskoi Nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi Lavry [Tekst] : kataloh / [avt.-uporiadnyk] Kondratiuk A. Yu. – K. : KVITs, 2005. – 252 s. : il.
13. Kondratiuk A. Yu. Ikonostas Troitskoi Nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry: istoriohrafiiya temy i problematika doslidzhennia [Tekst] / A. Yu. Kondratiuk // Lavrskiy almanakh : zb. nauk. pr. – K., 2007. – Vyp. 17. – S. 45–58.
14. Kondratiuk A. Yu. Dosvid katalohizatsii zobrazhen ikonostasa Troitskoi Nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry [Tekst] / A. Yu. Kondratiuk // Sivershchyna v istorii Ukrainy : zb. nauk. pr. – Sumy, 2008. – S. 109–113.
15. Koreniuk Yu. V. Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi Lavry : tezy do istorii khudozhnogo ansamblu, starodavnoi ta novitnoi [Tekst] / Yu. V. Koreniuk // Ukrainska khudozhnia kultura: pamiatko-okhoronni problemy: zb. nauk. pr. – K., 2011. – S. 104.
16. Litvinenko Ya. V. Peshchernye ikonostasy v svete arkhivnykh issledovaniy [Tekst] / Ya. V. Litvinenko // Tserkva-Nauka-Suspilstvo: pytannia vzaemodii : materialy Desiatoi mizhnar. nauk. konf., 30 travnia-1 chervnia 2012 r. – K., 2012. – S. 181–184.
17. Lytvynenko Ya. V. Vtilennia prohramy Vsikh Sviatykh u khudozhnomu oformlenni Vsikhsviatskoho khramu. Zhyvopys trokh stolit [Tekst] / Ya. V. Lytvynenko // Lavrskiy almanakh : zb. nauk. pr. – K., 2007. – Vyp. 17. – S. 59–72.
18. Lytvynenko Ya. V. Vtracheni ikonostasy lavrskyykh tserkov [Tekst] / Ya. V. Lytvynenko // Lavrskiy almanakh : zb. nauk. pr. – K., 2010. – Vyp. 25. – S. 67–86.
19. Lopukhina O. V. Ikonohrafichna prohrama rozpysiv Troitskoi Nadbramnoi tserkvy yak syntez bohoslavia y mystetstva doby baroko [Tekst] / Lopukhina. O. V. // Lavrskiy almanakh : zb. nauk. pr. – K., 2002. – Vyp. 7. – S. 119–127.

20. Lopukhina O. V. Ikonostas Khrestovozdvyzhenskoï tserkvy v konteksti istorychnoho i khudozhnoho zhyttia Kyievo-Pecherskoï lavry XVIII–XIX st. [Tekst] / Lopukhina O. V. // Lavrskyi almanakh : zb. nauk. pr. – K., 2007. – Vyp. 17. – S. 73–79.
21. Lopukhina O. V. Vtrachene rozuminnia barokovoho kontseptu ukrainskoï ikony na prykladi obraza sv. Stefana z koleksii Natsionalnogo Kyievo-Pecherskoho zapovidnyka [Tekst] / Lopukhina O. V. // Mohylianski chytannia 2008 roku: Tserkva i muzei: vtraty XX stolittia : zb. nauk. pr. – K., 2009. – S. 209.
22. Milyaeva L. S. Ikonografiya i krasnorechie ukrainskogo barokko (Rospisi Nadvratnoy tserkvi Kievo-Pecherskoï lavry) [Tekst] / L. S. Milyaeva // Vostochnokhristianskiy khram. Liturgiya i iskusstvo / red.-sost. A. M. Lidov. – SPb., 1994. – S. 308–316.
23. Miliyaeva L. S. Ukrainska ikona XI–XVIII stolit [Tekst]: [album] / Miliyaeva L. ; za uchastiu Helytovych M. – K. : [b. v.], 2007. – 528 s. – (Dukhovna spadshchyna Ukrainy. Derzhavni zibrannia Ukrainy).9 (76). Narysy z istorii ukrainskoho mystetstva [Tekst] / [red. V. H. Zabolotnyi]. – K. : Mystetstvo, 1966. – 672 s. : il.
24. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy [Obrazotvorchyi material] : albom / ker. proektu, avt. kontseptsii A. Melnyk ; nauk. ker., uporiadnyk O. Lahutenko. – K. : Artaniia Nova, 2003. – 416 s.
25. Pitateleva E. V. Ikony oborotnoy storony ikonostasa Troitskoï tserkvi kak otrazhenie spetsifiki khramovoy programmy [Tekst] / E. V. Pitateleva // Mohylianski chytannia 2004 roku: Muzeine zberezhennia pamiatok sakralnogo mystetstva. Istoriia, suchasna praktyka i maibutnie : zb. nauk. pr. – K., 2005. – S. 465–469.
26. Pitatelieva O. V. Khudozhni osoblyvosti traktuvannia obrazu v ukrainskii ikoni "Taiemna vecheria" XVIII–XIX st. z koleksii Kyievo-Pecherskoï lavry [Tekst] / O. V. Pitatelieva // Lavrskyi almanakh : zb. nauk. pr. – K., 2002. – Vyp. 7. – S. 168–178.
27. Pitatelieva O. V. Osoblyvosti ikonohrafii u dvokh ikonakh "Taiemna vecheria" z ikonostasa Troitskoï Nadbramnoï tserkvy [Tekst] / O. V. Pitatelieva // Lavrskyi almanakh : zb. nauk. pr. – K., 2003. – Vyp. 11. – S. 92–96.
28. Pitatelieva O. V. Ikonostas Troitskoï Nadbramnoï tserkvy. Bohoslovska prohrama ta yii khudozhnie vtillennia [Tekst] / O. V. Pitatelieva // Lavrskyi almanakh : zb. nauk. pr. – K., 2004. – Vyp. 12. – S. 104–115.
29. Pitatelieva O. V. Ikonostasy dvokh tserkov Kyievo-Pecherskoï lavry ta yikh zvorotni boky. Peredumovy vynyknennia i tematychni paraleli [Tekst] / O. V. Pitatelieva // Lavrskyi almanakh : zb. nauk. pr. – K., 2006. – Vyp. 16. – S. 155–165.
30. Pitateleva O. V. Dve ikony "Rozhdestva Bogoroditsy" iz koleksii NKPIKZ kak uteryannye elementy ikonostasnykh ansambley (K voprosu ob ikonografii i atributsii) [Tekst] / E. V. Pitateleva // Mohylianski chytannia 2008 roku: Tserkva i muzei: vtraty KhKh stolittia: zb. nauk. pr. – K., 2009. – S. 235–242.
31. Rezul'taty kompleksnykh naturnykh issledovaniy ikon iz fondovoy koleksii NKPIKZ [Tekst] / Ryzhova O. O. Raspopina V. A., Izotov A. A., Soroka E. A. // Tserkva-Nauka-Suspilstvo: pytannia vzaiemodii : materialy Desiatoi mizhnar. nauk. konf., 30 travnia–1 chervnia 2012 r. – K., 2012. – S. 197–200.
32. Ryzhova O. O. Ikony ikonostasov Sofii Kievskoy: stilevye osobennosti [Tekst] / Ryzhova O. O. // Sofiïski chytannia : materialy III Mizhnar. naukovo-praktychnoi konf. "Pamiatky Natsionalnogo zapovidnyka "Sofiïa Kyivska" ta suchasni tendentsii muzeinoï nauky", 24–25 lystopada 2005 r. – K., 2007. – S. 199–203.
33. Ryzhova O. O. Issledovanie i restavratsiya ikony na metalle "Blagoveshchenie" iz fondov Natsional'nogo Kievo-Pecherskogo istoriko-kul'turnogo zapovednika [Tekst] / Ryzhova O. O. // Mohylianski chytannia 2008 roku: Tserkva i muzei: vtraty KhKh stolittia : zb. nauk. pr. – K., 2009. – S. 549–553.
34. Ryzhova O. O. Issledovanie i restavratsiya portreta arhimandrita Kievo-Pecherskogo monastyrya Eliseya Pletenetskogo iz fondov Natsional'nogo Kievo-Pecherskogo istoriko-kul'turnogo zapovednika [Tekst] / O. O. Ryzhova, V. A. Raspopina // Mohylianski chytannia 2009 roku: Mazepynska doba v kulturi Ukrainy : zb. nauk. pr. – K., 2010. – S. 383–388.
35. Ryzhova O. O. Ob ikonopisanii XVIII v. v Kieve [Tekst] / Ryzhova O. O. // Mohylianski chytannia 2010 roku: Problemy zberezhennia ta vyvchennia muzeinykh pamiatok. Suchasnyi stan, novitni tekhnolohii, perspektyvy : zb. nauk. pr. – K., 2011. – S. 618–623.
36. Ryzhova O. O. Osobennosti zhivopisi ikon XVIII v. kievskogo proiskhozhdeniya (iz koleksii Natsional'nogo Kievo-Pecherskogo istoriko-kul'turnogo zapovednika) [Tekst] / Ryzhova O. O. // Mohylianski chytannia 2011 roku: Khrystyianski relikvii: vyvchennia, zberezhennia, eksponuvannia : zb. nauk. pr. – K., 2012. – S. 290–300.
37. Ryzhova O. O. Issledovanie, restavratsiya i atributsiya "Portreta Petra Mogily" iz fondov Natsional'nogo Kievo-Pecherskogo istoriko-kul'turnogo zapovednika // Tserkva-Nauka-Suspilstvo: pytannia vzaiemodii. Materialy Odnadtsiatoi mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (29 travnia – 31 travnia 2013 roku). – K., 2013. – S. 74–77.
38. Ryzhova O. O. "Ikoni-"tezi" z koleksii NKPIKZ" // Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii X Nestorivski studii: Zb. nauk. pr. / Natsionalnyi Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk; – K., 2013. – S. 69 – 75.
39. Ryzhova O.O. "Ikona "Blagoveshchenie" i ikona "Svyatoy pervomuchenik arkhidiakon Stefan" iz koleksii NKPIKZ (utochnenie atributsii)" // Mohylianski chytannia 2012 roku: Zb. nauk. pr. / Natsionalnyi Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk; – K., 2013. S. 281–284.
40. Ryzhova O. O. Ikonostasy Kieva XVIII v. [Tekst] / O. O. Ryzhova // Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv : zb. nauk. prats. – Kharkiv, 2012. – Vyp. 9. – S. 105–110.
41. Ryzhova O. O. Tekhnolohichni osoblyvosti zhyvopysu ikon XVIII st. kyivskoho pokhodzhennia [Tekst] / O. O. Ryzhova // Visnyk Derzhavnoi Akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. – K., 2012. – # 2. – S. 157–161.
42. Ryzhova O. O. Raspopina V.A. Ikony Kieva XVIII veka iz koleksii Natsional'nogo Kievo-Pecherskogo istoriko-kul'turnogo zapovednika: issledovaniya i atributsiya // Naukovi dopovidi IX Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii "Doslidzhennia, konservatsiia ta restavratsiia muzeinykh pamiatok: dosiahnennia, tendentsii rozvytku" (27 – 31 – travnia 2013, NNDRTsU)- K., 2013. – s. 333–335.

43. Ryzhova O. O. Ikonopis' Kieva XVIII veka: masterskie i sokhranivshiesya proizvedeniya / O. O. Rizhova // Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva. — Moskva, 2013. — Vyp. V: 1 (10). — S. 110–135.
44. Ryzhova O. O. Ikonostas soboru Sofii Kyivskoi v konteksti kyivskoi ikonopysnoi shkoly XVIII stolittia [Tekst] : avtoreferat na zdob. nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : 17.00.05 "Obrazotvorche mystetstvo" / Ryzhova Olha Olehivna; – K., 2013. – 19 s.
45. Sitkarova O. V. Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi Lavry. Do istorii arkhitekturno-arkheolohichnykh doslidzhen ta proektu vidbudovy [Tekst] / O. V. Sitkarova. – K. : Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska Lavra, 2000. – 232 s. : il.
46. Skarby Kyievo-Pecherskoi lavry [Obrazotvorchyi material]: albom / [avt.-uporiadnyky : A. Hryshyn ta in.]. – K. : Mystetstvo, 1997. – 271 s. : il.
47. Ukrainskyi ikonopys XII–XIX st. z kolektzii NKhMU [Obrazotvorchyi material] : albom / [avt. proektu A. Melnyk], – Khmelnytskyi : Halereia ; K. : Artaniia-Nova, 2005. – 256 s. : il.
48. Umantsev F.S. Troitska nadbramna tserkva Kyievo-Pecherskoi lavry. – K.: Mystetstvo, 1970 r. – 216 s., 102 il.
49. Shidenko V. A. Ikonostasy tserkvey, nakhodyashchikhsya v Dal'nikh peshcherakh Kievo-Pecherskoy lavry [Tekst] / Shidenko V. A. // Lavrs'kiy al'manakh : zb. nauk. pr. – K., 2009. – Vip. 23. – S. 124–137.
50. Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury, m. Kyiv 85. 114. 6 (4UKR) Y R 49 Ryzhova O. O. Ikonostas soboru Sofii Kyivskoi v konteksti kyivskoi ikonopysnoi shkoly XVIII stolittia [Tekst] : dys. na zdob. nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : 17.00.05 "Obrazotvorche mystetstvo" / Ryzhova Olha Olehivna; NAOMA. – K., 2013. – 222 s. ; dodatky.

Рыжова О.О. Иконопись Киево-Печерской лавры конца XVII – начала XIX века: особенности формирования и развития стиля и иконографии

В статье представлен анализ исследований и публикаций за последние тридцать лет касательно иконописи Киево-Печерской лавры конца XVII – начала XIX веков. Обзор библиографии в хронологической последовательности показал, что сведения о памятниках слишком разрозненные и публикуются фрагментарно. Знания об иконописной школе и ее памятниках представляют собой пеструю картину фактов и предположений, терминология неустойчива, стилистический анализ ограничивается описанием и обозначением принадлежности некоторых икон к той или иной "манере", изучение иконографии сводится к поиску образцов и сравнению композиционных схем. Актуальность исследования состоит в том, чтобы с привлечением исторических, архивных и литературных источников, иконографического материала, натурального исследования произведений провести искусствоведческое исследование одного из важнейших явлений украинской иконописи и проследить особенности формирования и развития стиля Киево-Печерской школы иконописи, а также сложение особой лаврской иконографии. В библиографии к статье приведен наиболее полный список публикаций касательно памятников иконописи Киево-Печерской лавры конца XVII – начала XIX веков.

Ключевые слова: иконопись Киево-Печерской лавры конца XVII – начала XIX в., памятники, публикации, исследования, стиль, иконография.

Ryzhova O. Icon Painting of the Kiev-Pechersk Lavra End of XVII – beginning of XIX century: Features of formation and development of style and iconography

This paper provides an analysis of recent research and publications on the icon painting of Kiev-Pechersk Lavra of late XVII – early XIX centuries. Briefly reviewed publications of P. Zholtovskoho, P. Umantsev, L. Mylyaevoyi, O. Lopuhinoyi, O. Pitatelevoyi, A. Kondratyuk, Ya. Lytyvynenko, V. Shydenko, O. Sitkarovoyi, H. Byelikovoyi, L. Chlenovoyi, Yu. Korenyuka, O. Ryzhovoyi.

It was found that the icon painting of Kiev-Pechersk Lavra of the end of XVII – beginning of XIX century, which largely remains in the territory and in the collection of the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve, may conditionally be divided into two groups. The first group includes icons from ensembles that have been preserved in situ in the Kiev-Pechersk Lavra. The iconostasis of the Trinity Gate Church (1734-1735 biennium) and the Church of All Saints (1741) on the Economic gate relates to the first half of the XVIII century. The complex of monuments of the second half of XVIII and beginning of XIX century iconostasis includes cave church (1760-1762 years) St. Theodosius of the Caves, four icons (1767-1769 years) of the iconostasis of the church of the Exaltation of the Holy Cross and Icon from its back side (1789 's), as well as icons of the iconostasis cave church of the Nativity (1802). During all the time the iconostasis ensemble of Kiev-Pechersk Lavra was considered outstanding monument of sacred art and served for visual patterns. In many ways, these icons were "extremely important" in Kiev icon painting of their time. This branch – iconostasis icons of Kiev Pechersk Lavra – is the greatest in Lavra icon painting. The second group includes the icons that came to our century without their iconostasis but were titles especially for them – they are the icons of the end of XVII century (1691) from the iconostasis of the cave church of reverend Varlaam Pecherskiy (are kept in the church's north wall) and the icons of XVII – XVIII centuries (1700) from church of Exhalation of the Holy Cross at Blizhni caves (are kept at fond of NKPIKZ), also the icons of the holiday row of the main iconostasis (1719 – 1729) and the iconostasis' cartouches of the front narthex (1725 – 1729) of Uspenskiy cathedral (are kept at the NHMU collection). Surprisingly, there's no general art historical research of such bright phenomenon as the icon painting of Kiev – Pechersk Lavra, time borders of which cover the end of XVII – beginning of XIX century. Already famous attractions are too scattered or fragmented and published intermittently. Art analysis is limited to the designation of certain icons belonging to a particular "manners." Therefore, this fact does not allow tracing the evolution of art forms.

Therefore, the relevance of the study is to deepen scientific knowledge of icon-painting school of Kiev-Pechersk Lavra and do a thorough, art generalizations regarding one of the most important phenomena of Ukrainian

iconography end of XVII – beginning of the XIX century, involving historical, archival and literary sources, iconographic material, factual study of the works.

The purpose of the study is to trace and identify issues of formation and development of the Kiev-Pechersk school of icon painting and assembling special Lavra iconography.

To achieve this goal it is necessary to perform the following tasks: process studies, which are devoted to the iconography of Kiev-Pechersk Lavra end of XVII – beginning of XIX century, to define the source base and terminology research, classify and to characterize the textual, visual and material sources, which are formed on the basis of style and iconography monuments and carry out thorough investigations of art and trace the formation and development of style and iconography, to track changes iconic traditions, to determine the characteristic stylistic and iconographic features icons created in icon painting workshops of Kiev-Pechersk Lavra of the end of XVII – beginning of XIX century.

The object of the research is the process of formation and development of the style and of iconography the icon painting school of Kiev-Pechersk Lavra of the end of XVII – beginning of XIX century.

The subject of the study is, first and foremost, memo icon painting school of Kiev-Pechersk Lavra of the end of XVII – beginning of XIX century, preserved in situ, as well as from museum collections NZSK, NKPIKZ, National Art Museum. Secondly, text, visual and material sources, formed the basis for the style and iconography in icon painting school of Kiev-Pechersk Lavra of the end of XVII – beginning of XIX century.

Thus, gradually, along with the study of the works and primary sources, you can at least come close to being able to create a single research about the history of icon painting school of Kiev-Pechersk Lavra of the end of XVII – beginning of XIX century.

The most comprehensive list of publications on the icon painting school of Kiev-Pechersk Lavra of XVII – beginning of XIX century is given in the "Bibliography".

Key words: Icon painting of Kiev-Pechersk Lavra late XVII – early XIX centuries, monuments, publications, research, style, iconography.

УДК: 781.15.001

Чергєєв Асан Айдерович
кандидат мистецтвознавства

ПРОФЕСІЙНІ КОМПОЗИТОРИ КРИМУ ЯК СУБ'ЄКТНЕ ПОЛЕ РЕГІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглянуто суб'єктні засади професійної музичної культури Криму. Подані портрети професійних композиторів регіону: О.Спендіарова, А.Рефатова, Я.Шерфедінова, І.Бахшіша, Е.Налбандова, М.Чулакі, Чен Бао Хуа, К.Троценко, А.Караманова, М.Халітової, творчість яких вплинула на формування регіональної музичної культури.

Ключові слова: музична культура, Крим, професійний композитор, регіон.

Проблема суб'єктного прошарку художньої культури є розробленою в науковому доробку філософії, теоретичної, історичної культурології та ін. гуманітарних науках. Сьогодні існує багато визначень та тлумачень понять суб'єкта (особистості, індивіду) як феномена, на якому зникаються процеси культуротворення, продукції та збереження культурних і мистецьких цінностей. Зокрема, суб'єкт інтепретується як носій предметно-практичної діяльності або пізнання, джерело і агент активності, спрямованої на об'єкт, яким є навколишній світ у всьому його різноманітті; конкретний індивід (або соціальна група), які створюють культурні цінності, норми, цілі, правила, звичаї, соціальні стандарти тощо, а також споживач, який особисто засвоює об'єкти культури (М.Каган, Ю.Солонін).

До розробки проблеми суб'єктного прошарку культури залучені такі науковці, як: О.Арнольдов, І.Афанасьева, Е.Баллер, Г. Батіщев, М. Бахтін, М. Бердяєв, В.Вернадський, В.Зінченко, М.Злобін, М. Каган, Л. Коган, В.Конєв, Н. Крилова, Е. Маркарян, В.Межуєв, Є.Моргунов, М.Періх, С.Рубінштейн, К.Свасьян, О.Флієр, К.Ціолковський, Т.де Шарден та ін. Однак питання суб'єктного поля музичної культури ними не розглядалось.

Тема статті спонукає звернутися до досвіду сучасного кримознавства (З.Алієва, О.Кріпак, Г.Мамбетова, К.Рікман, Ю.Сугрובה, Л.Шилова, О.Яцков та ін.), хоча спеціального дослідження життєтворчості професійних композиторів Криму як суб'єктного поля регіональної музичної культури нами не знайдено.

Мета статті – представити портрети професійних композиторів Криму як зміст суб'єктного поля регіональної музичної культури.

Відомо, що доля Криму в історико-культурному плані представляє унікальний приклад взаємодії і взаємопроникнення на його території різних цивілізацій, народів, релігій і укладів життя, що, на думку вчених, призвело до утворення оригінальної синкретичної культури [8, 10].

Досліджуючи музичну культуру Таврійської губернії XIX століття, слід зазначити, що рівень "творчність" як її суб'єктний "прошарок" в основному ще не має ознак, що свідчать про суто регіональну розвиненість елементів системи музичної культури (за А.Сохором [7]), пов'язаних з музичним професіоналізмом (навчальні заклади з підготовки композиторів, вітчизняні композитори-професіонали, творчі об'єднання композиторів, твори для музично високорозвинених, середньорозвинених, малорозвинених слухачів). Функціонують елементи рівня – композитори-аматори, їх творчість (відображення загальноукраїнської хвилі аматорського мистецтва, яке було розвинене в XIX ст.), твори народної музики, старовинний фольклор.

Відсутність інформації про розвиненість суб'єктного "прошарку" "творчість" в музичній культурі регіону частково заповнює діяльність талановитого учня М.А.Римського-Корсакова, одного із засновників вірменської класичної музики О.Спендіарова, який в Криму працює на межі століть. Оселившись в 1901 р. в Ялті, композитор упродовж 15 років займається плідною творчою та громадською діяльністю. У матеріалах будинку-музею композитора відзначається, що в стінах своєї оселі композитор створив баладу на слова Максима Горького "Рибак і Фея" (1902), першу частину сюїти "Кримські ескізи" (1903), присвяченої пам'яті І.Айвазовського, симфонічну картину "Три пальми" (1905) на вірші М.Лермонтова. Отже, в цих творах відображено художнє втілення ідеї Криму, поетики регіонального краєвиду. На думку кримського науковця І. Заатова, О.Спендіаров був добре знайомий з культурою кримських татар, вільно володів мовою, знав і цінував кримськотатарську музику.

За симфонічну картину "Три пальми", баладу на вірші Я.Полонського "Беда-проповідник", мелодекламацію у супроводі оркестру "Ми відпочинемо" (монолог Соні з п'єси А.Чехова "Дядя Ваня") О.Спендіаров був удостоєний премії імені М. І. Глінки.

Кримськотатарські народні мелодії перероблялися композитором і використовувалися в різних музичних жанрах (від романсів до симфоній). "У Будинку-музеї О.Спендіарова в Єревані експонується багато кримськотатарських музичних інструментів і предметів побуту: кьавал, зурна, тулуп-зурна, кьалпак та ін. О. Глазунов, теж учень М.Римського-Корсакова, близький друг О. А. Спендіарова, часто бував у нього вдома в Криму, добре знав кримськотатарську музику і любив її слухати. Він переробив шість кримськотатарських мелодій й пісень, а також використовував кримськотатарську музику при написанні 4-ої симфонії в 1893 р." [3, 169].

У 20-ті роки XX століття суб'єктний "прошарок" поповнюється новими великими іменами: А.Рефатов, Я.Шерфедінов, І.Бахшіш, А.Коврі, Р.Амзаєв, які внесли неоціненний вклад у розвиток музичної культури кримськотатарського народу і визначили важливу гілку регіональної музичної культури. О.Яцков пов'язує зародження кримської національної композиторської школи з іменами А. Рефатова, Я. Шерфедінова, І. Бахшіша, "котрі відіграли важливу роль у збереженні та популяризації національного фольклору. Адже використовуючи його у власній творчості, перші представники кримської композиторської школи підкреслювали вагомe значення давніх культурних і музичних традицій краю, акцентували увагу на їхній самобутності, неповторності та багатстві. Саме вони визначили науковий шлях до збирання та вивчення нематеріальних духовних цінностей культури і стали першими корінними професіоналами-дослідниками кримського фольклору, органічно вписавшись у загальну (і українську, і загальноєвропейську) тенденцію того часу" [9, 5].

А.Рефатов (1902, Бахчисарай – 1938, репресований) працював у різноманітних жанрах і набув популярності як автор високохудожніх творів (музичні драми "Лейлі и Меджнун", "Чора Батир", "Тайрнен Зоре"), що виконувались в Криму. Опера "Коваль Гяве", сюїта "Шештер", "Кримська сюїта" виконувались у Баку, де пройшла частина життя композитора. Починаючи з 1936 р., аж до репресії композитора у 1938 р., його музика почала виконуватися в Москві (було здійснено запис на грамплатівку "Той деваме ете" ("Весілля продовжується"), підготовлено до постановки музичну п'єсу "Арзы кьыз" ("Дівчина Арзи")) [3, 170].

Я.Шерфедінов (1894, Феодосія – 1975, Сімферополь; заслужений діяч мистецтв Кримської АРСР (1940), заслужений діяч мистецтв Узбекистану (1971)) – автор різножанрових творів. Серед них: музика до вистав Юсуфа Болати "Ішлеген Тишлер" ("Їсть той, хто працює"), "Алім Айдамак" ("Алім"), та музична комедія "Арзи киіз" (у співавторстві з Ільясом Бахшішем). Велика частина життя і творчості композитора пов'язані з Кримом: у Сімферополі він закінчив учительську семінарію, навчався у О.Спендіарова. Після закінчення консерваторії у 1931 р. він працює завідувачем музичним відділом Кримського радіо, упродовж 1937-1938 рр. – художнім керівником державного татарського драматичного театру в Сімферополі. Під впливом поезії кримського пейзажу композитором створені: хорова сюїта "Юзюк Оюн ірларі" ("Пісня для танку з обручкою"), "Кримська сюїта" для симфонічного оркестру, кантата "Янгієр", сюїти для симфонічного оркестру, декілька музичних комедій. Серед них найбільше відома музика до вистави "Де ти, любове моя" [3, 171].

І.Бахшіш (1912, Сімферополь – 2000, Сімферополь; заслужений артист Узбекистану (1967), заслужений вчитель Узбекистану (1973), заслужений діяч мистецтв України (1993)) є автором відомо-

мих творів: пісень, музики до вистав "Багъчасарай чешмеси" ("Бахчисарайський фонтан"), "Насреддін оджа"; "Арзы кыыз" ("Дівчина Арзы", у співавторстві з Я.Шерфедіновим), "Алтын бешик" ("Золота колиска", сумісно з А.Коврі); "Кремлівські куранти", "Марія Стюарт"; "Кримської кантати" на слова М. Сулеймана; сюїти "Менім Ватаним" ("Моя Батьківщина") для симфонічного оркестру, "Къырым рапсодиясы" ("Рапсодія Криму") та ін.

Музичну освіту І.Бахшіш отримав у Сімферопольському музичному технікумі (з 1934 р.) та Музичному інституті імені Гнесіних у Москві (з 1954 р.). З 1937 р. працював головним редактором Кримського музичного радіо, художнім керівником кримськотатарського ансамблю пісні та танцю в Криму до депортації, художнім керівником кримськотатарського ансамблю "Хайтарма" в Узбекистані, директором музичної школи, Головою спілки композиторів Криму [3, 171].

Е.Налбандов (1926, с.Капсіхор Судакського р-ну – 1999, Сімферополь; член Спілки композиторів України (1992), член Спілки композиторів СРСР (1977), заслужений діяч культури Узбекистану, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії АР Крим) є автором одноактного балету "Велике весілля", музичної комедії "Дубарали тієї" ("Бідове весілля") за п'єсою Ю. Болата, обробок народних пісень для хору, Концертно для флейти і фортепіано, Адажіо і пісні без слів для віолончелі та фортепіано, варіацій для труби і оркестру, пісень, романсів та ін. творів, які репрезентують регіональну музичну культуру. Етапи його музичної освіти: ДМШ з класу скрипки в Карасубазарі (нині – Білогірськ), Ленінабадське музичне училище, диригентсько-хоровий факультет Ташкентської консерваторії (1962), де він одночасно брав уроки композиції у Б.Зейдмана. Крім педагогічної магістралі життєвого шляху композитора-хормейстера (директор Джизацького музичного училища, викладач Ташкентського інституту культури, викладач Сімферопольського музичного училища, викладач диригування та ініціатор відкриття кафедри музичного виховання в Кримському інженерно-педагогічному університеті), Е.Налбандов керував кримськотатарським ансамблем пісні і танцю "Хайтарма" (1964).

Незважаючи на те, що композиторську освіту або самоосвіту багато композиторів Криму отримували за межами регіону, багато з них в депортації, Спілка композиторів Криму була створена у 1940 році. Її першою головою став І. Бахшіш.

Друга половина ХХ століття – початок ХХІ століть супроводжується інтенсивним зростанням імен регіональних композиторів-професіоналів, членів Спілки композиторів Криму і України. В дисертації О.Яцкова розглянуто портрети представників покоління Спілки композиторів Криму: Михайла Чулак як вихованця Сімферопольського музичного училища і репрезентанта радянської музичної культури, Алемдара Караманова як основоположника кримської композиторської школи, генія всесвітнього масштабу, Олександра Лебедева, Чен Бао Хуа та Катерини Троценко як представників наступного покоління Спілки композиторів Криму [Яцков, 5].

Михайло Чулак є композитором, в творчості якого представлений інтонаційний спектр музичного мистецтва радянських часів. У кантаті "На берегах Волхова" (для солістів, читця, хору та оркестру на слова В. Рождественського, 1943) проявляється, на думку О.Яцкова, відкрите тяжіння до опери, що обумовлене організацією музичного тематизму за сюжетним принципом. Спостерігається рельєфність живописно-дієвих замальовок, певна театральність інтонаційного розвитку, які на момент написання твору представляють жанрову домінанту композиторського стилю, а згодом будуть змодифіковані до чисто сценічних творів М. Чулак [9, 5]. Тематизм кантати заснований, переважно, на російському мелосі – поспівках, характерних для селянського мелосу, билинних інтонаціях, інтонаціях міських пісень-романсів тощо. Композитор цитує народні зразки, використовує підголоскову поліфонію, натуральні, народні, перемінні лади, складні розміри та метроритмічні фігури. Його твори мають лірико-епічні риси з яскравим національним забарвленням.

На думку О.Яцкова, кантата "На берегах Волхова" – твір неординарний і достатньо важливий для подальшого творчого шляху композитора. Його яскрава випуклість конкретних живописно-дієвих замальовок, "зрима" театральність інтонаційного розгортання повною мірою виявлять себе у суто сценічних творах М. Чулак, зокрема у балетах. Загалом аналіз творчої постаті Михайла Чулак підтверджує той факт, що кримський ґрунт академічної музичної освіти був плодотворним і сприятливим, оскільки давав могутні паростки, які збагачували увесь музично-художній простір величезної країни" [9, 6].

Сьогодні спілку композиторів Криму очолює член НСКУ (1988), заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії АРК, член спілки театральних діячів України К.Троценко (нар.1946 р.). Композитором створені твори в театральному жанрі (більше 70 вистав, серед яких "Ганна Снегіна" за С.Єсеніним, "В дорозі" В. Розова, "Гра уяви" Е. Радзинського, "Сто верст по річці" О. Гріна, казки "Золоте курча" "Тихіше, кіт на даху", "Плоди освіти" Л. Толстого, "Я вам розповім за ту Одесу" за І.Бабелем, "Веселий маскарад" В. Орлова, вальс до вистави "Колчак" В.Фролова і М. Кондратенко, "Гримерка" Т. Магар, "Королівський квартет" О.Семенова, моновистава до 200-річчя О.С. Пушкіна за мотивами його творів " ...

і любов"). Особливістю композиторської роботи в театрі є додаткове смислове й емоційне навантаження, яке несе музика, висвітлюючи ті чи інші риси персонажу. Водночас пісні, романси, інструментальна музика є закінченими музичними творами і можуть існувати поза канви спектаклю.

Інші магістралі діяльності композитора, крім роботи більш ніж 30 років в Севастопольському академічному російському драматичному театрі ім. О.В.Луначарського, – педагогічна діяльність, до-свід аранжувальника, хормейстера, концертмейстера. Композиторське дарування О.Троценко форму-валася в період навчання в Київській державній консерваторії ім. П.І.Чайковського в класах М.М.Скорика, Ю.Я.Іщенко [9, 6].

Одним з найбільш значних і унікальних імен регіональної музичної культури є народний ар-тист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (2000) А.С.Караманов (1934, Сімферополь – 2007, Сімферополь). О.Яцков зазначає, що постать композитора є унікальним явищем регіональної культури Криму, своєрідним осянням "його потаємного духовного багатства, яке ще недостатньо відкрите і по-справжньому не відчуте сприймаючою аудиторією в його музиці. У своїх вершинних зразках музика А. Караманова звернена до вічності, істини, до Бога, до всесвіту, і принципово концептуальна та складна у своїй глибинній основі [9, 6].

Композитор універсального типу професіоналізму він увійшов в музичну сферу Криму і ширше – України, Росії, Європи як автор 24 симфоній, творів для фортепіано (чотири сонати, Музика для фортепі-ано № 1,2; "Пори року", три фортепіанні концерти та ін.), трьох струнних квартетів, двох скрипкових концертів, декількох увертур для оркестру, творів кантатно-ораторіального жанру ("Stabat mater" для солістів, хору та оркестру; Реквієм для солістів, хору та оркестру), масиву вокальних та хорових композицій, музики до спектаклів і кінофільмів. Композиторський професіоналізм А.Караманова складався під час на-вчання в Сімферопольському музичному училищі та Московській державній консерваторії ім. П.І. Чайков-ського (вступив на навчання у 1953 р. з класу композиції С. С.Богатирьова і з класу фортепіано – В.А.Натансона). В аспірантурі (1958 – 1963) його педагогами були Д.Кабалевський та Т.Хренніков [4, 7]. У творчості композитора переплітаються кілька змістовно-стильових ліній: твори "московського" періоду му-зичного авангарду, католицької, християнської й індуїстської тематики, музика, присвячена Криму.

О.Яцков, зробивши інтонаційно-драматургічний аналіз вершинних творів композитора – Stabat mater, Реквієм, Меса, Третій фортепіанний концерт "Ave Maria", цикл симфоній "Бисть" – дій-шов висновку, що карамановський стиль є метафорично всепланетним. "Його музика тягнє до своєрід-ної космополітичності – з відверто вираженим фактором інтонаційно-стильового запозичення, щоправда, без прямих алюзій до конкретних композиторських стилів. Аналіз показав, що його музика репрезентує узагальнення найвищого рівня, нового бачення світу і мистецтва, котре має свою непо-вторну, оригінальну, незвичну мову, жанрове поєднання та ідейну спрямованість. А отже, його твор-чість й нині лишається відкритою книгою, яка складається з розділів, частина з яких ще не прочитана і терпляче чекає свого читача" [9, 7]. Науковець вважає, що, зрозумівши музику видатного компози-тора, можна відкрити шлях до розуміння духовної специфіки кримського регіону, "плодовитість" йо-го семантики, смислових знаків, які наявні у неосяжному просторі художніх ідей [9, 7].

Привертає увагу на кримському небосхилі й життєвий та творчий шлях яскравого представ-ника покоління "шестидесятників" – Чена Бао Хуа, який залишив твори переважно інструментальної музики. О.Яцков у дисертації досліджує його фортепіанний твір "Японський зошит" (1982), що скла-дається з 24 мініатюр із назвами, які дають можливість порівнянь твору з фортепіанними прелюдіями Клода Дебюссі. Твір є репертуарним у кримських піаністів піаністичного рівня старших класів дитя-чої музичної школи, початкових курсів музичного училища. Зазначається, що п'єси циклу "Японсь-кого зошиту" утворюють цілеспрямовану наскрізну драматургію. Структура циклу базується на низці тематичних груп, яким притаманна загальна образна спрямованість [9, 10]. "Окрім того, у циклі відо-бражена тенденція композитора до упровадження у загальний музичний контекст яскравої образнос-ті, яка урізноманітнює поліетнічну культуру Криму своєрідною аурую споглядальності китайського дзену. Зрештою, таким світоглядом сповнена вся творча спадщина композитора, яка природно впису-ється, доповнює і по-своєму збагачує кримську академічну музичну культуру" [9, 10].

Член Співки композиторів СРСР (1986), член Співки композиторів України (1993), заслуже-ний діяч мистецтв України, лауреат державної премії ім. М.Лисенка, лауреат премії АРК, лауреат між-народної премії ім. Б. Чобан-заде М.Халітова (нар.1956) сьогодні є яскравим явищем сучасної регіональної музичної культури Криму, на нашу думку, продовжувачем традицій А.Караманова. Ав-тор володіє універсальним композиторським професіоналізмом. На сьогоднішній день нею створені: симфонія для великого симфонічного оркестру "Відродження", присвячена видатному мислителю і просвітителю кримськотатарського народу І.Гаспринському; симфонічна поема "Хатіро" ("Пам'ять"); увертюра-фантазія, балетна сюїта "Арзи"; симфонія для камерного оркестру, "Епітафія" для віолон-

челі та струнного оркестру пам'яті М. Таджієва, концерт для оркестру "Намисто міст Криму" в 4-х частинах; поема-спогад для скрипки і фортепіано, соната для альту соло, соната-фантазія для фортепіано, концертне капричіо для скрипки з оркестром, "Бешуйський пейзаж" для флейти і фортепіано, концерт-капричіо для скрипки, концерт для труби з оркестром "У підніжжя Демерджи", концерт для 3-х віолончелей і струнного оркестру "Ашик наме", збірник фортепіанних п'єс "Картини Бешуй", пісні на вірші класиків кримськотатарської літератури: Е. Шеміль-заде, Б. Чобан-заде, Амді Гірабая, Шакіра Селіма, Аділе Емірової, хори а саpella на вірші Абдурамана.

Композиторське становлення М.Халітової відбувалося в період навчання в Ташкентській державній консерваторії з класу композиції Мірсадіка Таджієва і Георгія Ракушек (1982). Викладацька діяльність композитора проходила в спеціальній музичній школі при Ташкентській консерваторії, в Сімферопольському музичному училищі імені П.Чайковського. Сьогодні майстер викладає історико-теоретичні дисципліни в Кримському інженерно-педагогічному університеті [9].

Отже, розглянувши творчі портрети композиторів Криму ХІХ – початку ХХІ століть як суб'єктний "прошарок" музичної культури регіону, можна стверджувати, що їх творчість, громадська і соціальна роль мають на неї величезний вплив, забезпечують безперервність художньої традиції і демонструють ситуацію міжкультурного, міжетнічного діалогу. Такого висновку доходить й О.Яцков, стверджуючи, що Кримський півострів, на якому активно вирує концертне життя, "став культурним Парнасом південного краю" [9, 12]. Професійне становлення кримських композиторів починається з повоєнного часу (Алемдар Караманов, Олександр Лебедев та ін.). Особливо інтенсивно стимулює розвиток композиторської творчості у Криму і академічному середовищі регіону А. Караманов. Композитори кримського регіону другої половини ХХ століття – О. Лебедев, Чена Бао Хуа, К. Троценко – створюють типову домінуючу нової жанрової орієнтації, нової образності. Генерація професійних композиторів Криму початку ХХІ століття (Ельвіра Емір і Мерзіє Халітова) відроджують і розвивають творчі пошуки А. Караманова. "Внутрішня "герметичність" регіону дала змогу зберегти унікальність його музичного середовища. І незважаючи на географічну віддаленість і фактичну територіальну автономність, Крим не був периферією, а навпаки, виступав своєрідним художнім центром південної частини нинішньої української держави" [9, 12].

Література

1. Бекиров Джафер. Бала фольклору / Джафер Бекиров. – Акъмесджит "Таврия" Нетрияты, 1993. – 111 с.
2. Гаспринский Исмаил бей. Россия и Восток / Исмаил бей Гаспринский. – Казань: Фонд Жиен. Татарское книжное издательство, 1993. – 132 с.
3. Изидинов С. Р. О национальной музыке крымских татар /Изидинов С. Р. // Матеріали міжнар. науч. конф. "Кримські татари: історія і сучасність (до 50-річчя депортації кримськотатарського народу)", 13–14 трав. 1994 г. – К., 1995. – С. 169–174.
4. Кріпак О.Л. Концертно-фортепіанний стиль А.Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.мист-ва: 17.00.03 "Музичне мистецтво"/ О.Л. Кріпак. – Х., 2012. – 20 с.
5. Куртиев Р. Календарные обряды крымских татар / Р. Куртиев. – Симферополь, 1996. – 115 с.
6. Мирошниченко С.В. Композиторский профессионализм как историческая категория музыковедения: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.03 "Музыкальное искусство" / С.В. Мирошниченко. – К., 1983. – 18 с.
7. Сохор А. Музыкальная культура общества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.music.prserver.com/muskultura/3.html.
8. Хайруддинов М.А. Мудрость веков / М.А. Хайруддинов. – Симферополь, 1996. – 98 с.
9. Яцков О.В. Музична культура Криму 1900-1980-х років в аспекті регіоніки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О.В. Яцков. – К., 2012. – 15 с.

References

1. Bekirov Dzhafer. Bala fol'klory / Dzhafer Bekirov. – Ak"mesdzhit "Tavriya" Netriyaty, 1993. – 111 s.
2. Gasprinskiy Ismail bey. Rossiya i Vostok / Ismail bey Gasprinskiy. – Kazan': Fond Zhien. Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1993. – 132 s.
3. Izidinov S. R. O natsional'noy muzyke krymskikh tatar /Izidinov S. R. // Materialy mizhnar. nach. konf. "Krymski tatary: istoriia i suchasnist (do 50-richchia deportatsii krymskotatarskoho narodu)", 13–14 trav. 1994 h. – К., 1995. – С. 169–174.
4. Kripak O.L. Kontsertno-fortepepianni styl A.Karamanova (na materialy trokh kontsertiv dlia fortepiano z orkestrom): avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand.myst-va: 17.00.03 "Muzychne mystetstvo"/ O.L. Kripak. – Kh., 2012. – 20 s.
5. Kurtiev R. Kalendarnye obryady krymskikh tatar / R. Kurtiev. – Simferopol', 1996. – 115 s.
6. Miroshnichenko S.V. Kompozitorskiy professionalizm kak istoricheskaya kategoriya muzykoznaniiya: avtoref. dis. na soiskanie nach. stepeni kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 "Muzykal'noe iskusstvo" / S.V. Miroshnichenko. – К., 1983. – 18 s.

7. Sokhor A. Muzykal'naya kul'tura obshchestva [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: www.music.pristerun.com>muskulturna/3.html.
8. Khayruddinov M.A. Mudrost' vekov / M.A. Khayruddinov. – Simferopol', 1996. – 98 s.
9. Yatskov O.V. Muzychna kultura Krymu 1900-1980 rokiv v aspekti rehioniky: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. myst.: 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O.V. Yatskov. – K., 2012. – 15 s.

Чергеев А.А. Профессиональные композиторы Крыма как субъектное поле региональной музыкальной культуры

В статье рассматриваются субъектные основания профессиональной музыкальной культуры Крыма. Представлены портреты профессиональных композиторов региона: А.Спендиарова, А.Рефатова, Я.Шерфединова, И. Бахшиша, Э. Налбандова, М. Чулаки, Чена Бао Хоа, Е.Троценко, А. Караманова, М. Халитовой, творчество которых повлияло на формирование региональной музыкальной культуры.

Ключевые слова: музыкальная культура, Крым, профессиональный композитор, регион.

Chergeev A. Professional composers of Grimea as a subjective field of regional music culture

The problem of subjective stratum of art culture is sufficiently in the scientific area of theoretical and historical cultural now. It covers several aspective highway knowledge, based on the development such a complex and integrative phenomenon as man, her role in culture. The subject is carrier material and practical activity or knowledge, source and agent of activity, it directed on subject, which is surrounding the subject of the world all along the line its diversity, specific personal (or social group), creating cultural values, normes, purposes, customs, customs, social standards, and also consuming and personal using of object culture. The professional composers of Grimea are subjects of regional musical culture, it creation determines hers art and aesthetic singularity.

A. Spendyarov works in Crimea on frontier the XIXth – XXth centuries. Setting in 1901 year in Yalta, the composer during of 15th year practiced of fruitful creative and public activity. Crimeantatar national ringtones processed them and used in different musical genres (from romances to symphonies).

A. Refatov (1902, Bakhchisarai – 1938, repressed) worked in different genres and famous as an author of highly works, it performed in Crimea.

Ya. Sherferdinov (1894, Feodosiya – 1975, Simferopol; honored personality of art of Crimea ASSR (1940), honored personality of art of Uzbekistan SSR (1971)) – is an author of different genres works. The big part of his life and creativity related in composer with Crimea.

I. Bakshin (1912, Simferopol; honored personality of Uzbek SSR (1973), honored personality of art of Ukraine (1993) – the author of famous works: songs, music for performances.)

E. Ralbandov (1926, v. Kansihor of Sudak region 1999, Simperopol, a member of Union composers of Ukraine (1992), member of Union composers of USSR (1977), honored personality of culture of Uzbekistan, the hored personality of art Ukraine, laureate of state premium AR Cremea) is an author of many works of different genres.

The second halves of the XXth century – beginning of the XXIth centuries accompanied of intensive growth of names of regional composers – professionals, member of Union composers of Crimea and Ukraine. It heads of the member of NSKU (1988), honored personality of art of Ukraine, laureate ARC, member of Union of theatres figures of Ukraine is E. Trotsenko (1946 y.).

The creation, public and social role of Crimea's composers have of greate influence on content of regional musical culture, its provided of incessancy of artistic tradition and showed of situation of intercultural, interethnic dialogue.

Key words: Crimea, professional composes, compositions, subject, regional musical culture.

УДК 7.012:001.891

Чупріна Наталія Владиславівна

кандидат технічних наук, доцент

**АНАЛІЗ БАГАТОВЕКТОРНІСТІ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ БРЕНДІВ
В ІНДУСТРІЇ МОДИ**

У статті проводиться порівняльний аналіз формування дизайнерських брендів різних категорій залежно від того, на яку цільову споживацьку аудиторію націлена їх діяльність. У статті обґрунтовано, що на межі перетину сфер впливу різних категорій бренду утворюються комбіновані, або дифузні лінії розробки модного одягу, які поєднують у собі проектні та маркетингові переваги в межах єдиного "марочного портфелю". У дослідженні показано, що в умовах глобалізації сучасної індустрії моди пріоритетними для Будинків моди стають саме комбіновані дизайнерські бренди як засіб залучення найбільш широких верств споживачів і підвищення рівня успішності бренду.

Ключові слова: індустрія моди, марочний портфель, брендовий капітал, назва бренду, марка бренду.

Як вважають багато експертів, структура індустрії моди може бути представлена у вигляді ієрархії, на вершині якої розташовані імениті кутюр'є, під керівництвом або за творчої участі яких здійснюється діяльність Будинків Високої моди. Їх характеризує створення модних образів (проектна складова), моделювання і виготовлення моделей костюма вручну (технологічна складова), помпезна презентація створеного продукту моди з використанням технологій театралізованості та перфомансу (рекламна складова) [2, 163]. Якщо не брати до уваги одиничні індивідуальні замовлення на такі моделі костюмів-образів найбільш відданих клієнтів, то можна вважати, що цим бізнес-роль "високої моди" в діяльності Будинку моди і обмежується. Проте значення Будинків високої моди в розповсюдженні модних тенденцій та їх сприйняття масовим споживачем цим не вичерпується. Пошуки якомога ширших ринків збуту стає пріоритетним в роботі суб'єктів індустрії моди, а принципи та шляхи їх діяльності підлягають ретельному дослідженню.

Як відомо, після закінчення етапу формування модних стандартів у структурі Будинків моди активізується діяльність з формування модних тенденцій та розповсюдження їх властивостей серед потенційних споживачів. На цьому етапі головна роль належить ЗМІ, з якими інформаційні чи маркетингові відділи Будинків моди співпрацюють дуже щільно і продуктивно [3, 103-107].

На один рівень нижче в градації Будинків моди розташовані дизайнерські фірми і бюро, які працюють в якому-небудь одному асортиментному сегменті – одязі спортивного, ділового, вечірнього напрямку. У структурі могутніх іменитих Будинків моди також є аналогічні відділи, які адаптують заявлені модні стандарти до потреб широкого кола споживачів – створення перспективних колекцій одягу, які відповідають сформованим модним тенденціям, для певних цільових груп споживачів. В умовах глобалізації сучасної індустрії моди цей етап бізнес-діяльності багатьох Будинків моди здійснюється у вигляді взаємодії з окремими не дуже крупними дизайнерськими фірмами чи бюро, які все ж таки мають свою структуру, проектно-технологічні можливості і потенційні ринки збуту (другі, треті, дифузні лінії модного одягу) [1, 390].

У зв'язку з викладеним вище вбачається доцільним проведення порівняльного аналізу принципів формування дизайнерських брендів різних категорій та визначення критеріїв функціонування різних категорій бренду, які поєднують у собі проектні та маркетингові переваги залежно від того, на яку цільову споживачську аудиторію націлена їх діяльність.

В основі ієрархічної характеристики Будинків моди знаходяться дизайнерські відділи фабрик з виробництва та випуску модного одягу, які до Будинків моди мають тільки таке відношення, що співпрацюють з деякими відомими кур'є на предмет розробки окремих моделей одягу (як правило, на основі образів, створених ними ж самими в рамках колекцій Високої моди), або виготовляють модні моделі одягу на основі франчайзингу. З іншого боку, саме ця категорія суб'єктів індустрії моди асоціюється з її промисловою і складовими бізнесу: вони взаємодіють з різними підприємствами легкої і не тільки промисловості, торгівлею, інформаційною сферою.

Дизайнерський бренд у сучасному fashion-бізнесі – це сукупність ідентифікуючих елементів, які сприяють характеристиці того чи іншого суб'єкта індустрії моди, а також модного продукту, які він виробляє на fashion-ринку.

При цьому слід враховувати, що для кожного сегменту ринку провідні Будинки моди створюють власну версію атрибуції дизайнерського бренду, скориговану на цінову категорію модного продукту і цільову аудиторію споживача. Крім того, Будинки моди з відомим і поважаним ім'ям, особливо ті, які входять в елітний список "Haute couture", цінують свій імідж кутюр'є і намагаються не змішувати його з виробництвом одягу, хоч і модного, але масового виробництва.

Прикладом цьому слугує назва бренду "Chanel Haute couture", яка в Будинку моди Шанель використовується тільки для ідентифікації колекцій "високої моди", моделі якої створюються за індивідуальними замовленнями і коштують, відповідно, дуже дорого. При цьому широко відомо, що головний дизайнер Будинку "Шанель" Карл Лагерфельд (під егідою Будинку моди "Шанель") не тільки створює колекції одягу різного класу і призначення, а й співпрацює зі швейними підприємствами в рамках проекту "мастіж".

Аналіз формування дизайнерських брендів найбільш активних суб'єктів індустрії моди сьогодні дозволяє констатувати, що переважна їх більшість має в своїй назві ім'я або прізвище засновника Будинку моди, якому належать бренди (Dior, Chanel, Hugo Boss і багато інших). Саме цей критерій в назві бренду модного одягу виділяє дизайнерський бренд в свідомості потенційного або постійного споживача, а також на ринку модного одягу.

До атрибутивних компонентів дизайнерського бренду, які надають можливість формування доданої вартості на модний продукт, слід віднести назву бренду ("brand name"), марка бренду ("brand mark"), а також матеріальні і нематеріальні аспекти.

До матеріальних аспектів відноситься власне модний продукт, який виробляє Будинки моди, функціональні, естетичні, конструктивні, експлуатаційні та інші його характеристики. До нематеріальних аспектів слід віднести надійність, довіру споживача, психологічний вплив на споживача, лояльність або

схильність засобів масової інформації, зокрема. У свою чергу, додана вартість бренду сприяє до перетворення імені бренду в брендовий капітал ("brand equity"), тим самим сприяючи підвищенню ринкової ваги всього Будинку моди. Іншими словами, "конкурентну перевага" бренду забезпечують матеріальні і нематеріальні характеристики, а також індивідуальні стилістичні і проектні особливості кожного бренду.

Експерти у сфері світового ринку дизайнерського брендового одягу як невід'ємної індустрії моди серед основних його особливостей виділяють могутню креативну складову, засновану на індивідуальному потенціалі творчості художників-модельєрів і дизайнерів. За 100-річну історію становлення індустрії моди сформовані принципи і методи управління, комплексна система диверсифікації і маркетингових комунікацій в процесі розвитку дизайнерських брендів.

Прийнято вважати, що всесвітньовідомі дизайнерські бренди в індустрії моди можна зіставити з глобальними промисловими чи споживацькими брендами. Разом з тим, дотепер немає конкретних рекомендацій щодо того, що необхідно враховувати при управлінні комплексним дизайнерським брендом, і які принципи закладати в створення нових успішних дизайнерських брендів, зокрема – в індустрії моди (див. табл. 1).

Таблиця 1

Характеристика найуспішніших дизайнерських брендів у різних категоріях та сегментах споживчого ринку індустрії моди (за результатами 2013 року)

бренд Будинку моди	специфіка бренду Haute couture	специфіка бренду prêt-a-porter	специфіка дифузного бренду
CHANEL (www.chanel.com) головний дизайнер Будинку моди – Карл Лагерфельд	-Модний Будинок входить до Паризь-кого синдикату високої моди; -продукція "Haute couture" повинна бути виготовлена не менше, ніж на 70% вручну (вишивка, аплікація); - в Модному Будинку повинно працювати не менше 20 осіб;	Prêt-a-porter de luxe: -невелика серійність моделей; -дуже висока якість матеріалів; -стандартні розміри одягу, прийняті в країні виробника	-максимізація прибутків завдяки залученню нового для дизайнерського одягу споживача; -відбувається поширення знання про дизайнерський бренд; - захисту від злиття з масовим ринком одягу;
Jean Paul Gaultier (www.jeanpaul gaultier.com) головний дизайнер Будинку моди – Жан-Поль Готье	- два рази на рік необхідно представляти міжнародній пресі показ (не менше 50 моделей); - бюджет Будинку Високої Моди, як правило, складає 15-20 мільйонів франків на рік;	Prêt-a-porter: -зберігає головні стильові елементи з ніші Haute couture і prêt-a-porte de luxe; -пропаганда естетики та філософії бренду;	- включають в себе другі і треті лінії prêt-a-porte, а також вузькофункціональні лінії; - постійне поповнення роздрібною торгівлю дизайнерським одягом;
VERSACE (www.versace.com) головний дизайнер Будинку моди – Донателла Версачі	- штаб-квартира, бутік, ательє в Парижі; - участь у Тижнях Високої моди в Парижі (січень, липень);	- задоволення соціальних і статусних амбіцій високодохідних соціальних класів;	- дифузні бренди легко створювати і легко прибирати з ринку, не завдаючи шкоди бренду prêt-a-porte; - буфер між prêt-a-porte і одягом масового виробництва;
VALENTINO www.valentino.com головні дизайнери Будинку моди – Марія Грація Кьюрі та П'єро Паоло Пікколі	- подібні Будинки Мод – збиткові підприємства, адже витрати на костюми, покази на багато вище доходів за продаж подібної "ексклюзивної" продукції	- демократичний підхід до вибору тканин і матеріалів	- головний дизайнер несе мінімальну відповідальність чи взагалі не задіяний в процесі створення

Специфіка дизайнерських брендів "Haute couture" на даному етапі полягає у формальних ознаках. Серед них – 90% ручної роботи при виготовленні моделей одягу і аксесуарів та індивідуалізація моделей; членство в Chambre Syndicate des couturiers (Синдикат (Палата) Високої моди, до 1973 – Federation du

Haute Couture, профспілка художників-модельєрів). Іншими обов'язковими властивостями дизайнерських брендів, що належать Haute couture, є розміщення в Парижі, що має на увазі юрисдикцію Французького департаменту промисловості (виключенням є Будинки моди Versace і Valentino), організація показів колекцій модного одягу щосезонно (двічі на рік), в кожному показі – не менше 35 нарядів.

Сьогодні життєздатність Будинків, що функціонують в сегменті Haute couture, здійснюється в основному за рахунок комплексної індустрії парфумерії, аксесуарів і освоєння ринку виробництва готового одягу [4, 68-71].

З іншого боку, будучи стилеутворюючою ланкою для індустрії моди в цілому, дизайнерські бренди Haute couture покликані зберігати, розвивати і трансформувати унікальні традиції індустрії моди для майбутніх поколінь дизайнерів і споживачів. У структурі ж визначеного конкретного Будинку моди, який наділений дизайнерським брендом Haute couture, він виконує роль найбільш ефективного рекламного і PR-сектора.

Специфіка брендів prêt-à-porter характеризується нюансною класифікацією, в якій виділяються такі напрями діяльності:

- prêt-à-porter de luxe – найчастіше, з використанням імені дизайнера в назві бренду, модний продукт характеризується малою серійністю і високою якістю виготовлення;
- designer ready-to-wear de luxe – лінії виготовлення готового одягу;
- premier Designer або Young design ready-to-wear – лінії готового одягу, створені молодими дизайнерами.

Будучи квінтесенцією психології кожного конкретного Будинку моди, бренди prêt-à-porter всебічно використовують креативні знахідки і прийоми проектування та маркетингу, в основному орієнтуючись на сферу реклами та стимулювання продажу. Тим самим такі бренди активізують діяльність допоміжного сегменту індустрії моди. У соціальному аспекті prêt-à-porter відповідають потребам демонстративного споживання різними категоріями покупців, задоволення їх "его" в завищеній соціальній ідентифікації.

Специфіка дифузних брендів у сучасній індустрії моди реалізується в назві (англ. "diffusion lines" – лінії розповсюдження, походить від назви дифузної теорії "diffusion theory", однієї з основоположних теорій розповсюдження модних інновацій в суспільстві) і розкривається в роботі іменитих дизайнерів і художників-модельєрів над адаптованими до промислового виробництва і масового споживача своїх дизайнерських творчих ідей і розробок, проте вже під видозміненим ім'ям дизайнерського бренду. Деякі з таких брендів у результаті своєї діяльності стали на стільки успішними, що набули самостійної першорядної значущості (наприклад, Miu Miu, яка створювалася як дифузна лінія Будинку моди Prada, але зайняла самостійну затребувану нішу в сучасному fashion-ринку).

Деякі аналітики індустрії моди вважають, що дифузні бренди з погляду престижності є принциповим роздільником між категоріями prêt-à-porter та масовим виробництвом одягу. З погляду маркетингової доцільності, дифузні лінії Будинків моди забезпечують безперервне поповнення колекцій одягу, що знаходяться в роздрібній торгівлі, моделями дизайнерського одягу. Крім того, дизайнерські бренди легко замінити на модному ринку без шкоди для дизайнерських авторських брендів або для імені Будинку моди, якому вони належать.

Модні продукти, створені під егідою одного бренду, незалежно від того, якими якостями вони наділені, прийнято називати "марочним портфелем" (brand portfolio). В ідеалі, він включає всі бренди, в рамках яких створюється модний одяг різних категорій.

Прагнення до диверсифікації дизайнерських брендів на початку ХХІ століть сприяло структуризації провідних Будинків моди в контексті принципової розробки декількох ліній модного одягу, включаючи вузькоспеціалізовані.

Узагальнено проектні та маркетингові завдання дифузних дизайнерських брендів можна сформулювати так:

- збільшення прибутку завдяки залученню нового споживача з меншими ціновими амбіціями, але великою мобільністю щодо сприйняття модних інновацій;
- розповсюдження інформації про дизайнерський бренд серед потенційних споживачів і створення способу поступового залучення споживачів нижчого сегменту продукції в категорію споживачів модного одягу prêt-à-porter (на підставі зміни соціального статусу або споживачьких амбіцій потенційних споживачів);
- забезпечення захисту дизайнерських брендів від поглинання ринком масового одягу, суміщаючи в собі переваги протилежних сегментів fashion-ринку.

На основі результатів аналізу функціонування дизайнерських брендів різних категорій на сучасному fashion-ринку доцільно сформулювати декілька критеріїв принципової відмінності модних ліній, складових єдиного марочного портфелю (див. табл. 2):

Таблиця 2

Класифікація ключових параметрів всередині дизайнерського бренду

Сфера стратегії	Параметр	Haute couture	Prêt-a-porte	Дифузні бренди	Співпраця з mass-market
Концепт	Цілі	Стабілізуючий фактор для fashion бізнесу в цілому	Ядро бренду	Основне джерело доходів	Другорядне джерело доходів
		Квінтесенція стилю бренда	Квінтесенція філософії бренду	Вихід на ринок під ідентифікаційним лейблом, що відрізняється від prêt-a-porte	Вихід на ринок у складі колаборації
		Вихід на ринок під дизайнерським лейблом, акцентуючи належність до Haute couture	Вихід на ринок під дизайнерським лейблом	Вихід на ринок під дизайнерським лейблом	Вихід на ринок під спільним лейблом (дизайнер-виробник)
		Слугує PR- цілям компанії	Слугує бюджетним цілям компанії	Захист від злиття з масовим ринком, буфер моди	Поширення знань про бренд серед нових споживачів
Продукт	Специфіка	70% ручної праці у виготовленні виробів	Адаптація під стилістичні особливості	Адаптація під функціональність	Адаптація під економічність
Продукт		Моделі одягу виготовляються по індивідуальним міркам	Стандартизовано-типологічна розмірна сітка	Можливість створення ліній одягу на нестандартну фігуру	Створення дизайнерського одягу для масового покупця
		Виготовлення і реалізація повністю контролюється модним домом	Реалізація колекції за допомогою франчайзингових договорів	Продаж ліцензій на виготовлення та реалізацію	Франчайзингово-договірна
Місце	Участь дизайнера	Дизайнер марки несе повну відповідальність за дизайн одягу	Дизайнер розділяє відповідальність за створення колекції з творчою групою	Відповідальність несе виробник, дизайнер приймає мінімальну участь у процесі	Відповідальність несе виробник, дизайнер приймає мінімальну участь у процесі
	Покупці	Культурна і фінансово-промислова еліта	Чоловіки та жінки з високим доходом	Середній клас	Люди з середнім доходом
	Цінова політика	12000-65000 \$	5000-12000\$	1000-5000\$	300-100\$
	Чиста маржа	Неприбутково	25%	65%	85%
Місце	Організація продаж	Продажі можливі тільки в самому модному домі, оптової торгівлі немає	-фірмові бутики; -франчайзингові договори; -продаж ліцензії; -оптова торгівля	-домінують оптові продажі; -ліцензії та франчизи; -продаж в мульти-брендов. бутиках	-оптові продажі у магазинах виробника
Просування	Fashion шоу	Показ на неділях моди haute couture	Показ на світових неділях моди prêt-a-porte	Спеціалізовані виставки	Специфічні покази, презентації
	ЗМІ	Широко тиражується в спеціалізованих СМІ, в основному використовують фотографії з подіуму	Тиражується в СМІ, фото як з подіуму так і студійні, основа для рекламних кампаній	Потребує спеціального формату та індивідуальної концепції	Широко тиражується компанією-виробником, індивідуальна концепція
Приклади	Chanel Haute Couture Dior Haute Couture Givenchy Haute Couture	Giorgio Armani Donna Karan Kenzo Femme	Emporio Armani DKNY Kenzo Jungle	H&M +Karl Lagerfeld; H&M+ Stella McCartney; H&M + Viktor & Rolf; Gap+Valentino.	

- цілі створення і підтримки визначених дизайнерських або корпоративних ліній в індустрії моди;
- специфіка розробки і виробництва модного продукту в певному споживацькому сегменті;
- цінова політика Будинку моди щодо кожної зі створених ліній;
- ступінь участі провідного художника-модельєра або арт-директора Будинку моди у створенні модного продукту;
- принципи використання певних видів маркетингових комунікацій.

Проте, незважаючи на всі відмінності, в сучасних умовах глобалізації індустрії моди два кардинально протилежних сегменти брендинга – люкс-індустрія та мас-маркет – шукають шляхи не тільки взаємодії, а й злиття для розширення свого впливу на нові цільові групи споживача і завоювання нових ринків збуту своєї продукції. Синтез всесвітньовідомих дизайнерських брендів з вуличними тенденціями і модними інноваціями стає все більш помітним і масовим явищем в індустрії моди. Вперше, в 2004 році, повномасштабну офіційну колаборацію дизайнерської марки класу "люкс" та моди масового споживання здійснили Карл Лагерфельд (головний дизайнер Будинку моди "Шанель") та торгова марка N&M (визнаний лідер виробництва промислових колекцій модного одягу). З того часу дана тенденція розвитку подібних колаборацій розвивається так активно та різнопланово, що в недалекому майбутньому може стати основою для нової концепції розповсюдження модних інновацій в суспільстві.

Література

1. Косарева Е.А. Мода. XX век. Развитие модных форм костюма / Е.А. Косарева. – СПб.: Издательство "Петербургский институт печати", 2006. – 468с.: илл.
2. Линч А. Изменения в моде: причины и следствия / А. Линч, М. Штраус. – Минск: Гревцов Паблшер, 2009. – 280с.
3. Чуприна Н.В. Анализ роли масс-медиа в деятельности индустрии моды // Дизайн. Материалы. Технология. – СПб: СПбГУТД. – №3. – 2013. – С.103-107.
4. Чуприна Н.В. Аналіз модних продуктів як об'єктів індустрії моди / Н.В. Чуприна // Вісник ХДАДМ. – Харків, 2012. – Вип. 13. – С.68–71.

References

1. Kosareva E.A. Moda. XX vek. Razvitiye modnykh form kostyuma / E.A. Kosareva. – SPb.: Izdatel'stvo "Peterburgskiy institut pechati", 2006. – 468s.: ill.
2. Linch A. Izmeneniya v mode: prichiny i sledstviya / A. Linch, M. Shtraus. – Minsk: Grevtsov Publisher, 2009. – 280s.
3. Chuprina N.V. Analiz roli mass-media v deyatel'nosti industrii mody // Dizayn. Materialy. Tekhnologiya. – SPb: SPbGUTD. – №3. – 2013. – S.103–107.
4. Chuprina N.V. Analiz modnykh produktiv yak obiektiv industrii mody / N.V. Chuprina // Visnyk KhDADM. – Kharkiv, 2012. – Vyp. 13. – S.68–71.

Чуприна Н. В. Анализ многовекторности дизайнерских брендов в индустрии моды

В данной работе проводится сравнительный анализ формирования дизайнерских брендов разных категорий в зависимости от того, на какую целевую потребительскую аудиторию нацелена их деятельность. В статье обосновано, что на грани пересечения сфер влияния разных категорий бренда образуются комбинированные, или диффузные линии разработки модной одежды, которые соединяют в себе проектные и маркетинговые преимущества в пределах единственного "марочного портфеля". В исследовании показано, что в условиях глобализации современной индустрии моды приоритетными для Домов моды становятся именно комбинированные дизайнерские бренды как средство привлечения наиболее широких слоев потребителей и повышения уровня успешности бренда.

Ключевые слова: индустрии моды, марочный портфель, брендовый капитал, название бренда, марка бренда.

Chuprina N. Analysis of multivector activity of designers' brands in fashion industry

The research presents comparative analysis of forming designers' brands of different categories based on their target audience needs. The article proves that combined or diffuse lines of fashion clothes, which unite project and marketing advantages within unique brand portfolio, develop at the intersection of brands' various categories influences. The research demonstrates that globalization of the modern fashion industry makes combined designers' brands a priority for Fashion Houses since last attract wider audience of consumers and increase brand success. The work results show that the fashion industry structure can be shown like a hierarchy, the top of which occupies the activity of High Fashion Houses directed to formation of modern standards and tendencies (project and advertising components). In the frames of contemporary fashion industry globalization, business activity of many fashion houses is carried out in a form of interaction with separate small design companies or agencies that in addition have their own structure, project technology and potential sale markets. At this stage, a leading role belongs to mass media which is

involved in work with Fashion Houses information and marketing departments closely and productively. Design firms and agencies that deal with only one line product segment, are situated one level lower in a Fashion Houses gradation.

The article focuses on typical properties of a designer brand in a modern fashion business which determines the designer brand as a complex of identifying elements facilitating characteristics of one or another fashion industry subject as well as a fashion product it produces on a fashion market. At that, the author admits that the leading Fashion Houses create their own attribution version of a designer brand for each market segment, adjusted for fashion product price category and target consumers.

Analysis of the formation of designer brands of the most active subjects of fashion industry, conducted in the present study, shows that it is the usage of designer's name in the title of designer fashion brand that singles out a designer brand in the mind of the potential or permanent customer, as well as on the fashion clothes market.

As the research results show, the worldwide designer brands in the fashion industry can be compared to global industrial and consumer brands. At the same time, there are currently no definite recommendations related to what one needs to take into consideration while managing a complex designer brand, what principles should be basis for further successful designer brands, in the fashion industry in particular.

On the other hand, new basic components and aspects of value added price formation for fashion clothes as a fashion product created by designer brand have been determined in the thesis. One should add a brand name and a brand mark which form material and immaterial aspects of designer brand functioning to attribute designer brand components that provide possibility of value added price formation for a fashion product. The fashion product itself produced by a Fashion House and functional, aesthetic, construction, operational and its other characteristics relate to material aspects. One should refer reliability, consumer trust, a psychological impact on a customer, mass media's loyalty or disposition in particular, to immaterial aspects. In its turn the value added price of a brand facilitates a conversion of a brand name to brand equity, this way it contributes to an increase of a market value for the whole Fashion House.

Correspondingly, it is habitually to call fashion products created under the aegis of one brand, despite their qualities, a brand portfolio. Ideally, it includes all brands in the frames of which fashion clothes of different categories have been produced. It is grounded in our thesis that a tendency to diversification of designer brands at the beginning of XXI century contributed to the leading Fashion Houses organizations structuring in the context of major development of several fashion clothes lines, including highly specialized ones.

The author came to the conclusion that project and marketing objectives of the diffuse designer brands are firstly directed to profit increase due to the attraction of a new customer with lower price ambitions, but a higher mobility as to the perception of fashion innovations; information spread on designer brand among potential consumers and creation of a method for step by step attraction of consumers of the lowest products segment to a category of consumers of prêt-à-porter clothes (on the basis of a change of potential consumers' social status or their customer ambitions); security protection of designer brands from merging by mass clothes market, combining in itself the advantages of opposite segments of fashion market.

On the basis of the analysis results for the designer brands of different categories functioning on a contemporary fashion market, in the thesis the main criteria for basic difference of fashion lines forming one brand portfolio have been formulated: objectives of creation and support of certain design or corporate lines in fashion industry; the specifics of development and production of a fashion product in a definite consumer's segment; Fashion Houses price policy relating to each of the created lines; a degree of participation of a leading fashion house art designer or art director in fashion product creation; the principles of use of certain marketing communication types etc.

The article stresses that, despite all differences, in modern conditions of fashion industry globalization, two basically different branding segments – luxury industry and mass market look not only for ways of interaction, but also for merging to expand their influence on new consumer target groups and to conquer new sales markets for their products. This tendency of such collaboration development boots so actively and in a diverse way that in the near future it can become a basis for a new concept of fashion innovations spread in a society.

Key words: fashion industry, brand portfolio, brand equity, brand name, brand mark.

УДК 78.01(477)

Бурміцька Людмила Франківна
заслужений діяч мистецтв України

ОСОБЛИВОСТІ ВІТЧИЗНЯНОГО НАУКОВОГО ІНТЕРЕСУ ДО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті проаналізовано актуальні напрями вітчизняних наукових досліджень щодо вокального виконавства. Велику увагу приділено дисертаційним дослідженням останніх десятиліть. Наголошується на необхідності вивчення естрадного співу як актуального напрямку сучасних виконавсько-творчих пошуків.

Ключові слова: мистецтвознавство, музичне виконавство, вокальне виконавство, інструментальне виконавство, естрадне виконавство.

Поняття музичного виконавства, як відомо, включає в себе широкий спектр підкатегорій, які, власне, і формують його розгалужену структуру, зокрема: інструментальне виконавство на різних музичних інструментах – сольо чи в складі ансамблю; вокальне мистецтво (спів), представлене сольним, ансамблевим та хоровим виконанням, "а капело" або у музичному супроводі; вокально-інструментальне виконавство, а також різні види, стилі, форми і жанри тощо. Останні репрезентують різні інструментальні та вокальні школи. Тому серед сучасних наукових досліджень можна відшукати і ті, які присвячені аналізу виконавства на різних музичних інструментах, і ті, які репрезентують різні жанри пісенного виконавства, а також дослідження, присвячені вивченню співу та інструментального виконавства, зокрема в естрадному жанрі, тощо.

"...музичне виконавство – єдиний засіб, за допомогою якого музика матеріалізується в об'єктивній (звуковій) реальності, виявляється в усій своїй видовій, стилістичній і жанровій різноманітності, стає об'єктом сприймання і почуттєво-емоційного переживання і виконує притаманні їй соціальні функції (...) їй належить особливе місце у становленні й розвитку музичної культури, у функціонуванні музики в суспільстві як художнього явища" [4, 3], – зазначає українська дослідниця Н. Жайворонок.

Мабуть, усвідомлюючи важливу роль музичного виконавства для формування художньої культури та духовних пріоритетів, зокрема національних, у перше десятиліття XXI століття в українському мистецтвознавстві суттєво збільшилася кількість ґрунтовних наукових досліджень (зокрема представлених дисертаційними розвідками), присвячених різним аспектам музичного виконавства. Тому для продовження наукових пошуків у даному напрямі варто насамперед проаналізувати існуюче вітчизняне теоретико-методологічне підґрунтя, представлене широким спектром наукових пошуків – від наукових статей, монографій до кандидатських і докторських дисертаційних робіт – що, у свою чергу, дасть можливість окреслити коло раніше не охоплених дослідницькою увагою (або охоплених частково) аспектів, напрямів, жанрових особливостей та практичних проблем музичного виконавства тощо. Власне, все зазначене вище і актуалізує наше дослідження, мета якого – відшукати і проаналізувати вітчизняну джерельну базу за темою дослідження, представлену дисертаційними роботами, з акцентуацією уваги на вивченні українськими дослідниками вокально-пісенного виконавства, а також докласти зусиль з ціллю окреслити перспективи подальших наукових пошуків у даному напрямі.

Різномасштабне теоретичне вивчення музичного виконавства перебуває на перетині мистецтвознавчого, культурологічного, фольклорного, педагогічного та інших напрямів наукового студіювання. Відповідно, його вивчали представники різних галузей гуманітаристики, у працях яких проаналізовано і основні напрями становлення різних виконавських шкіл, і творчий спадок колективів та окремих виконавців, і різноманітні традиційні та новітні виконавські вокальні та інструментальні технології.

Тут насамперед варто згадати праці відомих дослідників, які представляють найбільш вагомі наукові здобутки української науки кінця XX – початку XXI століття, зокрема: В. Рожка "Історія

українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака" (2013 р.); В. Белікової: "Музичне виконавство як вид художньо-творчої діяльності" (дисертаційне дослідження 1991 р.), "Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ ст." (1995 р.); В. Антонюк "Традиції української вокальної школи. Микола Кондратюк (1998 р.), "Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект (1999 р.); Н. Гребенюк "Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти" (1999 р.); І. Лисенка "Словник співаків України" (1997 р.); О. Бодіної "Творча природа музичного виконавства" (1975 р.), І. Андрієвського "Виконавські засоби музичної виразності як інтонаційна система в сучасній скрипичній музиці" (1990 р.); Н. Александрової "Основні типи музичного інтонування в українській камерній музиці 70-80-х років (1987 р.); Б. Яремка "Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття) (1994 р.); С. Грици "Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки" (2002 р.). Н. Кашкадамової "Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) ХІV-ХVІІІ ст." (1998 р.); Ю. Глущенко "Імпровізація як категорія музичного виконавства" (1990 р.) та багатьох інших авторів монографічних досліджень.

Проте на окрему увагу, на нашу думку, заслуговує ретроспективний огляд відповідних вітчизняних досліджень, представлених авторефератами дисертацій, захищених вже у ХХІ столітті (2000-2013 рр.), які вдалося відшукати на офіційному сайті Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.

Умовно всі дослідження можна розподілити за окремими блоками. Узагальнюючою працею щодо музичного виконавства як такого є дисертаційне дослідження Н. Жайворонок "Музичне виконавство як феномен музичної культури" (2006 р.) [4], в якому автор не лише розкриває сутність, соціальну та культуротворчу природу музичного виконавства, основні напрями та тенденції його розвитку тощо, а й досліджує ступінь наукового пояснення даного феномена в межах і вітчизняної, і зарубіжної наукової рефлексії.

Відтак, до першого блоку віднесемо дослідження інструментального виконавства, представлені працями, які відображають останнє в різних його формах, школах, напрямках, а також специфіку відтворення різних прийомів гри на інструментах тощо. Це такі дисертаційні роботи: Л. Мандзюк "Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти" (2007 р.), М. Булда "Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство" (2007 р.), Д. Кужелев "Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.", О. Вар'янюк О. "Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство" (2009 р.), В. Посвалюк "Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти" (2001 р.), Н. Дика "Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.)" (2001 р.), Т. Баран "Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи" (2003 р.), П. Дрозда "Феномен колективного народно-інструментального музикування західноукраїнського регіону" (2010 р.), Л. Касьяненко "Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф.Шопена" (2001 р.), В. Авілов "Саксофон в контексті музично-виконавської традиції ХІХ – ХХ століть: до проблеми інструментально-виконавського стильового моделювання (2012 р.), М. Хай "Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)" (2008 р.), Дорохін "Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні" (2010 р.), Ж. Дедусенко "Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції" (2002 р.) та ін.

Водночас, оскільки нас більше цікавить вокальне виконавство, зупинимось більш ґрунтовно на другому (умовному) блоці дисертацій – присвячених цьому виду виконавства, аналіз яких і визначений основною метою нашої розвідки.

Вокальне виконавство (спів) як творчість є одним з найдавніших різновидів музичного виконавства. Це майстерна голосова передача змісту музики за допомогою артикуляційно-голосового апарату людини. До специфічних особливостей вокально-виконавської діяльності українська дослідниця Н. Гребенюк відносить: особливу мову, що має свої закономірності існування й розвитку; особливий спосіб узагальнення (загальний інтерпретаторський план вокального твору будується через індивідуально-особистісне відчуття співака); використання "вокально-художньої уяви", спочатку у формуванні вокально-технічних навичок, а згодом і у вокально-виконавських; якісне визначення форми твору в усіх проявах (це стосується і якості музичної форми, і якості подачі твору – концертно-лекцій, спектаклю чи сольної програми) [2, 11].

Першим у нашому огляді вагомим науковим доробком є докторська дисертація цитованого вище автора Н. Гребенюк "Вокально-виконавська творчість" (2000 р.) [2]. В ній дослідниця аналізує психолого-педагогічні та мистецтвознавчі аспекти вокально-виконавської творчості співака. Велику увагу в роботі також приділено основним аспектам професійної підготовки майбутніх вокалістів.

Праця Н. Дрожжиної "Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради" (2008 р.) [3] присвячена історії, теорії та практиці естрадного вокального виконавства як специфічній та найбільш актуальній, на наше переконання, формі сучасного музичного мистецтва не лише ХХ, а й майбутніх століть.

У дослідженні К. Черемського "Генеза і розвиток традиційних форм українського співоцтва" (2005 р.) [11] на основі маловідомих джерел системно проаналізовано феномен традиційного українського співоцтва у контексті світової культури з аналізом вітчизняної специфіки, яка проявляється і в майбутньому.

Українська дослідниця А. Кулієва у дисертації "Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів" (2001 р.) [7] аналізує взаємодію національних вокальних шкіл щодо формування методу педагогічної та творчої діяльності вокалістів та педагогів одеської школи, а також узагальнює висновки щодо виявлення вокальної драматургії функціональної змінності реєстрів співацького голосу.

Дисертаційне дослідження О. Філатової "Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості)" [10] (2005 р.) присвячене виконавському діалогу та стилістиці в музиці у взаємозв'язку з проблемою музичного жанру.

Характерною тенденцією останніх років є зростання інтересу вітчизняних науковців до регіональних досліджень музичного виконавства, що репрезентовано наступними працями.

Так, О. Миронова у дисертаційній роботі "Музичне життя в політкультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина ХІХ століття – 1939 р.)" (2007 р.) [8] досліджує регіональну музичну культуру поліетнічного середовища м. Стрия та Стрийщини. Автор аналізує і композиторську, і виконавську творчість відомих на Галичині музикантів-інструменталістів і співаків, хорових об'єднань, музично-освітніх інституцій тощо.

У дослідженні О. Якимчук "Становлення музичного життя Луганщини першої половини ХХ століття: виконавство, театральна-концертна діяльність, педагогічні школи" (2010 р.) [12] на основі залучення невідомих архівних матеріалів проаналізовано музичне життя Луганщини першої половини ХХ ст., зокрема в аспекті просвітницької та концертної діяльності професійних і самодіяльних колективів, а також різноманітних культурно-освітніх установ і організацій.

У дослідженні Ж. Зваричук "Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ століття" (2009 р.) [5] розглянуто специфіку духовного хорового мистецтва краю та його зв'язок з фольклорними та давніми церковно-співочими традиціями, які побутували на українських теренах.

У праці дослідниці О. Попович "Українське музичне життя Перемишля (1919 – 1999)" (2003 р.) [9] на широкому масиві джерельного матеріалу охарактеризовано музичне життя українського населення Перемишля у 1919 – 1999 рр. в аспекті таких напрямів, як хорове й інструментальне виконавство, концертна діяльність тощо.

Дисертація П. Ковалика "Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи)" (2002 р.) [6] присвячена хоровій спадщині українського виконавства у ХХ ст. Також у роботі визначено складові майстерності хорового виконавства представників Київської школи.

Дослідження І. Глібовицького "Музичне життя Буковини ХІХ – початку ХХ століття як прояв полікультурного середовища (2010 р.)" [1] присвячене регіональній музичній культурі Буковини ХІХ – початку ХХ ст. у контексті взаємодії різних національних традицій.

І. Ярошенко у дисертаційній роботі "Музично-просвітницька діяльність А. Кушніренка в контексті розвитку професійно-хорового виконавства на Буковині" (2005 р.) [13] розглядає етапи розвитку професійного хорового виконавства на Буковині на прикладі творчості А. Кушніренка, С. Воробкевича П. Бажанського, Є. Мандичевського, Ч. Порумбеска.

Проведений нами аналіз дає змогу зробити такі висновки.

По-перше, серед мистецтвознавчих дисертаційних досліджень (спеціальність: 26.00.01 – теорія та історія культури та 26.00.03 – музичне мистецтво (попередній шифр спеціальності починався на 17)), присвячених різним аспектам музичного виконавства, можна констатувати досить незначну кількість досліджень, присвячених власне вокальному виконавству як предмету мистецтвознавчих досліджень.

По-друге, можна спостерігати відносну стагнацію наукового інтересу до вокального виконавства, про що свідчить відсутність (відносна) досліджень у останні роки. Нам вдалося відшукати лише дослідження М. Якимчука та Ж. Зваричук, датовані, відповідно, 2010 р. та 2009 р.

По-третє, в українській мистецтвознавчій науці відверто бракує ґрунтовних досліджень, присвячених естрадному виконавству: і інструментальному, і вокальному, і вокально-інструментальному. Проте вокальне естрадне виконавство сьогодні можна вважати чи не найбільш популярним та таким, що динамічно розвивається. Неповторна багатоманітність, стилістика та поетичність, на нашу думку,

і в майбутньому визначатимуть його актуальність у формуванні художніх смаків та пріоритетів споживачів культурних продуктів, що зумовлено, зокрема, його підвищеною творчою рефлексією на таке явище в сучасній культурі, як масовість. Крім того, на особливу увагу заслуговує вивчення творчості сучасних вітчизняних естрадних співаків та колективів. Так, на думку дослідників естрадного виконавства, зокрема Н. Дрожжиної, це дасть змогу сформулювати теоретико-методологічне підґрунтя для розробки теорії естрадного співу, а також практики вокальної педагогіки, спрямованої на оптимізацію та вдосконалення підготовки професіональних вокалістів-естрадників [3, 15]. Останнє зауваження найбільш актуальне для сучасного стану естради в нашій країні, яка потерпає під натиском зарубіжних виконавців, зокрема російських.

Відтак сучасне вокальне виконавське мистецтво у системі естради, зокрема національної, можна вважати одним з перспективних напрямів подальших вітчизняних мистецтвознавчих досліджень.

Література

1. Глібовицький І.С. Музичне життя Буковини ХІХ – початку ХХ століття як прояв полікультурного середовища: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / І.С. Глібовицький ; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. – Івано-Франківськ, 2010. – 20 с.
2. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Гребенюк Н. Є. ; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. – К., 2000. – 39 с.
3. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Н. В. Дрожжина ; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. – Х., 2008. – 16 с.
4. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Н.Б. Жайворонок ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2006. – 19 с. – укр.
5. Зваричук Ж.Й. Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Ж.Й. Зваричук ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. – К., 2009. – 19 с.
6. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / П.А. Ковалик ; Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2002. – 18 с.
7. Кулієва А.Я. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Кулієва А. Я.; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. – К., 2001. – 19 с.
8. Миронова О.М. Музичне життя в полікультурному середовищі м.Стрия та регіону Стрийщини (друга половина ХІХ століття – 1939 р.): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / О.М. Миронова ; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. – Л., 2007. – 16 с.
9. Попович О. П. Українське музичне життя Перемишля (1919 – 1999): Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / О.П. Попович ; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. – К., 2003. – 17 с.
10. Филатова О.А. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества): дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Филатова О.А.; Одесская гос. музыкальная академия им. А.В.Неждановой. – О., 2005. – 214 с.
11. Черемський К.П. Генеза і розвиток традиційних форм українського співоцтва: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Черемський К. П.; Харківська держ. академія культури. – Х., 2005. – 296 арк.
12. Якимчук О.М. Становлення музичного життя Луганщини першої половини ХХ століття: виконавство, театральна-концертна діяльність, педагогічні школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. М. Якимчук ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2010. – 19 с.
13. Ярошенко І.В. Музично-просвітницька діяльність А.Кушніренка в контексті розвитку професійно-хорового виконавства на Буковині: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / І.В. Ярошенко ; Держ. акад. керів. кадрів культури і мистец. – К., 2005. – 20 с.

References

1. Hlibovytskyi I.S. Muzychne zhyttia Bukovyny XIX – pochatku XX stolittia yak proiav polikulturnoho seredovyshcha: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznava.: 26.00.01 / I.S. Hlibovytskyi ; Lviv. nats. muz. akad. im. M.V.Lysenka. – Ivano-Frankivsk, 2010. – 20 s.
2. Hrebenuk N.Ye. Vokalno-vykonavska tvorchist: avtoref. dys... d-ra mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Hrebenuk N. Ye. ; Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I.Chaikovskoho. – K., 2000. – 39 s.
3. Drozhzhyna N. Vokalne vykonavstvo v systemi muzychnoho mystetstva estrady: avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / N. V. Drozhzhyna ; Kharkivskiy derzh. un-t mystetstv im. I.P.Kotliarevskoho. – Kh., 2008. – 16 s.

4. Zhaivoronok N.B. Muzychne vykonavstvo yak fenomen muzychnoi kultury: Avtoref. dys... kand. mystetstvoznav.: 17.00.01 / N.B. Zhaivoronok ; Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. – K., 2006. – 19 s. – ukp.
5. Zvarychuk Zh.Y. Bohosluzhbove khorove vykonavstvo Halychyny KhIKh stolittia: avtoref. dys... kand. mystetstvoznav.: 17.00.03 / Zh.Y. Zvarychuk ; In-t mystetstvoznav., folklorystyky ta etnologii im. M.T.Rylskoho NAN Ukrainy. – K., 2009. – 19 s.
6. Kovalyk P. A. Khorove vykonavstvo yak fenomen tvorchoi vzaiemodii (z dosvidu Kyivskoi khorovoi shkoly): Avtoref. dys... kand. mystetstvoznav.: 17.00.03 / P.A. Kovalyk ; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I.Chaikovskoho. – K., 2002. – 18 s.
7. Kuliieva A.Ya. Vokalni natsionalni tradytsii ta problema perekhidnykh toniv: avtoref. dys... kand. mystetstvoznav.: 17.00.03 / Kuliieva A. Ya.; Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I.Chaikovskoho. – K., 2001. – 19 s.
8. Myronova O.M. Muzychne zhyttia v politkulturnomu seredovyshchi m.Stryia ta rehionu Stryishchyny (druha polovyna XIX stolittia – 1939 r.): avtoref. dys... kand. mystetstvoznav.: 17.00.01 / O.M. Myronova ; Lviv. nats. muz. akad. im. M.V.Lysenka. – L., 2007. – 16 s.
9. Popovych O. P. Ukrainske muzychne zhyttia Peremyslia (1919 – 1999): Avtoref. dys... kand. mystetstvoznav.: 17.00.03 / O.P. Popovych ; NAN Ukrainy. In-t mystetstvoznav., folklorystyky ta etnologii im. M.T.Rylskoho. – K., 2003. – 17 s.
10. Filatova O.A. Zhanrovyy genesis ispolnitel'skogo dialoga v muzyke (na materiale kamerno-vokal'nogo tvorchestva): dis... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Filatova O.A.; Odesskaya gos. muzykal'naya akademiya im. A.V.Nezhdanovoy. – O., 2005. – 214 s.
11. Cheremskyi K.P. Heneza i rozvytok tradytsiinykh form ukrainskoho spivotstva: dys... kand. mystetstvoznav.: 17.00.01 / Cheremskyi K. P.; Kharkivska derzh. akademiia kultury. – Kh., 2005. – 296 ark.
12. Yakymchuk O.M. Stanovlennia muzychnoho zhyttia Luhanshchyny pershoi polovyny XX stolittia: vykonavstvo, teatralno-kontsertna diialnist, pedahohichni shkoly: avtoref. dys... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03 / O. M. Yakymchuk ; Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. – Kh., 2010. – 19 s.
13. Yaroshenko I.V. Muzychno-prosvitnytska diialnist A.Kushnirenka v konteksti rozvytku profesiino-khorovoho vykonavstva na Bukovyni: Avtoref. dys... kand. mystetstvoznav.: 17.00.01 / I.V. Yaroshenko ; Derzh. akad. keriv. kadriv kultury i mystets. – K., 2005. – 20 s.

Бурмицкая Л. Ф. Особенности отечественного научного интереса к вокальному исполнительству

В статье проанализированы актуальные направления отечественных научных исследований вокального исполнительства. Большое внимание уделено диссертационным исследованиям последних десятилетий. Отмечается необходимость изучения эстрадного пения как актуального направления современных исполнительско-творческих поисков.

Ключевые слова: искусствоведение, музыкальное исполнительство, вокальное исполнительство, инструментальное исполнительство, эстрадное исполнительство.

Burmitska L. Features of domestic scientific interest for vocal performing

The article analyzes the general areas of national research vocal performance. Much attention is paid to the dissertation research of recent decades. The need for the study of contemporary pop songs like the direction of contemporary performing creative research.

The concept of musical performance is known to include a wide range of sub-categories, which form its branched structure, including: instrumental performance, vocal music (singing), presented in solo, ensemble and choral performance, vocal and instrumental performance, and various kinds form genres and more. Latest represent different vocal school. Therefore, among the modern scientific research can be found and those devoted to performance analysis of various musical instruments, and those that represent different genres of vocal performance and more.

Recognizing the important role of musical performance to create artistic culture and spiritual priorities, including national, in the first decade of the twenty-first century Ukrainian art criticism and a number of fundamental research (including theses submitted survey) on various aspects of musical performance. Therefore, the continuation of scientific research in this field should first of all analyze the domestic theoretical and methodological basis, the wide spectrum of scientific research – from research papers and monographs to doctoral theses – which, in turn, will determine the range previously covered by the research attention (or partially covered) aspects, trends, genre features practical problems of musical performance and more. Actually, all of the above and updated by our research, which – briefly analyze domestic source base on research presented thesis, accentuation of attention to the study of Ukrainian researchers vocal and vocal performance and outline prospects for further research in this area.

Riznoaspektne theoretical study of musical performance is at the intersection of art, cultural studies, folklore, teaching and other areas. Therefore, his studying humanities representatives of various sectors in the works are analyzed and the main directions of formation of various performing schools and the creative legacy groups and individual artists, and a variety of traditional and modern performing vocal and instrumental technology.

However, special attention, in our opinion, deserves a retrospective review of relevant national studies presented abstracts of theses defended in the 2000-2013 biennium, which could find on the official website of the National Library of Ukraine V. Vernadsky.

Conventionally, all research can be divided into separate blocks.

The first unit we assign instrumental performance studies presented works that reflect the latest in its various forms, schools, areas and specificity of different methods of playing the game on tools and more.

In the second block of the thesis devoted to the vocal performance, the analysis of which is the main purpose of our intelligence. Vocal performing (singing) as creativity is one of the oldest varieties of musical performance. This masterful voice transfer music content via articulatory – human vocal tract. The third unit – the thesis that explore regional specificity of musical performance. The analysis makes it possible to draw the following conclusions. First among art history dissertations (specialty 27.00.01 – theory and history of culture and 27.00.03 – Musical Art) on various aspects of musical performance, we can say quite a small amount of research devoted to the actual vocal performance.

Thirdly, the Ukrainian art- science frankly lacks substantial research devoted to pop performance: both instrumental and vocal, vocal and instrumental. However, vocal variety art performance today can be considered to be the most popular and one that is rapidly developing. The unique diversity, style and poetry in the future will determine its relevance in shaping the artistic tastes and priorities of consumers of cultural products, due to the particular creative reflection on the phenomenon in modern culture that mass. In addition, special attention should study the works of contemporary local pop singers and bands.

Thus contemporary vocal performing arts stage in the system, including national, can be considered one of the promising areas of national art history studies.

Key words: art, music performance, vocal performance, instrumental performance, pop performance.

УДК 008(477)

Вовкун Святослав Васильович
здобувач

ВНЕСОК П.О.КУЛІША У ДІЯЛЬНІСТЬ КИРИЛО-МЕФОДІЇВСЬКОГО ТОВАРИСТВА

У статті на основі документальних джерел розглянуто діяльність П.Куліша як члена Кирило-Мефодіївського товариства. Доведено, що він активно впливав на розробку ідейних засад його програмних документів, був одним з ідеологів кирило-мефодіївців, прагнув спрямувати діяльність організації на більш активну роботу на користь не тільки України, а й всього слов'янського світу.

Ключові слова: Кирило-Мефодіївське товариство, українська прогресивна інтелігенція, скасування кріпосного права, проголошення республіки, громадське життя, освіта, політичний і культурний розвиток.

Як відомо, Кирило-Мефодіївське товариство виникло 1846 р. [1, 3-4] Воно об'єднало українську прогресивну інтелігенцію (викладачів університетів, учителів, службовців та студентів), яка, творчо застосовуючи ідеї представників попередніх поколінь визвольного руху, в другій половині 40-х років XIX ст. висловила протест проти самодержавно-кріпосницької системи, національного гніту; висунула вимогу скасування кріпосного права, проголошення республіки, залучення народних мас до активного громадського життя, створення для всіх народів умов для вільного політичного і культурного розвитку. За короткий період існування Кирило-Мефодіївського товариства (січень 1846 р. – березень 1847р.) його учасниками були підготовлені й схвалені; "Статут слов'янського товариства св. Кирила і Мефодія", програма "Книги буття українського народу", звернення "Брати Українці!" та "Брати Великоросіяни і Поляки!". Крім того, членами Товариства було написано чимало історичних праць, публіцистичних та художніх творів, зібрано і частково опубліковано низку народних пісень, переказів, легенд, етнографічних описів тощо. Критикуючи самодержавство та його феодально-кріпосницьку систему, члени Товариства висловили низку думок з приводу заміни цього устрою новим суспільством, в якому знайшли б щастя слов'янські народи.

Свій політичний протест проти самодержавства та кріпосництва кирило-мефодіївці намагалися обґрунтувати історичними фактами, спертися на досвід минувшини, взяти з неї те, що прислужилося б їм у боротьбі проти існуючої пригноблюючої системи [2, 3]. Саме тому політичні документи та історичні праці кирило-мефодіївців мали не тільки цінне наукове значення, а й гостре політичне спрямування. Вони були серйозною ідеологічною зброєю у боротьбі проти реакційної історіографії. Дослідження питання про ставлення членів Товариства до найважливіших проблем минулого та сучасного їм життя свідчить, що їхні погляди були важливою віхою у розвитку української демократичної історичної науки.

Слід зауважити, що ідейні засади та історичні погляди членів Товариства мали свої особливості й відмінності. Зокрема, багато політичних та історичних питань кирило-мефодіївці розуміли по-різному. Од-

нак поряд з питаннями, які їх роз'єднували, було більшість таких, що, власне, об'єднали їх в одній політичній організації: ненависть до самодержавства, кріпосництва, національного гніту, любов до свого народу, бажання бачити його щасливим. Ось чому до Товариства вступив революціонер-демократ Т.Шевченко і реформіст М.Костомаров, палкий прихильник революційних ідей Т.Шевченка М.Гулак і захисник мирних засобів боротьби П.Куліш, ворог усього деспотичного, несправедливого І.Посяда і ліберал В.Белозерський, запальний борець проти соціального гніту О.Навроцький і нерішучий мрійник О.Маркович.

Негативне ставлення членів Товариства до соціального та національного гніту яскраво позначилося на характері оцінок багатьох історичних подій. Збіг цих оцінок дає можливість викласти зміст історичних поглядів кирило-мефодіївців не за окремими особами, а за основними проблемами, беручи до уваги, безперечно, не тільки більш-менш загальні, а й окремі погляди на те чи інше питання. Слід також наголосити, що вживаний у книзі термін "кирило-мефодіївці" не слід розуміти буквально, оскільки почасти мається на увазі певна група або й кілька осіб. В окремих випадках погляди двох-трьох, а іноді й одного з членів Товариства відповідають їхній загальній історичній концепції. Позаяк П.Куліш розглядається нами як член Кирило-Мефодіївського товариства, ідеологічні засади програмних документів цієї політичної організації переносяться її і розуміти буквально, оскільки почасти мається на увазі певна група або й кілька осіб. В окремих випадках погляди двох-трьох, а іноді й одного з членів Товариства відповідають їхній загальній історичній концепції. Позаяк П.Куліш розглядається нами як член Кирило-Мефодіївського товариства, ідеологічні зади програмних документів цієї політичної організації переносяться і на його світогляд.

Утім, перебування П.Куліша у Товаристві окремі дослідники ставлять під сумнів, тому ми вважаємо за необхідне зайвий раз спробувати внести ясність у цю проблему.

Інформуючи міністра освіти Росії графа С.Уварова, керівник третього відділу жандармів генерал О.Орлов 30 травня 1847 р. зауважував, що "художник Шевченко и бывший учитель 9-го класса Кулиш... вовсе не участвовали в украинско-словянском обществе, но были в коротких связях с учредителями общества.." [3, 75]. Ця думка жандармами повторюється і в іншому документі під назвою "Висновок III відділення про справу П.О.Куліша та встановлення таємного нагляду за його дружиною О.М.Куліш". Зокрема, тут підкреслюється, що П.Куліш нічого не знав про Кирило-Мефодіївське товариство й ніхто з учасників цієї організації "не засвідчив, що він брав участь у цьому товаристві" [3, 81]. Очевидно, саме ці та інші свідчення дали право деяким дослідникам не робити однозначних заяв про причетність П.Куліша до Кирило-Мефодіївського гурту. Та більш пильне дослідження цієї проблеми дає нам право стверджувати, що П.Куліш був повноцінним членом згаданої вище української таємної організації, за що й поніс урядове покарання.

У довідці для імператора, всупереч своїм попереднім твердженням, III відділ жандармів заявляє: "Что же касается до Кулиша, то не одни большие бумаги и письма, но даже краткие заметки, где он обозначал адреса или предметы для памяти, показывают, что он предан идее славянизма и находился в связях с людьми неблагонамеренными. Замечая, с кем надобно ему повидаться за границею, он отметил между другими Федора Чижова и в Париже известного польского выходца Мицкевича. Даже свою жену он любит особенно за то, что она по рождению и образу мыслей вполне малороссиянка и знает наизусть стихи Шевченки.

Наконец, в напечатанной книге Кулиша под заглавием "Повесть об Украине", пропущенной цензором Куторгою, находится много мест, показывающих, что он желал бы видеть другой порядок вещей в государстве.

Описывая с восторгом дух древнего казачества, песни малороссийские, в которых выражается любовь к вольности, он старается показать, что этот дух не простыл и доселе таится в малороссиянах; изображает распоряжения Петра Великого и преемников его, вводивших благоустройство в Украине, в виде страшных угнетений и подавления прав свободы. Замечательно еще, что на заглавном листе этой книги напечатано, что она составлена "для детей старшего возраста". Словом, книга эта сочинена Кулишом, видимо, вследствие правил устава славянского общества – приготавливать восстание славянских племен распространением просвещения и воспитанием детей.

Для окончательных улик не оказалось у Кулиша только кольца и образа во имя св. Кирилла и Мефодия.

Выписка из бумаг Кулиша и Белозерского представлена его и. в." [3, 340-341].

Відтак документи засвідчують, що П.Куліш не тільки був членом Товариства, а й активно впливав цього часу на життєву позицію його учасників. У листах до М.Костомарова, М.Гулака, В.Белозерського, О.Марковича та інших членів Кирило-Мефодіївського товариства він звертав увагу на необхідність підсилення їхньої творчої діяльності щодо вивчення історії України, її культури, захисту рідного слова тощо. Наприклад, у листах до М.Гулака 8 грудня 1845 р. та 4 березня 1846 р. іс-

торик радить йому переїхати до Петербурга. "Вы должны это сделать даже для пользы своей родины, ибо не добро вам быть единому посреди немец. В Петербурге так умеют ценить всякое достоинство, что вы везде найдете себе свободную дорогу и то, что вы можете сделать здесь, никогда не будет сделано в Дерпте. Здесь между Москвою и Петербургом решаются два великие современные вопроса, а Дерпт – сбоку припека. Когда приедете сюда, то сейчас увидите, как важно и для Украины, и для нас, друзей ваших, и для вас самих пребывание ваше в Петербурге. Немцы холодны к тому, от чего у нас, русских, головы трещат и сердца разрываются, и зачем же ехать в страну отвлеченных знаний вместо того, чтобы спешить принять участие в водовороте современной русской жизни? Многое вы здесь узнаете, о чем писать не подобает. Здесь вы можете достигнуть всех своих целей лучше, нежели в Дерпте, а между тем можете многое сделать для литературы украинской... Во мне вы найдете здесь самого преданного вам человека и, соединивши свои силы, мы с вами приведем в исполнение многое... Еще раз говорю: подумайте. Нужно вам сказать, что Василь Михайлович может быть также сюда переедет, а в Дерпте что вы найдете ему подобное? Не правда ли?" [3, 91].

З іншим членом Товариства Василем Михайловичем Белозерським вони були в родинному зв'язку. 1847 р. П.Куліш взяв його з собою за кордон для вивчення слов'янських мов та для налагодження стосунків з літераторами західноєвропейського слов'янського руху. Намісник царства польського І.Д.Паскевич у листі до шефа жандармів О.Орлова записав, що "с Кулишею приехали жена его и ее брат, кандидат Киевского университета Василий Белозерский. В паспорте Кулеши не сказано, что он следует с женою. В объяснении сего обстоятельства Кулеша показал, что он женился по выезде уже из Петербурга в Черниговской губ., что, получив надлежащее свидетельство о бракосочетании своем, жена его проехала по таковому через границу в Царство [Польское] и что с дороги он писал в С.Петербург о присылке для нее узаконенного паспорта.

Из истребованной от жени Кулеши метрической выписки о ее бракосочетании видно, что она дочь коллежского асессора Михаила Белозерского, Александра Белозерская, что брак совершен 24 января текущего года в с Оленовке, Борзенского уезда, Черниговской епархии и что, как явствует из надписей на таковой выписи, Александра Кулеша действительно по этому виду проехала через границу в Царство [Польское].

Прибывший с Кулишею брат жени его, студент Василий Белозерский, имеет билет от Борзенского земского суда, выданный 13 февраля сего года за № 984 на следование в Царство Польское и проживание здесь сроком по 1 января 1848 г. Он показал, что целью его поездки было желание сопровождать сестру в Варшаву.

Приказав варшавскому военному генерал-губернатору отправить немедленно Кулешу с отобранными у него бумагами и вещами, под караулом, в сопровождении самого благонадежного жандармского офицера, в III отделение с. е. и. в. Канцелярии" [3,12-13].

До цього додамо, що з паперів П. Куліша жандарми вилучили і програмні документи Товариства.

У листах до одного із засновників Товариства М.Костомарова П.Куліш 11 вересня 1846 р. писав, що він обурений фразою вченого, ніби "горькая, ничтожная судьба Украины происходит от ничтожества души народа" [3, 264-265]. Він навіював М.Костомарову, що ця фраза є "кацапським каменем", який боляче б'є тих, хто любить свій народ і працює для його освіти. У цьому ж листі П.Куліш виклав концепцію майбутнього розвитку України, в якій виписана необхідність активної боротьби за народну освіченість, збереження рідної мови, шанобливого ставлення до вітчизняних надбань культури та духовних цінностей. Висловлені також думки про роль вождів і народних мас в історії [3, 364-265].

Про свою причетність до Товариства П.Куліш у автобіографічній праці "Жизнь Кулиша" розповідає: "Ще будучи у Києві, звів він до купи скількох приятелів; в цій-то невеличкій громаді зародилась перша думка – видавання книжок, потрібних до самопізнання українського і споруди простолюдних шкіл по панських добрах. Думка була нахилити до сього деяких панів-гуманістів і тим положити основу народній освіті на Україні. Частенько писав Куліш із столиці до Білозерського, то до Костомарова, то до інших, підтримуючи їхній дух. А вони не такі були козаки, щоб їх треба було з боку підпирати. Вони осадили межі себе й Шевченка, здержуючи його завзяте бурлацтво. Раз-пораз вони сходились і вели широкі розмови про всю Слов'янщину. Оттоді ж то Шевченко понаписував високі свої твори: "До мертвих і живих", "Шафарикові" та ін.

Що вони проміж собою науковим способом говорили, то він вивідав поетичними образами, і з одного цього розумно – яким високим духом Київська громадка українська дихала. Обняла вона своєю думкою увесь мир слов'янський і глибоко зрозуміла, що дух українського люду більш, ніж який інший, здолає той мир у одно живе тіло стулити. Віра Христова й історія слов'ян була їм світом і теплом до великого подвигу. Святе письмо всі вони добре знали й великою шанобою почитували. І стали вони твердо на такій думці, що не на дипломатію треба слов'янам уповати; що до цього діла

треба нових людей і сили нової, а тією силою повинна бути чистота серця, праведна освіта, свобода простого люду й християнська самопожертва. Щоб же всьому мирові було розумно, що тут Україна поставлена альфою й омегою, признали вони своїми патронами слов'янських апостолів Кирила й Мефодія й назвали свою громаду Кирило-Мефодіївським братством. Найвиразнішим параграфом уставу цього братства було приречено – тільки тих приймати до себе, хто був знайомий з непорочною життю й праведною освітою. Другим знов параграфом застережено, – щоб у цьому ділі ніколи тим робом не ходжено, як у єзуїтів, що для своєї мети байдуже їм було про способи. Найкращим способом ширити свою проповідь уважали вони усне й печатне слово й добру науку дівчат, як матірок і сестер тих діятелів, що мали колись вирости серед стуманілого люду й холодного, лінивого панства. Тим то вони постановили піклуватись, щоб на Україні постало якнайбільш письменного й тямущого жіноцтва. Не в централізовану державу заміряли вони скупити всі слов'янські народи, а в вільний союз під протекторатом російського імператора. А як імперія його доти не згідна була б притулити до себе слов'янської федерації, доки не очистилась би ганьби кріпацтва, то установлено було – помалу підготовляти й панів і уряд до зрозуміння цієї спасенної громадської потреби за поміччю науки й намови, а простий люд – до нової кращої долі – за поміччю шкіл" [5, 26-27].

Словом, ці та інші факти свідчать, що П.Куліш був добре обізнаний з ідеологією Товариства, його керівниками та членами. Тогочасні його погляди, співзвучність їх з ідеалами програмних документів Товариства засвідчують, що в організації він був не рядовим членом, а, як заявляв на слідстві кирило-мефодіївець Г.Андрузький, представником українських інтересів і "крім Малоросії нічого знати не хотів" [3, 504].

П. Куліш на слідстві, та й пізніше, з властивою йому непослідовністю в одному випадку стверджував, що він був "членом того братства" [4], й що ця громада мала намір "скупити всі слов'янські народи у вільний союз під протекторатом російського імператора" [5, 27], в іншому – свою причетність до таємної політичної організації заперечував, посилаючись на те, що кирило-мефодіївці з міркувань збереження його для України до свого "братства не зазивали" [5, 28].

В "Історичному оповіданні" 1882 р. дослідник знову стверджує, що його та Т.Шевченка до Товариства не прийнято, оскільки "ми й самі по собі працювали для слов'янської та української свободи..., а на випадок гемонського гоніння до нас ніхто не причепився б. Се була ведмежа послуга. Дружне благородство погубило обох нас" [5, 59]. Такі непевні, заплутані Кулішеві свідчення інколи лягали в основу досліджень багатьох біографів П.Куліша та літературознавців.

Отже, проведене дослідження свідчить, що П.Куліш був не тільки членом Товариства, а й впливав на розробку ідейних засад його програмних документів, був одним із ідеологів кирило-мефодіївців, прагнув спрямувати діяльність організації на більш активну роботу на користь не тільки України, а й всього слов'янського світу.

Література

1. Гончарук П. С. Історичні погляди кирило-мефодіївців / Гончарук П. С. – К., 2002.
2. Гончарук П. С. Історичні погляди П. О. Куліша / Гончарук П. С. // Вісник Київ. ін-ту "Слов'янський університет". – К., 2001. – Вип. 11.
3. Кирило-Мефодіївське товариство: В 3 т. – К., 1990. – Т. 1. – С. 76, 155-169, 170-171; Т.2. – С.66-69, 80-81, 90, 128-129.
4. Куліш П. О. Кирило-Мефодіївське братство в Києві 1843-1847 рр. Роз'яснення П. Куліша, члена того братства / Куліш П. О. // Діло. – 1880. – № 47, 49, 50, 53, 54.
5. Куліш П. О. Спогади про Тараса Шевченка / Куліш П. О. – Х.-К., 1930. – 90 с.

References

1. Honcharuk P. S. Istorychni pohliady kyrylo-mefodiivtsiv / Honcharuk P. S. – K., 2002.
2. Honcharuk P. S. Istorychni pohliady P. O. Kulisha / Honcharuk P. S. // Visnyk Kyiv. in-tu "Slovianskyi universytet". – K., 2001. – Vyp. 11.
3. Kyrylo-Mefodiivske tovarystvo: V 3 t. – K., 1990. – T. 1. – S. 76, 155-169, 170-171; T.2. – S.66-69, 80-81, 90, 128-129.
4. Kulish P. O. Kyrylo-Mefodiivske bratstvo v Kyievi 1843-1847 rr. Roziasnennia P. Kulisha, chlenu toho bratstva / Kulish P. O. // Dilo. – 1880. – # 47, 49, 50, 53, 54.
5. Kulish P. O. Spohady pro Tarasa Shevchenka / Kulish P. O. – Kh.-K., 1930. – 90 s.

Вовкун С. В. Вклад П.А. Куліша в діяльність Кирилло-Мефодієвського товариства

В статтю на основі документальних джерел досліджено діяльність П.Куліша як члена Кирилло-Мефодієвського общества. Доказано, що він активно впливав на розробку ідейних основ його програмних

документов, был одним из идеологов кирилло-мефодиевцев, стремился направить деятельность организации на более активную работу в интересах не только Украины, но и всего славянского мира.

Ключевые слова: Кирилло-Мефодиевское общество, украинская прогрессивная интеллигенция, отмена крепостного права, провозглашение республики, общественная жизнь, образование, политическое и культурное развитие.

Vovkun S. Contribution P.O. Kulisha in activity Cyril and Methodius fellowship

The paper considers that Kulish was not the only member of Cyril and Methodius, but also influenced the development of the ideological foundations of its policy documents, was one of the ideologues of Cyril Methodians sought to direct the organization's activities for more active work for the benefit not only of Ukraine but of all the Slavic world.

In a short period of Cyril and Methodius (January 1846p. – March 1847p.) The participants have been prepared and approved; "Charter of the Slavic Society of St. Cyril and Methodius", program "Genesis of the Ukrainian people", appeal "Ukrainian brothers!" and "Brothers Russians and Poles!". In addition, members of the Society had written many historical works, nonfiction and fiction, collected and published part number of folk songs, tales, legends, and ethnographic descriptions and more. Criticizing the monarchy and its feudal system, members of the Society made a number of ideas about replacing the new structure of society, which would find happiness Slavic peoples.

The research question of the relation of the Society to the most important problems of the past and contemporary life shows that their views were an important milestone in the development of democratic Ukrainian historical science.

Kulish considered by us as a member of Cyril and Methodius, the ideological foundations of program documents of a political organization carried her and taken literally as part meant a certain group or even a few people. In some cases, the views of two or three, and sometimes one of the members of the Association meet their common historical concept. Since Kulish considered by us as a member of Cyril and Methodius, ideological behinds program documents of political organization and carried on his outlook.

However, staying in the Society P.Kulish some researchers have questioned, but more careful study of this problem allows us to assert that Kulish was a full member of the aforementioned Ukrainian secret organization, for which he suffered government penalties. The documents show that Kulish was not only a member of the Society, and actively influence of time on the stance of its participants. In letters to M.Kostomarov, M.Hulaka, V.Byelozerskoho, O.Markovycha and other members of Cyril and Methodius, he drew attention to the need to reinforce their creative work to study the history of Ukraine, its culture, protection of native speech.

On his involvement with the Society Kulish in the autobiographical book "Kulysh Life" says: "Even when he was in Kiev when he held together how many friends; in this small community, we are first originated the idea-issuing of books required to self- ukrainian and building the common schools. The idea was tilted to some masters of this humanists and the lay the foundation of public education in Ukraine. Often wrote Kulish from the capital to Belozersky, then Kostomarova, then the other, keeping their spirits. And they are not the Cossacks were to be had from the prop. Sometimes they are accompanied and conducted extensive conversations about all Slavs.

Kulish during the investigation, and later with his inconsistency in one case claimed that he was "a member of the Brotherhood", and that the community was going to "buy up all the Slavic nations in free union under the protection of the Russian Emperor" another – his involvement in clandestine political organizations objected, citing the fact that Cyril Methodians reasons for Ukraine saving it to your "brotherhood not barkers."

In our opinion, Kulish was not the only member of the Society, but also influenced the development of the ideological foundations of its policy documents, was one of the ideologues of Cyril Methodians sought to direct the activities of a more active benefit not only Ukraine, but also the entire Slavic world.

Key words: Cyril and Methodius, Ukrainian progressive intellectuals, the abolition of serfdom, the proclamation of the republic, social life, education, political and cultural development.

УДК 008: 130.1

Гончаров Владислав Вікторович
здобувач

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ І НОВАЦІЙ У МЕЖАХ СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ В. ПЛАХОВА

У статті на основі аналізу праці російського філософа і соціолога В. Плахова "Традиції і сучасність: досвід філософсько-соціологічного дослідження" визначено основні аспекти розуміння традицій у поєднанні з новаціями. Констатується, що висновки дослідника у межах соціально-філософської традиції слугують важливим теоретико-методологічним підґрунтям для концептуалізації культурологічних уявлень про традиції та їх трансформації під впливом новацій.

Ключові слова: традиції, новації, функції традицій, інформаційна природа традицій.

Актуальність традицій, а відповідно – необхідність аналізу наукових праць, які відображають різні підходи до їх розуміння – не потребує обґрунтування. Зрозуміло, що проаналізувати всі праці, зокрема в межах статті, не уявляється можливим, так само як надто складно серед наукових досліджень виокремити власне філософські, соціологічні, психологічні чи культурологічні. Нині, коли в гуманітаристиці переважає тенденція до інклюзивності наукових підходів, неможливо на "межі дисциплінарних світів" (Р. Барт) відшукати дослідника, який зумів би відмежувати суто філософські погляди від культурологічних, чи соціологічні від психологічних. Так само, як важко уявити собі автора досліджень, який не керувався би міждисциплінарною методологією.

Відтак мета нашого дослідження – привернути увагу до найбільш ґрунтовних напрацювань, присвячених традиціям, представлених науковими здобутками в межах різних теоретико-методологічних концепцій, зокрема соціально-філософських, висновки яких, на нашу думку, відіграли чи не найбільшу роль у формуванні культурологічного підходу до їх дослідження. Для реалізації цієї мети зупинимося на аналізі наукової спадщини російського соціолога і філософа В. Плахова, який досліджував соціальний системогенез, основним законом функціонування якого вважав традиції.

Основні праці автора: "Традиції і суспільство" (1982 р.), "Про виникнення традицій і звичаїв" (1973 р.), "Традиції і звичаї як соціальні норми" (1973 р.), "Категорія "традиція" і її функція в історичних дослідженнях" (1989 р.).

Найбільш ґрунтовною працею автора є "Традиції і суспільство: досвід філософсько-соціологічного дослідження". Тому зупинимо на ній свою увагу.

Відношення автора до традицій можна зрозуміти вже з перших сторінок його дослідження: не зрозумівши загальних і специфічних функцій традицій, не можна зрозуміти процеси соціогенезу, соціологізації людини, природу і сутність новаторства, а також характер інновацій, які відбуваються в культурі [1, 3].

Крім того, у Вступі автор акцентує увагу, що в основі ритуалів, звичаїв, обрядів, церемоніалів тощо лежить спільне – традиції – як історично усталені суспільні відносини, як особливий загальний соціологічний закон [1, 10-11]. Тому, на його думку, традиції можна вважати синонімом всіх цих понять [1, 14]. Аналізуючи в першому розділі (названому, як і сама праця) походження терміна традиція, дослідник доходить висновку, що він є більш універсальним терміном щодо інших, тому його можна використовувати в інших випадках для пояснення всіх подібних феноменів [1, 18].

Цікавим у межах нашого дослідження є підрозділ "Суспільство і суспільні відносини та їх системний аналіз. Традиція як соціальний феномен". Він розпочинається з твердження, що будь-який соціальний рух відбувається завдяки змінам у суспільних відносинах на основі виробництва матеріальних благ, агентами якого виступають люди.

При цьому традиція, на думку дослідника, реалізується на 6 суспільних рівнях: загальному, в межах якого діють діалектичні закони; загальносистемному; особливому, на якому проявляються характерні риси традицій як суверенного суспільного феномена; окремому, пов'язаному з проявом специфічних традицій – в економіці, політиці, моралі, релігії, мистецтві; рівні, на якому відбуваються конкретно-історичні модифікації традицій; рівні, який відповідає конкретним життєвим ситуаціям [1, 26].

Відтак, традиція розуміється дослідником як специфічна форма вираження діалектичних і загальносистемних закономірностей, дія якої пов'язана виключно з феноменальним буттям, соціальними якостями, незалежно від того, яких модифікацій вона набуває. Саме в цьому проявляється цілісність і суверенність традиції [1, 24].

Окрім того, до основних якостей традицій дослідник відносить і кумулятивність – здатність традиції як системи з пам'яттю зберігати і накопичувати досвід минулого розвитку, що пов'язано з принципами історичного детермінізму та наслідування матеріальної і духовної культури [1, 29].

Як система традиція також має такі якості, як надчуттєвість, надіндивідуальність, неподільність тощо. Перетворюючись і трансформуючись, традиція набуває ознак системного буття і розглядається як самостійний об'єкт [1, 30-31].

Як специфічна субстанція традиція має такі характеристики: просторово-часова стійкість – проявляється в розвитку суспільних відносин і слугує засобом вираження їх історичної незмінності та збереження; історична повторюваність і спільність. Крім того, традиція – діалектична. Останнє "... проявляється в детермінуючій дії минулого на майбутнє (...) це минуле, яке переходить у майбутнє" [1, 35].

У главі II "Традиція як закон системи суспільних відносин" дослідник розглядає традицію в якості специфічного закону історичного наслідування в розвитку [1, 39]. Отже, відображаючи соціальне минуле, традиція не може бути перепоною на шляху всього нового і загалом соціального прогресу. "Нове", на думку В. Плахова, можна вважати доповненням до закономірних традиційних відносин. А щодо евристичних інновацій, то традиція їх підготовлює, спрямовує [1, 35].

Дослідник інноваційні можливості традицій пов'язує з їх поділом на динамічні і статичні. Хоча і не бачить між ними принципової різниці, оскільки в середині кожних закладені механізми для зовнішнього збагачення новими компонентами – інноваціями.

У підрозділі 2 "Традиція в процесах генезису і функціонування системи суспільних відносин, її інформаційний аспект" дослідник аналізує традицію як закон функціонування, що забезпечує просторово-часову фіксацію системних змін у суспільних відносинах. Останнє, на думку В. Плахова, має важливе значення "для розуміння як поліваріантності самих традицій, так і поліморфізму всієї людської культури", що обґрунтовано здатністю традиції "узаконювати суспільні відносини".

Дослідник характеризує основні якості традицій: спонтанність – "структурна детермінація, яку провокують традиції, є не зовнішньою щодо системи, а іманентною, власне-системною (аутогенною); статистична невизначеність – характер традиційної детермінації структур не вирізняється жорсткістю і однозначністю [1, с. 50-51]. Зміни в умовах, перетворення компонентів системи (інновації) весь час порушують структуру традицій, однак характер їх функціонування не змінюється. Інколи, щоправда, зовнішні зміни і вплив призводять до відбруньковування, народження дочірньої традиції [1, 53].

Щодо інформаційного аспекту традиції, то здатність традиції "наводити порядок" В. Плахов вважає своєрідним засобом обмеження хаосу, неорганізованості, тобто мовою теорії інформації – засобом знищення невизначеності. Так "...традиція підпадає під статистичне (кількісне) визначення інформації", яке водночас не заперечує її якісні дефініції (прагматичні і семантичні) [1, 54].

У підрозділі 3 "Традиція в системі соціальних норм. Механізм проскрипції" В. Плахов показує здатність традиції виступати в якості природних соціальних норм, оскільки виникнення традиції має природно-історичний характер [1, 56-58]. "...в утвердженні традицій відбувається об'єктивнація суб'єктивної діяльності", що автор пояснює їх інерціальністю, самодостатністю, нагальністю змісту, імперативністю, заснованою на авторитеті, що дає змогу в якості соціальних норм набувати традиціям м'яких, поблагливих форм [1, 67].

Також автор підкреслює, що в конкретно-історичній дійсності традиція піддається метаморфозам (*differentia specifica*). І хоча вона є вічною, ці метаморфози можуть бути багатограними, безкінечно різними й історично минулими. "Життя, особливості, роль, рух конкретно-історичних форм традицій цілком і повністю зумовлені її носієм – реальними суспільними відносинами, які складаються між людьми на основі матеріального виробництва". Саме в цьому проявляється парадоксальність традицій – вони одночасно є і засобом, і наслідком суспільних відносин [1, 84-85].

Важливою для розуміння специфіки традицій є Глава 3 "Системно-функціональне буття традицій", оскільки, як зрозуміло з її назви, в ній охарактеризовано функції, які виконують традиції в суспільстві.

На початку глави В. Плахов наголошує, що саме інформаційна природа традицій зумовлює їх можливі метаморфози, а також прояв у різних об'єктивних речах – продуктах виробництва, мистецтва, матеріальних пам'яток, а також в їх якостях, відношеннях, функціях [1, 89].

Загалом до основних функцій традицій дослідник відносить детермінацію суспільної свідомості на гносеологічному та соціальному рівні, що пов'язано з екзогенною і ендогенною здатністю традицій до детермінації [1, 91-92].

Відтак, до основних функцій традицій автор відносить: опосередкування предметної діяльності, поведінки, вчинків тощо історичним минулим, досвідом, що пов'язано з актуалізацією традицій [1, 93]. Остання може бути прямою і опосередкованою. При цьому безпосередня актуалізація є особливим видом інформаційної причинності, а опосередкована – викликана органічними зв'язками між всіма суспільними відносинами. Ці типи актуалізації тісно пов'язані між собою [1, 95].

Всі функції традицій також пов'язані з дією їх діалектичних закономірностей, характерних для систем різного роду. До них автор відносить функції: забезпечення стійкості, фіксацію відносин між людьми; відтворення, регенерації минулих відносин; впорядкування на рівні загальносистемному, статичному, кібернетичному, специфічно соціальному, інформаційному; унормовування, регламентування (обмеження), інтегрування, збереження. Загалом, констатує дослідник, ці функції є системоутворюючими, тобто такими, що конструюють соціум.

Також традиції іманентно виконують функцію соціального зв'язку та інформаційну функцію. Дослідник наголошує, що остання функція – як специфічна форма соціальної організації – забезпечує регулятивну, впорядковуючу, негентропійну функцію як засіб накоплення, зберігання і передачі інформації. При цьому, на відміну від технічних засобів, традиції як засіб трансляції будуть існувати стільки, скільки і сама людина [1, 96-104].

Також до функції традицій дослідник відносить презентацію і репрезентацію системи суспільних відносин та функцію соціалізації людей, оскільки у процесі "суб'єктивної інтеріоризації традиції завоюються індивідом і стають особистісним законом, етосом людини" [1, 106].

Всі вище перераховані функції дослідник відносить до загальнородових, притаманних всім системам.

Специфічні видові функції традицій проявляються в тих сферах суспільного життя, де вони реалізуються. Так, в мистецтві традиції виконують естетичні, в релігії – компенсаторні, в науці – гносеологічні функції. Крім того, автор пропонує розглядати конкретно-ситуаційні модифікації, оскільки одна і та ж функція в одному випадку, наприклад, може стимулювати, а в іншому – стати соціальним інгібітором. Відтак, традиції мультифункціональні [1, 109-111].

У наступних розділах книги В. Плахов аналізує процеси інституціалізації традицій та їх зв'язок з функціонуванням правової системи.

Глава друга праці присвячена дослідженню генезису виникнення традицій, їх місцю і ролі в антропосоціогенезі у зв'язку з суспільним прогресом і динамікою соціальної системи.

У межах нашого дослідження вартує уваги частина 2 книги "Традиції в соціальному житті". Зокрема, в главі 1 "Види і специфічні прояви традицій" дослідник акцентує увагу на аспектах прояву традиційності та функціях традицій в різних сферах життя людини – науці, техніці, релігії тощо. Окремим підрозділом представлена тема "Традиції в мистецтві. Проблема традиції і новаторства в художній творчості" [1, 174]. Зупинимося на деяких моментах їх дослідження більш ґрунтовно, оскільки у художній культурі можна віднайти зразки конкретного прояву діалектики відносин традицій і новацій.

Принагідно зазначимо, що запропонована для дослідження праця В. Плахова в силу ідеологічно-часових особливостей її написання (1982 р.) досить перенасичена марксистсько-ленінською "термінологією" та методологією, а також цитатами її класиків. Проте потрібно віддати належне її автору, що, незважаючи на зрозумілі всім застереження, які провокували необхідність опори на ідеологічно-виважені першоджерела, загалом книга не тільки цікава і корисна, а й достатньо виважена і не викликає застережень щодо своєї заангажованості. Про виважену позицію її автора свідчить і розуміння розвитку мистецтва, висловлене ним на початку підрозділу: "...у своєму історичному розвитку мистецтво водночас не слідує прямо за розвитком виробничих сил", оскільки "в його житті важливе місце займає традиція", а тому "питання новаторства в мистецтві не можна вирішити суто формальним шляхом" [1, 175].

Останню думку дослідник підкріплює такими твердженнями: традиційність слугує вираженням стійкості в художньому розвитку, загального, повторюваного, закономірного, зумовленого об'єктивно тощо; проникнення традиції в художню творчість відбувається об'єктивно, тотально, незалежно від бажання авторів різними каналами.

До каналів проникнення традицій у художню творчість дослідник відносить: особистість художника і його школу; історичну і статистичну детермінацію художнього розвитку; нормативні системи – естетичну, моральну, мовну; неінституціональну регуляцію і організацію творчого процесу.

Фактично, традиція – важлива складова розвитку мистецтва, в якій проявляється "безсмертний дар попередників автора". Будь-який розрив з традицією, на думку автора, відбувається все одно в її рамках, оскільки інше призводить до загибелі мистецтва як системи. Будь-яка творчість утверджується за допомогою традицій. Відтак, "новаторство діалектично передбачає традицію як засіб свого соціального прояву і реалізації", а "індивідуальні особливості художньої творчості об'єктивуються і соціально закріплюються в традиції". Тому завдання справжнього художника – "найти оптимальне поєднання індивідуального і традиційного", позаяк "перспективним проявом оригінальності може слугувати самобутній, неповторний" інтенсивний розвиток традиції, збагачення її новими елементами тощо. Саме так проявляється творча індивідуальність художника, його дарування.

До основних функцій, які виконує традиція в мистецтві, В. Плахов відносить: стимулюючу і нахненну роль (евокативна); керуючу; еталонну [1, 179]. Серед функцій він також виокремлює живильну та опорну, в якій художник знаходить підґрунтя та опору в утвердженні нового [1, 180]. Тому, констатує автор, проблема традиції і новаторства не повинна зводитися до їх протиставлення, як "нового і старого, творчості і ретроградства". Традиція "не суперечить новому, а передбачає його", це – "закон формування нового в його закономірному генезисі і прояву на відміну від нового в його індетермінстському варіанті".

Далі В. Плахов звертає увагу на багатство традицій в мистецтві як у змісті, так і в формі художніх творів: традиційний зміст може бути закріплений в традиційній формі; зміст може бути нетрадиційний, але традиційно оформлений; традиційний зміст може бути відображений в нетрадиційній формі; зміст і форма – нетрадиційні.

І наприкінці автор наголошує, що традиції закріплені в унікальних і високохудожніх творах, а тому мають цінність, живуть і впливають на всі покоління. І цей вплив не можна подолати [1, 181].

Відтак аналіз праці В. Плахова "Традиції і суспільство: досвід філософсько-соціологічного дослідження" дає змогу констатувати, що її висновки слугують важливим підґрунтям для сучасного розуміння традицій у тісному зв'язку з новаціями, які відбуваються в культурі, що можна обґрунтувати такими положеннями.

По-перше, автор дає досить ґрунтовне визначення традицій, яке не втрачає своєї актуальності і сьогодні, оскільки пояснює процеси соціогенезу, природу і сутність новаторства, а також характер інновацій, які відбуваються в культурі.

По-друге, досить ґрунтовною є характеристика якостей традицій.

По-третє, В. Плаховим запропонована чітка класифікація функцій, які традиції відіграють у різних сферах побутування людини – науці, техніці, релігії, мистецтві, наголошуючи на важливості традицій для художньої творчості.

По-четверте, важливим уявляється наголос на інформаційній природі традицій, яка, власне, і визначає їх специфічні функції і метаморфози, які знаходять прояв у різних об'єктивних речах. Остання теза уможливило формування комунікативного підходу до традицій як засобу трансляції культурного досвіду.

Відтак, аналіз праць щодо вивчення традицій у межах різних теоретико-методологічних підходів, зокрема філософської і соціологічної спадщини, дає змогу сформулювати концептуальне уявлення про традиції та їх трансформації під впливом новацій, що визначає перспективність і необхідність їх подальшого аналізу.

Література

1. Плахов В. Традиції і суспільство: досвід філософсько-соціологічного дослідження. – М.: Мысль, 1982. – 220 с.

References

1. Plakhov V. Tradytzii i suspilstvo: dosvid filosofsko-sotsiolohichnoho doslidzhennia. – М.: Мысл, 1982. – 220 s.

Гончаров В. В. Основные аспекты исследования традиций и новаций в рамках социально-философской концепции В. Плахова

В статье на основе анализа работы русского философа и социолога В. Плахова "Традиции и общество: опыт философско-социологического исследования" определены основные аспекты понимания традиций в сочетании с инновациями. Констатируется, что выводы исследователя в рамках социально-философской традиции служат важным теоретико-методологическим основанием для концептуализации культурологических представлений о традициях и их трансформациях под влиянием новаций.

Ключевые слова: традиции, новации, функции традиций, информационная природа традиций.

Goncharov V. Basic aspects research tradition and innovations of the within socio and philosophical concept V. Plahov

The aim – to draw attention to the most fundamental developments devoted to the traditions represented scientific achievements within different theoretical and methodological concepts, including social and philosophical, the conclusions of which, in our opinion, is not played the greatest role in shaping the cultural approach to their research. To achieve this goal will focus on the analysis of the scientific heritage of the Russian sociologist and philosopher Vladimir Plahov who investigated social systemohenez, the basic operation of law considered by tradition.

In the introduction, the author emphasizes that through rituals, customs, rites, ceremonies, etc. is common – tradition – historically established social relations as a special general sociological law, as may be considered synonymous with tradition and more universal terms on the other.

Unit "Society and social relations and systems analysis. Tradition as a social phenomenon" begins with the statement that any social movement is due to changes in the social relations of production on the basis of wealth, the agents of which are men. In this tradition implemented on 6 levels of society.

The main qualities traditions researchers attribute cumulateness, nachchuttyevist, nadindyvidualnist, indivisibility and more.

In Chapter II, "The tradition of the law of social relations" researcher considers tradition as a specific historical inheritance law in development. Reflecting the social history, tradition can not be an obstacle in the way of anything new and general social progress.

Researcher innovative capabilities traditions linking their division into dynamic and static. Although it does not see a fundamental difference between them, as in the middle of the inherent mechanisms for external enrichment with new components – innovation.

Section 2, "Tradition in the process of genesis and functioning of the public relations aspect of information" researcher examines the tradition of functioning as a law that provides spatio-temporal fixation system changes in social relations. With regard to the information aspect tradition, the ability tradition "restore order" B. says Plahov peculiar way of limiting chaos, disorganization.

Section 3 "The tradition in the social norms. Mechanism proskryptsiyi" V. Plahov shows the ability traditions act as a natural social norms. Although it is eternal, this metamorphosis can be multifaceted, endlessly different and historically transient. Important for the understanding of tradition is Chapter 3 of "systemic -functional tradition of being". B. Plahov stresses that it is informative nature traditions makes them possible metamorphosis, and expression of various objective things.

All functions of the traditions associated with the action of dialectical patterns characteristic of various kinds. Also tradition inherently function as social communication and information function.

In the following chapters V. Plahov analyzes the institutionalization traditions and their connection with the operation of the legal system.

Chapter Two is devoted to research work genesis origin traditions, their place and role in antroposotsiogeneza due to social progress and the dynamics of the social system.

As part of our research is worth attention Part 2 of the book "The tradition in social life". In particular, in Chapter 1, "Types and specific manifestations of tradition" researcher focuses on the aspects of display tradition and tradition functions in different areas of life – science, technology, religion and so on. Individual units represented by the theme of "Tradition in Art. The problem of tradition and innovation in art".

Channels penetration traditions in artistic creativity researcher include: the identity of the artist and his school, historical and statistical determination of artistic development, regulatory systems – aesthetic, moral, linguistic, neinsty-tutsionalnu regulation and organization of the creative process.

Therefore, analysis of the works of Plahov "Tradition and society : the experience of philosophical and sociological studies" can be stated that its findings serve as an important foundation for the modern understanding of the traditions in close connection with the innovations taking place in the culture, which can be justified by the following provisions. First, the author gives a fairly thorough definition of tradition that still exists today, as explained sotsiogeneza processes, the nature and essence of innovation and the nature of innovation taking place in the culture. Second, is thoroughly characteristic qualities of tradition. Thirdly, V. Plahov offered clear classification functions that tradition is played in different areas of human existence – science, technology, religion, art, emphasizing the importance of tradition to art. Fourth, it seems important to emphasize the informational nature of the tradition, which, in fact, determine their specific functions and metamorphosis, which find expression in a variety of objective things. The last argument allows the formation of a communicative approach to tradition as a means of transmission of cultural experiences.

Keywords: traditions, innovations, functions traditions, traditions informational nature.

УДК 316.74:929(477) "1895/1968" (043)

Добіна Тетяна Геннадіївна
аспірантка

КУЛЬТУРНИЙ СВІТ УКРАЇНСЬКОЇ ЕЛІТИ В ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Досліджено культурний світ української еліти в творчій спадщині Бориса Лятошинського. Здійснено дослідження персоніфікованого значення особистості Бориса Лятошинського у розвитку Музичного товариства ім. М.Леонтовича та його внеску у творчу, просвітницьку та педагогічну сфери музичної культури як в масштабах Товариства в цілому, так і щодо окремих його членів.

Ключові слова: культурна спадщина, творча діяльність, науково-культурологічна думка, історико-культурний процес, національна спрямованість, творчий доробок.

Вивчення ключових понять, пов'язаних з процесами взаємодії музики, поезики, літератури і традицій минулого, складає великий інтерес у сфері дослідження національної культури. Твердження про те, що музична культура є вагомою і яскравою частиною фундаменту, на якому будується національна культура, не підлягає сумніву. Будучи центром важливих і яскравих чуттєвих, слухових, естетичних та емоційних вражень загальної культури етносу, музичне мистецтво є концентрованим уособленням національної культури.

Однією з основних проблем становлення української національної культури, яка століттями зневажалась і пригнічувалась, а кілька десятиліть років була "затиснута" між необхідністю "вписування" в партійну ідеологію та виживанням в умовах жорстких схоластичних табу, є проблема різно-

читання автохтонних традицій минулого та упереджених підходів, поглядів, вимог до потрактування нашого естетично-духовного минулого.

Досліджуючи музичну культуру крізь призму жорстких ідеологічних табу та складної в політичному, соціально-економічному і духовно-етичному плані епохи, сповненої штормами воєн і революцій, крахів світоглядів і ідеалів, нових пошуків і осмислень, проривів і утисків творчої думки, з урахуванням несподіваних етнічних розпадів і об'єднань, спроб повернення до втрачених витоків і набутків, необхідно зазначити, що визначальною відмінністю минулого століття в інтелектуально-духовному плані стала надзвичайна множинність різних тенденцій, які охопили всі рівні української культури.

І все ж тільки зі здобуттям офіційної незалежності України почалося нове осмислення багатовікової спадщини української культури, повернення із забуття її унікальних мистецьких надбань, освоєння дослідницького досвіду, залучення цього потенціалу до всенародної культуротворчої скарбниці. Це зумовило зростання інтересу сучасних українських дослідників до замовчуваних або вилучених у радянські часи тем і жанрів, особливо національно-історичного напрямку, розкриття їх змісту і значення для культурологічної науки. На сучасному етапі розвитку української музичної культури дуже важливо з'ясувати, як зароджувалося й утверджувалося державницьке бачення історії України та її культури.

У різні періоди історії Україна пережила декілька етапів етнокультурного відродження, що відбувалися зазвичай на рубежі зміни соціально-політичного устрою. Каталізатором кожної хвилі духовного піднесення була творча інтелігенція з властивою їй рішучою громадянською позицією, притаманною прогресивним провідникам. Активізуючи свою діяльність щодо розвитку сучасної їй національної культури, вони також боролись за збереження традицій та духовних цінностей минулого. Це значно розширювало простір спектру діяльності митців, що включає минуле і сучасність, усе різноманіття проявів художньої культури, глибинних народних традицій і моральних цінностей.

Варто наголосити, що науковий інтерес до проблем ретроспективи та розвитку національної, зокрема музичної культури України у першій третині ХХ ст. зумовлений потребою відтворити історичні події, пов'язанні з перипетіями її андерграундного розвитку в атмосфері заборон і репресій.

Аналіз наукових джерел свідчить, що здійснені архівні дослідження та публікації А.Адаменко і Т.Воронкової [1] – являють собою стислий огляд доступних документів Товариства; наукові роботи В.Кузік [4], [5] мають розвідувальний характер, а монографія О.Бугасової [3] є спробою відтворення архівної спадщини Музичного товариства ім. М.Леонтовича як цілісного явища музично-культурного процесу 20-х років ХХ ст. В перелічених матеріалах для нас в межах означеної теми конкретний інтерес становить факт існування додаткових маловідомих граней творчої діяльності Б.Лятошинського як учасника процесу функціонування української музичної культури і в рамках діяльності Музичного товариства ім. М.Леонтовича, і поза ним.

Оцінка культуротворчої ролі Бориса Лятошинського, як правило, залишалася без аналізу особистих світоглядних позицій митця в контексті його самотутньої долі в напруженій атмосфері вказаної епохи.

Предметом нашої уваги є діяльність українського теоретика музичного мистецтва й талановитого композитора Б.Лятошинського, а також його місце і рівень впливу як музично-громадського діяча, що входив до складу Музичного товариства ім. М.Леонтовича.

До цього часу організаційна участь і значущість теоретичних концепцій Б.Лятошинського в культурній спадщині Музичного товариства ім. М.Леонтовича є малодослідженою, тому його значення в українській музичній культурі не може бути перебільшеним і навіть сповна поцінованим. Проблематика даного дослідження відносно різноманітна й дозволяє висвітлити стан культурно-мистецького життя України двох поколінь Леонтовича і Лятошинського і оновлення української культури, що розвивалася за принципами національного.

Проте конкретною метою даної роботи є дослідження персоніфікованого значення особистості Бориса Лятошинського у розвитку Музичного товариства ім. М.Леонтовича та його внеску у творчу, просвітницьку та педагогічну сфери музичної культури як в масштабах організації в цілому, так і щодо окремих її членів.

Слід визнати, що поява будь-якої неординарної людини в оточенні не завжди може супроводжуватися повним її розумінням. Інтелектуально вільна і політично незаангажована особистість Б.Н.Лятошинського тому приклад: особа неординарна, з яскравими самотутніми рисами, що наповнені внутрішніми переживаннями – ніякої пози, бравади, награних рухів; усе гідно, коректно й підпорядковано його особистому світу, позначеному внутрішньою дисгармонією і пройнятому різнобічними гранями його обдарування та шляхетною красою. У вчинках йшов природно, не від настанов, що диктуються політичною необхідністю і громадським сприйняттям, а від власного інтуїтивного відчуття того, що відбувається в культурі сучасного йому періоду.

Життєвий шлях Майстра був тісно пов'язаний з сучасниками – композиторами, виконавцями, педагогами, поетами тощо, спілкування з якими знайшло відображення в його епістолярній спадщині [2]. Він був активним учасником українського музичного руху і особисто знав практично усіх діячів української музичної культури сучасної йому епохи. Лятошинський сприймається фігурою досить складною і неоднозначною, чийї діяльності важко давати оцінку поза контекстом епохи.

Двадцять років стали для Лятошинського періодом формування індивідуального творчого стилю, а отже, не випадково, у цей період він глибоко цікавився новою музикою, стежачи за здобутками як російських композиторів – І.Стравінського, М.Мясковського, С.Прокоф'єва, так і західних – Б.Бартока, А.Шенберга, А.Онеггера, А.Берга та ін.

Показово, що вітчизняна музична культура цього періоду характеризується певним прогресом: формується національний стиль, об'єднуючи динаміку фольклорної виразності і кращі традиції класики. У масштабах тогочасної держави розвиваються різні творчі організації, і Борис Лятошинський приєднується до творчої групи Асоціації сучасної музики при Музичному товаристві ім. М.Леонтовича та з 1922 по 1925 рік очолює її. На засіданнях асоціації митці широко знайомилися з музикою ХХ ст., приділяли головну увагу розвитку модернізованої музичної мови, чим сприяли збагаченню музично-художніх засобів.

На жаль, в цілому дослідження соціокультурного феномена Музичного товариства ім. М.Леонтовича ще чекає свого часу, хоча, безперечно, є важливим чинником для створення нового знання, передусім для культурології. Принципової переоцінки вимагають насамперед стереотипні думки і висновки, сформовані за радянських часів і навіювані слухачам, які тривалий час деформували уявлення культурного загалу про Музичне товариство ім. М.Леонтовича як колиски багатьох композиторів та високохудожніх творів.

В політичному контексті повоєнної української дійсності доля Музичного товариства ім. М.Леонтовича складалася дуже непросто і неоднозначно – від найбільш яскравих і цікавих подій до трагічних поворотів в історії музичної культури того періоду і була нерозривно пов'язана з життям і діяльністю членів цієї організації, про яку переконливо зауважила дослідниця О.Бугаєва: "Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича є не тільки складовою української культури, а й визначною культурною пам'яткою доби "Українського Відродження", одним з небагатьох збережених до наших часів документальних свідочств діяльності громадських організацій культурного напрямку 20-х рр. ХХ ст." [3, 16].

Героїчним слід вважати той факт, що українських культурних діячів, починаючи з кінця ХІХ ст., не покидало прагнення до розвитку українського музичного мистецтва. На особливе вшанування заслуговує один із продовжувачів цих традицій української музичної композиторської школи – найвидатніший тогочасний український композитор, хоровий диригент, суспільний діяч, педагог Микола Дмитрович Леонтович, фундатор принципово нової, самостійницької схеми розвитку історії української музичної культури.

Вважаємо за необхідне приділити бодай кілька рядків його безприкладній творчій біографії: закінчивши духовну семінарію, Микола Леонтович, самостійно удосконалюючи свою музичну освіту, вирішує працювати учителем в сільських школах. Започаткувавши у Донбасі, а потім і в Києві, музично-педагогічні школи, він сприяв появі нової генерації українських музичних діячів, які розглядали розвиток вітчизняної музичної культури під кутом зору боротьби українського народу за національне визволення і власну державу. Переїхавши до Києва, Леонтович починає активну діяльність як диригент і композитор. Практично всі його сподвижники були затятими борцями за безкомпромісний розвиток аутентичної української національної музичної культури. Отримавши ідейне підґрунтя революційних змін в українській культурі та продовжуючи традиції, закладені Леонтовичем, його послідовники започаткували Комітет з вшанування пам'яті М. Леонтовича у 1921 році, який пізніше оформився як Музичне товариство його імені. В ході розробки нових ідей у культурному просторі було створено підмуток для формування "нового" українського мистецтва і культури під ім'ям Леонтовича, яке стало символом мистецької України, узявши на себе відповідальність за організацію національного музичного процесу.

З розширенням географії діяльності Товариства, були створені непоодинокі філії на території України, структура яких була затверджена статутом і включала декілька напрямів діяльності: організаційну, наукову, творчу і композиторську, виконавську та видавничу.

У цей період українська культура розвивається за принципами національного відтворення духовної спадщини, мистецтва, науки і освіти, а в місцях розвитку музичної культури та концентрації здавна існуючих народних пісенних і музично-побутових традицій були засновані філії музичного товариства. Це свідчило про розвиток нового культурного світосприйняття, що було закономірним явищем.

На тлі цього масового культурницького руху й духовного піднесення представники Київської філії Товариства, серед яких Борис Лятошинський, Лев Ревуцький, Михайло Вериковський, Михайло Скорульський та інші, акцентували увагу на принципах "передового сучасного музичного мистецтва" і висували гасло "професіоналізм в музиці" [3, 66]. Діяльність цього композиторського відділення була зорієнтована на виконання завдань, спрямованих на "ознайомлення слухачських мас, але з використанням стилів новітньої музики" [3, 66]. Водночас серед представників Товариства іноді виникали розбіжності з питань розвитку пріоритетних напрямів творчого плану, а саме: деякі композитори орієнтувались на сучасні стандарти світової класики, що не мало підтримки у керівництві Товариства. Але подібні суперечності досить швидко знаходили вирішення, бо керівництво було зацікавлене у збереженні здорового колективного духу.

Музичне товариство ім. Леонтовича об'єднало дві найбільш характерні для того часу тенденції, а саме: широку демократизацію музичної культури серед представників сільського та міського населення і професіоналізацією музичного життя завдяки вихованню музичних кадрів, що привело до створення спеціалізованих середніх та вищих музичних закладів, формування українського національного музичного театру, створення філармоній, симфонічних оркестрів, театральних колективів, музичних будинків культури, дало можливість професійного концертного виконавства. Неможна не відзначити той факт, що саме музичне товариство ім. Леонтовича відіграло роль сучасної Національної спілки композиторів України. Адже існування Товариства дало можливість більш глибоко розглянути талановите композиторське і виконавське мистецтво, педагогічну і просвітницьку діяльність, що істотно вплинуло на становлення громадського, інтелектуального і культурного росту українського народу в цілому.

Діячі музичного товариства ім. Леонтовича оволодівали тонкощами тодішніх новаторських тенденцій, експериментували з тогочасними художніми напрямками і течіями, а саме – захоплювалися модерністськими та авангардистськими стильовими пошуками всупереч традиційним класичним формам мислення. Саме це дало підстави для створення Асоціації сучасної музики у 1926 році, яка зосередилася на влаштуванні концертів українських та європейських композиторів (І. Стравінського, С. Прокоф'єва, М. Мясковського, П. Хіндеміта, К. Дебюссі та ін.) та проведенні наукової роботи з проблем авангардної музики. Представниками цієї Асоціації були композитори і музикознавці Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Вериковський, І. Белза та значна кількість виконавців [3]. З метою узгодженого функціонування усіх підрозділів Товариства було проведено організаційну роботу з творчими колективами, що входили до складу Товариства, з питань формування національного музичного репертуару, розробки анотацій до нотних видань, складення шкільної пісенної літератури, музично-педагогічної та методичної літератури для музичних шкіл та методичної літератури для музикального та естетичного виховання дітей і молоді. Діяльність наукового відділу охоплювала низку питань стосовно композиторської праці, підвищення кваліфікації, проведення наукових досліджень та створення бібліотечних фондів.

Культурна діяльність Бориса Миколайовича Лятошинського в Музичному товаристві ім. М. Леонтовича заслуговує на увагу не лише як доповнення до його творчої спадщини, але як художньо-естетична і етична позиція представника творчої еліти минулої епохи. У своїй діяльності Борис Лятошинський охоплює й прагне вирішити широке коло проблем, серед яких, зокрема, передбачена ним велика практична роль кіно в масовій музичній освіті; присудження державних премій видатним радянським композиторам; підготовка спеціальної кіноекспедиції для збору і дослідження народної пісенно-хореографічної творчості – від далекого музичного минулого до сучасних йому досягнень радянської культури.

Багатогранна творча спадщина Бориса Лятошинського складає високе надбання національного українського мистецтва, надихаючи дослідників на пошуки рис та ознак, що відкриваються з часової дистанції сьогодення в особі і здобутках культурного діяча. Дослідження цього соціокультурного феномена стає потужним стимулом для творення нових знань і гіпотез для динамічного розвитку культурологічної науки.

Література

1. Адаменко А. Г. Всеукраїнське музичне товариство імені М. Д. Леонтовича / А. Г. Адаменко, Т. І. Воронкова // Фонди відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР : зб. наук. пр. / відп. ред. М. П. Візир ; АН УРСР, Центр. наук. б-ка. – К. : Наук. думка, 1982. – С. 97–116.
2. Лятошинський Б. М. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Б. М. Лятошинський ; упоряд. і авт. вступ. ст. М. Копиця. – К. : Задруга, 2002. – Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). – 768 с. : іл.
3. Бугаєва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича : моногр. / О. В. Бугаєва ; НАН України ; Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; наук. ред. В. М. Даниленко. – К. : НБУВ, 2011. – 388 с. : іл.

4. Кузік В. Товариству ім. М. Леонтовича 75 років : буклет / В. Кузік. – К. : Центрмузінформ, 1996. – 12 с.
5. Кузік В. З історії утворення Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича / В. Кузік // Український музичний архів: документи і матеріали української музичної культури / В. Кузік. – К. : Центрмузінформ, 1999. – Вип. 2. – С. 6–39.

References

1. Adamenko A. H. Vseukrainske muzychne tovarystvo imeni M. D. Leontovycha / A. H. Adamenko, T. I. Voronkova // Fondy viddilu rukopysiv Tsentralnoi naukovoï biblioteki AN URSR : zb. nauk. pr. / vidp. red. M. P. Vizyr ; AN URSR, Tsentr. nauk. b-ka. – K. : Nauk. dumka, 1982. – S. 97–116.
2. Liatoshynskiy B. M. Epistolarna spadshchyna : u 2 t. / B. M. Liatoshynskiy ; uporiad. i avt. vstup. st. M. Kopytsia. – K. : Zadruha, 2002. – T. 1 : Borys Liatoshynskiy – Reinhold Hliier. Lysty (1914–1956). – 768 s. : il.
3. Buhaieva O. V. Arkhivna spadshchyna Muzychnoho tovarystva imeni M. D. Leontovycha : monohr. / O. V. Buhaieva ; NAN Ukrainy ; Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho ; nauk. red. V. M. Danylenko. – K. : NBUV, 2011. – 388 s. : il.
4. Kuzik V. Tovarystvu im. M. Leontovycha 75 rokiv : buklet / V. Kuzik. – K. : Tsentr muzinform, 1996. – 12 s.
5. Kuzik V. Z istorii utvorennia Muzychnoho tovarystva imeni M. D. Leontovycha / V. Kuzik // Ukrainyky muzychny arkhiv: dokumenty i materialy ukrainskoi muzychnoi kultury / V. Kuzik. – K. : Tsentr muzinform, 1999. – Vyp. 2. – S. 6–39.

Добіна Т. Г. Культурный мир украинской элиты в творческом наследии Бориса Лятошинского

Отражено культурный мир украинской элиты в творческом наследии Бориса Лятошинского. Осуществлено исследование персонифицированного значения личности Бориса Лятошинского в развитии Музыкального общества им. Н.Леонтовича и его вклада в творческую, просветительскую и педагогическую сферы музыкальной культуры как в масштабах организации в целом, так и по отношению к отдельным ее членам.

Ключевые слова: культурное наследие, творческая деятельность, научно-культурологическая мысль, историко-культурный процесс, национальная направленность, творческое наследие.

Dobina T. Cultural world of Ukrainian elite in creative legacy of Boris Liatoshynskiy

One of the main problems of Ukrainian national culture formation, which was being repressed and neglected for centuries, and several decades was "clamped" between the need to be "padded" in party ideology and survival under severe scholastic taboo is a problem of hitherto discrepancies autochthonous (native) traditions of the past and biased approaches, attitudes, requirements for interpretation of our aesthetic and spiritual past.

Only along with getting formal independence of Ukraine began a new interpretation of the centuries-old Ukrainian Cultural Heritage, return from oblivion its unique artistic heritage, development of research experience, bringing this potential to popular culture creating treasury (storage of cultural values). This led to a growing interest of modern Ukrainian scholars of hushed or withdrew in Soviet times, themes and genres, especially national historical trend, the disclosure of their meaning and significance for cultural science. At the present stage of Ukrainian musical culture development is very important in our view, to find out how it was emerged and originated the statist vision of the history of Ukraine and its culture.

Scientific interest in the problems and development of national retrospectives, including musical culture of Ukraine in the first third of the twentieth century, is driven by the need to recreate historical events attributed to its ups and downs of underground development in an atmosphere of prohibition and repression.

The analysis of scientific sources indicates that performed archival research and publications of A.Adamenko and T.Voronkovoyi [1] – is a brief review of the available documents of the Society; V.Kuzik research papers [4], [5] have intelligence character in nature, and the monograph by O. Bugaev [3] is an attempt to play the archival heritage of M.Leontovich Musical Society. as a holistic phenomenon of musical and cultural process of the 20 th century. In these materials for us within the designated theme, the specific interest is the existence of more obscure facets of creativity of B.Lyatoshynskiy as a member of the functioning process of Ukrainian musical culture within the framework of the M.Leontovich Musical Society and beyond. The object of our attention is the activity of Ukrainian musical theorist and talented composer B.Lyatoshynskiy and his place and degree of influence as music and public figure, who was a member of M.Leontovich Musical Society.

However, the specific aim of this work is to study the importance of the individual personified by Boris Liatoshynskiy in the development of M.Leontovich Music Society and his contribution to the creative, educational and pedagogical sphere of musical culture across the organization as a whole and in relation to its individual members.

National musical culture of this period is characterized by a certain progress: national identity was formed by combining the dynamics of folk expression and the best traditions of classical music. Across the state of that period there were developed a variety of creative societies and Boris Liatoshynskiy joined the creative team of the Association for Contemporary Music at the M.Leontovich Music Society and who led it from 1922 to 1925 years.

In the political context, the fate of the M.Leontovich Musical Society evolved very difficult and controversial – from the most vibrant and exciting events to tragic in the history of the musical culture of the period and was inextricably linked to the life and work of its members. Leontovich Musical Society brought together the two most typical for the time trend, namely a broad democratization of musical culture among the rural and urban population and the profes-

sionalization of musical life through music education staff, which led to the creation of specialized secondary and higher music schools, formation of Ukrainian national musical theater, creating philharmonic, symphony orchestras, theater groups, music houses of culture, which enabled professional concert performance. The Leontovich musical Society played the role in the modern Composers of Ukraine National Union. Indeed, the existence of the Society provided an opportunity to consider more deeply talented composing and performing arts, educational and outreach activities that significantly affected the formation of social, intellectual and cultural growth of the Ukrainian nation as a whole.

Cultural activity of Boris Nikolayevich Lyatoshynskiy in the M. Leontovich Music Society deserves attention not only as a complement to its artistic heritage, but as artistic-aesthetic and ethical position of the creative elite of a bygone era. In his activities Boris Lyatoshynskiy covers and strives to solve a wide range of issues including in particular, provided by him a great practical role of cinema in popular music education, awarding state of outstanding Soviet composers, preparation of special movie expedition for the collection and study of folk song and dance work – from distant musical past to the contemporary achievements of Soviet culture.

Key words: cultural heritage, creative activities, scientific-cultural idea, culture-historical process, cultural views, national orientation, creative legacy.

УДК 008:379.85(477.46)

Зараховський Олександр Євгенович
аспірант

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЧЕРКАЩИНИ ЯК ТУРИСТИЧНИЙ РЕСУРС

У статті досліджено історико-культурні заповідники Черкащини як основні осередки культурної спадщини краю, а також загальні й специфічні проблеми, пов'язані з її залученням в туристичну діяльність. Висвітлено перспективи та шляхи вирішення цих проблем.

Ключові слова: культурна спадщина, охорона культурної спадщини, туризм, Черкаська область, заповідники Черкащини.

Культурна спадщина Черкаської області здебільшого розглядається з точки зору її охорони та збереження. В той же час проблеми та можливості її залучення до туристичної діяльності часто залишаються без належної уваги. Метою роботи є аналіз проблем та перспектив розвитку нерухомої матеріальної культурної спадщини Черкаської області як туристичного ресурсу. Для досягнення мети слід виконати наступні завдання: проаналізувати публікації по темі дослідження; визначити загальні проблеми залучення культурної спадщини краю в туристичну діяльність; визначити специфічні проблеми використання культурної спадщини в туризмі, що притаманні кожному окремому історико-культурному заповіднику Черкащини; висвітлити перспективи та шляхи вирішення цих проблем.

Аналіз публікацій по темі дослідження. Культурній спадщині Черкаської області присвячені праці багатьох авторів. Здебільшого увага приділяється проблемам її охорони та збереження. Дослідженням пам'яток охоронної діяльності на Черкащині займалися Мельниченко В.М., Федорова Т.М., Шамрай О.Г., Чепурна І. В., Худoley О.С., Дубовий О.М. та Медалієва О.З., Качалаба П.В., Дудник Ю.П., Страшевич В.Б., Удовиченко І.Ю. Проблеми законодавчого забезпечення пам'яток охоронної роботи досліджував Мельниченко О.В. Музеям та заповідникам Черкаської області, як основним центрам збереження культурної спадщини краю, присвячені роботи Дзими В.В., Нестеренко В.І., Следь І.І., Мицик В.Ф. Пізнавально-виховний потенціал культурної спадщини Черкащини та окремі пам'ятки краю розглянуті в роботах таких авторів: Чепурна Н.М., Іванов Д.А., Брель О.В., Кукса Н.В., Басиста Н.М., Ярмош Т.В., Танана Р.В., Харченко Л.І., Куниця З.М., Діденко Я.Л., Гай Т.І., Лазуренко В.М., Вовкотруб Ю.М., Волошин О.П., Голиш Л.Г., Клименко Т.А., Полякова Т.Ю., Козаленко С.В. Дослідженням культурної спадщини області, пов'язаної з життям та діяльністю видатних постатей, займалися Гоцуляк В.В., Масненко В.В., Приліпко М.В., Харченко Л.О., Обрусна С.Ю. Щодо культурної спадщини Черкащини, як туристичного ресурсу, проблем її використання у екскурсійній діяльності, тут існує менший обсяг досліджень. В основному вони присвячені окремим пам'яткам. Зелений В.Ф. [3], Мартинова Г.П. [4], Чепурний О.І. [2], Спіріна Т.М. [1], Лаврінченко Н.П. [6], Щербина М.М. [7], Гай Т.І. [8], Гарнік Т.М. [9] та Нераденко Т.М. [5] досліджують різні пам'ятки краю в контексті їх використання в туристичній діяльності. Важливе місце в цих дослідженнях займає Державна програма "Золота підкова Черкащини" (на 2006-2009 рр.).

Проаналізувавши праці вчених щодо використання культурної спадщини Черкащини, як туристичного ресурсу, можна зробити висновок, що дані дослідження мають розрізнений характер та присвячені,

здебільшого, поодиноким пам'яткам. Відсутній комплексний аналіз культурної спадщини краю, як туристичного ресурсу. До того ж ті дослідження, які стосуються "Золотої підкови Черкащини", вже застарілі та можуть не відображати реальної сьогоденної ситуації, пов'язаної з реалізацією цієї програми. Також залишаються поза увагою ті об'єкти культурної спадщини, які не включені в туристичні маршрути, до програм охорони та збереження, а їхнє існування знаходяться під загрозою зникнення.

Культурна спадщина області як туристичний ресурс. Для всебічного дослідження культурної спадщини Черкаської області, як туристичного ресурсу, слід розділити сукупну кількість пам'яток історії, культури та археології та три групи: об'єкти, що задіяні в туристичні процеси та охороняються державою (перша група); історико-культурні об'єкти, що не задіяні в туристичних процесах, але знаходяться в непоганому стані, та мають всі шанси стати туристичними (друга група); об'єкти, які мають історичну або культурну цінність, але знаходяться під загрозою знищення, невідомі широкому загалу вітчизняних туристів (третя група). В даній статті ми розглянемо діяльність заповідників Черкащини, як основних осередків культурної спадщини краю, щодо її залучення в туристичну діяльність. Тобто здебільшого йтиметься про об'єкти культурної спадщини першої групи. Більшість найвідоміших об'єктів культурної спадщини Черкащини знаходяться в складі державних та національних заповідників області. На території Черкаського краю розташовано 8 історико-культурних заповідників: 5 державних і 3 національних. Саме вони займаються охороною та дослідженням видатних об'єктів культурної спадщини Черкаського краю. Але, на думку багатьох дослідників та фахівців в галузі туризму, розвиток цих пам'яток як туристичних об'єктів є таким, що не відповідає туристичним потребам сьогодення, а головна увага заповідників направлена на охорону та збереження об'єктів культурної спадщини, а не на їхню популяризацію та використання в галузі туризму.

До загальних проблем історико-культурних заповідників краю, що гальмують розвиток туризму, можна віднести: відсутність належної готельної інфраструктури, що робить заповідники лише екскурсійними, але не туристичними об'єктами; поганий стан доріг; відсутність належної уваги заповідників до своїх пам'яток культурної спадщини, як до туристичних об'єктів (їхня зайнятість здебільшого охоронною та заповідною роботою, недостатня господарча робота); відсутність широкої реклами цих заповідників (їхня презентація відбувається лише двічі на рік – восени та навесні в Києві); брак молодих досвідчених екскурсоводів; малодосліджена і популяризована дерев'яна архітектура; відсутність єдиної концепції бренду Черкаської області на туристичному ринку України та світу, яка б відображала самобутність, унікальність та цілісну картину краю (емблема, логотип, назва); слабкий розвиток подієвих видів туризму (необхідність у "ревіталізації" – "оживленні" об'єктів культурної спадщини за допомогою анімаційної діяльності, подієвого туризму); мала кількість анімаційних програм; згортання державної програми "Золота підкова Черкащини" та невиконання завдань по відродженню історичних та культурних центрів Черкаської області (нині діюча обласна "Програма розвитку туризму в Черкаській області на 2012-2020 роки" має більш звужену стратегію); недостатнє фінансування заповідників з державної казни, що здійснюється по залишковому принципу (воно майже припинилося після фінансової кризи); відсутність належного нагляду за діяльністю чужих екскурсоводів, що стримує наповнення місцевих бюджетів (винятком є Софіївський дендрологічний парк, який дозволяє працювати на території лише своїм екскурсоводам).

В свою чергу, кожен з заповідників має свої специфічні проблеми. Національний історико-культурний заповідник "Чигирин". За період реалізації програми "Золота підкова Черкащини" заповідник зазнав великих позитивних змін та розбудови. Не дивлячись на це, до сих пір резиденція Б. Хмельницького, що планувалась як музей, закрита для відвідувачів. Від сирості будівля повільно руйнується. Під час зведення цього об'єкту не були дотримані норми будівництва, що унеможливило збереження та експонування раритетних музейних артефактів, а отже, і проведення екскурсій. Через відсутність коштів будівля законсервована та пустує. Подальша бездіяльність може призвести до руйнації об'єкту. Теж саме стосується і будівель Посольської вулиці, які планувались, як комплекс готелів. Другою значною проблемою заповідника є відсутність розвитку подієвого туризму. Не дивлячись на вже наявний потенціал, в заповіднику не існує анімаційних програм на регулярній постійній основі. Також немає анімаційної команди на місці: для церемонії посвяти в козаки використовують команду черкаських аніматорів. Посвята в козаки відбувається на бастіоні, хоча більш підходящим місцем для цього є подвір'я резиденції Хмельницького. Бастіон Дорошенка, який міг би бути задіяний у історичній реконструкції, не використовується у подібних заходах подієвого туризму. Не дивлячись на наявність місцевих художніх колективів, вони не широко задіяні у фестивальних заходах заповідника. Шляхом розробки та реалізації програм по ревіталізації – "оживлення" культурної спадщини заповідника, її залучення до господарської діяльності, створення анімаційної команди та більшої кількості заходів подієвого туризму на постійній основі, можна вирішити більшу частину

проблем, пов'язаних з розвитком туризму в регіоні. Також позитивним моментом було б розширення мережі закладів харчування в етностилі – на зразок корчми біля Дуба Максима Залізняка.

Державний історико-архітектурний заповідник "Стара Умань". Наймолодший заповідник Черкаської області – заснований у 2005 році. Основною проблемою заповідника, на нашу думку, є те, що він не має широкої популярності і відомості. Левова частина туристичних потоків до Умані припадає на дендрологічний парк Софіївка, в той час як інші архітектурні пам'ятки міста залишаються поза увагою. Слід ширше популяризувати цей заповідник, розробити декілька екскурсій, що охопили б такі об'єкти культурної спадщини старої Умані: торгові ряди (Ратуша) та католицький костюл Успіння Пресвятої Богородиці; пам'ятки археології "Стародавня фортеця", а також історико-культурний центр брацлавських хасидів на могилі цадика Нахмана. Також слід включати ці об'єкти до основної екскурсії по дендропарку. Заповідник сприяє наповненню бюджету від відвідання хасидами могили свого духовного лідера цадика Нахмана. Що ж стосується самого парку Софіївка, ситуація з туризмом тут задовільна: гроші, що заробляють місцеві екскурсіводи йдуть до місцевої казни, так як існує суворий контроль за діяльністю інших екскурсіводів. Підтримуються всі насадження та об'єкти культурної спадщини (скульптури, споруди). Розроблені спеціальні екскурсії і по рослинній тематиці і по тематиці грецької міфології. Задовільна туристична інфраструктура: в розпорядженні екскурсантів карети, машина на 8 осіб, прогулянковий пароплав; є два готелі, що підпорядковуються парку. Недоліком залишається відсутність театралізації, анімаційної діяльності в парку.

Державний історико-культурний заповідник "Трахтемирів". Заповідник є найпроблематичнішим з усіх у Черкаській області в плані розвитку туризму. Він маловідомий серед туристів. Відбуваються індивідуальні відвідування або вузькоспеціалізовані експедиції. Тобто, можна говорити лише про стихійний, неорганізований, самодіяльний туризм. Об'єкти культурної спадщини на території заповідника (козацькі могили та інші археологічні об'єкти) не є туристичними об'єктами, так як вони важкодоступні із-за поганого стану доріг. Заповідник практично не фінансується (покриваються лише необхідні комунальні статті) та займається лише науково-дослідницькою діяльністю. Також існує проблема приватизації крайніх земель заповідника під забудову приватних осель та проведення господарських робіт. Це загрожує цілісності заповідної території та нищенням цілого ряду археологічних об'єктів.

Кам'янський державний історико-культурний заповідник. Розвиток заповідника підтримується росіянами, так як він безпосередньо пов'язаний з їхніми видатними співвітчизниками – Пушкіним, Чайковським, Давидовим. Об'єкти культурної спадщини, що представлені в заповіднику зберігаються на достойному рівні, знаходяться в доброму стані але не використовуються в повній мірі у анімаційній діяльності. Існує художній квартет, створений працівниками музею, що використовує рояль Чайковського для розваги туристів. Регулярно проводиться Всеукраїнський відкритий дитячий музичний конкурс пам'яті П.І.Чайковського. Не реалізується в достатній мірі потенціал заповідника бути центром туризму для росіян. Такі об'єкти культурної спадщини, як грот Пушкіна, парк Чайковського не використовуються в анімаційній діяльності; відсутня театралізація, яка могла б оживити події, пов'язані з життям цих особистостей; не використовується музика генія для підсилення "атмосферності" заповідника.

Корсунь-Шевченківський державний історико-культурний заповідник. Заповідник вже фактично має статус національного, але до сих пір фінансується з обласного бюджету. Капітального ремонту та реставрації потребує палац Лопухіних – основний об'єкт заповідника, грандіозна пам'ятка архітектури та один з найвитонченіших палаців XVIII ст. в Україні. Окрім першого поверху, де розташована експозиція Корсунь-Шевченківської операції, палац пустує, відсутній інтер'єр. Практично не задіяний в подієвому туризмі – немає анімаційних програм, ініціативних груп а також знать, умінь та досвіду з анімації. "Бузковий бал", що проводився тут у травні, не популяризується. На нашу думку, музейна експозиція Великої Вітчизняної Війни в палаці, та військова техніка, яка розташовується біля нього, що по-суті є механічним поєднанням культурної спадщини різних епох, не дають можливості розкрити самобутність та атмосферу палацо-паркового ансамблю 18-го століття та в повній мірі задіяти його до подієвого туризму. Перенесення воєнної експозиції в інше місце, відновлення інтер'єру та екстер'єру пам'ятки архітектури, розробка цілого ряду анімаційних програм, пов'язаних з її історією (наприклад, запалення паперових ліхтарів в честь прибуття гостей та друзів сім'ї Лопухіних), популяризація "бузкового балу" – все це допоможе відродити, "оживити" об'єкт культурної спадщини для туристів, зробити його аттрактивним.

Державний історико-культурний заповідник "Трипільська культура". Поштовхом до розвитку заповідника була саме "Золота підкова Черкащини", але розвивався він більше завдяки власним силам, ніж завдяки фінансуванню програми. Директор заповідника Чабанюк – куратор роботи по його розбудові, автор аматорських фільмів про життя та побут трипільців, організував акцію "Трипільська

толока". Суть акції – добровільна участь всіх бажаючих у побудові трипільських жител за трипільськими технологіями. "Трипільська толока" проводиться вже близько шести років у червні-липні. Завдяки акції вже збудовано 3 будинки: у двох будинках біля приміщення археологічних фондів збираються розмістити експозицію музею трипільської цивілізації; третій будинок (що розташований за фондами) та інші, що будуть збудовані під час наступних заходів "толоки", планують перетворити у готелі для туристів, де вони мали б змогу пожити в умовах, близьких до трипільських (в трипільському одязі, у відповідному побуті). Реалізація цього задуму буде сприяти розвитку екстремального туризму, а отже і даного туристичного регіону. Недостатнє фінансування, згортання програми "Золота підкова Черкащини", відсутність готельної інфраструктури, яка б могла забезпечити розміщення туристів, – все це гальмує перехід археологічної спадщини трипільської культури в розряд туристичного об'єкту. Музейні фонди з археологічними знахідками та невеликим кінозалом ще не відкритий для широкого кола туристів, тривають роботи по його впорядкуванню. Хоча є можливість домовитись про екскурсію по телефону. Тобто, даний заповідник ще не можна назвати туристичним об'єктом.

Шевченківський національний заповідник. Не був відбудований за період виконання програми "Золота підкова Черкащини", так як основна увага приділялась заповіднику в Чигирині. Єдине поліпшення, що було зроблене – вертолітна площадка, яка зараз не використовується в туристичних цілях – вона є приватною. Дійсні зміни були виконані після закриття програми. Нова влада до роковин смерті Тараса Шевченка вклала гроші в Канівський заповідник, що призвело до його модернізації та якісних змін. Проте погляди на ці зміни серед фахівців туризму мають суперечливий характер. На думку багатьох туризмознавців та працівників в галузі культури модернізація музею Шевченка, яка відобразилась у заміні багатьох автентичних картин великими банерами (репродукціями), телепроекціями, у встановленні сенсорних екранів – є здебільшого негативним фактором. За задумом ці зміни мали на меті представити Шевченка, як митця європейського рівня; в результаті, на думку багатьох фахівців, надмірні інновації призвели до відчуженості поета від українського народу, втрати емоційної спорідненості з його спадщиною. Це призвело до того, що експозиція музею стала зрозумілою не для широкого загалу туристів. Були втрачені її народність, емоційність та єдиний простір.

Національний заповідник "Батьківщина Тараса Шевченка". Об'єкти заповідника знаходяться в досить хорошому стані. Негативним фактором лишається поганий стан доріг та відсутність готельної інфраструктури. В Моринцях існує мережа садиб зеленого туризму "Кобзарева колиска", але сертифікацію мають не всі заклади розміщення. За законом без сертифікації садиб, з ними не має право заключати договір туроператор. Тому, ця мережа може обслуговувати лише стихійний, самодіяльний туризм. Розвиток зеленого туризму на цих територіях має бути одним з пріоритетних завдань, так як цей вид туризму не оподатковується. Недоліком законодавства є те, що садибою зеленого туризму вважається така, що розрахована не більше ніж на 9 койкомісць. Якщо кількість спальних місць перевищує дев'ять – садиба підлягає оподаткуванню. Це послаблює стимул приватних підприємців розбудовувати свої садиби. Тому, готельна проблема створює перешкоди для розвитку туризму на теренах заповідника. До 200-річчя Т. Г. Шевченка планується реставрація інтер'єру будинку пана Енгельгарда (с. Будище).

Вищезазначене вказує на те, що головною проблемою залишається відношення до культурної спадщини краю, як до "гербарію" минулого; її відчуженість від спостерігача – туриста, екскурсанта. Вона повинна сприйматися не лише візуально, а й на рівні почуттів і відчуттів, повинна "ожити". Ми зіткнулися з необхідністю так званої "ревіталізації" – "оживлення" об'єктів культурної спадщини за допомогою анімаційної діяльності, подієвого туризму. Інакше, вони залишаться рудиментом музейної справи радянських часів. Іншою проблемою є відсутність належної готельно-ресторанної інфраструктури; відсутність мережі закладів, які б представляли національний колорит в його регіональному прояві. Черкащина має всі можливості представити іноземним та внутрішнім туристам анімаційні програми в яких би поєднувались танцювальна та пісенна творчість жителів Наддніпрянщини. Третя проблема – відсутність належної програми, яка б поставила та вирішила завдання широкого залучення культурної спадщини краю в туристичну діяльність. "Золота підкова Черкащини" (2006 – 2009 роки), на яку покладались ці завдання, не виправдала себе. Програма була унікальною, так як була першою програмою, що мала статус державної, але присвячувалась одній області. Серед причин її провалу можна виокремити економічні (фінансова криза та припинення фінансування програми), юридичні (невиконання завдань програми у зазначені терміни та відмова зі сторони влади продовжувати їх), кримінальні (нецільове використання коштів, виділених з державної казни на програму), адміністративні (незручна вертикаль влади виконавців програми, що не давала чітко зрозуміло хто перед ким повинен звітувати), інші (зокрема політичні). Обласна "Програма розвитку туризму в Черкаській області на 2012-2020 роки" – нині діюча програма, що покликана залучити культурну спадщину краю до туристичних процесів. Її було прийнято на рівні області, як місцеву, не зважаючи на те, що загальнодержавної програми розвитку ту-

ризму в Україні ще не має – вона досі знаходиться на стадії розробки. Надалі така відсутність централізму може спричинити виникнення великої кількості проблем в ході практичної реалізації програми. На думку фахівців дана програма немає розмаху попередниці – її стратегія звужена. До того ж постійно йдуть кадрові зміни, знову порушується вертикаль виконавців.

Велика та різноманітна сукупність культурної спадщини краю говорить про необхідність та найбільш сприятливі умови для розвитку саме специфічного виду туризму – "культурного туризму", або "туризму спадщини". Культурна спадщина Черкащини має стати ядром туризму в краї ще й тому, що він є відносно депресивним районом щодо розвитку інших видів туризму, що потребують потужної матеріально-технічної бази, санаторно-курортної інфраструктури. Також, відсутність такої масштабної архітектури, як у західних регіонах та Києві можна компенсувати недоторканою природою краю. Цю особливість області можна перетворити в перевагу шляхом розвитку "зеленого" або екотуризму. Наприклад, створення мережі невеликих готелів (до 40 номерів) у місцях скупчення об'єктів культурної спадщини. Таким чином поєднуються культурна спадщина, її природне оточення та готельна інфраструктура, яка є хоч і останньою, але головною компонентою розвитку туризму в регіоні. В області є всі умови для розвитку подієвого туризму, який поки що слабо розвинений. Bastion Дорошенка та Посольська вулиця в Чигирині, житла трипільців в с. Легезине, старі хати "шевченківських місць" – все це може і повинно бути використане у видовищних видах туризму, задля "оживлення" спадщини, надання їй аттрактивності. Як показує практика, найчастіше головною проблемою розвитку туризму є не відсутність надання коштів з державного, або місцевих бюджетів, як прийнято вважати, а саме безініціативність на місцях. Залучення місцевих художніх колективів, театралізація, музичні супроводи, організація різноманітних акцій, свят, конкурсів – все це вимагає порівняно невеликих зусиль місцевих громад, а призводить до переоцінки культурної спадщини, її "ревіталізації" та зростання інтересу до неї з боку вітчизняних та іноземних туристів.

Висновки. Культурна спадщина історико-культурних заповідників Черкащини нині не в повній мірі залучена в туристичну діяльність. Серед головних проблем в цьому контексті є відсутність належного фінансування, згортання програми "Золота підкова Черкащини" та недостатній рівень розвитку подієвого туризму, що сприяв би ревіталізації культурної спадщини краю. Окремого дослідження потребують ті об'єкти культурної спадщини, які мають історичну цінність, але знаходяться під загрозою знищення. Це занедбані та маловідомі широкому загалу туристів об'єкти, що складають третю групу культурної спадщини Черкащини.

Література

1. Спіріна Т.М. Канів – ланка "Золотої підкови Черкащини" // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 159–162.
2. Чепурний О.І. Туристична Чигиринщина: сьогодення і майбутнє // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 163–166.
3. Зелений В.Ф. Туризм як складова економічного розвитку малих історичних міст Черкащини // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 39–44.
4. Мартинова Г.П. Памятки Національного історико-культурного заповідника "Чигирин" у державній програмі "Золота підкова Черкащини" // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 154–158.
5. Нераденко Т.М. Стежками сивої давнини. Археологічна подорож по Чигиринщині. Методична розробка. – Черкаси, 2005.
6. Лаврінченко Н.П. "Золоте туристичне кільце" Чигиринщини // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 173–176.
7. Щербина М.М. Туристичні можливості села Лебедин (Шполянщина) // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 218–223.
8. Гай Т.І. Уманський костюм Успіня Богородиці: проблеми збереження та використання // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 246–252.
9. Гарнік Т.М. Охорона, регенерація та використання архітектурного потенціалу в контексті розвитку історичного регіону (на прикладі Черкаської області): дис.. канд. архітектури: 18.00.01 / Харківський державний технічний університет будівництва та архітектури. – Харків, 2007. – 285 с.

References

1. Spirina T.M. Kaniv – lanka "Zolotoi pidkovy Cherkashchyny" // Cherkashchyna v konteksti istorii Ukrainy. – Cherkasy, 2008. – S. 159–162.
2. Chepurnyi O.I. Turystychna Chyhyrynshchyna: sohodennia i maibutnie // Cherkashchyna v konteksti istorii Ukrainy. – Cherkasy, 2008. – S. 163–166.
3. Zelenyi V.F. Turyzm yak skladova ekonomichnoho rozvytku malykh istorychnykh mist Cherkashchyny // Cherkashchyna v konteksti istorii Ukrainy. – Cherkasy, 2008. – S. 39–44.

4. Martynova H.P. Pamiatky Natsionalnoho istoryko-kulturnoho zapovidnyka "Chyhyryn" u derzhavnii prohrami "Zolota pidkova Cherkashchyny" // Cherkashchyna v konteksti istorii Ukrainy. – Cherkasy, 2008. – S. 154–158.
5. Neradenko T.M. Stezhkamy syvoi davnyiny. Arkheolohichna podorozh po Chyhyrynshchyni. Metodychna rozrobka. – Cherkasy, 2005.
6. Lavrinenko N.P. "Zolote turystychno kiltse" Chyhyrynshchyny // Cherkashchyna v konteksti istorii Ukrainy. – Cherkasy, 2008. – S. 173–176.
7. Shcherbyna M.M. Turystychni mozhlyvosti sela Lebedyn (Shpolianshchyna) // Cherkashchyna v konteksti istorii Ukrainy. – Cherkasy, 2008. – S. 218–223.
8. Hai T.I. Umanskyi kostol Uspinia Bohorodytsi: problemy zberezhenia ta vykorystannia // Cherkashchyna v konteksti istorii Ukrainy. – Cherkasy, 2008. – S. 246–252.
9. Harnik T.M. Okhorona, reheneratsiia ta vykorystannia arkhitekturnoho potentsialu v konteksti rozvytku istorychnoho rehionu (na prykladi Cherkaskoi oblasti): dys.. kand. arkhitektury: 18.00.01 / Kharkivskyi derzhavnyi tekhnichnyi universytet budivnytstva ta arkhitektury. – Kharkiv, 2007. – 285 s.

Зараховский А. Е. Культурное наследие Черкасской области как туристический ресурс

В статье изучены черкасские историко-культурные заповедники как основные центры культурного наследия края, а также общие и специфические проблемы, связанные с его привлечением в туристическую деятельность. Освещены перспективы и пути решения этих проблем.

Ключевые слова: культурное наследие, охрана культурного наследия, туризм, Черкасская область, черкасские заповедники.

Zarakhovskyi A. Cultural heritage of the Cherkassy region as a tourist resource

The article is about historico-cultural reserves of the Cherkassy region that are considered as the main centers of the cultural heritage. It is about general and specific problems related to applying of the cultural heritage in tourism, and about the ways of their solution.

Cultural heritage of the Cherkassy region is mainly seen in terms of its protection and preservation. At the same time, problems and possibilities of its involvement in tourism activities are often overlooked.

Cultural heritage of the Cherkassy region can be divided into three main groups: the objects, which are involved into tourism processes, and are protected by the state law (the first group); historical and cultural objects that are untapped into tourism processes, but are in good condition and have large chances to become a touristic object (the second group); objects of historic or cultural value, which are under the threat of destruction, and are unknown to the general public (the third group). This article takes up the reserves of the Cherkassy region as the main centers of the cultural heritage of the region, as well as the ability to engage this heritage in tourism. So the article is about cultural objects of the first group.

The most famous cultural sites of Cherkassy region belong to the state and national historico-cultural reserves. There are eight historico-cultural reserves in the Cherkassy region: five of them are state reserves and the other three are national reserves. The negative aspect is that the main focus of reserves is aimed at the protection and preservation of cultural heritage, rather than on their popularization and engagement in the touristic sphere.

The general problems of historico-cultural reserves which, complicate the development of tourism, are: lack of developed hotel infrastructure, poor condition of the roads (that prevents the reserves from becoming the objects for tourism, and make of them good objects just for excursions); lack of proper attention to the cultural heritage sites as touristic objects. The reserves serve just as a place for protection and preservation and they lack the touristic activities; no general advertising of these reserves. Their presentations occur only twice a year in Kiev; lack of young experienced guides; wooden architecture of Cherkassy region is not popularized enough; lack of the unified brand concept of Cherkassy region on the Ukrainian and world touristic market, which could reflect the originality, uniqueness and holistic picture of the region (emblem, logo, name); poor development of event tourism. The cultural heritage sites needs reviving through animation activity, event tourism, insufficient amount of animation programs; closing of the state program "Golden Horseshoe of the Cherkassy region", failure to comply the revival of the historical and cultural centers of Cherkassy region. The current regional program "Tourism Development Program of the Cherkassy region for 2012-2020 years" has a narrowed strategy; lack of funding from the national treasury reserves; lack of proper supervision of foreign guides, restrains filling of the local budget.

After this, the article reveals specific problems of each of the reserves of the Cherkassy region: National historico-cultural reserve "Chigirin", State historico-architectural reserve "Stara Uman", State historico-cultural reserve "Trakhtemiriv", "Kamianka State historico-cultural reserve", "Korsun State historico-cultural reserve", State historico-cultural reserve "Trypillian culture", Shevchenko National reserve, National reserve "Taras Shevchenko's Homeland".

The development of the "cultural tourism" or "heritage tourism" should be the solution of those problems. Cultural heritage should become the core of tourism in the Cherkassy region, because this area is relatively depressed for the development of the other types of tourism, which requires strong logistics and health resort infrastructure.

On the other hand, the absence of such a large-scale architecture, as in the western Ukraine and Kiev can be compensated by untouched nature of the area. This peculiarity of the area can be turned into an advantage through the development of "green" tourism or ecotourism. For example, creation of the network of small hotels (40 rooms) in places which have a cluster of objects of cultural heritage. This way cultural heritage, its natural surroundings and hotel infrastructure will combine. The last is principal to the development of tourism in the region. The banal reason for the

backwardness of the economy in the region, which has a strong cultural heritage, is that tourists do not leave money in the places they visit, as they do not stay there for the night.

The region has all the resources and conditions for the development of "event" tourism, which is still underdeveloped. Doroshenko's Bastion and Posolskaya street in Chihirin, Trypillians housing in Legedzino, old houses of "Shevchenko's places" – all of which can be and should be used in the spectacular views of tourism, to "revitalize" heritage, in order to make it attractive.

As practice shows, the local lack of initiative of tourism development is the main problem (not a lack of financial allocation of state or local budgets). Engaging of local art groups staging, musical accompaniment, organization of various activities, events and competitions – all these requires relatively small efforts of local communities and lead to a revaluation of the cultural heritage, its "revival" and to the growth of interest in it by the native and foreign tourists.

Key words: cultural heritage, protection of cultural heritage, tourism, Cherkassy region, reserves of the Cherkassy region.

УДК 008:395

Михалюк Оксана Іллівна

здобувач

КУЛЬТУРА ПРОВЕДЕННЯ ЦЕРЕМОНІАЛІВ У СВІТСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ РЕЧІ ПОСПОЛИТОЇ середини XVI – середини XVII століття

Дослідження присвячено культурі проведення церемоніалів у світському суспільстві Речі Посполитої. Підкреслено роль дипломатів і послів за протоколом. Виявлено специфічні риси певних звичаєвих, обрядових розпорядків урочистих відправ. Проаналізовано типи одягу, які застосовувалися для репрезентативних процедур у світському суспільстві Речі Посполитої середини XVI – середини XVII століття.

Ключові слова: Річ Посполита, церемоніал, протокол, етикет, землі України середини XVI – XVII століття.

Союз Великого князівства Литовського та Польщі 1569 р. вилився в об'єднання двох держав у федерацію під назвою "Республіка", дослівно перекладену на польську як "Річ Посполита". 11 серпня цього ж року Підляшшя, Волинь, Брацлавщина й Київщина остаточно злилися з Коронаю. [7, 103]. У 1648–1654 рр. через визвольну війну за грецьку віру даний союз був переформатований.

До середини XVII ст. тривав зріст культурного розвитку і дипломатичних стосунків країни, у складі якої знаходилися українські землі [5; 6]. Останнім часом з'явилося більше можливостей вивчення специфіки культурних взаємин суспільних верств польсько-литовської держави за рахунок створення від 2008 р. під егідою ЮНЕСКО електронного інформаційного порталу "Документальна спадщина Речі Посполитої" з архівів Польщі, України, Росії, Латвії, Литви, Білорусі [2; 3]. Звичай польсько-литовського суспільства дають змогу інакше поглянути на специфіку розвитку стосунків еліти означеної доби, виявити характерні риси ділового та світського етикету.

У зв'язку з необхідністю переглянути спадщину Речі Посполитої постала можливість достовірного відображення реалій тогочасного життя українців. Адже збережені документи, інтегровані з архівів та бібліотек СНД і Євросоюзу, дозволяють "відкрити завісу" на специфічні риси розвитку тогочасного суспільства. Зокрема, у царині культури ведення дипломатичних стосунків Речі Посполитої – розглянути специфіку етикету, церемоніалу, протоколу.

Серед останніх джерел найбільш цінним є опис очевидця і учасника багатьох подій О. Гваньїні "Хроніка європейської Сарматії" 1581–1611 рр., перевиданий 2009 р. в Києві [1].

Спеціально етикет, церемоніал, протокол двосторонніх зносин польсько-литовської верхівки та русичів-українців у Речі Посполитій не досліджувалися. Важливу ролі у взаєминах нобілітету русько-української знаті та польсько-литовської шляхти відігравали родинні зв'язки. Адже через побут, релігію, культуру, ментальні настанови передавалися прагнення верхівки до діалогових зносин, підкріплені матеріально-політичними союзами. П'ясти, Собеські, Огінські, Сапеги, Конєцпольські, Гарновські, Любомирські, Сангушки, Браницькі, Потоцькі, Острозькі, Яблоньські, Ржевуські, Тишкевичі, Чарторийські, Понятовські, Вишневецькі, Ходкевичі та ще кілька основних панівних родів (усього біля 20 князівських і 50 боярських) [7, 92] в окреслений період часу склали соціальну еліту полікультурної "нації".

Річ Посполита була своєрідною парламентсько-шляхетською республікою [1, 16], що і зумовило її підходи до дипломатичних стосунків та їх специфіки. З кінця XIV ст. у Литві діяла великокня-

зівська рада ("Пани-Рада"), повноваження якої з середини XVI ст. обмежувалися польським Сеймом. Тоді при останньому працювала окрема посольська ізба (зборня), що складалася з 170 осіб шляхти, міщан і духовенства, котрі розсилалися до адміністративних одиниць [2, 84].

Державне утворення Річ Посполита тільки після третьої Люблінської унії 1569 р. почало проводити політику окупаційної інтеграції на українських етнічних землях (закріпачення та експансія католицизму) [7, 91].

Польща здавна намагалася брати дієву участь у міжнародних політико-культурних перетрактаціях. Із Середньовіччя відбувалися її постійні зносини з папським двором [1, 195], результатом чого стала релігійна забарвленість розвитку історії та соціокультурних процесів у державі. Постійно підтримувалися стосунки з угорською, російською, татарською, турецькою (здебільшого через пашу) коронами. Тривали неоднозначні стосунки з козацтвом і Гетьманщиною. Культурні взаємини налагоджувалися з Курляндією, Молдавією і Валахією, Чехією, Францією (Монлюк, князь Генріх Анжуйський – князь Бурбонський, брат короля та династія Валуа), Британією, Голландією, Данією, Швецією [1, 178], Італією, Австрією та Німеччиною [1, 195-197].

Протокол стосувався апофеозних коронацій, шлюбних церемоній, поховань, підписання важливих міжнародних угод і уній, офіційних дипломатичних зустрічей на вищому рівні. Так, вже при першому королі Сигізмунді Августі, під час правління якого було підписано 1569 р. Люблінську унію про об'єднання ВКЛ і Польщі, "урочистини" стосувалися привезення першої його дружини, дочки римського імператора Фердинанда, Ельжбети, а пізніше похоронів другої дружини, Барбари Радзивілл [1, 163].

За доведення добрих новин в цей час обдаровували [1, 167], за погані – могли покарати. Дарунки також були невід'ємною складовою дипломатичних перетрактацій.

Потроху з найбільш важливими партнерами Річ Посполита обзаводилась посольствами. Про деякі з них лишив цікаві спогади самовидець тих подій О. Гваньїні. Так, взаємний обмін послами тривав із Туреччиною. Польський посланець навіть залишив опис одного з відряджень до Константинополю, який переписав О. Гваньїні. Цікаво, що незважаючи на захоплення турками ще у XV ст. міста Царгорода, воно не змінювало офіційну назву на Стамбул, що закарбувалося і в офіційній кореспонденції.

О. Гваньїні пише: "[Посол] Тарановський зайшов до султанських покоїв (Iustransow), дивно, коштовно і прекрасно збудованих, котрих є багато. Один гарно збудований з кипарисового дерева, чудесно прикрашений вирізьбленими коштовними квітами. Другий зведений з дорогоцінного алебастру та мarmуру, в якому є гарна позолочена різьба. У третьому стіни муровано з турецької глини, так виготовлено, як турецькі дзбанки, котрі привозять до Польщі. Там є також один будинок, майстрований зі скла. Біля кожного покою прекрасні фонтани, виконані великим коштом, зілля, які чудесно пахнуть, різні плоди, як-от: лимони, помаранчі, фіги, гранати, також оливкові дерева та ін. В одному з покоїв, що стоїть понад анатолійським берегом, є досить різних звірів, і туди султан їздить заради розваг. Скрізь там можна побачити надзвичайно красивих султанських коней, на яких їздить він сам і ті особи, що при ньому". Все це посол встиг побачити до своєї "заключної аудієнції" [1, 179-180]. Шанованому гостю було дозволено навіть подивитися на кілька тисяч султанських гармат до Галати [1, 179].

У цей час, на 1569 р., перемир'я вже укладалося через великого посла [1, 183], що відповідає сучасній посаді Міністра закордонних справ. Зауважувалося, що будь-які питання в процесі їх виникнення можуть бути вирішені у спосіб офіційного листування, або відрядження послів. Частиною оповідей у переписці стали розповіді про здоров'я та волевиявлення, "внаслідок чого зростатиме милість" турецької сторони [1, 183]. Тобто у двосторонніх взаєминах вже витримувався певний протокол.

Відносно даного дворянином слова наприкінці XVI століття у Речі Посполитій існувало розуміння, що "для шляхтича немає нічого ганебнішого за брехню, він має говорити тільки правду" [1, 187]. Тобто слово дворянина дорівнювало підпису з печаткою або клятві на Біблії. Чесність, гречність, шанобливість, гідність виступають мірилом культури й порядності.

На урочисті підписання "кондицій" (необхідних умов) та постанов, у тому числі тих, що проходили за межами Речі Посполитої, могла їхати, окрім "найзначніших панів", шляхетська молодь. Разом така аудієнція посольству, наприклад з французьким королем в Парижі, із нагоди коронації Генріха, нараховувала до двохсот п'ятидесяти осіб. Прикметно, що по закінченні офіційної частини, коли були "з обох сторін ґрунтовно і статечно скріплені" домовленості, відбувалися "часті та веселі вечери та бенкети", котрі завершувалися прощанням із великими почестями [1, 197-198].

О. Гваньїні занотував участь майбутнього короля у жалобному похованні свого попередника Сигізмунда Августа, якого він змінював на троні. Для більшої урочистості у цій церемонії взяв участь посланець Генріха – маршалок Французької землі Альбрехт, граф Радешийський.

Сам похорон був окремим церемоніальним дійством. Тіло перевозили від Тикоцінського замку до Варшави, а звідти, вже з "великою пишністю та повагою сенаторів" – до Прадника і Кракова. Сестра,

польська королівна, йшла за небіжчиком, проводжаючи його до місця поховання. 15 січня всі сенатори, єпископи і коронна шляхта взяли участь одночасно і в неабиякому похороні та привітанні нового короля. Тому в траурному одязі та хустках спочатку пішли до замку королівни Анни, яку втішали як могли.

За звичаєм "високих і славних станів", Сигізмунда Августа поклали до коштовної труни, вкритої чорним оксамитом з золотими королівськими гербами, яку повезли вісім коронних коней в жалобних китайках. За тілом йшли довгою процесією, у якій, окрім рицарства і коронного сенату в жалобній одежі, були легат папи, послы іноземних держав, у тому числі венеціанський; архієпископи, єпископи, інші представники вищої духовної та світської знаті. За труною несли королівські інсигнії (клейноди) [4, 371] і коронні герби у дорогоцінному оздобленні, а також королівські прапори.

Процесію завершували 33 коня у бойових обладунках, вбраних у різні коштовні китайки та шовк. Кожен земський прапор ніс відповідний повітовий хорунжий. За порядком спочатку проносили коронні хоругви, а потім інші знаки польського рицарства. Насамперед, прапор польського королівського двору, далі – знамено ВКЛ, інші стяги. (Тобто процесія відображала певну ієрархічну послідовність успадкування влади). Цікаво відзначити, що були присутні прапори Львівської, Подільської, Київської земель.

Біля тіла знаходився вельможний пан Мацейовський у воєнному обладунку, тонко і майстерно оздобленому сріблом і дорогоцінним камінням, що дуже вразило присутніх. Він їхав на дорого вбраному коні, а в руці тримав меча, який впирав собі в бік оголеним вістря. За ним рухався зброєносець у жалобній одежі, спустивши вбік списа та тримаючи на плечі королівський щит. Далі, згідно порядку, один сенатор ніс золоте яблуко, другий – корону, третій – королівське берло (палиця, оздоблена коштовним камінням і різьбленням; символ влади).

Крім світських, духовних осіб і послів, йшла верениця шляхти, за нею – міський сенат, далі – простолюдини. Завершували хід окремі процесії з різних (усіх) костелів з великою кількістю пастви, серед якої було багато дітей шкільного віку. За ними за традицією вишикувались, жалібно співаючи, музики та співаки, слідом за якими йшли доктори, магістри Краківської академії, започаткованої Сигізмундом, разом із своїми спудеями. Далі – почт із 4000 люду в жалобних мантиях, що тримали свічки. З великими почестями короля проводжав у замковому Кафедральному костелі св. Станіслава абат Могильський, що завершував проповідь.

Після того, як монарха поклали у каплиці його предків поміж польськими королями, почалися останні церемонії. Хорунжі спустили свої корогви, а зброєносець біля королівського саркофага в костелі скочив з коня, потрощив списа, кинув меч на землю. По закінченні виконання *Agnus Dei*, коронні канцлер та підканцлер, що також несли клейноди, поламали королівські регалії та посохи, а сенатори поштито поклали на вівтарі символи влади – золоте яблуко, корону й королівське берло. Краківські міщани в цей час чинили церемонії у Парафіяльному костелі. На другий день по усіх костелах духовними отцями на чолі з вищим духовенством були справлені божественні Літургії за душу померлого короля [1, 199-202].

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

У ці часи, наприклад, вважалося безчестям для московських послів, що польських монарх "не вийшов до них, аби чинити посольство, і не зняв шапку" [1, 231]. Тобто якісь нібито другорядні речі як на сучасний погляд тоді становили основу етикету.

Слід зазначити, що особливі "звичаєві" подарунки і "посольства" від найтитолованіших осіб держави у Речі Посполитій були також частиною весіль вищої шляхти. Зокрема, вінчання коронного гетьмана, канцлера Яна Замойського, яке описав О. Гваньїні. Частиною ініціації було барокове дійство – тріумфальна театральна постановка у вигляді сцен спілкування античних богів. Деякі алегоричні персонажі тримали інсигнії (*signa victoriae*), цебто клейноди. Розкішний бенкет із танцями завершували феєрверки тощо [1, 244-249]. Культура зносин у світському суспільстві Речі Посполитої поступово набувала ігрового, видовищного, репрезентативного характеру.

О. Гваньїні також свідчив, що у Речі Посполитій було заведено носити вбрання різних націй, оскільки в окремих польських провінціях побутували різні звичаї. Офіційна мова держави – латинська – сприяла знанню культури і асимілятивним процесам з європейським світом [8, 44-45]. Тож побутував одяг італійський, іспанський, французький, німецький, чеський, гусарський, мадярський, перський, угорський, турецький, молдавський і татарський [1, 285]. За звичаєм різних земель одяг доповнювався до церемоній окремими аксесуарами, головними уборами, зброєю, символами влади, мав специфічні етнокультурні ознаки крою автохтонного населення.

Етикет застіль знаті в одних місцевостях розумівся так, що шляхтич, навіть найбідніший, шляхтичу (рівний рівному) не прислужував, бо це за традицією не відповідало шляхетському

обов'язку. В інших краях навпаки, кожному пану прислужували слуги, що сиділи з ним за столом по порядку. Якщо двір був великий, то в господаря було кілька столів з панями, що йому прислужували. Тим, у свою чергу, помагали підпанки, оскільки на одну тарілку накладалась їжа для кількох людей. У підпанків були допоміжні хлоп'ята, котрим, у свою чергу, подавали челядники чи слуги. Такий "субординацій" могло бути до чотирьох змін, коли одні допомагали іншим. За ввічливе ставлення і таку службу від панів часом можна були отримати якийсь подарунок [1, 287].

Культура застілля у Речі Посполитій обставлялася ще згідно з давньоруською традицією, коли у званих бенкетах та багатоденних застіллях брали участь чини спеціальних посад – чашники та підчашії (останні спочатку були заступниками чашника, а пізніше їх обов'язком було подавати королю напої, попередньо їх спробувавши, і наглядати за напоями за королівським столом), крайчі (функції яких полягали у приготуванні учти монарха, розташуванні страв на столі, нарізанні м'яса, його куштуванні та подаванні королеві чи великому князеві), виночерпії (посадові особи, що завідували напоями та підносили їх на трапезах), стільники та підстолії (другі – це помічники стільника, особи, що прислужували при столі князя чи короля), кухарі, буфетники, придверні [1, 291].

Отже, розглянувши культуру проведення посольських взаємин, званих застіль, ініціатив, Речі Посполитої, у складі якої перебували землі сучасної України, ми дійшли кількох висновків. За століття, протягом якого існувала ця величезна держава на мапі Європи, традиції та звичаї конгломерату народів, що населяли етнічну Польщу та прилеглі землі, постійно трансформувалися. Консервативним відносно доби Древньої Русі та ВКЛ лишився етикет застіль, котрий спирався на порядок в ієрархічному устрої держави і дотриманні держпосадовцями своїх прямих "урядових" обов'язків. Церемоніал шлюбних, поховальних, коронаційних ініціатив поступово набував вигляду регламентованого протоколом дійства за певним розпорядком відповідно до звичаїв. Культура подарунків, підношень, одягу в це століття значно європеїзувалася, набула ознак естетської світськості і відповідала певним модним тенденціям католицького Заходу того часу.

Оскільки обсяг дослідження не дозволяє розкрити всі аспекти, пов'язані з культурою етикету, церемоніалу, протоколу Речі Посполитої, у наступній статті планується висвітлити коронаційний ритуал Речі Посполитої, що провадився за участі урядових делегацій із земель етнічної України.

Література

1. Гваньїні О. Хроніка європейської Сарматії / упор. та перекл. з польськ. О. Ю. Мицика. – 2-ге вид., доопрац. // Гваньїні О. – К. : Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2009. – 1005 с. : іл.
2. Документальное наследие Речи Посполитой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://archives.gov.by/Radzivily/intro.html>.
3. Документальное наследие Речи Посполитой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://minjust.by/ru/site_menu/news?id=438.
4. Заруба В. М. Історія держави і права України: навч. посіб. / В. М. Заруба. – К. : Істина, 2006. – 416 с.
5. Історія України в особах: Литовсько-польська доба / авт. О. Дзюба, М. Довбищенко, О. Русина (упор. і авт. перед.) та ін. – К. Україна, 1997. – 272 с.
6. Музиченко П. Історія держави і права України: навч. посіб. Вид 5-те, випр. і доп. / Петро Музиченко. – К. : Знання, КОО, 2006. – 437 с.
7. 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.
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. Hvanini O. Khronika yevropeiskoi Sarmatii / upor. ta perekл. z polsk. O. Yu. Mytsyka. – 2-he vyd., dooprats. // Hvanini O. – K. : Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 2009. – 1005 s. : il.
2. Dokumental'noe nasledie Rechi Pospolitoj [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://archives.gov.by/Radzivily/intro.html>.
3. Dokumental'noe nasledie Rechi Pospolitoj [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: http://minjust.by/ru/site_menu/news?id=438.
4. Zaruba V. M. Istoriia derzhavy i prava Ukrainy: navch. posib. / V. M. Zaruba. – K. : Istyna, 2006. – 416 s.
5. Istoriia Ukrainy v osobakh: Lytovsko-polska doba / avt. O. Dziuba, M. Dovbyshchenko, O. Rusyna (upor. i avt. pred.) ta in. – K. Ukraina, 1997. – 272 s.
6. Muzychenko P. Istoriia derzhavy i prava Ukrainy: navch. posib. Vyd 5-te, vypr. i dop. / Petro Muzychenko. – K. : Znannia, KOO, 2006. – 437 s.
7. Narysy z istorii ukrainskoi dyplomatii / O. I. Halenko, Ye. Ye. Kamynskyi, M. V. Kirsenko ta in. / pid red. V. A. Smoliia. – K. : Vydavnychiy dim "Alternatyvy", 2001. – 736 s.

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. Культура проведения церемониалов в светском обществе Речи Посполитой середины XVI – середины XVII столетия

Исследование посвящено культуре проведения церемониалов в светском обществе Речи Посполитой. Подчеркнуты роли дипломатов и послов за тогдашним протоколом. Выявлены специфические черты определенных распорядков торжественных служб соответственно обычаям и обрядам. Проанализированы типы одежды, которые применялись для репрезентационных процедур в светском обществе Речи Посполитой середины XVI – середины XVII столетия.

Ключевые слова: Речь Посполитая, церемониал, протокол, этикет, земли Украины середины XVI–XVII столетия.

Mykhaluk O. Culture of Ceremony Process in a Secular Society in the Rzeczpospolita in the mid XVI – middle XVIIth Century

In 1569 the Union of the Grand Duchy of Lithuania and Poland resulted in the unification of the two states in a federation under the name "Republic", translated literally into Polish as "the Rzeczpospolita". August, 11 of that year, Podlasie, Volhynia, Bratslav region and Kyiv region merged finally with the Crown. In 1648–1654, because of the liberation war for Greek faith that union was reformatted.

Poland tried to take an effective part in the international political and cultural transattraction for a long time. From the period of the Middle Ages there were constant intercourses with the Pape's court, resulting in a religious coloration of history development and socio-cultural processes in the country. The regular transattractions were maintained with the Hungarian, Russian, Tatar, Turkish (mostly through Pasha) crowns. The ambiguous relationship with the Cossacks and the Hetmanate took place. The cultural relations with Courland, Moldavia and Wallachia, Czech, France (Monluk, Prince Henry of Anjou – Prince of Bourbon, a brother of the king and the Valois dynasty), Britain, Holland, Denmark, Sweden, Italy, Austria and Germany were arranging.

The protocol concerned apotheosis coronations, marriage ceremonies, burials, signing of important international agreements and unions, official diplomatic summits.

Little by little, the Rzeczpospolita opened embassies with the most important partners. At that time, in 1569, a truce negotiated through a great ambassador that corresponds to the position of Minister of Foreign Affairs. It was remarked that any questions during their occurrence can be solved by means of the official correspondence or ambassador mission. A part of stories in the correspondence were stories about health and willingness, "resulting in growing favor" of the Turkish side. That is, the bilateral relations were kept in a particular protocol.

Except for "the most important gentlemen", the noble youth could go to the ceremony of signing "condition" (necessary conditions) and regulations, including those which were held outside the Rzeczpospolita. Altogether, that Embassy audience, such as the French king in Paris, on the occasion of the coronation of Henry, numbered up two hundred fifty people. Remarkably, at the end of the official part, when they were "on both sides and in order to thoroughly sealed" agreement, there were "frequent and fun dinners and banquets" which ended up parting with a great honor.

In the Rzeczpospolita it was accepted to wear dresses of different nations, as in some Polish provinces the various customs existed. The official language of the state – Latin – contributed to the knowledge of the cultural and assimilative processes of the European world. So Italian, Spanish, French, German, Czech, Hussar, Magyar, Persian, Hungarian, Turkish, Moldovan and Tatar clothes were in use. According to the customs of different lands, during some ceremonies clothes complemented with individual accessories, hats, weapons, symbols of power. The clothes had specific ethnocultural features of cutting of indigenous population.

In some areas the table etiquette of the nobility can be understood in such a way that a gentleman, even the poorest, a gentleman (equal to equal) did not served because it is not typical to the tradition of a noble duty. In other lands, on the contrary, every gentleman was served with the servants who sat with him at table in order. If the court was large, the owner had several tables with the gentlemen who were served. Those, in turn, the submasters helped as one plate of food was given for several people. The submasters had boys-assistants, who, in turn, were passed by servants. Such "subordinations" could be up to four changes when one person helped the others. Sometimes the gentlemen gave any gift to the servants for their friendly attitude and service.

The culture of having meals in the Rzeczpospolita was held with the reference of the Old Rus' traditions when the people of special positions ranks were involved in feasts and eating procedures which lasted for many days. These ranks were chashnykys and pidchashiyis (the latter were chashnykys' assistants and later their duty was to serve the king with drinks, having tasted then before, and observed the drinks on the royal table); kraychyys (their functions were to make meals for the king, placing dishes on the table, cutting meat, its tasting before giving to a queen or a great prince); vnocherpiyis (the officials who were responsible for drinks and brought them during the dinner); stolnyks and pidstoliys (the latter were stolnyks' assistants who served the dishes to a prince or a king); cooks, bartenders, porters.

That century the culture of gifts, offerings, clothes was European in great deal, acquired the traits of esthetical secularism and responded to some fashion trends of Catholic West at that time.

Key words: Rzeczpospolita, ceremonial, the report, etiquette, the earths of Ukraine of middle XVI–XVII centuries.

**ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНИЙ РУХ НА ВІННИЧЧИНІ:
ДИНАМІКА РОЗВИТКУ**

У статті аналізуються особливості розвитку культурно-мистецьких процесів на Вінниччині періоду незалежності України. Розглянуто тематику, функції та соціокультурні завдання провідних фестивалів регіону. Зроблено спробу класифікувати мистецькі фестивалі краю за рівнем та жанрами. Проведено соціологічний аналіз та розкрито динаміку провідних фестивалів регіону з урахуванням кількісних показників, географії учасників, охоплення сценічних майданчиків, адресного глядацького спрямування.

Ключові слова: фестивальний рух, Вінниччина, фольклор, академічне музичне мистецтво, динаміка культурних процесів.

Сучасний культурний простір України неможливо уявити без великої кількості широкомасштабних проєктів, фестивалів і конкурсів.

Нові умови, в яких опинилась українська культура із здобуттям Україною незалежності, вимагали пошуку нових ефективних способів презентації мистецьких зразків. Скорочення фінансування культурної сфери практично припинило систему гастролей. Як альтернатива концертному сезону, дедалі більшої актуальності набувають різноманітні фестивалі. Зрештою фестиваль стає "фактором залучення міста як повноцінного культурного суб'єкту до світового культурного простору, а сам фестиваль набуває значення обов'язкового атрибуту культурного центру" [2, 3].

Поширення фестивального руху викликало необхідність його дослідження в культурологічних і мистецтвознавчих працях як європейських науковців (П. Паві, Р. Шааль, Ж. Боже-Гарньє, Ж. Шабо), так і вітчизняних вчених (О. Дячкова, К. Жигульський, С. Зуєв, О. Зінькевич, К. Давидовський, Д. Зубенко, К. Резнікова, І. Сікорська, А. Пискач, М. Швед та ін.). Фестивалі та мистецькі проєкти Вінниччини вже ставали предметом зацікавлень науковців-культурологів. Зокрема, деякі фестивалі регіону аналізує Т. Бурдейна-Публіка, історію органного фестивалю "Музика в монастирських мурах" висвітлює в дисертаційному дослідженні С. Іскра. Проте на сьогоднішній день відсутні наукові розвідки щодо комплексного соціокультурного аналізу фестивально-конкурсного руху на Вінниччині.

Отже, мета нашого дослідження – проаналізувати сучасний фестивально-конкурсний рух на Вінниччині, розкрити динаміку провідних фестивалів та музичних форумів регіону.

Кожен фестиваль, який існує сьогодні в Україні, є складовою загальної культурної панорами країни, і формує її культурну ідентичність. Фестивалі, як частина мистецького ринку країни, розв'язують цілу низку соціокультурних завдань, а саме: відтворення новітніх зразків музичного мистецтва в Україні; розвиток традицій просвітництва і поширення національної культурної спадщини у світі; розширення інформативних та творчих зв'язків між учасниками фестивалів; звернення до окремих сторінок національної культури та історії; необхідність та важливість підтримки регіональної культури як складової загальнонаціональної культури України; відродження традицій меценатства.

Під час мистецьких фестивалів відбувається активна взаємодія артиста і глядача. На відміну від окремих концертів саме фестиваль надає можливість, поєднавши в єдиному просторі широку аудиторію, долучитися до мистецтва, сприйняти й оцінити його, а іноді, навіть, взяти участь в творчому процесі. Фестивалі сприяють творчому спілкуванню – висловлюються нові ідеї, створюються нові проєкти, учасники фестивалю отримують можливість обмінятися досвідом, підвищити власний професійний рівень. Як зазначає Г. Хрома, кожен фестиваль є потужним каталізатором креативного процесу [4, 112].

Засновником фестивального руху на Вінниччині була Вінницька обласна філармонія. Ще в 70-80-х роках ХХ століття набув слави всесоюзний фестиваль "Зорі над Бугом" (1978-1989). Новизна ідеї полягала в тому, що концерти фестивалю проходили майже в усіх районних центрах області. Тисячі слухачів з найвіддаленіших містечок і селищ мали змогу особисто поспілкуватися з відомими в Україні і Союзі співаками, кіноакторами, артистами розмовного жанру, вокально-інструментальними ансамблями та народними колективами. В кінці 80-х – 90-х рр. ХХ століття у Вінниці відбувались фестивалі, які не отримали надалі свого продовження, але відіграли значну роль в процесі соціокультурного розвитку області, вони суттєво доповнили і урізноманітнили культурний образ регіону. Це Моцартівський фестиваль (1986 р.), "Бах та його епоха" (1995 р.), "Амадеус" (1996 р.), "Шопеніана ХХ" (1999 р.), "Бетховенські асамблеї" (2000 р.).

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Вінниччина, як самостійний культурний регіон України, заявила про себе низкою фестивалів та мистецьких проєктів, ставши сьогодні одним з фестивальних осередків країни. Із здобуттям незалежності суттєво розширилися міжнародні творчі контакти, що сприяло принесенню закордонного досвіду проведення фестивалів у Вінницю. Поряд з фестивалями класичної музики з'являються

фестивалі естрадного мистецтва, джазової музики, сучасної музики. Паралельно в культурно-мистецькому просторі Вінниччини потужно розвиваються фестивалі народного мистецтва та фольклору, виконуючи особливу роль в системі сучасних засобів збереження та популяризації традиційної народної культури.

Здійснивши аналіз існуючих сьогодні мистецьких фестивалів Вінниччини, зроблено спробу їх класифікації. В Таблиці 1 подано найбільш розвинені та популярні мистецькі фестивалі регіону. Більшість міжнародних культурно-мистецьких проєктів презентують слухачам академічне музичне мистецтво різних стильових напрямків – від класики та духовної музики до сучасної авангардної музики та джазу. Серед регіональних – більшість фестивалів музичного фольклору та народної творчості. За класифікацією М. Шведа [5] вінницькі музичні фестивалі можна визначити як концептуальні. Вони поділяються на: монографічні (Міжнародний фестиваль класичної музики ім. П.І. Чайковського та Н.Ф. Фон Мекк; Мистецький проєкт "Хорові асамблеї М. Леонтовича"); фестивалі окремої епохи чи стилю (Джазовий фестиваль "VINNYTSIA JAZZFEST"; Форум молоді музики "Барви музики ХХ сторіччя. Авангард. Класика. Джаз"; Міжнародний органний фестиваль "Музика в монастирських мурах"); виконавські (Всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва ім. В. Перепелюка "Струни вічності"; Естрадний дитячо-юнацький фестиваль "Музична парасолька"; Фестиваль-конкурс юних виконавців "Подільський водограй"); фестиваль-конкурс хорового мистецтва ім. П. Муравського).

Одним з перших фестивалів академічного музичного мистецтва на теренах Вінниччини став Міжнародний фестиваль ім. П.І. Чайковського та Н.Ф. фон Мекк (започаткований в 1993 р. як Дні П.І. Чайковського). Сьогодні це потужний мистецький проєкт за участю всесвітньовідомих виконавців та диригентів з Росії, Білорусі, Польщі, Франції, Китаю, Швейцарії, Японії, Вірменії, Грузії, Німеччини, Іспанії, Італії, США, Канади, Ізраїлю, Угорщини, Молдови, Литви, Румунії. Міжнародними є фестиваль органного мистецтва "Музика в монастирських мурах" (з 1999 р.) та Форум молоді музики "Барви музики ХХ сторіччя. Авангард. Класика. Джаз" (з 2001 р.), що знайомить слухачів зі світовою музичною творчістю різних жанрів, вдало об'єднавши різні музичні напрямки – класику, духовну музику, джаз, авангард.

Мистецький проєкт "Хорові асамблеї М. Леонтовича" започатковано 2003 р., коли було проведено Перший регіональний фестиваль хорової музики ім. М. Леонтовича на Вінниччині. В 2008 р. фестиваль реорганізовано в "Хорові асамблеї М. Леонтовича". Проєкт включає фестиваль хорового мистецтва і Всеукраїнський конкурс композиторів на кращий хоровий твір. В рамках проєкту проходять тематичні фотовиставки, майстер-класи та творчі зустрічі з відомими митцями Вінниччини та композиторами-переможцями.

В 1996 р. було започатковано перший в Незалежній Україні джазовий фестиваль "VINNYTSIA JAZZFEST". За роки існування фестиваль "виріс" до міжнародної широкомасштабної культурологічної акції і щорічно презентує слухачам кращі зразки світового джазового мистецтва.

З метою популяризації сучасного театрального мистецтва в 1999 р. в м. Вінниця було започатковано Міжнародний фестиваль-конкурс театрів ляльок "Подільська лялька", який проходить один раз на два роки. За роки існування фестивалю здійснено понад 80 вистав. Своє мистецтво презентували колективи України, Білорусії, Литви, Казахстану, Болгарії, Грузії, Молдови, Польщі, Росії, Румунії.

Проведення фестивалів сприяє спілкуванню людей за зацікавленнями, при цьому відбуваються міжкультурні діалоги. Отже, можна констатувати, що в інформаційно-культурному просторі фестиваль є не тільки мистецький захід, він перетворюється на "потужне соціальне явище" [3, 88].

Розглядаючи тенденції розвитку та соціокультурні особливості фестивалів і проаналізувавши фестивальні програми, ми виділили ряд критеріїв для соціологічного аналізу й вивчення динаміки провідних фестивалів. В зазначеному напрямку ми спираємось на дослідження М.Б. Шведа. Розглянемо динаміку кількості концертів фестивалів під час різних сезонів протягом всього періоду їх існування. Так, в чотири рази збільшив кількісно свої концерти Міжнародний фестиваль ім. П.І. Чайковського та Н.Ф. фон Мекк (від 5 до 21 протягом 2003–2011 рр.), останні роки кількість концертів в одному сезоні коливається в межах 17–18. Таке кількісне зростання пов'язане із концепцією фестивалю, а саме популяризацією класичного музичного мистецтва серед широкого кола слухачів, в зв'язку з цим низка концертів фестивалю вже традиційно проходить в районних центрах Вінниччини.

Цікавою виявилась динаміка кількості театральних вистав Міжнародного фестивалю-конкурсу театрів ляльок "Подільська лялька". Протягом перших чотирьох фестивалів (1999–2005 рр.) кількість вистав з 22 скоротилась до 11, а протягом наступних чотирьох (2007–2013 рр.) – збільшилась до 21 вистави, повернувшись до початкової кількості. Сьогодні фестиваль потужно розвивається, він став престижним не тільки на теренах нашої держави, а й за кордоном. Найбільш кількісно стабільними є Форум молоді музики "Барви музики ХХ сторіччя. Авангард. Класика. Джаз" (4–6 концертів за сезон) та "VINNYTSIA JAZZFEST" (7–10 концертів). Концепція Форуму – знайомство слухачів зі світовою музичною творчістю різних жанрів. На протязі тижня відбувається цикл концертів, які презентують конкретні стилі музичного мистецтва. А отже, один концерт – один стиль. Стосовно джазового фестивалю, зауважимо, що вже тра-

диційно склалось проводити фестиваль протягом 2-3-х днів. Проаналізувавши останні вісім фестивалів (2006–2013 рр.), ми бачимо, що найчастіше в один день відбувається 4-5 концертних проєктів.

Таблиця 1

Класифікація мистецьких фестивалів Вінниччини

Фестивалі	Міжнародні	Всеукраїнські	Регіональні
Музичні	1. Фестиваль ім. П.І. Чайковського та Н.Ф. фон Мекк. 2. "Музика в монастирських мурах". 3. "Барви музики ХХ століття. Авангард. Класика. Джаз". 4. "Хорові Асамблеї М.Д. Леонтовича". 5. Фестиваль-конкурс хорового мистецтва ім. П. Муравського. 6. Фестиваль-конкурс юних виконавців "Подільський водограй".	1. Фестиваль кобзарського мистецтва "Струни вічності" ім. В. Перепелюка.	1. Регіональний конкурс юних виконавців класичних творів "Жмеринський камертон" (в рамках Міжнародного фестивалю ім. П.І. Чайковського та Н.Ф. фон Мекк). 2. Конкурс інструментальних дитячих ансамблів "Подільська весна". 3. Конкурс виконавців на народних інструментах ім. О.Петрова. 4. Свято духової музики "Сурми Поділля".
Естрадного та джазового мистецтва	1. Естрадний дитячо-юнацький фестиваль-конкурс "Музична парасолька" 2. "VINNYTSIA JAZZFEST".	1. Джазовий конкурс молодих виконавців "Junior Jazz" (в рамках Міжнародного фестивалю "VINNYTSIA JAZZFEST"). 2. Конкурс-фестиваль естрадного мистецтва "Місячне колесо".	1. Конкурс сучасної популярної музики "Музика літа".
Театрального та кіномистецтва	1. Фестиваль лялькових театрів "Подільська лялька".		1. Фестиваль аматорських колективів "Театральна осінь". 2. Фестиваль аматорського кіно "Кінометр".
Хореографічні	1. Дитячий фестиваль народної хореографії "Барвінкове кружало".		1. Фестиваль-конкурс спортивно-бального танцю "Кубок Бару".
Візуального мистецтва		1. Пленер скульпторів-каменотесів "Подільський оберіг". 2. Пленер гончарів. 3. Симпозіум-практикум "Бубнівська кераміка".	1. Дитячий фестиваль-конкурс "Арт-олімп". 2. Дитячий фестиваль-конкурс "Різдвяна зірка".
Літературні	1. Літературно-мистецьке свято "Русалка Дністрова".	1. Свято сатири і гумору ім. С. Руданського. 2. Поетичний фестиваль "Підкова Пегаса".	1. Конкурс читців "Кобзар і Україна". 2. Конкурс читців "Обереги пам'яті".
Музичного фольклору та народної творчості	1. Свято народного мистецтва "Українська витинанка". 2. Фестиваль етнічної музики "Шешори Подільські".	1. Свято народного мистецтва "Великодня писанка". 2. Фестиваль сучасного українського мистецтва "Подільська пектраль".	1. Фестиваль хорового мистецтва "Співає Поділля". 2. Мистецьке свято "Пісенні крила сивої зозулі ім. Ніщинського". 3. Фестиваль-конкурс "Народні музики Поділля". 4. Фестиваль народної творчості "Скарби Поділля". 5. Фестиваль народної культури "Одвічна Русава". 6. Фестиваль "Різдвяне диво". 7. Свято фольклору ім. Г. Танцюри.
Фестивалі національних культур	1. "Всі ми діти твої, Україно!"	1. Фольклорний фестиваль чехів Вінниччини.	1. "Подільські барви". 2. Фестиваль ромської культури. 3. Свято національної кухні "Чим хата багата, тим і рада". 4. "Мови різні – душа одна".

Щодо сценічних майданчиків, то спостерігається їх кількісне збільшення. Так, в рамках Міжнародного фестивалю ім. П.І. Чайковського та Н.Ф. фон Мекк кількість майданчиків зросла втриє (від 3 до 12 протягом 2003–2008 рр.) і навіть шестеро (у 2011 р. їх було 18). Кількість сценічних майданчиків фестивалю "Подільська лялька" зросла від 2 до 5 (вже традиційно з 2005 р.). Більшість концертів Форуму молоді музики "Барви музики ХХ сторіччя. Авангард. Класика. Джаз" проходять в приміщенні Вінницької обласної філармонії, але певна кількість концертів проходить в приміщеннях Вінницького училища культури і мистецтв ім. М.Д. Леонтовича, обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Садовського, Художнього музею, греко-католицького Собору Покрови Пресвятої Богородиці. Основним місцем проведення Міжнародного фестивалю "VINNYTSIA JAZZFEST" традиційно є концертний зал Вінницької телерадіокомпанії "Вінтера", але і в цьому проекті організатори, враховуючи побажання вінничан, розширили кількість сценічних майданчиків. З 2011 р. була започаткована традиція розпочинати фестиваль під звуки проекту "Джаз де Парі" на центральній площі міста. З 2012 р. започатковано "Джазові сніданки" – серії концертів джазових зірок та переможців всеукраїнського конкурсу молодих джазових виконавців, що проходять у гіпермаркетах. До майданчиків долучилась і галерея сучасного мистецтва "АртШик", де в рамках джазового фестивалю проходять різноманітні мистецькі виставки.

Розглядаючи динаміку співвідношення українських і зарубіжних виконавців і колективів, спостерігаємо різні тенденції. На фестивалях П.І. Чайковського і Н.Ф. фон Мекк та "Подільська лялька" прослідковується поступове зростання кількості зарубіжних виконавців (на початку існування проектів переважали українські). Збалансована кількість українських і зарубіжних виконавців простежується на фестивалі П.І. Чайковського і Н.Ф. фон Мекк з 2008 р.

Форум молоді музики "Барви музики ХХ сторіччя. Авангард. Класика. Джаз" до 2009 р. присвячувався певній країні – Польщі, Німеччині, Австрії, Швейцарії, США. З 2009 р. організатори вдосконалили принцип добору музики – відтепер раз на два роки форум проходить під гаслом "Слухай українське!" з акцентом на українську музику та виконавців. Тож українські та зарубіжні музика та виконавці представлені на форумі паралельно і збалансовано.

Серед учасників фестивалю "VINNYTSIA JAZZFEST" переважають іноземні виконавці та колективи.

Кількість країн-учасниць всіх зазначених фестивалів впевнено зросла: фестиваль П.І. Чайковського та Н.Ф. фон Мекк (від 4 до 12 за період 2003–2012 рр.), "Подільська лялька" (від 3 до 7 за період 1999–2013 рр.), "VINNYTSIA JAZZFEST" (від 2 до 13 за період 1996–2012 рр.).

Щодо адресного спрямування вінницьких фестивалів зазначимо, що вони не мають вузькопрофесійного характеру. Фестивалі П.І. Чайковського та Н.Ф. фон Мекк, "VINNYTSIA JAZZFEST" адресовано широким колам слухачів, "Подільська лялька" – відповідно широким колам і, звісно, дитячій аудиторії. Презентуючи сучасне мистецтво, Форум "Барви музики" в деякій мірі цікавить більше професійних митців, ніж широку публіку. Як зазначає І. Щербаков, "невелика кількість слухачів на фестивалях сучасної музики є звичним явищем, адже вони пропонують твори, невідомі публіці: це нормальна ситуація, оскільки такі форуми є робочою імпрезою, визначають, що геніальне, а що ні" [4, 132].

Серед пріоритетних функцій зазначених фестивалів виокремлюють: просвітницька або інформаційна (популяризація класичної або нової музики, театрального мистецтва тощо); комунікація креативних еліт (учасники фестивалів мають можливість обмінятися досвідом, підвищити власний професійний рівень, заявити про себе в межах зацікавленої аудиторії); презентація композиторами власних новинок; рекреаційна функція (створення сприятливих умов для проведення дозвілля); навчально-виховна (проведення майстер-класів в рамках фестивалю, що сприяє розвитку творчого потенціалу особистості). Зазначимо, що кожен фестиваль виконує водночас майже всі функції, але існує певна перевага тої чи іншої функції в окремому фестивалі та в певному часовому періоді.

Отже, проведені дослідження зумовило такі висновки. Сучасна Вінниччина є краєм із потужним фестивально-конкурсним рухом, що, зародившись у 70-х роках ХХ століття і активізувавшись із приходом незалежності в Україну, став фактором залучення міста до світового культурного простору. Міжнародні фестивалі музичного мистецтва в регіоні мають міцні міжнародні зв'язки, виконують функцію комунікації регіональних та світових креативних еліт та є престижними фестивалями вінницького регіону, саме вони стали рушійною силою процесу розвитку культурної галузі регіону. Дослідивши динаміку фестивалів Вінниччини, можна констатувати, що провідні культурно-мистецькі проекти регіону потужно розвиваються, відбувається пропагування як національного, так і світового творчого мистецького продукту.

Література

1. Бурдейна-Публіка Т. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури / Т. Бурдейна-Публіка. – Львів, 2009. – 22с.

2. Зуев С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.01 – теорія та історія культури / С. Зуєв. – Харків, 2007. – 18 с.
3. Пискач А. Фестивальний рух у культурному житті України кінця XX – початку XXI ст.: нефольклорні тенденції // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Зб.наук. праць. Рівне, 2011. – Вип. 17.
4. Хрома Г. Фольклорні фестивалі України і проблеми сценічного втілення фольклору / Г. Хрома // Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. – Вип. 6. – К., 2002. – С.107–113.
5. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.01 – теорія та історія культури / М. Швед. – Львів, 2005. – 209 с.

References

1. Burdeina-Publika T. Stanovlennia i rozvytok profesiinykh form muzychnoho zhyttia Vinnychchyny yak skladovoi kultury Podil'skoho kraiu. Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva. Spetsialnist 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury / T. Burdeina-Publika. – Lviv, 2009. – 22s.
2. Zuiev S. Suchasnyi kulturnyi prostir ta semiotyka muzychnoho festyvaliu (na materialakh Kharkova). Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva. Spetsialnist 17.00.01 – teoriia ta istoriia kultury / S. Zuiev. – Kharkiv, 2007. – 18 s.
3. Pyskach A. Festyvalnyi rukh u kulturnomu zhytti Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI st.: nefolklorni tendentsii // Ukrain'ska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Zb.nauk. prats. Rivne, 2011. – Vyp. 17.
4. Khroma H. Folklorni festyvali Ukrainy i problemy stsenichnoho vtillennia folkloru / H. Khroma // Visnyk KNUKіM: Zb. nauk. prats. – Vyp. 6. – K., 2002. – S.107–113.
5. Shved M. Tendentsii rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchasnoi muzyky v Ukraini na novomu etapi (1990–2005 rr.). Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva. Spetsialnist 17.00.01 – teoriia ta istoriia kultury / M. Shved. – Lviv, 2005. – 209 s.

Москвичёва Ю.А. Фестивально-конкурсное движение на Винниччине: динамика развития

В статье проанализированы особенности развития художественного процесса на Винниччине периода независимости Украины. Рассматривается тематика, функции и социокультурные задачи ведущих фестивалей региона. Сделана попытка классифицировать фестивали по уровню и жанрам. Проведено социологический анализ и показана динамика ведущих фестивалей региона с учётом количественных показателей, географии участников, охватываемых сценических площадок, адресной направленности.

Ключевые слова: фестивальное движение, Винниччина, фольклор, академическое музыкальное искусство, динамика культурных процессов.

Moskvichova Ju. Festival-competitive movement of Vinnytsia region: trends of development

The brand new conditions, the Ukrainian culture turned out to be under after Ukraine had gained independence, were demanding a search for new efficient methods of artistic patterns presentation. As an alternative to concert season, various festivals are becoming more and more relevant.

The issues concerned with the development of festival movement in Ukraine are studied by O.Diachkova, K.Zhygul'ski, S.Zuev, O.Zinkevych, K.Davydovskiy, D.Zudenko, K.Rieznikova, I.Sikorska, A.Pyskach, M.Shved. Festivals and art projects of Vinnytsia region selectively were becoming the object of interest of culturologists. In particular, some festivals of the region are analyzed by T.Burdeina-Publika, history of organ festival "Music within the monastic precincts" is elucidated in the scientific work of S.Iskra. However, to date there are no scientific researches on the complex socio-cultural analysis of festival-competitive movement in Vinnytsia region.

The aim of the research is to analyze the modern festival-competitive movement of Vinnytsia region and to reveal the dynamics of the top-level festivals and music forums of the region.

Every festival, existing nowadays in Ukraine, is the constituent part of the common cultural panorama of the country and forms its cultural identity.

Festivals, as the part of artistic market of the country, carry out a great many of socio-cultural tasks, namely:

- reproduction of modern samples music art in Ukraine;
- development of enlightenment traditions and spreading of national cultural heritage in the world;
- expansion of informative and artistic connections between the festival participants;
- appealing to particular aspects and events of national culture and history;
- necessity and significance of support of regional culture as a component part of nationwide culture of Ukraine;
- revival of traditions the patronage of arts.

Unlike separate concerts, a festival gives an opportunity, by means of wide audience unification in common area, to join to the art, perceive and appraise it, and sometimes, participate in creative process. Thus, art is becoming closer to and more accessible for the public. Festivals promote artistic communication, as the new ideas are expressed, new projects are created, festival participants get a chance to exchange their experience and improve their professional skills.

The founder of festival movement in Vinytsia region was Vinnytsia Region Philharmonic Society. At the end of the 19th – beginning of the 20th century Vinnytsia region, as an independent cultural region of Ukraine, made itself

known for a number of various festivals and art projects. Alongside classical music festivals appeared pop-art festival-competition, jazz music festival and festival of contemporary music. Simultaneously, in the cultural space of Vinnytsia region the festivals of amateur and folk arts were developing rapidly.

After we have performed the analysis of the currently existing art festivals in Vinnytsia region, we classify them according to the genres into musical, theatrical and cinematic, choreographic, literary-artistic, folklore ones and festivals of visual arts. The separate group is made up of festivals of national cultures. Festivals are also classified according to the level (international, nationwide, regional).

Among the acknowledged art projects of Vinnytsia region are Festival named after P.I.Tchaikovsky and N.F. von Meck; Organ festival "Music within the monastic precincts"; Jazz music festival "VINNYTSIA JAZZFEST"; Forum of the youth music "Colors of the 20th century music. Vanguard. Classics. Jazz"; Choral assemblies of M.D.Leontovych; Festival of theatrical art "Puppet of Podolia"; Children and youth festival of pop music "Music Umbrella"; Festival of folk choreography "Circle of vinca".

Festivals' conducting promotes communication of people with common interests; herewith the intercultural dialogue is taking place. In such a way, we can state that in information and culture space a festival is not only an artistic event, but it also turns into a "powerful social phenomenon".

In the article a number of criteria for sociological analysis and studying of the top-level festivals dynamics are being marked out. The quantitative dynamics of concerts and venues, dynamic correlation of Ukrainian and foreign groups and musicians, quantity of participating countries have being analyzed, as well as the address direction of the art projects.

The priority functions of the above mentioned festivals have being singled out, namely: educational or informative; recreational (creation of favorable conditions for spare time spending); training and educational (conducting of various workshops within the festival framework promotes the development of individual's creative potential); communication of creative elites; presentation of composer novelties.

So, modern festivals promote activation of the artistic life, determine the directions of the art development, and form new ideas.

Vinnytsia region nowadays, as an independent cultural region of Ukraine, is the territory with a powerful festival-competitive movement that arose in the 1970s and activated after Ukraine had gained independence and turned out to be a factor of the city's involvement to the world cultural space. Leading cultural and art projects of the region are rapidly developing and the promotion of both national and world creative product is taking place.

Key words: festival movement, Vinnytsia region, folklore, academic music art, the dynamics of cultural processes.

УДК 78.07

Сметана Оксана Павлівна
старший викладач;
Ємельянова Олена Юрївна
магістрантка

ТВОРЧА САМОРЕАЛІЗАЦІЯ СТУДЕНТІВ-ВОКАЛІСТІВ У ФОРМАТІ ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ

Розглянуто особливості розвитку сучасної естрадно-джазової освіти в контексті нової виконавської поетики, виразником якої є виконавець-інтерпретатор. Наголошується на важливості навчання студентів-вокалістів у форматі джазової імпровізації, котра закладає фундамент для творчої самореалізації естрадного співака.

Ключові слова: естрадно-джазова освіта, джазова вокальна імпровізація, творча самореалізація.

Стан і перспективи розвитку вітчизняної музичної освіти сьогодні заслуговують на багатоаспектне висвітлення в українському мистецтвознавчому та педагогічному дискурсі. Оновлення змісту і якості навчання майбутніх фахівців в галузі мистецтва є вимогою сучасної соціокультурної ситуації в Україні та світі. Нова виконавська поетика – розширення виразальних можливостей, жанрів та стилів музичного мистецтва – потребує переосмислення попереднього досвіду професійної підготовки студентів у вищих навчальних закладах. Інтенсивний розвиток джазу в ХХ – на початку ХХІ століття актуалізує проблему професіоналізації навчання майбутніх артистів естради.

Науковці та педагоги-практики наголошують на потребі вдосконалення системи фахової підготовки у навчальних закладах мистецького профілю згідно з сучасними вимогами. Культурне майбутнє українського суспільства залежить від того, чи зможе сьогодні вітчизняна освітянська громада розвинути в студентській молоді потребу до реалізації свого творчого потенціалу через цілеспрямоване формування професійної майстерності та залучення до найрізноманітніші форм художньо-

естетичної діяльності, зокрема у форматі вокальної джазової імпровізації. На жаль, доводиться констатувати, що численні наукові розробки організаційно-методичного забезпечення творчої самореалізації особистості не окреслюють чітких систематизованих вимог та критеріїв до процесуального підходу у фаховій підготовці студентської молоді, яка опановує естрадно-джазове мистецтво.

Слід зазначити, що проблема навчання джазу майбутніх естрадних співаків останнім часом набула різноаспектного теоретичного вивчення, який знаходиться на перетині педагогічного, мистецтвознавчого і культурологічного напрямів. Феномен джазу в соціокультурній практиці ХХ століття розглядали В.Конен, В.Сиров, Ф.Шак. Питанням специфіки естрадно-джазового виконавства присвячені мистецтвознавчі розвідки О.Барбана, Л.Переверзева, О.Рогачова, Ю.Чугунова. Слід зауважити, що значну увагу науковці приділяють дослідженню питання імпровізаційного субстрату джазу як естетико-типологічної ознаки естрадного мистецтва (С.Амірханова). Педагогічно-методичні підходи естрадно-джазової освіти висвітлюються у працях І.Бриля, В.Дряпіки, О.Павленко, Н.Сродних, О.Хижко. Формування творчої особистості у форматі джазової імпровізації досліджували К.Шпаковська, О.Жаркова, О.Курильченко, Ю.Степняк.

Незважаючи на значний масив наукових праць, присвячених проблемі професійної підготовки артистів естрадно-джазового виконавства, виникає необхідність поглибленого аналізу духовно-творчого потенціалу імпровізаційного субстрату джазу, який у художній комунікації підвищує роль музиканта-виконавця, створює сприятливі умови для його творчого самовираження та самореалізації. Враховуючи специфіку джазового музикування, особливої ваги набуває питання узгодження академічної музичної освіти із новими принципами виконавства.

Мета статті – з'ясувати особливості вітчизняної естрадно-джазової освіти у векторі сучасного розвитку музично-виконавського мистецтва; окреслити специфіку творчої самореалізації естрадного співака у форматі джазової імпровізації.

На музичному ринку нині спостерігається хаотичне співіснування високопрофесійного естрадного виконавства із низьковартісними явищами індустрії розваг. Комерціалізація естрадного музичного мистецтва, як складової масової культури, позначається на якісній зміні духовно-ціннісних орієнтацій суспільства. Як справедливо зазначає І.Чернова, в умовах шоу-бізнесу мистецтво переживає девальвацію естетичного і художнього [12]. "На естраду прийшла маса непрофесіоналів" [1, 167], – констатує Ю.Драбчук. Відтак, у площину наукових дискусій потрапляє проблема співвідношення художнього і комерційного в естрадному виконавстві.

Досить часто у багатомільйонної слухацької аудиторії користуються популярністю музичні проекти, до участі яких залучаються виконавці-аматори. "Розкрутка" продюсерів і менеджерів забезпечує таким шоу комерційний успіх і певною мірою нівелює роль професійних якостей самих артистів. В.Откидач зазначає: "Ринок індустрії розваг зосереджений в руках менеджерів, які ними керують, тоді як виконавці ("зірки") є "сировиною" для створення продуктів індустрії розваг" [6, 25]. В зв'язку з цим поняття "естрада" сьогодні трактується мистецтвознавцями неоднозначно і часто отримує негативний наратив. Проте зацікавленість і прихильність до естрадного мистецтва у публіки не зменшується.

Не секрет, естрадне мистецтво має свої преференції, за якими може легко "маскуватися" банальний художній смак і недостатня майстерність виконавця. "Розвиваючись як мистецтво святкового дозвілля, естрада завжди прагнула до незвичності та різноманітності. Відчуття святковості створювалося за рахунок зовнішнього видовища, гри світла, зміни живописних декорацій, трансформації сценічного майданчика тощо" [6, 13], – свідчить В.Откидач. Отож, особлива аура естрадного мистецтва – відкритість і видовищність, розкутість і ексцентризм – приваблює публіку, допомагаючи їй зняти емоційне напруження і звільнитись від стресових станів.

Дисбаланс розважальності і художності в естрадному мистецтві особливо впливає на молоде покоління, яке надто чутливе до емоційних зарядів жанрів легкої музики, а відверту святковість починає приймати як модель поведінки і норму життя. В цій ситуації найбільш вразливою категорією стає творчо обдарована студентська молодь, яка, в міру несформованості ціннісних орієнтацій, іноді легковажно ставиться до необхідності цілеспрямованого набуття професійних знань і умінь. У концертно-виконавській діяльності майбутні артисти ілюзорно покладаються на свої природні задатки і применшують роль традиційної фахової підготовки. Така односторонність розуміння природи музичного виконавства, на жаль, призводить до неповноцінного розвитку творчого потенціалу студентів спеціалізації "музичне мистецтво естрада".

Безперечно, з появою розважальної індустрії суттєво змінилась естетика музичного виконавства, яка культивує ертертейнерство і сценічну розкутість виконавця, спонтанність і безпосередній контакт із масовою слухацькою аудиторією. Але, це зовсім не означає зменшення цінності професійної майстерності артиста, який діє всупереч художнім нормам академічної музики. Інша річ, що традиційні підходи до виховання музиканта-виконавця не враховують сповна умов концертної естради.

Нові сценічні і комунікативні принципи в музичному виконавстві ХХ століття закономірно потребують зміни системи фахової підготовки майбутнього артиста естради.

Якщо в академічному виконавстві класико-європейської традиції головне завдання полягало у донесенні до слухача художньо-образного змісту, фіксованого у нотному тексті, то сучасне виконавство допускає множинність інтерпретацій композиторського матеріалу. На думку І.Чернової, нову виконавську поетику визначає концепція "відкритої форми", яка ініціює "включення виконавця у процес компонування тексту музичного твору" [12, 13]. Створення на сцені оригінального артистичного образу переводить відповідальність за художній рівень арт-продукції з композитора на виконавця. Це означає, що в сфері розважальної музики зростає роль творчого самовираження артиста, яке без фахової підготовки може призвести до появи "відверто потворних форм" [1, 167]. Надзвичайно важливо, щоб вітчизняна музична освіта, враховуючи сучасні тенденції розвитку музичного мистецтва, засвідчила здатність розвивати творчий потенціал молоді на засадах високої художності.

Згідно з науковими розробками, творче самовираження, як і творча самореалізація – це усвідомлений і цілеспрямований процес оптимізації внутрішніх ресурсів особистості (здібностей, знань і навичок) у художньо-естетичній діяльності, що ґрунтується на її духовних пріоритетах та коректується у форматі загальноприйнятих світоглядних цінностей. С.Рубінштейн наголошує, що постійна робота над собою, цілеспрямоване набуття навичок у певній сфері діяльності забезпечує повноцінне розкриття творчого потенціалу особистості [9]. Відповідно, сучасна музична педагогіка в професійній підготовці студентів вбачає "виховання різнобічно розвинутої, гармонійної, творчої особистості, спроможної працювати на високому фаховому рівні та готової до безперервного самовдосконалення" [11, 1].

Важливо відзначити, що в системі музичної освіти України сьогодні багато що переглянуто і модернізовано. "В умовах засилля звукового ефіру в музичному просторі різними за якістю музичними фонограмами, сучасного прогресу звукових можливостей і наукового розвитку концепцій виконавської діяльності виникли нові підходи до проблеми підготовки артистів естради" [5, 84], – стверджує Н.Овсяннікова. В науково-методичній літературі пропонуються різні підходи до організації навчання майбутніх естрадних співаків. Проте невичерпним джерелом професійного становлення студентів-вокалістів є насамперед імпровізаційний субстрат джазу.

Відомо, що джаз виник у лоні естрадної музики та цінностях масової культури. Водночас додання шаблонів і кліше, стремління виконавця до неповторності і пошуку оригінальних інваріантів заданої музичної теми є естетично-типологічною ознакою джазу. "Імпровізаційність в значній мірі визначає його (джазу) художню сутність" [3, 268], – стверджує В.Конен. Дослідниця правомірно відносить джаз до художньо-творчих форм "третього пласта" культури, який поєднує масове і елітарне. І.Чернова вважає, що саме з появою джазу в музичному мистецтві ХХ століття сформувалися нові принципи виконавської культури, зокрема, нової виконавської поетики. Імпровізаційність, інвенційність, інтуїтивність "повертають виконавській творчості сенс спонтанності, засвідчують зменшення вартості мистецтва як витвору і водночас вивіщення його як діяльності, самореалізації творчо обдарованих особистостей "на очах", при безпосередній участі слухачів" [12, 11], – зауважує дослідниця.

На думку вчених, навчання студентів у форматі джазової імпровізації підвищує можливості педагога розкрити і розвинути творчий потенціал молодих музикантів, сформувати у них здатність генерувати оригінальні художньо-інтерпретаційні рішення та виховати відчуття свободи виконавського вибору. О.Хижко стверджує: "естрадно-джазове музикування є потужним засобом удосконалення особистості" [11, 8].

Особливої значущості науковці надають головному принципу художньо-виразової системи джазу – імпровізації, яка базується на оригінальній індивідуально-творчій інтерпретації музикантом-виконавцем популярних мелодій. Передусім імпровізація – це процес, спрямований на безперервний пошук нового, це творче самовираження і самоствердження виконавця, здатного відчувати у сталих звукових моделях неповторну мелодичну та ритмічну палітру. Джазова імпровізація в сутнісному значенні є продуктом творчої діяльності. Вона дає можливість музиканту виявити свою індивідуальність, вийти за межі стандарту та простої механічної дії.

Навчання студентів-вокалістів у форматі джазової імпровізації є потужним розвиваючим засобом – формуванням творчих якостей співака, виконавця-співавтора. Звичайно, досягнути дивовижної виконавської вправності у відкритій художній системі, якою, власне, є джаз, можливо за умови високих професійних навичок і умінь. Те, що в більшості публіка сприймає як спонтанний вияв творчої свободи, насправді – високий рівень професіоналізму, який дозволяє виконавцю не тільки використовувати заздалегідь заготовлені музичні фрази, а й через майстерну організацію звукового матеріалу виражати своє художнє "Я".

Імпровізаційне музикування належить до художньо-креативної діяльності, яка забезпечує артистичне самовираження, саморозвиток і самореалізацію виконавця. При цьому важливо, що спон-

танність музичного вислову коригується конструктивністю, ексцентричність – проходить інтелектуальну обробку. Талант і професійний вишкіл є показниками майстерності джазового імпровізатора. Саме тому вітчизняна система музичної освіти останні десятиліття накопичила чималий досвід опанування прийомами джазової імпровізації майбутніх співаків музичної естради.

Вивчаючи питання навчання джазу в Україні, О.Павленко зазначає, що у 90-х років ХХ століття "джаз проникає в систему загальної, середньої та вищої освіти: з'являються спеціалізовані школи, коледжі, естрадно-джазові відділення в музичних закладах" [7, 216]. Сьогодні професійну підготовку в даному напрямі надають у вищих навчальних закладах Києва, Донецька, Харкова, Луганська, Рівного. Навчально-виховний процес спрямований на формування у студентів-вокалістів співочих навичок і правил виконання джазових скетів, свінгування у побудові джазових фраз, прийомів інтерпретації та імпровізації джазових стандартів тощо.

Водночас своєрідну альтернативу традиційним формам музичної освіти в добу інтенсивного розвитку інформаційних технологій пропонують мистецькі та освітні портали Інтернету. Відео-уроки та аудіо-тренінги, майстер-класи в режимі on-line розраховані на різний рівень навчальних потреб – від початківця до професіонала, від меломана-аматора до музиканта-фахівця. Приміром, серед освітніх проектів варто назвати відео-уроки естрадно-джазового вокалу Київської школи мистецтв "Соломрія" [16], вокальний відеоблог "Співай за мною" Ірини Цуканової [14], авторські відео-курси Василя Кашеварова, Михайла і Людмили Ладомирових [17].

Оригінальну форму організації навчання джазової імпровізації пропонує Київська міжнародна джазова академія, що функціонує з 2006 року. Академія влаштовує на безкоштовній основі джазові курси для талановитої студентської молоді зі всієї України. Відбір на навчання здійснюється за результатами всеукраїнського конкурсу, умови якого розміщені на сайті uajazz.com. Інтенсив-курси проходили на базі Київських навчальних закладів – Інституту музики ім. Р.Глієра, школи мистецтв №2 ім. М.Вериківського. В програмі тижневих курсів: історія і теорія джазу, індивідуальні і групові заняття з опанування джазових стилів у вокальному і інструментальному виконавстві. Важливо, що за роки діяльності Київської міжнародної джазової академії викладання вокалу здійснювали всесвітньо визнані джазові співаки – Грегори Портер, Френк Лейсі, Марек Балата, Текора Роджерс, Синтія Скот. Підсумком навчальної роботи курсів є концертні програми, які були представлені для шанувальників естрадно-джазового мистецтва у Києві, Черкасах [15].

Безперечно, розвиток естрадно-джазової освіти викликав потребу якісного навчально-методичного забезпечення – підготовку навчальних планів та програм, посібників та підручників. Суттєво збагатили музичну педагогіку методичні розробки з навчання джазової імпровізації: "Скет-імпровізація" О.Степурка [10], "Джазовий вокал: практичний посібник для початківців" А.Карягіної [2], "Школа джазової імпровізації" Ю.Маркіна [4]. Незаперечним авторитетом у професійній підготовці співака естрадно-джазового виконавства на даний час користується книга американського педагога Сета Рігса "Як стати зіркою" [8] та аудіо-тренінги для вокалістів, розроблені канадською співачкою Джоні Мітчелл [13].

Володарка премії "Греммі" (2002 р.) Д. Мітчелл вказує, що навчитися вокалісту імпровізації найкраще з голосу, повторюючи вправи за педагогом або за аудіо-треком. До речі, емпіричний метод (зв'язок навчання із живою виконавською практикою), який взято в основу даної методики, має давню історію і традиції в музичній педагогіці. Його широко практикують майстри італійської школи навчання академічного співу. Як бачимо, цілеспрямований педагогічний вплив забезпечує ефективність навчання співу. При цьому керівна роль педагога у процесі фахової підготовки майбутніх співаків естрадно-джазового напрямку зводиться не лише до опанування виконавських прийомів, а й до спонукання молодих музикантів до творчого самовираження та самореалізації.

Отже, одним із шляхів модернізації сучасної музичної освіти в Україні є збагачення традиційних підходів до професійної підготовки музиканта-виконавця художніми принципами естрадно-джазового мистецтва. Вміння нестандартно перетворити музичний матеріал і художньо переконливо донести його до масової слухачької аудиторії – необхідні якості професійної майстерності сучасного артиста естради. Вітчизняна музична педагогіка промовисто демонструє життєздатність у пошуку перспективних моделей професійної підготовки студентів-вокалістів, здатних до неупинного саморозвитку та творчої самореалізації.

Література

1. Драбчук Ю. Тенденції розвитку сучасної популярної пісні в Україні / Ю.П.Драбчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць. – Рівне: РДГУ, 2012. – С. 164-169.
2. Карягина А. Джазовый вокал: практическое пособие для начинающих (+ CD) / А.В. Карягина. – СПб: Лань, 2008. – 48 с.
3. Конен В. Рождение джаза / В.Д. Конен. – М.: Сов. композитор, 1990. – 320 с.

4. Маркин Ю. Школа джазовой импровизации. Ч.1. Теоретический курс. – М.: Михаил Диков, 2008. – 132 с.
5. Овсянникова Н. Шоу-бізнес – менеджмент або мистецтво? / Н.Ю. Овсянникова // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Зб. матеріалів П'ятої Міжн. наук.-творчої. конф. – К.: НАКК-КіМ, 2011. – С. 83-84.
6. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: навч.-метод. посіб. / В.М. Откидач. – Вінниця: Нова Книга, 2013. – 368 с.
7. Павленко О. Джазова імпровізація в сучасній теорії та практиці навчання / О. М. Павленко // Педагогічна теорія і практика: зб. наук. праць. – К.: КиМУ, 2010. – Вип. 1. – С. 213 – 222.
8. Риггс С. Как стать звездой / С.Риггс / сост.: "Guitar College". – М.: "Guitar College", 2000. – 104 с.
9. Рубинштейн С. Основы общей психологии: учебное пособие / С.Л.Рубинштейн. – СПб.: изд-во Питер, 2009. – 712 с.
10. Степурко О. Скэт-импровизация / О.М. Степурко. М.: Камертон, 2006. – 76 с.
11. Хижко О. Формування навичок естрадного музикування у студентів музичних училищ: автореф. дис... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання / О.В.Хижко. – К., 2009. – 24с.
12. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму: автореф. дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.01 – теорія та історія культури / І.В.Чернова. – Львів, 2007. – 20 с.
13. www.jazz.com
14. www.iraart.org
15. www.mda.com.ua
16. www.solomria.com.ua
17. www.uajazz.com

References

1. Drabchuk Yu. Tendentsii rozvytku suchasnoi populiarnoi pisni v Ukraini / Yu.P.Drabchuk // Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: Zb. nauk. prats. – Rivne: RDHU, 2012. – S. 164-169.
2. Karyagina A. Dzhazovyy vokal: prakticheskoe posobie dlya nachinayushchikh (+ CD) / A.V. Karyagina. – SPb: Lan', 2008. – 48 s.
3. Konen V. Rozhdenie dzhaza / V.D. Konen. – М.: Sov. kompozitor, 1990. – 320 s.
4. Markin Yu. Shkola dzhazovoy improvizatsii. Ch.1. Teoreticheskiy kurs. – М.: Mikhail Dikov, 2008. – 132 s.
5. Ovsiannikova N. Shou-biznes – menedzhent abo mystetstvo? / N.Yu. Ovsiannikova // Kulturno-mystetske seredovyshche: tvorchist ta tekhnolohii: Zb. materialiv Piatoi Mizhn. nauk.-tvorchoi. konf. – К.: NAKKKiM, 2011. – S. 83-84.
6. Otkydach V. Estradnyi spiv i shou-biznes: navch.-metod. posib. / V.M. Otkydach. – Vinnytsia: Nova Knyha, 2013. – 368 s.
7. Pavlenko O. Dzhazova improvizatsiia v suchasni teorii ta praktytsi navchannia / O. M. Pavlenko // Pedagogichna teoriia i praktyka: zb. nauk. prats. – К.: KyMU, 2010. – Vyp. 1. – S. 213 – 222.
8. Riggs S. Kak stat' zvezdoy / S.Riggs / sost.: "Guitar College". – М.: "Guitar College", 2000. – 104 s.
9. Rubinshteyn S. Osnovy obshchey psikhologii: uchebnoe posobie / S.L.Rubinshteyn. – SPb.: izd-vo Piter, 2009. – 712 s.
10. Stepurko O. Sket-improvizatsiya / O.M. Stepurko. М.: Kamerton, 2006. – 76 s.
11. Khyzhko O. Formuvannia navychok estradnoho muzykuvannia u studentiv muzychnykh uchylyshch: avtoref. dys... kand. ped. nauk: spets. 13.00.02 – teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia / O.V.Khyzhko. – К., 2009. – 24s.
12. Chernova I. Muzychne vykonavstvo v sytuatsii postmodernizmu: avtoref. dys... kand. mystetstv.: spets. 17.00.01 – teoriia ta istoriia kultury / I.V.Chernova. – Lviv, 2007. – 20 s.
13. www.jazz.com
14. www.iraart.org
15. www.mda.com.ua
16. www.solomria.com.ua
17. www.uajazz.com

Сметана О.П., Емельянова А.Ю. Творческая самореализация студентов-вокалистов в формате джазовой импровизации

Рассмотрены особенности развития современного эстрадно-джазового образования в контексте новой исполнительской поэтики, выразителем которой является исполнитель-интерпретатор. Отмечается важность обучения студентов-вокалистов в формате джазовой импровизации, которая закладывает фундамент для творческой самореализации эстрадного певца.

Ключевые слова: эстрадно-джазовое образование, джазовая вокальная импровизация, творческая самореализация.

Smetana O., Yemelianova O. Creative self for soloists in jazz improvisation format

The peculiarities of the contemporary pop-jazz education in the context of the new poetics of performance which is singer-interpretator. Stresses the importance of teaching students vocalists in jazz improvisation format, which lays the foundation for creative self pop-singer.

This paper investigated the features of the national pop- jazz education in the vector of modern music and performing arts, stage defined needs and communicative principles of music of the twentieth century the system of professional training artist, creative self-defined specificity pop singer in the form of jazz improvisation.

Scientists and practicing teachers emphasize the need for improving the system of vocational training in schools of art profile by date. Ukrainian cultural future of society depends on whether the current local education community to develop student's youth need to realize their creative potential through purposeful formation of professional skills and involvement in a variety of forms of artistic and aesthetic activity, particularly in the form of vocal jazz improvisation. Unfortunately, it must be noted that many scientific developments organizational methods of creative self-identity is not clear systematic outline the requirements and criteria of the procedural approach to professional training of students, which is mastering the art of Jazz.

The article discusses the features of the modern pop- jazz education in the context of new performance poetics, is epitomized by singer-interpreter. Stresses the importance of teaching students vocalists in jazz improvisation format, which lays the foundation for creative self pop singer.

Scope of the article states that the Ukrainian cultural future of society depends on whether the current local education community to develop student's youth need to realize their creative potential.

The specificity of music- jazz crooner, analyzes the spiritual and creative potential of the substrate improvisational jazz.

Investigated the coexistence of highly performing variety of low-cost entertainment industry events, their place in modern musical art. Solved the issue of commercialization of pop art and its influence on the spiritual values of society.

Despite the large amount of scientific publications on the issue of training of artists performing Jazz, there is a need for in-depth analysis of the spiritual creativity of jazz improvisation substrate, which in the art of communication increases the role of musicians, creating favorable conditions for its creative expression and self-realization. Given the specificity of jazz music making particular importance is the question of the coordination of academic musical education with new principles of performance.

The author focuses on the importance of popular vocal projects in the form of show business and the possibilities for self-realization and stage development as professional artists and amateur artists. Scientists say that creative self-expression and self-realization – a conscious, purposeful process of optimizing internal resources of the individual (skills, knowledge, and skills) in artistic and aesthetic activities.

Imbalance rozvazhalnosti and artistry in pop art particularly affects younger generation that is too sensitive to the emotional charge genres of popular music, but outright festivity begins to take as a model of conduct and norms of life. In this situation, the most vulnerable categories becomes creatively gifted students who, as aborted values, sometimes flippantly refers to the need for targeted acquisition of professional knowledge and skills. In concert and performing artists of the future is an illusion rely on their natural inclinations and diminish the role of traditional training. Such a one-sided understanding of the nature of musical performance, unfortunately, leads to defective development of the creative potential of students of the specialization "music art pop".

Of particular significance researchers provide the fundamental principle of artistic and expressive of jazz – improvisation based on the original individual creative musicians interpreting popular tunes . First of improvisation – a process aimed at continuous search for new, creative expression and this affirmation musician, able to feel in established models unique sound of melodic and rhythmic palette. Jazz improvisation in essentially meaning is a product of creative activity. It allows the musician to express their individuality, to go beyond the standard and simple mechanical action.

Contemporary art world "compromise" Jazz musician on enterteynerstvo, scenic looseness, spontaneity and direct contact with the mass Audience.

The functional feature in the field of self-actualization vocalist becomes artistic and expressive system of jazz as it gives the artist a high possibility of self-expression through improvisation.

Investigated that indicators of mastery of the jazz improviser is talent and professional training. The role of empirical learning methods and techniques of jazz music. Analysis of various forms of jazz music education in Ukraine.

Key words: Pop-jazz education, jazz vocal improvisation, creative self.

**КУЛЬТУРОТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ В. М. ПЕРЕТЦА
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ****кінець XIX – початок XX століття**
/продовження, початок у № 2, 2013/

Розглянута постать видатного вченого, академіка, колекціонера літературних пам'яток Володимира Миколайовича Перетца. Досліджена його культуротворча діяльність на тлі культурно-історичного поступу й виборювання української національної ідеї кінця XIX – початку XX століття. Проаналізована роль В. М. Перетца у відродженні української культури та передачі інтелектуальних і культурних надбань майбутнім поколінням.

Ключові слова: *українська культура, національна ідея, культурне відродження, українознавство, культурне надбання.*

Великий вплив на культурне життя й поступ національної ідеї українського народу справила активна діяльність В. М. Перетца в Українському науковому товаристві (УНТ). Як голова філологічної секції УНТ, що займалась організацією роботи з питань мови, історії літератури та народної словесності, вчений заклав важливі передумови для її успішного функціонування. Він залучив до співпраці відомих філологів, накреслив програму діяльності секції, організував всебічну розробку питань української філології (уніфікації граматики, складання історичних, термінологічних і тлумачних словників, дослідження генези української мови). В першій книзі записок УНТ учений опублікував програмну статтю "Найближчі завдання вивчення історії української літератури" [1]. Також він очолив філологічну секцію наукового товариства ім. Шевченка. Його діяльність широко представлена у виданнях "Записок", "Україна", "Літературно-науковий вісник", "Університетські відомості", "Читання історичного товариства Нестора-Літописця", "Київська старовина" та інших українських виданнях.

Під час війни 1914 року розвиток української культури призупинився. Влада заборонила всі періодичні видання, що виходили українською мовою, закрила українські друкарні, зупинила діяльність наукового товариства ім. Шевченка. Однак навіть у тяжкі часи перетворень, перебуваючи в Росії, В. М. Перетц плекав українську національну ідею. Будучи обраним академіком Петербурзької академії наук, він поновив викладання курсів історії давньої української літератури та фольклору, написав низку праць з історії театру й давньої української літератури. Найзначнішими працями в галузі української філології стали: "До історії перекладу біблії в Західній Русі. Книга Естері в перекладі кінця XV ст." [2], відгук про працю М. І. Петрова "Нариси з історії української літератури XVII–XVIII століть. Київська мистецька література XVII–XVIII століть, переважно драматична" [3], "Старовинна українська література XV–XVIII століть" [4]. Перебуваючи у Самарі, вчений працював над збиранням пам'яток культури, мистецтва, цінних книг та рукописів і згодом надрукував статті: "Українські стародруки в книгозбірнях м. Самари" [5], "Українські й білоруські стародруки в бібліотеці Ленінградського університету" [6]. Від 1919 року дослідження української культури академік В. М. Перетц здійснював також в рамках роботи в Українській академії наук. На її базі він створив Товариство прихильників української історії, письменства й мови, яке згодом займалося організацією вивчення побуту та матеріальної культури українців поза межами України. "А головне, – писав В. Перетц, – воно полегшує вилучення українських матеріалів" [7, 39]. Товариство видавало наукові збірники з важливими українознавчими працями, побудованими на новітніх матеріалах. До останнього В. М. Перетц прагнув зберегти здобутки в галузі українознавства, навіть після прийняття рішення у 1929 році про ліквідацію товариства. У своєму листі до історико-філологічного факультету Всеукраїнської академії наук (ВУАН) він писав: "Я, як голова Товариства, прошу: 1) не викреслювати його із числа установ ВУАН; 2) якщо потрібно змінити назву на таку: "Комісія по вивченню культурної історії українського народу", бо члени цієї установи вивчають матеріали до історії давнього та нового українського письменства, історії нової України, її фольклору, матеріальної етнографії, мови та мистецтва" [7, 39]. Вчений планував скласти реєстр рукописів українського походження, що зберігалися в бібліотеках і музеях Петрограда, пропонував видати збірник українських видань XVI–XVII століть.

В умовах утисків розвитку української культури, освіта, знання, наукове мислення ставали ґрунтом, на якому примножувалися інтелектуальне багатство, національні духовні цінності. У змісті культури

В. М. Перетц захищав пріоритет науки над ідеологічними цінностями. Він активно відстоював розвиток національної української культури на противагу занепадницьким течіям, утверджував ідеї її зв'язку з культурами інших народів. Для цього В. М. Перетц неодноразово ініціював питання щодо розвитку українознавства: подав записки до Наркомосу Української Радянської Соціалістичної Республіки про створення науково-дослідного інституту або кафедри українознавства в Петрограді, написав листа віце-президенту академії наук Д. І. Багалію. Він вказував, що "товариство прихильників української історії, письменства та мови вже два роки розробляє першокласні джерела з усіх галузей українознавства, які є в Петрограді" [7, 37]. Вчений зазначав, що роботи ведуться й можуть поширюватися у таких напрямках: "1. впорядкування та збирання відомостей про українські давні рукописи, що мають вагу для історії письменства чи мови; 2. рукописів, де є відомості етнографічного змісту; 3. до живої мови і до історії мови давньої; 4. збирання документів, актів до історії України XVII–XVIII ст." [7, 37]. В. М. Перетц вважав, що: "політичні обставини денационалізували й денационализують верстви української інтелігенції, відривають талановитих людей від рідного народу" [7, 35]. Він писав: "Ось смішно сказати, я змушений жити в Петрограді зовсім не тому, що я одночасно перебуваю членом Російської Академії, а тому, що незалежно від засобів до життя для плідних праць з історії української літератури в XV – XVIII ст. необхідно розкривати поклади рукописних і друкованих матеріалів, що зберігаються в Петрограді та Москві" [7, 37]. Проте пропозиція про заснування інституту українознавства не знайшла підтримки влади.

В цілому, згідно зі звітом академіка В. М. Перетца щодо своєї діяльності у перші роки революції (1918–1923), "він знайшов новий багатий матеріал для історії української літератури XVI–XVII століття, досі невідомий нікому з істориків цієї літератури, висвітлив ці нові явища даними давньопольської літератури, що дало можливість трактувати в новому світлі вказаний період; реставрував заново текст "Слова о полку Ігоревім" і пояснив його з нової точки зору, як пам'ятник феодальної Русі, що представляє нове придбання науки" [8, 31]. Дослідник став на ґрунтовний рівень значної оригіналізації та автохтонізації пам'ятки. Він робив спроби перекладу "Слова о полку Ігоревім", тим самим закріплюючи пам'ятку за давнім Києвом та його українськими нащадками. У 1926 році вчений опублікував українською мовою свою монографію "Слово о полку Ігоревім. Пам'ятка феодальної України-Русі XII віку" [9], яка підсумувала більш ніж столітні досягнення літературознавчої та інших наук і багаторічну працю самого автора над найвидатнішою пам'яткою літератури Київської Русі.

Розвиваючи культуротворчу діяльність, В. М. Перетц організував і очолив комісію давнього українського письменства на базі ВУАН (1927 р.), "наголошуючи на тому, що історія давнього українського письменства дуже широка, пам'ятки її сягають майже восьми віків та відбивають на собі весь хід культурного й художнього розвитку українського народу" [7, 37]. Вона займалася вивченням і підготовкою до видання пам'яток українського письменства з найдавніших часів; складанням бібліографії української літератури та пошуками ще не виявлених і не виданих старовинних українських текстів. Живучи в Саратові, В. М. Перетц продовжував українознавчі дослідження. Ним було знайдено новий текст XVI століття пам'ятки літератури Київської Русі – "Слова Данила Заточника", який було підготовлено до друку й видано після смерті вченого.

Протягом життя дослідник накопичив та опрацював величезний документальний матеріал з історії української літератури, мови, мистецтва, поезії та козацтва, що відбивав первинні відомості певних ланок соціального устрою та життя українського народу. Вийшло друком чимало дослідницьких праць, пронизаних українським патріотизмом, присвячених історії української культури, мови, літератури, переважно історії українського театру й драматургії, старовинної української лірики: "Вірші ером. Климентія Зиновієва сина", "До історії українського мистецтва", "Колишня старина Межигірського монастиря мистецтва", "Чотири документи до історії українського козацтва", "Нові дані для історії старовинної української лірики" та інші [10; 11; 12; 13; 14]. Українською мовою були видані джерелознавчі праці: "Українське питання в освітленні польського поета XVII віка", "Польські пісні, записані українцем при кінці XVII століття", "Українські думи" та інші [15; 16; 17]. Винятково цінні українознавчі дослідження науковець опублікував у 1929 році в третьому випуску "Досліджень та матеріалів з історії старовинної української літератури XVI–XVIII століття" [18] (у 1926 – перший, у 1928 – другий), в яких вміщено п'ятнадцять розвідок про різні пам'ятки давньої української літератури. Протягом 1930–1933 років він працював над четвертим томом, що містив складові: "Давньоруські княжі житія в українських перекладах XVII ст.", де автором проаналізовані пам'ятки житійного письменства княгині Ольги та князя Володимира Святославича, Бориса та Гліба, монастирських подвижників Київської Русі; "Книга душі, іменована злото. Невиданий твір митрополита Петра Могили", "Із спостережень над українським віршеписанням XVI–XVII ст.", "Угро-руський пісняр початку XVIII ст.", "Досвід характеристики суспільної та побутової моралі в українській літературі XVII ст.". Зазначені збірники стали новим значним внеском у джерельний фонд української літератури, розкрили ряд аспектів літературних взаємин України з Польщею, Росією та іншими країнами.

Провідне місце в культуротворчій діяльності вченого посідало колекціонування. Від 90-х років XIX століття дослідник проводив пошуки українських за походженням пам'яток культури в різноманітних сховищах, що давало змогу вивчати питання походження українського етносу, здобутки його культури. В. М. Перетц знайшов чимало українських матеріалів, відвідавши збірні Києво-Печерської лаври, Софійського собору, Михайлівського монастиря, книгозбірні Києва, Харкова, Москви, Ленінграда, Мінська. Хронологічно пам'ятки охоплювали широкий та малодосліджений період XI–XVIII століття, будучи значною складовою в розвитку українського письменства. Відомим є той факт, що у рукописах і стародруках відображалися притаманні народові форми культури, писемність ставала засобом примноження й поширення культурних багатств. Послідовник В. М. Перетца – О. А. Назаревский у статті "Пам'яті вчителя" говорить, що "в обстеженні рукописних зібрань та виявленні в них рукописів українського походження В. Н. Перетц бачив єдиний правильний шлях для визначення обсягу і складу української літератури, для побудови її історії і плідного вивчення" [19, 349]. Колекція зібрань вченого має унікальну цінність для української культури, оскільки є скарбницею національного надбання. Вона стала однією із самих великих і цінних приватних старовинних колекцій, в якій українські пам'ятки є свідченням його невичерпного інтересу до України, її історії та культури.

Підбиваючи підсумки викладеного матеріалу, можна стверджувати, що кінець XIX – початок XX століття характеризувався розвитком культуротворчого потенціалу, що ґрунтувався на виборюванні української національної ідеї. Цей процес супроводжувався творенням духовних цінностей (мови, літератури, мистецтва, науки, освіти тощо), пошуком, збереженням та поширенням духовної спадщини. У цей час відбувався процес активізації інтелектуальних і творчих зусиль наукової еліти, зростання національної свідомості українського народу. Головним здобутком в рамках розвитку української національної ідеї стало утвердження етнокультурної унікальності, духовної самобутності й цінності української культури. Для реалізації цього, основоположною стала культуротворча діяльність В. М. Перетца, який проніс ідею української національної самобутності крізь все життя. Його діяльність сприяла культурному прогресу, який включав створення умов для розвитку культури та її вивчення. Очевидно, що в рамках культури відображалася реалізація творчості українського етносу й свобода прояву національної думки, тому дослідження суспільного надбання ґрунтувалося на науковому аналізі стародавніх пам'яток культури. Кожна окрема пам'ятка виступала передусім як документальне свідчення історичного процесу, феномен, у якому втілювався духовний зміст епохи, її технічні та мистецькі досягнення, діяльність видатних особистостей. Досліджуючи пам'ятки історичного минулого українського етносу, він розкрив невідомі та маловідомі явища, факти історії національної культури, в тому числі й давньої української писемності. У науковий обіг було введено численні факти з історії та теорії літературознавства, визначено проблеми й перспективи розвитку літератури в рамках окремих етапів і стилів художньої творчості. Так, він наповнив культурний простір того часу науковими фактами та джерельним матеріалом, що, у свою чергу, призвело до розуміння української ментальності, яка знаходила вияв у різноманітних творах мистецтва, літератури, естетичних смаках. Саме цей напрям став визначальним на ранньому етапі вивчення української культури. Таким чином, підсумовуючи результати культуротворчої діяльності В. М. Перетца, можна констатувати, що завдяки його невтомній роботі, присвяченій ідентифікації національної культури, у світовий культурний простір увійшла відроджена, популяризована самобутня українська культура.

Література

1. Перетц В. М. Найближчі завдання вивчення історії української літератури / В. Н. Перетц // Записки УНТ. – К., 1908. – Ч. I. – С. 212.
2. Перетц В. Н. До історії перекладу Біблії в західній Русі. Книга Естери в перекладі кінця XV в. / В. Н. Перетц // Фільологічний збірник пам'яті К. Михальчука. – К., 1915. – С. 23–45.
3. Петров Н. И. Очерки из истории украинской литературы XVII–XVIII веков. Киевская искусственная литература XVII–XVIII веков, преимущественно драматическая / Н. И. Петров. – К. : Типография общества "Петр Барский", 1911. – 535 с.
4. Перетц В. Н. Старинная украинская литература (XV–XVIII вв.) / В. Н. Перетц // Отечество: Сборник национальной литературы России. – Петроград, 1916. – Т. I. – 193 с.
5. Перетц В. М. Українські стародруки в книгозбірнях м. Самари / В. Н. Перетц // Бібліологічні вісті. – К., 1924. – ч. 1-3. – С. 167–168.
6. Перетц В. М. Українські і білоруські стародруки в бібліотеці Ленінградського університету / В. Н. Перетц // Бібліологічні вісті. – К., 1924. – ч. 1-3. – С. 168–170.
7. Матвеева Л. В. Доля видатного славіста-українознавця Володимира Перетца / Л. В. Матвеева // Східний світ. – 2007. – № 2. – С. 32–44.
8. Соболев В. С. Отчет академика В. Н. Перетца о своей деятельности в первые годы революции (1918–1923) / В. С. Соболев // Труды Отдела древнерусской литературы. – СПб. : Наука, 1992. – Т. XLV. – С. 30–33.
9. Перетц В. М. Слово о полку Игоревім – пам'ятка феодальної України-Руси XII віку. – К., 1926. – 351 с.
10. Перетц В. М. Вірші ером. Климентія Зиновієва сина / В. М. Перетц // Матеріали до вивчення історії української літератури. – К., 1959. – Т. I. – 357–363.

11. Перетц В. Н. К истории украинского искусства / В. Н. Перетц // Археологическая летопись Южной России. – 1905. – № 1/2. – С. 45–48.
12. Перетц В. Н. Былая старина Межигорского монастыря искусства / В. Н. Перетц // Археологическая летопись Южной России. – 1905. – №1/2. – С. 32–40.
13. Перетц В. Н. 4 документа к истории украинского казачества: 1659–1708 гг. / В. Н. Перетц // Киевская старина, 1905. – № 6. – С. 232–237.
14. Перетц В. Н. Новые данные для истории старинной украинской лирики / В. Н. Перетц // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. – 1907. – Т. 12, № 1. – С. 144–184.
15. Перетц В. М. Українське питання в освітленні польского поета XVII віка : [В. І. Коховського] / В. М. Перетц ; [пер. І. Кривецький]. – Львів : Вид-во НТШ, 1906. – 17 с.
16. Перетц В. М. Польські пісні, записані українцем при кінці XVII століття / В. М. Перетц // Записки НТШ. – 1906. – Т. 74. – С. 141–144.
17. Перетц В. М. Українські думи / В. Н. Перетц // ЛНВ. – 1907. – № 4. – С. 22–30.
18. Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков / В. Н. Перетц. – Л. : АН СССР, 1929. – 255 с.
19. Сенік О. Н. Украинские рукописи в коллекции В. Н. Перетца // Труды Отдела древнерусской литературы. – Л. : Наука, 1974. – Т. XXIX. – С. 349–350.

References

1. Peretts V. M. Naiblyzhchi zavdannia vyvchennia istorii ukrainskoi literatury / V. N. Peretts // Zapysky UNT. – K., 1908. – Ch. I. – S. 212.
2. Peretts V. N. Do istorii perekladu Biblii v zakhidnii Rusy. Knyha Estery v perekladi kintsia XV v. / V. N. Peretts // Filolohichniy zbirnyk pamiaty K. Mykhalchuka. – K., 1915. – S. 23–45.
3. Petrov H. I. Ocherki iz istorii ukrainskoy literatury XVII–XVIII vekov. Kievskaya iskusstvennaya literatura XVII–XVIII vekov, preimushchestvenno dramaticheskaya / H. I. Petrov. – K. : Tipografiya obshchestva "Petr Barskiy", 1911. – 535 s.
4. Peretts V. N. Starinnaya ukrainskaya literatura (XV–XVIII vv.) / V. N. Peretts // Otechestvo: Sbornik natsional'noy literatury Rossii. – Petrograd, 1916. – T. I. – 193 s.
5. Peretts V. M. Ukrainski starodruky v knyhozbirniakh m. Samary / V. N. Peretts // Bibliolohichni visti. – K., 1924. – ch. 1-3. – S. 167–168.
6. Peretts V. M. Ukrainski i biloruski starodruky v bibliotetsi Leninhradskoho universytetu / V. N. Peretts // Bibliolohichni visti. – K., 1924. – ch. 1-3. – S. 168–170.
7. Matvieieva L. V. Dolia vydatnoho slavista-ukrainoznavtsia Volodymyra Perettsa / L. V. Matvieieva // Skhidnyi svit. – 2007. – # 2. – S. 32–44.
8. Sobolev V. S. Otchet akademika V. N. Perettsa o svoey deyatel'nosti v pervye gody revolyutsii (1918–1923) / V. S. Sobolev // Trudy Otdela drevnerusskoy literatury. – SPb. : Nauka, 1992. – T. XLV. – S. 30–33.
9. Peretts V. M. Slovo o polku Ihorevim – pamiatka feodalnoi Ukrainy-Rusy XII viku. – K., 1926. – 351 s.
10. Peretts V. M. Virshi yerom. Klymentii Zynoviiieva syna / V. M. Peretts // Materialy do vyvchennia istorii ukrainskoi literatury. – K., 1959. – T. I. – 357–363.
11. Peretts V. N. K istorii ukrainskogo iskusstva / V. N. Peretts // Arkheologicheskaya letopis' Yuzhnoy Rossii. – 1905. – № 1/2. – S. 45–48.
12. Peretts V. N. Bylaya starina Mezhygorskogo monastyrya iskusstva / V. N. Peretts // Arkheologicheskaya letopis' Yuzhnoy Rossii. – 1905. – №1/2. – S. 32–40.
13. Peretts V. N. 4 dokumenta k istorii ukrainskogo kazachestva: 1659–1708 gg. / V. N. Peretts // Kievskaya starina, 1905. – № 6. – S. 232–237.
14. Peretts V. N. Novye dannye dlya istorii starinnoy ukrainskoy liriki / V. N. Peretts // Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoy Akademii nauk. – 1907. – T. 12, № 1. – S. 144–184.
15. Peretts V. M. Ukrainske pytannia v osvittleni polskoho poeta XVII vika : [V. I. Kokhovskoho] / V. M. Peretts ; [per. I. Krevetskyi]. – Lviv : Vyd-vo NTSh, 1906. – 17 s.
16. Peretts V. M. Polski pisni, zapysani ukraintsem pry kintsi XVII stolittia / V. M. Peretts // Zapysky NTSh. – 1906. – T. 74. – S. 141–144.
17. Peretts V. M. Ukrainski dumy / V. N. Peretts // LNV. – 1907. – # 4. – S. 22–30.
18. Peretts V. N. Issledovaniya i materialy po istorii starinnoy ukrainskoy literatury XVI–XVIII vekov / V. N. Peretts. – L. : AN SSSR, 1929. – 255 s.
19. Senik O. N. Ukrainskie rukopisi v kollektzii V. N. Perettsa // Trudy Otdela drevnerusskoy literatury. – L. : Nauka, 1974. – T. XXIX. – S. 349–350.

Стахієва Н.В. Культуротворческая деятельность В. Н. Перетца в контексте украинской национальной идеи конца XIX – начала XX века

Рассмотрена персона выдающегося ученого, академика, коллекционера литературных памятников Владимира Николаевича Перетца. Исследована его культуротворческая деятельность на фоне культурно-исторического развития и отстаивания украинской национальной идеи конца XIX – начала XX века. Проанализировано

зирована роль В. Н. Перетца в возрождении украинской культуры и передаче интеллектуальных и культурных ценностей будущим поколениям.

Ключевые слова: украинская культура, национальная идея, культурное возрождение, украиноведение, культурное достояние.

Stakhiyeva N. The culture activity of V. N. Peretz in the context of the Ukrainian national idea late XIX – early XX century

Vladimir Nikolayevich Peretz has considered an outstanding figure of the scientist, academician, collector of literary monuments. His activity on the background of cultural-historical development and the struggle of the Ukrainian national idea of the late XIX – early XX century was investigated. The role of V. N. Peretz in the revival of Ukrainian culture and transfer of intellectual and cultural heritage for future generations was analysed.

End of XIX – beginning of the XX century was characterized by the development of cultural and creative potential based on defending the Ukrainian national idea. This was accompanied by the creation of spiritual values (language, literature, art, science, education, etc.), search, preservation and dissemination of intangible heritage. A major achievement in the development of the Ukrainian national idea became statement of the unique ethno-cultural, spiritual identity and values of Ukrainian culture. Realizing this has become a fundamental cultural and creative activity V. N. Peretz. Cultural and creative activity should be understood as an activity aimed at the development of culture, including search, collection, research, and cultural transmission to future generations. Consequently, the activity of V. N. Peretz promoted cultural progress, which included the creation of conditions for the development of culture and its study. He was engaged in the research, collecting work, the formation of the library and museum collections, holding archeographic and ethnographic expeditions, descriptions of manuscripts and early printed books. Exploring the sights of the historical past of the Ukrainian ethnos, he opened the unknown and little-known phenomenon of the historical facts of the national culture, including the ancient Ukrainian literature. In the scientific revolution were introduced numerous facts of history and theory of literary criticism. His master's and doctoral dissertation were both research and the publication of a large number of Ukrainian Study materials.

V. N. Peretz has developed a fruitful research and teaching work in the field of literary Ukrainian: an overview of the history of Ukrainian literature first began to teach the history of Ukrainian literature. He also taught the history of European theater and drama, was a reviewer Prime Kiev theater, sought out and published sights of the ancient theater, writing articles on the history of theater, criticized the publication of Drama. He defended the rights of the Ukrainian language, literature and culture who have been harassed by the tsarist.

Significant role in the investigation of a large array of Ukrainian cultural and historical material played "seminaries Russian philology under the guidance of professor V. N. Peretz" and activism scientist in scientific societies.

Over a lifetime, the researcher has accumulated and processed the vast documentary material Ukrainian history. The collection has become a large collection of teachings and valuable private collection of old. Came out a lot of research on the history of Ukrainian culture, language, literature and art. His collections have become a new major contribution of the source in the Ukrainian Fund of Culture, uncovered a number of aspects of literary relations between Ukraine and Poland, Russia and other countries. So, he filled the cultural space of the time the scientific facts and source material, which led to an understanding of Ukrainian mentality. This direction was decisive in the early stage of the study Ukrainian culture. Thanks to his tireless work devoted to the identification of the national culture, the global cultural space became revived, popularized distinctive Ukrainian culture.

Key words: ukrainian culture, national idea, cultural revival, cultural heritage.

УДК 130.2(043.3)

Цибулько Володимир Олександрович
аспірант

ПОЕТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ПРОЯВ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Стаття присвячена культурологічному аналізу феномена поетичного перекладу як процесу діалогу культур з акцентуванням на семіотичному підході до діалогічності як взаємопроникнення смислів культури. Проаналізовано переклад як акт взаємодії між Автором (Іншим) та Читачем (інтерпретатором Іншого), двобічний зв'язок якого відбувається через герменевтичну процедуру розуміння та трансформації семантичного поля тексту.

Ключові слова: поетичний переклад, інтерпретація, оригінальний текст, культура Іншого, діалог культур, культурні архетипи, універсальний предметний код, універсальний екзистенційно-смісловий код.

З точки зору культурології поетичний переклад постає як одна з форм інтерпретації тексту. Відбувається діалогічна трансформація перекладеного тексту у семіосферу культури Іншого. Так, поняття іншого у діалогістиці, поняття семіосфери у семіотиці культури, поняття інтерпретації у герменевтиці можуть бути використані як методологічна база при розкритті культурно-сміислової при-

роди перекладацької діяльності як форми культурного діалогу. Це, в свою чергу, шляхом синтетичного поєднання культурологічного та філологічного підходів допоможе розв'язати дві проблеми: методологічну (з'ясування "філологічної" природи культурології як дискурсу семантичного аналізу текстів) та предметно-змістову (з'ясування культурно-сислової природи перекладу як акту культури, як жесту інтеркультурного діалогу, як інтерпретації).

Поетичний переклад – це інтерпретативна робота з текстом суб'єкта (яким виступає поет-перекладач) як представника культури-реципієнта, що у свою чергу, приховує суб'єктність культурного "обличчя" (у левінасівському сенсі цього слова) Іншого.

Історіографічною базою проведеного у даній статті дослідження в першу чергу виступають праці таких культурологів, як В. Дільтей та М. Бахтін [1, 4], для яких центральним стає діалогічний підхід до методології культурологічних досліджень. Значущою є також наукова діяльність В. Даренського, який, базуючись на запропонованій М. Каганом відмінності між комунікацією як суб'єктно-об'єктними відносинами та спілкуванням як суб'єктно-суб'єктними відносинами, порівняв останню з діалогічними зв'язками [3]. Роль діалогічності як комунікації у культурології не можна розглядати в розрив з теорією культурних архетипів К. Юнга [10]. Важливо, проте, відмітити, що на відміну від запропонованої К. Юнгом культурологічної концепції, акцент огляду поняття архетипів у даній статті буде зміщено у бік літературознавчого огляду, що допоможе висвітлити їх значущу роль у розкритті поетичного тексту як твору.

Мета даної статті полягає у розкритті культурологічного значення поетичного перекладу як комунікативного вияву діалогу культур.

Для досягнення даної мети ми поставили перед собою такі завдання:

1. Визначити рівні герменевтичної інтерпретації тексту Автора Читачем у процесі поетичного перекладу на підставі семіотичного підходу до культури як діалогічної єдності знаку та значення, тексту і смислу.

2. Розкрити етапи здійснення поетичного перекладу як інтенції до трансформації смислів культури.

3. Розкрити значення теорії архетипів К. Юнга у процесі герменевтичної інтерпретації.

Перш ніж здійснити культурологічну характеристику перекладу як інтерпретації, ми повинні мати, як мінімум, три вихідні поняття, що слугуватимуть нам методологічними координатами: "смісл" як певний зміст, "текст" як зовнішня форма його вираження та власне "інтерпретація" як спосіб прочитання першого і другого.

Носіями культурних смислів є люди і тексти, що однаково можуть бути учасниками діалогу. Особливої значущості набуває для розуміння нами природи поетичного перекладу проміжний вид діалогу – звернення особистості (Читача-перекладача) до оригінального тексту (Автора) як до одухотвореного екзистенційного Іншого (Ти) в історичній перспективі. Діалог особистості і тексту постає основним механізмом здійснення діалогу культур: адже внутрішні світи Автора і Читача тексту не обов'язково синхронізовані у часі і можуть репрезентувати різні культурні традиції. Основним же механізмом здійснення діалогу особистості і тексту є внутрішній діалог: Читач повинен роздвоїтися на "Я" поза текстом (емпіричне Его) та "Я" у тексті (духовно-естетичне Его).

Саме внутрішній діалог як спосіб реалізації інтерактивної взаємодії особистості і тексту культури лежать в основі стратегії герменевтичної інтерпретації ("розуміння"). "Розуміння" завжди передбачає "вчитування" у "підтекст" тексту, занурення у його глибинні, невисловлені імпліцитні шари, схоплювання і відтворення його потаємної інтонації, яка трансформується і варіюється відповідно з думками і почуттями інтерпретатора. Як пише Г. Гадамер, "інтерпретатори говорять про те, що існує між рядками" [2, 152].

Отже, полісемантичне розуміння терміну "діалог" як простору взаємопроникнення смислів дозволяє говорити про діалогічність предмета та методу культурологічного дослідження, про їх внутрішнє кореспондування: між предметом і методом, між тим, що досліджується і тим, як досліджується, у культурології встановлюється органічна глибинна єдність. Предметом культурологічного аналізу є діалог смислів різних культур, які сприймаються як численні Інші і вимагають толерантного ставлення, а способом їх вивчення є діалог дослідника з текстом відповідної культури. Діалогістика як основа формування сучасної методології культурології стає актуальним пізнавальним принципом і утверджується у якості наріжного каменя неокласичної наукової картини світу. Щодо поетичного перекладу, то у ньому предмет і метод співпадають за правилом неокантіанських "наук про дух", що самі є породженнями духу: це інтерпретація інтерпретації, рефлексія рефлексії, тексти про текст (В. Дільтей, М. Бахтін).

Якщо тлумачити поетичний переклад як процес інтерпретації, його предметом буде текст як інтертекст (простір діалогу смислів), а методом розуміння як інтерсуб'єктивне співпереживання (діалогічний процес звернення Читача до тексту та його Автора як Іншого).

Герменевтичний діалог у дискурсі поетичного перекладу має свою специфіку: він передбачає досить складне завдання – побачити за конкретною багатоманітністю явищ духовного буття Автора приховану в них смислову матрицю культури, загальнокультурну картину світу, ментальність. Здійснення зазначеного завдання визначає сучасну структуру семіотичного аналізу, який передбачає конструювання своєрідного "дерева культури", що складається з вищого (знаково-символічного), середнього (комунікативного) та нижчого (генетичного) рівнів. На першому – знаково-символічному рівні – знаходяться вербальні і невербальні тексти культури – створені у її межах матеріальні і духовні цінності, які несуть прихований смисл. Цим прихованим смислом виявляється другий – комунікативний рівень – місце перебування картини світу, ідеологічних і ментальних рис культури, "душі культури" (О. Шпенглер). Остання, у свою чергу, виростає з нижчих, глибинних семантичних шарів в структурі культурної активності, які фіксуються на третьому – генетичному рівні. Тут перебувають прообрази культури – архетипи. Завдання перекладача як інтерпретатора символіки текстів полягає у декодуванні ментальності, картини світу та архетипів на основі тлумачення видимих, текстуальних, виявів культури. Потрібно зазначити, що ступінь варіативності культурних смислів "конусоподібно" зменшується мірою наближення до коренів "дерева культури": тобто на рівні "генів" культури закладаються загальнолюдські смисли – універсалії культури, що піддаються численним історичним і регіональним варіаціям у вигляді структур дочірнього порядку різного ступеня віддаленості від архетипічного центру на ментально-текстуальних рівнях.

Завдяки введенню до наукового обігу культурології такої "дендроцентричної" ієрархії у культурологічному підході до герменевтичної інтерпретації вдається поєднати установки на єдність і багатоманітність культур. Цей синтез визначає світоглядне значення культурології у дискусії універсалізму та партикуляризму як прикордонного типу наукової ментальності, що орієнтується на ідеал діалектичної єдності монізму та плюральності, самості та іншості, втілений у транскультурній ідентичності культуролога зокрема та людини культури – поета, філолога, співавтора – як діалогічного суб'єкта та перекладача текстів, схильного до їх трансформації.

На цьому ґрунті виникає одна із головних проблем інтертекстуальності – проблема адекватного перекладу тексту в широкому семіотичному значенні слова "переклад", що в контексті філософії діалогу означає перехід із системи смислових значень однієї культури на систему смислових значень іншої. Такий переклад постає, на нашу думку, як єдність двох етапів:

1. Розуміння тексту – осягнення об'єктивно закладених у тексті смислів, його автохтонного семантичного ядра, незалежного від свідомості інтерпретатора. Фактично це означає уміння "вчасно зупинитися", здійснюючи інерціальний, лавиноподібний потік інтертекстуального прочитання тексту.

2. Трансформація смислів, знаків, символів, закладених у даному тексті, у смисловий контекст "своєї" культури – пошук адекватних відповідників вихідних значень у новому контексті (прикладом блискучого виконання даного завдання постають конгеніальні переклади літературних творів).

З аналізу динаміки процесу інтерпретації випливає, що як суб'єкт діалогу герменевт-інтерпретатор – це співавтор, який кореспондує з автором за загальними законами діалогічного буття. Переклад тексту не зводиться тут до буквально-механічного відтворення слів з однієї мови іншою, але пов'язаний з інтенціональною спрямованістю свідомості. Справжній переклад тексту – це процес, коли відбувається передача не тільки (і не стільки) букви, скільки смислу.

Вищим досягненням перекладача є повнота розуміння, що підтверджується повнотою поясненням. Герменевтика у цьому контексті є дослідженням умов можливості розуміння, яке розширює "поле" інтерпретації, тобто не зводиться лише до роботи з текстами, але має справу з фундаментальними проблемами людського буття-в-світі. Це дозволяє відкривати життєвий світ інших культур, здійснювати діалог з ними і так збагачувати та глибше осягати власну культуру.

Розуміти будь-яку культуру – означає розуміти її семіотику, вміти встановлювати значення використовуваних в ній знаків і розшифрувати тексти, складені з них. Читач, з одного боку, ставить за свою мету зрозуміти текст так, як хотів того сам автор, зрозуміти його думки і задуми, його відчуття і переживання, а з іншого боку, – як він, Читач, цього хоче, розпочинаючи трансформацію тексту в новому силовому контексті його тлумачення. Так виникає мимовільне зіткнення неklasичного семантичного перекладу (назвемо його умовно "трансформаційний") з класичним філологічним (об'єктивним, що буквально передає форму і зміст перекладеного).

І тут виявляється неочікуване: найглибшим "відлунням" тексту, основою його ідентичності виявляється те спільне, транскультурне, що поєднує мене з Іншим (у діалогічній філософії – це концепт "Третього"). Тому з точки зору філософії діалогу культур інтерпретація – позитивно "упереджена": її пафос полягає у пошуку загальних екзистенційних смислів спілкування. Наявність Третього відводить від інтерпретаційного методу небезпеку захопитися імпровізацією настільки, що це спотворить текст.

Відтак, збереження адекватності і первинного зв'язку із текстом надає його інтерпретації достатнього рівня класичної "науковості" (у значенні верифікації), щоб головний культурологічний метод склав наукову основу здійснення поетичного перекладу на семантичних засадах.

Розгляд на базі філософії діалогу питання перекладу і поетичного перекладу як його частини викликає у науковців, перекладознавців і літературознавців ряд дискусійних питань, серед яких основними є наступні: чи є необхідною умовою суворе збереження форми ліричної поезії (віршового розміру, довжини та системи групування рядків), чи має перекладач, керуючись обґрунтованим у теорії інтертексту правом на співавторство, передавати свою самість у перекладі, чи, можливо необхідно залишатися виключно в іманентному смислового полі автора вихідної поезії, чи існує межа вольності поета-перекладача в образотворенні, якщо тлумачити поета як Читача у "двійчатці" діалогічного простору тексту?

Щоб зрозуміти, яким чином зберігається самість автора у безперервному потоку розгортання читацької свободи та тим самим відгородити семантичний переклад від можливих докорів у всюдозволеності з боку перекладачів-класиків, розглянемо більш детально питання інтерпретаційного аналізу тексту в культурології. З точки зору теорії архетипів К.Г Юнга автентичність авторського задуму складає фігуру Самості, закодовану у глибинних шарах поетичного тексту та виражену через його символіку. К. Юнг багаторазово наголошував на складності побудови та динамічності людського сприйняття, що знаходиться у постійному русі відносно оточуючої дійсності, що в цьому полягає важливість його підходу для вивчення поняття інтерпретації художнього твору. Проте вивчення художніх творів з боку їх архетипної побудови – це лише один з аспектів комплексного підходу культурологічного сприйняття і вивчення літературних текстів. Ідеї К. Юнга були використані представниками американської школи міфокритики, які наголошують на присутності "первісних формул" (архетипів) у творах представників класичної літературної думки. Важливо те, що відмічається наявність "...загальної тенденції до відтворення цих формул" [8, 247]. Саме це є аргументом на користь доцільності інтерпретації літератури за архетипною моделлю К. Юнга поряд з літературознавчим дослідженням літературознавчих аспектів художніх текстів, а також ролі цього підходу у вичерпності досліджень, що проводяться. Важливо відмітити, що К. Юнг не був схильний наголошувати на вичерпності своєї концепції, він лише стверджує необхідність зміщення акцентів з вивчення психології особистості автора на аналіз образів, що втілені у специфічних мистецьких формах [10, 15]. Відтак однією із завдань герменевтичної інтерпретації художнього тексту є виділення тих позасвідомих змістовних одиниць, що беруть участь в образотворенні художнього твору. В плані дослідження ліричної поезії це видається особливо важливим через насиченість таких текстів подібного роду образними одиницями. Також цікавим елементом є простежити і охарактеризувати прояви архетипального у ліричній поезії не просто на культурному а на культурно-часовому рівні із залученням такого елемента як різниця історичних епох.

Характерно, що сучасна філософія мови визнає наявність у тілі тексту архетипів, які фіксуються категорією "універсально-екзистенційного коду" (УЕСК). Наявність даного коду утворює своєрідний континуум, природу якого треба розглянути докладніше. Для цього потрібно співвіднести два виділені нами типи перекладів з відповідними класифікаціями видів спілкування у філософії діалогу, що органічно притаманні сучасній культурології. Опозиція буквального та семантичного перекладів, прочитана як дихотомія суб'єкт-об'єктного та суб'єкт-суб'єктного типів зв'язку, віддзеркалена в дилемі "спілкування – комунікація". Глибоко обґрунтовану філософсько-світоглядну методологію розмежування категорій "спілкування" і "комунікація" надає відомий російський філософ, естетик та етик М.С. Каган: його розробки з теорії комунікації та спілкування можна вважати базовими для формування некласичної філософії мови взагалі та діалогічності мови зокрема. Так, за М.С. Каганом, комунікація – це суб'єкт-об'єктні відносини, засновані на принципах управління, перетворення, пізнання та оцінки. Спілкування – це суб'єкт-суб'єктні відносини, які ґрунтуються на розумінні, співпереживанні, взаємозбагаченні та довірі партнерів одне до одного. Якщо у комунікації домінує інформаційний, раціонально-когнітивний та імперативний аспект, то у діалогічному спілкуванні – ціннісний, інтуїтивно-цілісний, емоційно-чуттєвий та альтруїстичний аспекти. Якщо комунікація має односпрямований та заздалегідь спланований характер (лекція, газетне повідомлення, сеанс психолога, творча зустріч, інтерв'ю тощо), то спілкування є двоспрямованим, спонтанним, імпровізаційним та вільним. У комунікації отримувач інформації (адресант) виступає у ролі знеособленого пасивного "приймача" ("публіка", "аудиторія"), а в спілкуванні – слухач (читач, глядач) постає як Інший – індивідуалізований і самобутній інтерпретатор повідомлень Я.

Для розкриття інтерсуб'єктивної природи слова велике значення мають напрацювання сучасних українських та російських філософів й лінгвістів, а також представників психології мови. У сучасній теорії комунікації (В.Ю. Даренський) каганівські типи інтеракції часто інтерпретуються як "інформаційний (діяльнісно-регулятивний)", наближений до комунікації, та "особистісно-сенсожиттєвий ("глибинний")", наближений власне до спілкування, – типи спілкування, асоційовані, відповідно, із

монологічною та діалогічною взаємодією [3, 3-11] Перший тип спілкування передбачає простий механічний обмін інформаційними повідомленнями з метою раціонального упорядкування соціальної практики.

Другий тип спілкування передбачає переживання цінностей і смислів індивідуального буття на рівні семантичного суб'єкт-суб'єктного простору взаємодії. Метою "глибинного спілкування" є передача метанаративів ("мета-цінностей" у А. Маслоу) – межових екзистенційних смислів буття у прикордонних комунікативних ситуаціях: релігійній практиці, молитовному досвіді, містиці, філософуванні, ліричній поезії, сповіді, повноцінному людському спілкуванні.

Кожен вид спілкування відбувається у межах власної реальності – своєрідного комунікативного континууму, інтерсуб'єктивного спільного поля взаємодії – етосу, – емпіричний ("видимий", об'єктивний, фізичний, іманентний) вимір якого служить основою "інформаційного" спілкування, а "емпірейний" ("невидимий", суб'єктивний, духовний, трансцендентний) – основою "глибинного" спілкування.

Розглядаючи процес поетичного перекладу простежуємо наявність у ньому обох рівнів спілкування: як емпіричного, так і емпірейного з переважанням значущості останнього. Саме "емпірейний" континуум складає контекстуальну передумову інтеракції суб'єктів у ході смислового перекладу, певний універсальний семантичний простір (в тартуській школі – семіосферу), спільність, універсальність, всезагальність якої, будучи первинною онтологічною даністю, фіксується категоріями "універсальний предметний код" (УПК у Н.І Жинкіна [5]) – для буквально-емпіричного перекладу – та "універсальний екзистенційно-смисловий код" (УЕСК у Г.В. Дьяченко) – для перекладу спілкування духовно-смислового ("глибинного"). Категорія УПК фіксує однозначне відображення предметного світу і цілком визначається речовими структурами. Категорія УЕСК, що зіставляється у психології спілкування з межовими онтологічними модусами буття, його смислоконститутивними режимами, які уможливають самоактуалізацію особистості, у контексті екзистенціалізму наближається до категорії "екзистенціали", або фундаментальні "настрої" М. Хайдеггера, до яких належать образи і мотиви, пов'язані із переживанням космосу, застосуванням мови, турботою про Іншого, совістю, свободою тощо [9, 392].

Діалогічна (інтерсуб'єктивна) природа слова як ключова проблема неklasичної філософії мови виводиться безпосередньо з культурологічного аналізу екзистенційних кодів спілкування. В аналізі діалогічності слова велике значення має розмежування його зовнішньої форми, репрезентованої фонемою та морфемою, та внутрішньої форми, репрезентованої так званою "семемою" – цілісним імпліцитним смисловим наповненням слова, його ментально-духовною "віссю", яка, будучи усталеною і стійкою, одночасно має змінний, динамічний характер, кожного разу варіюючись в інтерпретативних втіленнях мовця.

Розуміння слова як простору діалогу знімає опозицію трактовок семема як динамічного або статичного утворення. На наш погляд, семема є однаковою мірою динамічною і статичною, рухливою і незмінною. Як вмістилище УЕСК семема є тим спільним і незмінним, що поєднує Я та Іншого у структурі мови, і водночас тим індивідуальним і плінним, що народжується у процесі мовлення як вираз свідомості Я. Діалогічна амбівалентність семема означає, що в її будові те спільне, що споріднює мене з Іншим (мова, культура, традиція), є одночасно глибинною основою ідентичності Я у вигляді екзистенціалів його психіки. З точки зору парадигми діалогу семема слова є не лише ознакою Я, але й фігурою Третього ("другого Іншого") у діалозі – посередником, який містить архетипно-генетичні основи людського спілкування, на базі яких формується індивідуальна ідентичність кожного з учасників взаємодії.

Якщо у даному ракурсі розглядати діалогічну природу поетичного перекладу, то очевидно важливим стає вибір перекладачем читачем оригіналу семем, що б споріднювали його Я з Я тих, на кого націлений створений ним переклад, бо інакше, виступаючи фігурою Третього, що покликане забезпечити адекватність діалогу між Я автору оригіналу та Я читачів перекладу, він не зможе забезпечити належного зв'язку, завдаючи чому стане прірва культурної традиції. До того ж необхідною передумовою належного перебігу діалогу культур у даному дискурсі є прояв індивідуальної ідентичності перекладача як одного з учасників діалогічної взаємодії.

Роль поетичного перекладу як діалогу культур, в свою чергу, було розкрито крізь призму понять "універсальний предметний код" (УПК), що полягає у однозначності предметних відносин у світі та "універсальний екзистенційно-смисловий код" (УЕСК), що передбачає духовно смислове спілкування другого рівня крізь пов'язані з культурою образи та мотиви. Саме другий рівень УЕСК виступає ключовим для діалогу, що відбувається крізь поезію. У даному світлі, враховуючи пов'язаність УЕСК з культурними архетипами стає очевидним діалог культур, що відбувається у процесі поетичного перекладу крізь семема запропонованих лексичних одиниць, що є будівельним матеріалом культурної традиції, яка, в свою чергу, здатна зробити вірш справжньою поезією. Враховуючи зміну культурних орієнтирів, що відбувається у випадку "трансформаційного" перекладу поезії саме на цьому другому рівні спілкування має місце вияв діалогу культур у випадку з поетичним перекладом.

Отже, у результаті аналізу динаміки герменевтичної процедури як семантичного перекладу ми виокремили два основних підходи до інтерпретації тексту, що склалися у сучасній культурології: умовно кажучи, класичний, об'єктивний, "іманентний" (з органічним для мовознавства тяжінням до реального ґрунту тексту) та некласичний, суб'єктивний, "трансформаційний" (з притаманним для філософії тяжінням до видозміни вихідного тексту аж до повної його деконструкції у постмодерні). Дані підходи суголосні філологічним тенденціям "очуження" (іманентний феноменологічний підхід "епохе") та "одомашнення" (трансформаційний герменевтичний підхід до перекладу як до діалогу). Під час дослідження було виявлено три рівні поетичного перекладу як герменевтичної інтерпретації тексту, перший з яких можна визначити як "знаково-символічний", представлений різного роду культурними текстами; на другому "комунікативному" рівні до нас промовляють ідеологічні і ментальні риси культури, що базуються на найглибшому "генетичному" рівні, що представлений культурними архетипами, свого роду культурним корінням. На основі даної тривірневої структури було визначено два етапи поетичного перекладу, а саме розуміння як декодування ментальності оригіналу та трансформація, що полягає у пересадженні універсалій оригінальної культури на ґрунт архетипів культури реципієнта. Розкрито поняття Третього як транскультурного виявлення культурних універсалій, що є засобом збереження самості автора у поетичному діалозі-інтерпретації.

Література

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
2. Гадамер Г.-Г. Читання і перекладання / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім. В. Бабича] // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: вибрані твори / пер. з нім.; упор. і вступ. сл. Д. Наливайка. – К.: Юніверс, 2001. – С. 152.
3. Даренский В. Ю. К вопросу о типологии диалогических отношений в истории цивилизаций / Віталій Юрійович Даренський // Філософські дослідження: Зб. наук. праць Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля. – Випуск 4. – Луганськ, 2003. – 238 с. – С. 42-52.
4. Дильтей В. Введение в науки о духе/ Вильгельм Дильтей; [пер. с нем. В. В. Библихина] // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. – М. : Из-во Моск. ун-та, 1997. – С. 108–134.
5. Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи / Николай Иванович Жинкин // Вопросы языкознания. – 1964. – № 6. – С. 26-38.
6. Каган М. С. К вопросу о понимании культуры / М. С. Каган // Философские науки. – 1989. – № 5. – С. 78-81.
7. Каган М. С. Мир общения. Проблема межсубъектных отношений / Моисей Самойлович Каган. – М. : Политиздат, 1988. – 320 с.
8. Современное зарубежное литературоведение. Концепции. Школы. Термины; под. ред. И.П. Ильина, Е.А. Цургановой. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН. – 1996. – С. 247
9. Хайдеггер М. Время и бытие / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. В. В. Библихина] // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / сост., пер. с нем., вступ. ст., примеч., тематич. указ. и указ. имен В. В. Библихина. – М. : Республика, 1993. – С. 391-406.
10. Юнг К. Аналитическая психология: ее теория и практика / К. Юнг.— М.: Рефл-бук, 1998. – 295 с.

References

1. Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva / Mikhail Mikhaylovich Bakhtin. – M. : Iskusstvo, 1986. – 445 s.
2. Gadamer H.-G. Chytannia i perekladannia / Hans-Georg Gadamer ; [per. z nim. V. Babycha] // Gadamer H.-G. Hermenevtyka i poetyka: vybrani tvory / per. z nim.; upor. i vstup. sl. D. Nalyvaika. – K.: Yunivers, 2001. – S. 152.
3. Darenskiy V. Yu. K voprosu o tipologii dialogicheskikh otnosheniy v istorii tsivilizatsiy / Vitaliy Yuriyovich Darens'kiy // Filosofski doslidszhennia: Zb. nauk. prats Skhidnoukrainskoho natsionalnoho universytetu imeni Volodymyra Dalia. – Vypusk 4. – Luhansk, 2003. – 238 s. – S. 42-52.
4. Dil'tey V. Vvedenie v nauki o dukhe/ Vil'gel'm Dil'tey; [per. s nem. V. V. Bibikhina] // Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX – XX vv. – M. : Iz-vo Mosk. un-ta, 1997. – S. 108–134.
5. Zhinkin N. I. O kodovykh perekhodakh vo vnutrenney rechi / Nikolay Ivanovich Zhinkin // Voprosy yazykoznaneya. – 1964. – № 6. – S. 26-38.
6. Kagan M. S. K voprosu o ponimani kul'tury / M. S. Kagan // Filosofskie nauki. – 1989. – № 5. – S. 78-81.
7. Kagan M. S. Mir obshcheniya. Problema mezhsu"ektnykh otnosheniy / Moisey Samoylovich Kagan. – M. : Politizdat, 1988. – 320 s.
8. Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie. Kontseptsii. Shkoly. Terminy; pod. red. I.P. Il'ina, E.A. Tsurganovoy. Entsiklopedicheskiy spravochnik. – M.: Intrada – INION. – 1996. – S. 247
9. Khaydegger M. Vremya i bytie / Martin Khaydegger; [per. s nem. V. V. Bibikhina] // Khaydegger M. Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya / sost., per. s nem., vstup. st., primech., tematich. ukaz. i ukaz. imen V. V. Bibikhina. – M. : Respublika, 1993. – S. 391-406.
10. Yung K. Analiticheskaya psikhologiya: ee teoriya i praktika / K. Yung.— M.: Refl-buk, 1998. – 295 s.

Цыбулько В.А. Поэтический перевод как проявление диалога культур

Статья посвящена культурологическому анализу феномена поэтического перевода как процесса диалога культур с акцентированием на семиотическом подходе к диалогичности как взаимопроникновению смыслов культуры. Проанализирован перевод как акт взаимодействия между Автором (Другим) и Читателем (интерпретатором Другого), двухсторонняя связь которого осуществляется посредством герменевтической процедуры понимания и трансформации семантического поля текста.

Ключевые слова: поэтический перевод, интерпретация, оригинальный текст, культура Другого, диалог культур, культурные архетипы, универсальный предметный код, универсальный экзистенциально-смысловой код.

Tsybulko V. Poetical Translation as a Manifestation of Dialog of Cultures

The Author focuses his attention on the analysis of culturological analysis of poetical translation as a process of dialog of cultures. At the same time the Author has chosen the semiotic approach to dialogicity as an interpenetration of senses. The Author affirms that from culturological point of view poetical translation is a form of text interpretation presupposing dialogic transformation of the translated text into the semosphere of the Other's culture. Thus the Author of the article considers it possible to combine culturological and philological approaches which appears necessary for solving two problems. The first problem is to define the "philological" nature of culturology as a discourse of text semantic analysis as well as definition of cultural and semantic nature of translation as an act of culture, a sign of intercultural dialog and interpretation.

For the purpose of reaching goals set in his article the author changes emphasis of viewing the notion of archetypes (culturological concept proposed by C. Jung) and looks at them from point of view of literature science.

The Author defines three initial notions: "sense" as a definite sense, "text" as an exterior form of sense wording and "interpretation" as a method of reading. These very notions are those directing coordinates for definition of polisemantic notion of dialog taking place between the reader and the text. In its turn this dialog is the basis of hermeneutical interpretation.

The Author presents specifics of hermeneutical dialog in the discourse of poetic translation. This specifics consists in definition of semantic matrix of culture lying behind the spiritual diversity of the author's being. V. Tsybulko defines three levels of this matrix (the "Tree of Culture"). These levels are: the signs and symbolic level (verbal and non-verbal texts of culture, spiritual values); the communicative level (hidden sense of these texts) and the genetic level (cultural prototypes – archetypes).

On the ground of these levels two stages of an adequate translation are defined (in the broad semiotic sense of the word "translation"). The first stage is understanding of senses of the original text and the second stage is transformation of senses into the context of the target culture.

On the ground of culturological concept proposed by C. Jung about selfness of the text and availability of archetypes in it V. Tsybulko notices that it is important to view archetypic nature of lyric poetry not just on culturological level but on culturological and temporal level.

Viewing the dialogical nature of poetic translation on the ground of such notions as Me, the Other and the Third (the result of their interaction) V. Tsybulko emphasizes the necessity of translator's choosing sememes bringing his Self closer to the Self of those the translation is aimed at. It is necessary for omitting the gulf of cultural tradition.

For describing the role of poetic translation the Author of this article uses such notions as the "Universal Presentive Code" (UPC) which presupposes presentive relations and the "Universal Existential and Semantic Code" (UESC) presupposing spiritual and semantic communication. The last notion is a key one for dialog taking place within the frames of poetic translation.

In the result of analyses of semantic translation hermeneutic procedure V. Tsybulko defines two approaches to the process of text interpretation which have appeared in the up-to-date culturology. One of these approaches can be defined as the classic approach ("immanent" approach) in this case the source text is the basis for creating translation from point of view of the language science. The second approach is "transformational" approach. In this case significant changes are brought to the source text which entails its complete deconstruction. The Author of this article brings these approaches into correlation with philologic trends of "Alienation" (here the immanent approach is meant) and "Domestication" (transformational approach to translation as dialog is meant). In judgment of the Author of this article during poetical translation dialog of cultures takes place in case with transformational translation.

This article is a part of its Author's dissertation research ("Poetic Translation as a Phenomenon of Cultural Senses Interpretation") and it contains a number of questions he is going to answer during his further scientific work.

V. Tsybulko's article "Poetical Translation as Manifestation of Dialog of Cultures" meets requirements of the State Commission for Academic Degrees and Titles and can be recommended for publication.

Key words: poetic translation, interpretation, original text, Another's culture, dialog of cultures, cultural archetypes, universal subject code, universal existential semantic code.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бурміцька Людмила Франківна, заслужений діяч мистецтв України, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Буценко Олександр Алімович, доцент, директор Українського центру культурних досліджень

Вовкун Святослав Васильович, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Гармель Оксана Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра

Гончаров Валентин Володимирович, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Донецького національного технічного університету

Гончаров Владислав Вікторович, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Громченко Валерій Васильович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри "Виконавське мистецтво" Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

Давидовський Костянтин Юрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри виконавських дисциплін № 2 Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра

Добіна Тетяна Геннадіївна, старший викладач Маріупольської філії Донецького державного університету управління, аспірантка кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету

Смельянова Олена Юріївна, магістрантка кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету

Зараховський Олександр Євгенович, аспірант, асистент кафедри міжнародного туризму Київського національного університету культури і мистецтв

Індутний Володимир Васильович, доктор геолого-мінералогічних наук, завідувач кафедри мистецтвознавства та експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Кавунник Олена Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент факультету культури і мистецтв Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя

Кдирова Інеш Осербаївна, заслужена артистка України, доцент, доцент кафедри джазового та естрадного співу Київського національного університету культури і мистецтв

Колесник Олена Сергіївна, кандидат філософських наук, доцент, докторант кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Копієвська Ольга Рафіївна, кандидат педагогічних наук, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проєктів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Кравченко Наталія Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та експертизи 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

Москвічова Юлія Олександрівна, аспірантка Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника

Овчарук Ольга Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри естрадного виконавства та теорії, історії культури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Одрехівський Роман Васильович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України

Павельчук Іванна Андріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна академія мистецтв

Петрова Ірина Владиславівна, доктор культурології, доцент, професор кафедри культурології Київського національного університету культури і мистецтв

Радзієвський Віталій Олександрович, кандидат культурології, доцент, доцент кафедри культурології Київського національного університету культури і мистецтв

Ратко Марина Валеріївна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецтвознавчих дисциплін і художньої культури Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького

Рижова Ольга Олегівна, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, науковий співробітник відділу наукової реставрації та консервації Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

Садовенко Світлана Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доктор філософії (Ph.D.), старший науковий співробітник, доцент, заступник директора з науково-технічної роботи Українського центру культурних досліджень Міністерства культури України, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Свириденко Денис Борисович, кандидат філософських наук, доцент кафедри соціальної філософії та філософії освіти Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова

Скорик Адріана Ярославівна, кандидат мистецтвознавства, докторант Київської національної музичної академії ім. П. І. Чайковського

Сметана Оксана Павлівна, старший викладач кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету

Стахієва Наталя Володимирівна, аспірантка Маріупольського державного університету

Стоян Світлана Петрівна, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри соціології Національного авіаційного університету

Сугрובה Юлія Юріївна, кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри українознавства Кримського державного медичного університету ім. С.І. Георгієвського

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри естрадного виконавства та теорії, історії культури, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Тимошенко Максим Олегович, кандидат культурології, доцент кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проєктів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Цибулько Володимир Олександрович, аспірант кафедри культурології Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова

Чергеев Асан Айдеровіч, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музичного мистецтва РВНЗ "Кримський інженерно-педагогічний університет"

Чупріна Наталія Владиславівна, кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бурмицкая Людмила Франковна, заслуженный деятель искусств Украины, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

Буценко Александр Алимович, доцент, директор Украинского центра культурных исследований

Вовкун Святослав Васильевич, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Гармель Оксана Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Киевского института музыки им. Р. М. Глиера

Гончаров Валентин Владимирович, кандидат философских наук, доцент кафедры философии Донецкого национального технического университета

Гончаров Владислав Викторович, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Громченко Валерий Васильевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры "Исполнительское искусство" Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Давыдовский Константин Юрьевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры исполнительских дисциплин № 2 Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра

Добина Татьяна Геннадиевна, старший преподаватель Мариупольского филиала Донецкого государственного университета управления, аспирантка кафедры культурологии и информационной деятельности Мариупольского государственного университета

Емельянова Елена Юрьевна, магистрантка кафедры эстрадной музыки Ровенского государственного гуманитарного университета

Зараховский Александр Евгеньевич, аспирант, ассистент кафедры международного туризма Киевского национального университета культуры и искусств

Индутный Владимир Васильевич, доктор геолого-минералогических наук, заведующий кафедры искусствоведения и экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Кавунник Елена Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент факультета культуры и искусств Нежинского государственного университета им. Николая Гоголя

Кдырова Инеш Осербавна, заслуженная артистка Украины, доцент, доцент кафедры джазового и эстрадного пения Киевского национального университета культуры и искусств.

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 культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Кравченко Наталия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения и экспертизы 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

Москвичёва Юлия Александровна, аспирантка Прикарпатского национального университета им. Василия Стефаника

Овчарук Ольга Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Одрехивский Роман Васильевич, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры дизайна Национального лесотехнического университета Украины

Павельчук Иванна Андреевна, кандидат искусствоведения, доцент, Львовская национальная академия искусств

Петрова Ирина Владиславовна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии Киевского национального университета культуры и искусств

Радзиевский Виталий Александрович, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры культурологии Киевского национального университета культуры и искусств

Ратко Марина Валериевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры искусствоведческих дисциплин и художественной культуры Мелитопольского государственного педагогического университета им. Богдана Хмельницкого

Рыжова Ольга Олеговна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, научный сотрудник отдела научной реставрации и консервации Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника

Садовенко Светлана Николаевна, кандидат педагогических наук, доктор философии (Ph.D.), старший научный сотрудник, доцент, заместитель директора по научно-технической работе Украинского центра культурных исследований Министерства культуры Украины, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Свириденко Денис Борисович, кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии и философии образования Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова

Скорик Адриана Ярославовна, кандидат искусствоведения, докторант Киевской Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского

Сметана Оксана Павловна, старший преподаватель кафедры эстрадной музыки Ровенского государственного гуманитарного университета

Стахивева Наталья Владимировна, аспирантка Мариупольского государственного университета

Стоян Светлана Петровна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры социологии Национального авиационного университета

Сугрובה Юлия Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой украинноведения Крымского государственного медицинского университета им. С.И. Георгиевского

Терещенко-Кайдан Лилия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры эстрадного исполнительства и теории, истории культуры, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Тимошенко Максим Олегович, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и инновационных культурных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Цыбулько Владимир Александрович, аспирант кафедры культурологии Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова

Чергеев Асан Айдерович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкального искусства, РВУЗ "Крымский инженерно-педагогический университет"

Чуприна Наталия Владиславовна, кандидат технических наук, доцент кафедры художественного моделирования костюма Киевского национального университета технологий и дизайна

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Burmitska Ludmila, Honored Artist of Ukraine, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Butsenko Alexander, associate professor, director of the Ukrainian Center for Cultural Studies

Cherheyev Asan, candidate of Art history, senior lecturer of the musical art department, RHEI "Crimean Engineering and Pedagogical University"

Chuprina Natalia, Ph.D., assistant professor of the Department of Art Costume modeling of Kyiv National University of Technologies and Design

Davydovskyi Kostiantyn, Ph.D., Associate Professor of Performing subjects department number 2 of R. Glier Kyiv Institute of Music

Dobina Tatiana, Senior Lecturer of Donetsk State University of Management Mariupol branch, graduate student of the Department of Cultural and informational activities of Mariupol State University

Garmel Oksana, PhD in Art History, Associate Professor of Music Theory R. Glier Kyiv Institute of Music

Goncharov Valentin, PhD, docent of Philosophy department Donetsk National Technical University

Goncharov Vladislav, researcher of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Hromchenko Valerii, Candidate of Arts, Docent of performing art chair of Mikhail Glinka Conservatory of Dnepropetrovsk

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

Kavunnyk Olena, candidate of musicology science, associate professor of department of culture and art in Nizhyn Gogol state university

Kdyrova Inesh Oserbayivna, Associate Professor of Department of the jazz and vaudeville singing by Kyiv National University of Culture and Arts.

Kolesnyk Olena, Candidate of Philosophy, Docent, Doctorate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts (Chair of the Theoretical and Applied Study of Culture and Music Studies).

Kopiyevska Olga, candidate of pedagogical sciences, professor of cultural studies and innovative cultural projects National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kravchenko Nataliya, Candidate of Art Criticism, Docent of the Department of Art and Expertise National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Moskvichova Julia, Precarpathian national university name of Vassily Stefanyk, Postgraduate student

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

Odrekhivskyj Roman, Candidate of Art Studies, Docent, Docent Chair of Design, Ukrainian National Forestry University

Ovcharuk Olga, PhD, associate professor, professor National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Pavelchuk Ivanna, Ph.D., Associate Professor, Lviv National Academy of Arts

Petrova Iryna, doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Cultural Science of Kyiv National University of Culture and Arts

Radziyevskyy Vitaliy, Ph.D in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Kyiv National University of Culture and Arts

Ratko Maryna, candidate of pedagogical sciences, associate Professor of art criticism disciplines and artistic culture of Melitopol state pedagogical University named after Bogdan Khmelnytsky

Ryzhova Olga, candidate of Art senior research associate research associate Department of Scientific Restoration and Conservation National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve

Sadovenko Svetlana, PhD, Doctor of Philosophy (Ph.D.), Senior Research Fellow, Associate Professor, Deputy Director for Science and Technology of the Ukrainian Center for Cultural Studies at the Ministry of Culture of Ukraine, Associate Professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Amateur art: cultural aspects of conceptualization

Skoryk Adriana, PhD of art history, PhD student, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Smetana Oksana, senior lecturer in popular music Rivne State Humanitarian University

Stakhiyeva Nataliya, postgraduate student of Mariupol state university

Stoian Svetlana, Ph.D., docent of department of sociology in the National Aviation University

Sugrobova Yuliya, Candidate of philosophical sciences, associate professor, Head of the department of Ukrainian Studies of Crimea state medical university named after S.I. Georgievsky

Svyrydenko Denys, Candidate of Philosophical Sciences, Associated Professor of Social Philosophy and Philosophy of Education Chair National Pedagogical University named after M.P. Dragomanov

Tereshchenko-Kaidan Lily, Ph.D., Associate Professor, Professor of variety performance and theory, cultural history, doctoral National Academy of Managerial Staff Culture and Arts

Tsybulko Volodymyr, seeker of the Dragomanov National Pedagogic University

Tymoshenko Maxim, PhD in Cultural Studies, Associate Professor of Cultural Studies and innovative cultural projects National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Vovkun Svyatoslav, researcher of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Yemelianova Olena, Master student of the department of pop music Rivne State Humanitarian University

Zarakhovskyi Alexandr, postgraduate, the assistant of the Department of International tourism, Kyiv National University of Culture and Arts

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ ДЛЯ АЛЬМАНАХУ

Загальні положення

Редакційна колегія фахового видання "Культура і сучасність" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього рецензування статей та організація зовнішнього (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

1. Статті подаються до наукової частини академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет вченої ради (тел. (044) 501 78 28).

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) обов'язково супроводжуються рецензією із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем), якою підтверджується відсутність плагіату, некоректного цитування в статті. Автор підписом підтверджує згоду на передачу прав НАКККіМ на розповсюдження друкованих і електронних варіантів представленої до друку статті. Підпис рецензента й автора має бути засвідченим у кадровому підрозділі.

3. До наукової частини академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. Редколегія організує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. Відомості про автора українською, російською та англійською мовами, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.*

3. Контактна інформація: номер телефону, електронна пошта.

4. Назва статті українською, російською та англійською мовами.

5. Анотації та ключові слова:

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати. Середній обсяг анотації – 500 друкованих знаків" (ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76)). Приклад: *У статті розкрито поняття обумовленості жанру скрипкового перекладу еволюційними процесами, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейслера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скрипкового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці В. Клименка показано втілення різних рівнів "гри" в творчому доробку видатного австрійського скрипала і композитора;*

б) анотація російською мовою є перекладом україномовного варіанту;

в) розширена анотація англійською є тезисним викладом змісту наукового дослідження у вигляді основних, стисло сформульованих положень. Середній обсяг – 5000 друкованих знаків.

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" (Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).

6. Вимоги до основного тексту:

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Список використаних джерел оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

Технічне оформлення

1. Обсяг – близько 0,5 д.а. (20000 друкованих знаків з пробілами).

2. Текстовий процесор Microsoft Word.

3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.

4. Поля: не менше 2 см.

5. Полуторний міжстрочний інтервал.

6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].

7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: ""..."".

8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноска виконують надстрочною арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел. Приклад:

У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ

<i>Гончаров В. В.</i>	Феномен "людини господарюючої": до методології дослідження	3
<i>Свириденко Д. Б.</i>	Метаантропологія як методологія дослідження феномена академічної мобільності	9
<i>Стоян С. П.</i>	Поняття "символу" та "символічної форми буття мистецтва" в концепції Г.-В.-Ф. Гегеля	13

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Петрова І. В.</i>	Дозвілля як універсум культури: теоретичні виміри сучасності	18
<i>Колесник О. С.</i>	Культурологічна герменевтика та діалог контекстів	24
<i>Копієвська О. Р.</i>	Культурна складова національного інтересу	30
<i>Овчарук О. В.</i>	Моделювання як методологічний чинник формування образу людини	36
<i>Радзівський В. О.</i>	Від регіональних субкультур до глобальної культури	42
<i>Ратко М. В.</i>	Традиційна музична культура Японії періоду Кодай: естетико-світоглядні, жанрово-стилістичні та інституціональні особливості	47
<i>Садовенко С. М.</i>	Самодіяльна художня творчість: культурологічні аспекти концептуалізації	53
<i>Скорик А.Я.</i>	Насилля і мас-медійний контент	61
<i>Сугрובה Ю. Ю.</i>	Актуальність народної творчості у сучасному міжкультурному просторі	67
<i>Терещенко-Кайдан Л. В.</i>	Грецько-українська рукописна спадщина: видатні українці – носії грецької культури у слов'янській практиці	71
<i>Тимошенко М. О.</i>	До питання про національно-стильові чинники в культурно-мистецькому просторі	77

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

<i>Індутний В.. В.</i>	Прогнозування вартості культурних цінностей у контексті історії математичного прогнозування	83
<i>Буценко О. А.</i>	Синхронічність як спосіб творчої комунікації у сучасному образотворчому мистецтві	94
<i>Гармель О.В.</i>	"Чужий" текст як ім'я у творчості Онуте Нарбутайте	99
<i>Громченко В. В.</i>	Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва)	104
<i>Давидовський К. Ю.</i>	Творча діяльність хорових колективів Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра в культурно-мистецькому середовищі Києва: історико-мистецтвознавчий дискурс	110
<i>Кавунник О. А.</i>	Етнорегіональні виміри сучасного українського музикознавства	115
<i>Кдирова І. О.</i>	Національно-культурне відродження етнічних спільнот у незалежній Україні	120
<i>Кравченко Н. І.</i>	Атрибуція ікони святого Христофора (з приватної колекції, м. Київ)	125

<i>Одрехівський Р. В.</i>	Різьблені іконостаси в системі сакральної культури українців Галичини: ХІХ – перша половина ХХ століття	130
<i>Павельчук І. А.</i>	Асиміляція постімпресіоністичної парадигми за умов соціально-тематичної фабули соцреалізму (до проблеми творчого становлення Гаврила Глюка)	136
<i>Рижова О. О.</i>	Іконопис Києво-Печерської лаври кінця ХVІІ – початку ХІХ століття: особливості формування та розвитку стилю й іконографії.....	141
<i>Чергесєв А.А.</i>	Професійні композитори Криму як суб'єктне поле регіональної музичної культури	150
<i>Чупріна Н. В.</i>	Аналіз багатовекторності дизайнерських брендів в індустрії моди	155

СТУДІЇ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ

<i>Бурміцька Л. Ф.</i>	Особливості вітчизняного наукового інтересу до вокального виконавства	162
<i>Вовкун С. В.</i>	Внесок П.О. Куліша у діяльність Кирило-Мефодіївського товариства	167
<i>Гончаров В. В.</i>	Основні аспекти дослідження традицій і новацій у межах соціально-філософської концепції В. Плахова	171
<i>Добіна Т. Г.</i>	Культурний світ української еліти в творчій спадщині Бориса Лятошинського	176
<i>Зараховський О. Є.</i>	Культурна спадщина Черкащини як туристичний ресурс	181
<i>Михалюк О. І.</i>	Культура проведення церемоніалів у світському суспільстві Речі Посполитої: середина ХVІ – середина ХVІІ століття	187
<i>Москвічова Ю. О.</i>	Фестивально-конкурсний рух на Вінниччині: динаміка розвитку	192
<i>Сметана О.П.</i> <i>Ємельянова О.Ю.</i>	Творча самореалізація студентів-вокалістів у форматі джазової імпровізації	197
<i>Стахієва Н. В.</i>	Культуротворча діяльність В. М. Перетца в контексті української національної ідеї: кінець ХІХ – початок ХХ століття	203
<i>Цибулько В. О.</i>	Поетичний переклад як прояв діалогу культур	207

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	214
------------------------------------	-----

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ ДЛЯ АЛЬМАНАХУ	220
--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

ФИЛОСОФИЯ

<i>Гончаров В. В.</i>	Феномен "человека хозяйствующего": к методологии исследования3
<i>Свириденко Д. Б.</i>	Метаантропология как методология исследования феномена академической мобильности9
<i>Стоян С. П.</i>	Понятия "символ" и "символическая форма бытия искусства" в концепции Г.-В.-Ф. Гегеля13

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Петрова И. В.</i>	Досуг как универсум культуры: теоретические измерения современности 18
<i>Колесник Е. С.</i>	Культурологическая герменевтика и диалог контекстов24
<i>Копиевская О.Р.</i>	Культурная составляющая национального интереса30
<i>Овчарук О. В.</i>	Моделирование как методологический фактор формирования образа человека36
<i>Радзиевский В.А.</i>	От региональных субкультур к глобальной культуре42
<i>Ратко М.В.</i>	Традиционная музыкальная культура Японии периода Кодай: эстетико-мировоззренческие, жанрово-стилистические и институциональные особенности47
<i>Садовенко С. Н.</i>	Самодетельное художественное творчество: культурологические аспекты концептуализации53
<i>Скорик А.Я.</i>	Насилие и масс-медийный контент61
<i>Сугрובה Ю.Ю.</i>	Актуальность народного творчества в современном межкультурном пространстве67
<i>Терещенко-Кайдан Л. В.</i>	Греко-украинское рукописное наследие: известные украинцы–носители греческой культуры в славянской практике71
<i>Тимошенко М. О.</i>	К вопросу о национально-стилевых факторах в культурно-художественном пространстве77

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<i>Индутный В. В.</i>	Прогнозирование стоимости культурных ценностей в контексте истории математического прогнозирования83
<i>Буценко А. А.</i>	Синхроничность как способ творческой коммуникации в современном изобразительном искусстве94
<i>Гармель О.В.</i>	"Чужой" текст как имя в творчестве Онуте Нарбутайте99
<i>Громченко В. В.</i>	Особенности взаимодействия композитора и исполнителя в жанре музыки для инструмента соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства)104
<i>Давыдовский К.Ю.</i>	Творческая деятельность хоровых коллективов Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра в культурно-художественной среде Киева: историко-искусствоведческий дискурс110
<i>Кавунник О. А.</i>	Етнорегиональные измерения современного украинского музыковедения115
<i>Кдырова И.О.</i>	Национально-культурное возрождение этнических сообществ в независимой Украине120
<i>Кравченко Н.И.</i>	Атрибуция иконы святого Христофора (с частной коллекции, г. Киев)125

<i>Одрехивский Р. В.</i>	Резные иконостасы в системе сакральной культуры украинцев Галиции: XIX – первая половина XX века	130
<i>Павельчук И. А.</i>	Ассимиляция постимпрессионистической парадигмы в условиях социально-тематической фабулы соцреализма (к проблеме творческого становления Гавриила Глюка)	136
<i>Рыжова О. О.</i>	Иконопись Киево-Печерской лавры конца XVII – начала XIX века: особенности формирования и развития стиля и иконографии	141
<i>Чергеев А.А.</i>	Профессиональные композиторы Крыма как субъектное поле региональной музыкальной культуры	150
<i>Чуприна Н. В.</i>	Анализ многовекторности дизайнерских брендов в индустрии моды	155

СТУДИИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

<i>Бурмицкая Л. Ф.</i>	Особенности отечественного научного интереса к вокальному исполнительству	162
<i>Вовкун С. В.</i>	Вклад П.А. Кулиша в деятельность Кирилло-Мефодиевского товарищества	167
<i>Гончаров В. В.</i>	Основные аспекты исследования традиций и новаций в рамках социально-философской концепции В. Плахова	171
<i>Добина Т. Г.</i>	Культурный мир украинской элиты в творческом наследии Бориса Лятошинского	176
<i>Зараховский А. Е.</i>	Культурное наследие Черкасской области как туристический ресурс	181
<i>Михалюк О. И.</i>	Культура проведения церемониалов в светском обществе Речи Посполитой: середина XVI – середина XVII столетия	187
<i>Москвичёва Ю. А.</i>	Фестивально-конкурсное движение на Винниччине: динамика развития	192
<i>Сметана О. П., Емельянова А. Ю.</i>	Творческая самореализация студентов-вокалистов в формате джазовой импровизации	197
<i>Стахиева Н. В.</i>	Культуротворческая деятельность В. Н. Перетца в контексте украинской национальной идеи: конец XIX – начало XX века	203
<i>Цыбулько В.А.</i>	Поэтический перевод как проявление диалога культур	207

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	214
----------------------------------	-----

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ ДЛЯ АЛЬМАНАХА	220
---	-----

C O N T E N T S

PHILOSOPHY

<i>Goncharov V.</i>	The phenomenon of "person managing": formulation of research methodology	3
<i>Svyrydenko D.</i>	Metaanthropology as a methodology of academic mobility research	9
<i>Stoian S.</i>	The concept of "symbol" and "symbolic form of art being" in the concept of G.-W.-F. Hegel	13

CULTUROLOGY

<i>Petrova I.</i>	Leisure as universum of culture: theoretical measurings of contemporaneity	18
<i>Kolesnyk O.</i>	Culturological hermeneutics and the dialogue of the contexts	24
<i>Kopiyevska O.</i>	The cultural component of national interest	30
<i>Ovcharuk O.</i>	Modeling methodologically factor of images of man	36
<i>Radziyevskyy V.</i>	From the regional subcultures to global culture	42
<i>Ratko M.</i>	Traditional musical culture of Japan of the Kodayperiod: aesthetico-philosophical, genre-stylistic and institutional features	47
<i>Sadovenko S.</i>	The article considers the cultural aspects of conceptualizing content of amateur art	53
<i>Skoryk A.</i>	Violence and mass media Content	61
<i>Sugrobova Yu.</i>	The Topicality of Folk Arts and Crafts in the Modern Cross-cultural Space	67
<i>Tereshchenko-Kaidan L.</i>	Ukrainian Greek manuscript heritage: outstanding Ukrainian – the bearer of Greek culture in the Slavic practice	71
<i>Tymoshenko M.</i>	On the national style factors in the cultural space	77

ART CRITICISM

<i>Indutnyy V.</i>	Predicting the value of cultural property in the context of the history of mathematical prediction	83
<i>Butsenko O.</i>	Synchronism as a way of creative communication in the modern visual art	94
<i>Garmel O.</i>	The "else's" text as a name in the works by Onute Narbutaite	99
<i>Hromchenko V.</i>	Particular qualities interactions of composer and performer in the genre of music for instrument's solo (on an example of wind performing arts)	104
<i>Davydovskyy K.</i>	Creative activity of R. Glier Kyiv Institute's of Music choirs in the cultural and artistic environment of Kyiv: historical and study of art discourse	110
<i>Kavunnyk O.</i>	Ethnoregional aspects of the modern Ukrainian musicology	115
<i>Kdyrova I. O.</i>	National and cultural renaissance of ethnic associations in independent Ukraine	120
<i>Kravchenko N.</i>	Attribution of the icon of st. Christopher (private collection, Kiev)	125
<i>Odrekhnivskyy R.</i>	On carved iconostases in the system of sacral culture by Galician Ukrainians during the XIX to the first half XX cc.	130
<i>Pavelchuk I.</i>	Assimilation post-impressionism paradigm under conditions of social-thematic plot of Socialist Realism (problem of Gavrylo Gluk's creative development)	136

<i>Ryzhova O.</i>	Icon Painting of the Kiev-Pechersk Lavra End of XVII – beginning of XIX century: Features of formation and development of style and iconography	141
<i>Chergeev A.</i>	Professional composers of Grimea as a subjective field of regional music culture	150
<i>Chuprin N.</i>	Analysis of multivector activity of designers' trends in fashion industry	155

YOUNG RESEARCHERS STUDIES

<i>Burmitska L.</i>	Features of domestic scientific interest for vocal performing	162
<i>Vovkun S.</i>	Contribution P.O. Kulisha in activity Cyril and Methodius fellowship	167
<i>Goncharov V.</i>	Basic aspects research tradition and innovations of the within socio and philosophical concept V. Plahov	171
<i>Dobina T.</i>	Cultural world of Ukrainian elite in creative legacy of Boris Liatoshynskiy	176
<i>Zarakhovskiy A.</i>	Cultural heritage of the Cherkassy region as a tourist resource	181
<i>Mykhaluk O.</i>	Culture of Ceremony Process in a Secular Society in the Rzeczpospolita in the mid XVI – middle XVIIth Century	187
<i>Moskvichova Ju.</i>	Festival-competitive movement of Vinnytsia region: trends of development	192
<i>Smetana O.</i> <i>Yemelianova O.</i>	Creative self for soloists in jazz improvisation format	197
<i>Stakhiyeva N.</i>	The culture activity of V. N. Peretz in the context of the Ukrainian national idea late XIX – early XX century	203
<i>Tsybulko V.</i>	Poetical Translation as a Manifestation of Dialog of Cultures	207

INFORMATION ABOUT AUTHORS	214
--	-----

ARTICLE SUBMISSION REQUIREMENTS	220
--	-----

Наукове видання

КУЛЬТУРА І
СУЧАСНІСТЬ
А Л Ь М А Н А Х
CULTURE AND
CONTEMPORANEITY
A L M A N A C

№ 1, 2014

Літературний редактор
Транслітерація
Комп'ютерна верстка

І. Ю. Вільчинська
М. М. Геращенко
С. І. Супруненко

Підписано до друку 27.05.2014. Формат 60x84 ¹/₈. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 27,45. 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
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua