

№ 1



2008

**Заснований у 1999 р.  
Виходить двічі на рік**

**Київ – 2008**

ÓÄÊ 050: (008+7)

Êóëüòòðà³ ñó÷ãñí³ñòü: Альманах. – К.: Міленіум, 2008. – № 1. – 178 с.

У запропонованому альманасі «Культура і сучасність» Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання філософії, культурології, мистецтвознавства та соціології.

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

### Ðàääëö³éíà êîëåãü

**Бітаєв В.А.**, д.філос.н., професор (голова редколегії, головний редактор); **Аза Л.О.**, д.соц.н., професор; **Грица С.Й.**, д.мист., професор; **Лащенко А.П.**, д.мист., професор; **Левчук Л.Т.**, д.філос.н., професор; **Мироненко О.М.**, д.філос.н., професор; **Надольний І.Ф.**, д.філос.н., професор; **Передерій В.Ф.**, д.філос.н., професор; **Підгорбунський М.А.**, к.і.н., доцент (відповідальний секретар); **Рудич Ф.М.**, д.філос.н., професор; **Ручка А.О.**, д.філос.н., професор; **Семашко О.М.**, д.філос.н., професор; **Станішевський Ю.О.**, д.мист., професор, член-кор. АМУ; **Суїменко Є.І.**, д.філос.н., професор соц.; **Терещенко А.К.**, д.мист., професор, член-кор. АМУ; **Уланова С.І.**, д.філос.н., професор; **Федорук О.К.**, д.мист., професор, академік АМУ; **Шкляр Л.Є.**, д.політ.н., професор; **Шульгіна В.Д.**, д.мист., професор; **Яковенко Ю.І.**, д.соц.н., професор.

Затверджено:

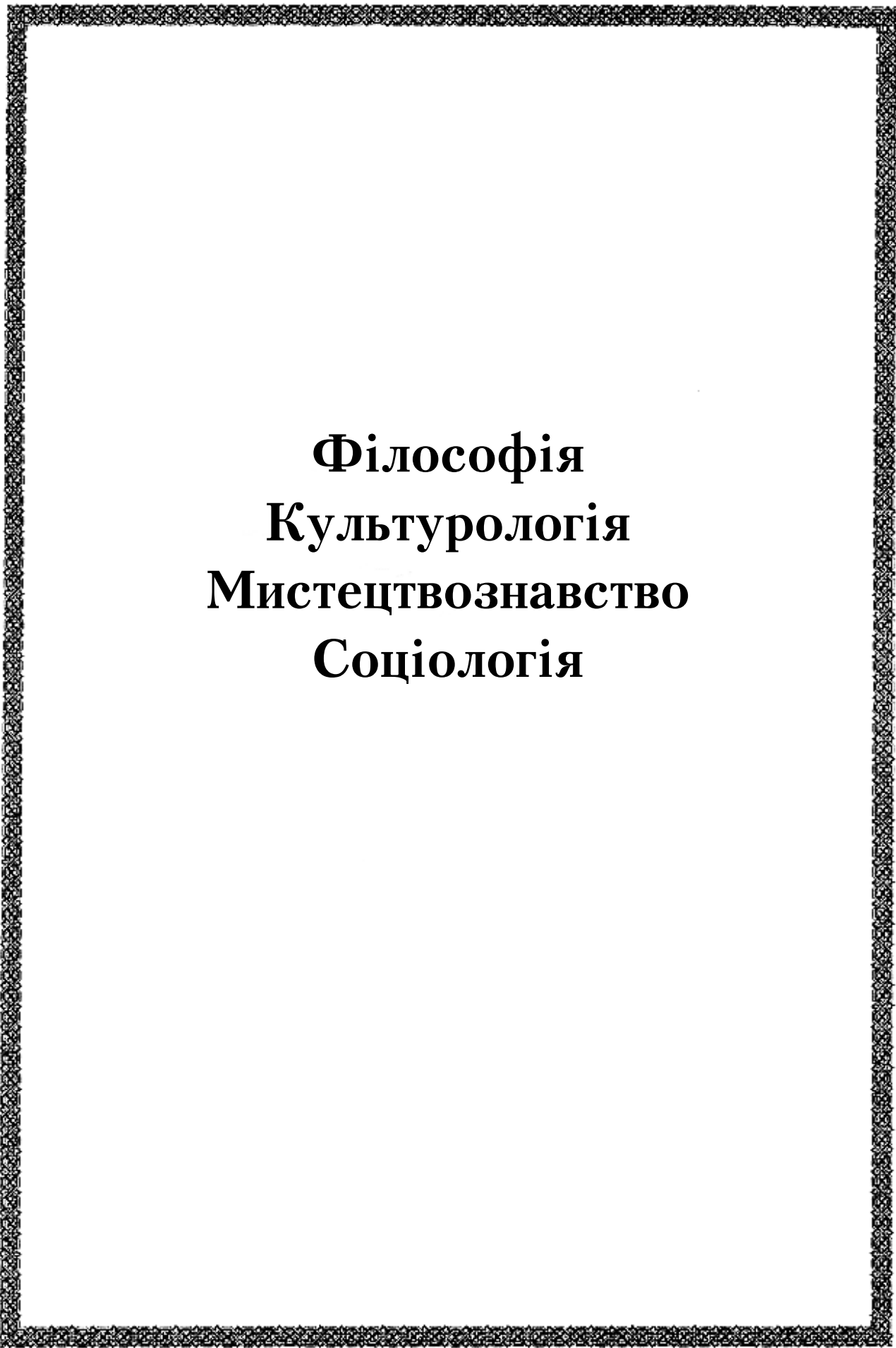
постановою президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 1-05/1  
як фахове видання з мистецтвознавства (Перелік № 11), постановою президії ВАК України  
від 10.12.2003 р. № 1-05/10 як фахове видання з філософських наук (Перелік № 13),  
постановою президії ВАК України від 30.06.2004 р. № 3-05/7  
як фахове видання з соціологічних наук (Перелік № 14),  
та постановою президії ВАК України від 13.02.2008 р. № 1-05/2 (Перелік № 21)  
як фахове видання з культурології

Рекомендовано до друку Вченою радою ДАКККіМ  
протокол № 4 від 29 травня 2008 р.

Ðàääëö³ü íà çàääæè ïîä³ëü° ïîçèò³ð ààòîð³à íóáé³èàò³é.  
Çà òî÷í³ñòü àèèèääáíèò Òàèò³à à³äíî³ääëüí³ñòü íàñà ààòîð

Свідоцтво: КВ № 3809 від 10.06.1999

© Державна академія керівних кадрів  
культури і мистецтв, 2008  
© О.А. Гавришук, дизайн, 2008  
© Видавництво «Міленіум», 2008



**Філософія**  
**Культурологія**  
**Мистецтвознавство**  
**Соціологія**



## Ф І Л О С О Ф І Я

УДК 159.928

Світлана Іванівна Уланова

доктор філософських наук,  
професор ДАКККіМ**ПОВЕРНЕННЯ В КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР:  
НОТАТКИ З СТРАТЕГІЇ ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ**

*Автор розглядає поняття «особистості» у контексті сучасного культурного розвитку. Розглядає спілкування як показник розвитку рівня здібностей та творчих сил людини у її родових характеристиках.*

Ключові слова: *особистість, людина, індивідуалізм, культура, спілкування.*

*The author is studying the concept of «individuality» in the context of modern cultural development. The author thinks that communication shows the level of development of person's skills and creative power in his or her family characteristics.*

Key words: *personality, human being, individualism, culture, communication.*

Поняття «людина» містить в собі багато смислової інформації. Як наголошують багато сучасних дослідників, посилаючись на тритисячолітній досвід розвитку історико-філософської думки, саме людина «є тим осердям, навколо якого розгортається світ і його пізнання, діяльність і культура, історія і сьогодення, перспектива і, навіть небуття, яке без людини просто не простежується» [1].

Користуючись цим поняттям, не всі усвідомлюють до кінця, що означає бути людиною. Своє право називатися особистістю багато хто сприймає номінально, не враховуючи, що ми є частиною того мистецького процесу, який має назву життя, що над кожним з нас це життя працює як художник, створюючи неповторні образи, хоча не всі з них згодом стають шедеврами.

Усі усвідомлюють, наскільки людська особистість неповторна, дослідивши весь світ, наряд чи можна знайти людину, схожу одна на одну. Саме тому існує проблема власного життєвого шляху. Але опиняючись перед вибором, ми не завжди його усвідомлюємо з точки зору загальнолюдських цінностей.

Від чого залежить вартість такого вибору? Відповідь на це питання пов'язана з тим, як тлумачити зміст поняття «особистість». Що є людина насправді? Система набутого і генетично успадкованого, душі і тіла, розуму та почуттів – чи форма, яка відображає початок і кінець її життя? Що визначає її індивідуальний образ: власне бажання пізнати самого себе, навколишній світ, усвідомлення своєї фізичної або духовної сили чи слабкості? Філософська думка давала різні відповіді на ці питання. Людина бачили і як природозумовлену істоту, і як втілення-матеріалізацію певної світової ідеї, і як мислячу, предметну і суспільну формування її родових характеристик.

Мабуть, все перелічене є головним і не тільки. Особистість – це також сукупність відношень, в яких перебуває людина: суспільних, моральних виробничих тощо. Це і здатність впливати на ці відносини, робити їх неповторними та оригінальними. Саме тому синтез цих характеристик виводить тлумачення категорії «особистість» на рівень тих визначень, якими оперує культурологія. Вони тлумачать людину як культурну істоту, а вихід за ці межі руйнує внутрішню її визначеність.

Формування особистості традиційно тісно пов'язують з поняттям культури, яка узагальнює в собі все те, що людство зберігає як дорогоцінний скарб. І сама категорія «особистість» є

тією формулою, що уособлює і вбирає в себе всі характерні ознаки людського, що накопичувалися й розвивалися, прогресуючи в історії, на відміну від понять індивідуальності та індивіду.

Про це свідчить наша духовність, яка є плодами минулого і сіменами майбутнього. Вона відображає внутрішню енергетику кожного, зорієнтовуючи її потенціал на встановлення у міжлюдських відносинах гуманізму, добра, правди, краси і любові.

Отже, особистість народжується в актах самовідтворення, динаміка яких регулюється механізмами культурної пам'яті. В її основі – концепти, що обмежують панування прагматизму та утилітаризму у ставленні до людського життя. Ці концепти накопичувалися як висновки з протистояння між двома протилежними за своїм змістом формами ставлення людини до світу.

Перша форма пов'язана із прагненням людини внести у своє життя певну організованість, що, на думку М. Бердяєва, призвело до технократизації життя. Технократизація життя – це не тільки використання в ньому техніки, але й всіляких технологій як алгоритмів його організації та раціонального впорядкування, бо «машина накладає відбиток свого образу на дух людини, на всі сторони її діяльності» [2]. Наслідок цього процесу – розподіл праці та її виробнича корисність для суспільства, а показник його ефективності – ККД – задоволенні загальних потреб суспільства. Організаційний алгоритм як принцип, що скеровував людську діяльність за таких умов обумовив відповідну послідовність просторових трансформацій: розмноження – держава – виробництво – цивілізація. Інша модель ставлення людини до світу була альтернативною. Її основні елементи: особистість – суспільство – творчість – культура [3].

Боротьба між культурою і цивілізацією завжди корегувала акценти у пріоритетах людської життєтворчості. Проте залишаючись епіцентром цієї боротьби, людство так і не змогло відповісти однозначно на питання, ким воно є насправді. Багатозначність цих визначень та нездатність повною мірою адекватно віддзеркалювати множинність проявів та уявлень про людське існування все частіше змушує наукову думку вдаватися до сумнівного висновку, що наявних знань недостатньо для розуміння та пояснення людської природи. Яскраво підсумовує цей стан таке висловлювання Ф. Крик. Аналізуючи функції людини, він приходить до висновку, що зрозуміти їх, виходячи тільки із сучасного рівня наукових знань, не можливо: «Ми відчуваємо, що є дещо, яке важко пояснити, але ми не здатні ясно й чітко пояснити, у чому є складність. Це наводить на думку, що весь спосіб мислення про такі проблеми, можливо помилковий» [4].

Розчарування у всемогутності наукових знань та відсутність в них гуманності спровокувало зростання ваги екзистенційних настроїв. Людське існування не підлягає опису за допомогою слова, і у кожного індивіда воно є особливим. Тому він завжди відчуває себе одинаком (Сартр, Камю), для якого життя втрачає свій сенс як таке, що не дає відповіді «заради чого», так само, як і його суспільна складова, де панують фальш та ханжество, культ бездушної «матерії».

Сумлінням та роздумами з приводу того, що є пріоритетним в людині: тілесне, духовне чи душевне начала – пронизана всі історія філософської думки. Аналізуючи ці сумління, В. Ісаєв робить висновок, що вони витікають з констатації існуючих суперечностей, що мають місце у людських відносинах. З одного боку, їх залежність від зовнішнього середовища, з іншого – прагнення кожного із суб'єктів цих відносин бути в них вільним. У першому випадку їхні характеристики набувають вигляду зовнішньо виразних форм, які складаються у «просторову картину», що інтегрує саморух цих суб'єктів як соціальних одиниць. Його показником є людська діяльність у її узагальнюючих результатах, представлених сукупністю речей, вагомих для всіх [5]. У другому – центр уваги переміщується на внутрішнє самовідчуття особистості, вільне від будь-якого зовнішнього детермізму.

Пошук відповіді на питання «Хто Я?» змусило науковців виокремлювати в ньому різні складові: релігійні, педагогічні, психологічні, філософські. У проекції на ці складові, якщо їх тлумачити автономно, провідною темою проходить невизначеність людської сутності щодо тієї предметності, яка виступає знаряддям та засобом її демонстрації. «У практичній діяльності людини доволі часто виявляється невідповідність між найближчими та віддаленішими цілями й результатами, в наслідок чого, задовольняючи свої найближчі потреби людина часто завдає шкоди потребам глобальним, родовим, але більш віддаленим у часі і просторі» [6].

Індивідуалізм як засіб констатації людської самості призвів до акцентування уваги до повсякденних її проявів, які є образами, що не обмежують бачення людської сутності тільки зовнішніми формами її прояву, але й дають змогу почути її внутрішній голос, голос незгоди із прагненням більшості сприймати живу людину в якості її безмовної частини. Аналізуючи героїв Ф. Достоєвського, М. Бахтін доводить, що в них примітивізм повсякденності, який уособлюють образи «маленької людини», є засобом, яким письменник прагне показати невідповідність зовнішніх оцінок тим актам самосвідомості, в яких перебуває людина. За Достоєвським, «справжнє життя особистості здійснюється так би мовити на перехресті неспівпадіння людини з самим собою, коли вона виходить за межі всього, що складає його матеріальне (речове) буття, яке можна підглядіти, визначити, пророкувати без її волі, «заочно». Справжнє життя особистості доступно тільки *діалогічному проникненню в неї*, якому вона сама відповідає і вільно розкриває себе.

Правда про людину у чужих устах, не звернена до неї діалогічно, тобто *заочна правда*, є такою, що принижує та вбиває її *брехнею*, якщо стосується «свята святих», тобто «людини в людині» [7].

Таку діалогічність, яку Бахтін називає ще й діалогічною інтуїцією, провокує лише форма людських відносин, що базується на принципі співіснування. Це відносини не цивілізаційні, а соціокультурні, де провідну роль відіграють не зовнішні матеріалізовані прояви людських потреб, а їх мотивації, суть яких полягає у прагненні через спілкування розгледіти в іншому себе, розгледіти та зрозуміти, чим Я відрізняюсь від іншого. Отже, «культура – це здатність людини носити в собі іншого, залишаючись собою. Вона включає в себе духовність як якісну характеристику цієї здібності. Вона включає в себе інтелігентність як усвідомлену духовність, вона включає в себе особистість як суб'єкта культурного простору» [8]. Всі перелічені здатності та особистісні якості формує реальне людське співтовариство – комунітас (термін В. Тернера), в якому людина приходить до себе, самопізнає себе як істоту, проникається розумінням своєї унікальності, і водночас, належності до тих, з ким вона прагне жити разом. Саме таким, комунікативним світом бачиться це товариство К. Ясперсу. Це також шлях до подолання пороків індивідуалізму, притаманних ізольованій людині, шлях до любові, співчуття та радості за ближніх. Втрата цих якостей є втратою себе як людини і тільки через спілкування, живе та безпосереднє, можливе їхнє відродження (Е. Муньє).

Сучасна наука без перебільшення вважає комунікацію загальною умовою життєдіяльності людини та універсальним способом зв'язку будь-яких об'єктів матеріального і духовного світу. У дослідженнях, присвячених вивченню цього явища, підкреслюється вагомість соціального фактору як такого, що забезпечує інформаційний взаємобмін між людьми. У них також наголошується, що такий взаємобмін є можливим лише за умов, якщо він побудований на діалогічному ставленні Я – Ти, тобто розмови між ними.

Теорією комунікації розмова відноситься до форм соціального спілкування, бо спирається на відпрацьовану людським досвідом мовну систему зв'язку (К. Черрі). Проте цей термін по відношенню до поняття діалогу може мати й більш широке тлумачення як синонім суб'єктно-суб'єктних зв'язків, де не має відправителя та отримувача повідомлення, а є співбесідники та співучасники єдиної справи. Співбесіда (розмова) для М. Кагана є саме тією розбіжністю, що відрізняє спілкування від комунікації, остання для нього монологічна. Цю різницю посилює інтерпретація поняття «інформація» у визначених контекстах. У спілкуванні воно означає свідчення, що передаються людьми один одному усним, письмовим або іншим способом. В галузі комунікативістики його значення ширше. Інформаційність вважається загальною якістю будь-якої форми матерії [9]. Тому у інформаційному обміні особливого статусу набувають категорії «розуміння» та «інтерпретації». Недоліком майже всіх структурних моделей комунікації вважається відсутність зворотного зв'язку, тобто адекватного сприйняття інформації.

Одним з вагомих факторів, що обмежує це сприйняття, є людина. В умовах сучасного цивілізаційного простору, де панують засоби масової інформації, цілеспрямовано формується певний тип особистості із стандартним споживацьким баченням світу та образом життя,

особистості, не здатної до оригінального мислення та інтелектуальних зусиль. Аналізуючи структуру цього простору, В. Ісаєв наголошує, що її провідним елементом є держава, яка, з одного боку, розвиває соціум, а з іншого – сприяє його деградації, маніпулюючи за допомогою ідеології громадською свідомістю та визначаючи орієнтири для всіх інших складових цієї структури: наукової, освітянської, виробничої та економічної.

Держава розглядає людину як засіб для виконання певних функцій, формуючи її за алгоритмами прагматизму та утилітаризму. Тому цінним для неї є витрати на виробництво речей, її престижність та доцільність у забезпеченні потреб. Ствердження свого Я за рахунок перетворення інших у засіб, а фактично в річ, призводить до того, що кожен вузол цивілізаційного простору трансформується у поле боротьби та конкуренції. Все, що не вписується у таку стратегію, і заважає, відкидається. У тому числі й культура, вона втрачає своє значення по суті і залишається у вжитку лише як предметно матеріалізована форма, якщо вона має певні корисні функції [10].

Цивілізаційний егоїзм унеможлиблює в будь-яких комунікаційних схемах зворотній зв'язок, що підтверджують і численні тлумачення терміна «інформація». Сама етимологія слова вказує на деперсоніфікованість повідомлення, вона передбачає тільки те, що це повідомлення повинне бути впорядкованим.

Про це свідчать також спроби уніфікувати смислові варіанти цього поняття. У них ключовими є слова, особистісно не визначені: свідчення, сигнали об'єктивні показники ефективності комунікативного акту [11].

У культурному просторі матеріальна предметність світу не сприймається тільки у своєму формальному значенні. У сучасних культурологічних дослідженнях ця предметність розглядається як носій певних людських смислів, які узагальнюють міру розвитку творчих сил та здібностей особистості.

Людомірність культурного простору структурує його за іншими принципами: альтруїзму, любові, людяності, зорієнтованості на компроміс, взаємоповагу та розуміння. Ці принципи фокусує в собі естетичне ставлення, некорислива насолода красою, прояв наявності катарсичної сприйнятливості, формула реалізації людської суб'єктивності і збереження духовної рівноваги між соціально-природним середовищем і власним Я. Отже, культура – це перш за все людський простір, який утворює багатоплановість людського спілкування і який формують інформаційні координати родового історично накопиченого досвіду.

Спілкування як базисне утворення культурних відносин орієнтує на взаєморозуміння, тому інформація у цих відносинах набуває ціннісного виміру, тобто вона набуває якості інформації естетичної, інформації, що містить певне ставлення до світу та ціннісні орієнтації. Процес її передачі з самого початку зорієнтований на установку забезпечити злагодженість реакції, з одного боку, а з другого – множинність повідомлень, яку містить в собі сама інформація, передбачаючи право в її сприйнятті на інтерпретацію.

Отже, у культурному просторі інформація набуває художньої форми, коли повідомлення не нав'язує явищу сталі характеристики, а розкриває його зміст через зіставлення та взаємодію з іншими. Така інформація не завжди є наглядно-конкретною і частіше недовершена, що спонукає до роздумів. Художність культурної інформації надає спілкуванню образності. У ньому не має чіткості та однозначності, це багаторівнева система смислів, думок, ідей, які можуть асоціюватися як з відправником, так й отримувачем, тому що його базовою основою є співтворчість. Вона надає повідомленню ефекту збитковості, який змушує їх максимально мобілізувати всі свої внутрішні ресурси для прочитання закладеної в ньому множинності фактичного смислу.

Це спрямовує комунікативну активність учасників спілкування на інтерпретацію – тлумачення концептів, що містить інформація як уявних, художньо опрацьованих і засвоєних відповідно до потреб та інтересів кожного, і водночас подібних, але не тотожних до дійсності. Подібність смислів, закладених в них визначається цією активністю опосередковано, як усвідомлення загальнозначущих для людства смислів, базових для збереження права на індивідуальне життя.



Отже, комунікативна активність у культурному просторі передбачає досить складні механізми реалізації. По-перше, їх врегульовують стереотипи міжособистісних стосунків, що мають суспільне значення як символи належності до певної спільноти. Вони успадковуються шляхом опанування традиційного досвіду в процесі освіти та виховання. По-друге, це визначені ними засоби та форми її здійснення. По-третє, вагому роль як систем утворюючий компонент відіграє в них ціннісний вимір. Така активність, з одного боку, є фактором, що сприяє суспільному єднанню і формує відчуття належності особистості до цього процесу, з іншого – дає змогу варіювати її в проекції на власне життя.

Проте культура не тільки сфокусоване відтворення суспільного досвіду, але й показник рівня розвитку творчих сил та здібностей людини в її родових характеристиках. Саме тут і міститься те, що відокремлює людину культури від людини цивілізації. У першому випадку її уособленням є мова у широкому значенні цього слова як знакова система, що несе в собі концептуально напружену та узагальнену інформацію, інформацію загальнолюдських смислів, у другому – мова обмежується тільки функцією формальної ознаки, що фіксує відносини соціальної, професійної, етнічної, національної тощо належності суб'єкта.

Мовно-інформаційні обміни у цьому просторі відображають різні спектри людського спілкування. Але відбутися цей процес може тільки за умов розуміння-осмислення тих значень, які містять в собі мовні повідомлення. Постійно вдосконалюючись, вони дійшли до наших часів у варіантах різних культурних традицій каналами усної та письмової творчості.

Аналіз процедур осмислення інформації, носіями якої є ці варіанти, вказує на їхню залежність від стилю відносин, в яких відбувається комунікація. У культурологічному смислі стиль, на думку Ю.Борєва, є якісною характеристикою певної культури, конструктивним принципом її побудови. «Стиль предмету – це не просто його зовнішня форма, а в першу чергу характер його матеріального і духовного функціонування в умовах певного типу культури» [12].

Стиль, стверджує дослідник, є також інформаційним фокусом комунікації, в якому сходяться всі зв'язки та відносини, суб'єктно-суб'єктні та суб'єктно-об'єктні, що виникають у культурному просторі у процесі спілкування.

Незважаючи на змістовну багатозначність «картини світу», яку моделює стиль, її реальність для суб'єктів культурної комунікації визначають тільки ті смислові концепти, що мають суспільне та індивідуальне значення для кожного, останнє в цьому процесі є первинним. Осмислення та усвідомлення такого вибору відбувається спочатку на емоційно-чуттєвому рівні. Сприймаючи таким чином форму повідомлення, людина не фіксує уваги на його змісті. Проте нерозуміння цього змісту спонукає її глибше в нього занурюватися, шукати в ньому те, що є співзвучним з її соціальним та індивідуальним досвідом.

Таке занурення є метафоричним за своєю природою, бо дозволяє поєднувати різні ідеї, не тлумачити кожен з них однозначно. Предметне поле культури як носій цих ідей теж набуває метафоричного тлумачення. Воно сприймається як мова, що може мати різні варіанти контекстуальних прочитань смислу, який передається.

Метафоричність мови культури надає спілкуванню характер персоніфікованих інтелектуально-творчих зв'язків, подібних до ти, що відбуваються в процесі художньої комунікації. За таких умов людомірність змісту культурної предметності виявляє себе у формах, притаманних художньому висловлюванню. І сам культурний простір сприймається як сукупність художніх послань, що в процесі спілкування інтерпретуються й оцінюються. Комунікативний алгоритм, за яким відбуваються процедури взаємообміну в ньому інформацією близький до художнього спілкування, багатовекторного за характером відносин, що виникають до художнього твору. Тому фактором сприяння в його реалізації є мовний компонент, що виконує функцію зв'язку і функцію реалізації духовного змісту культурного послання.

Просвітницька складова цього питання вимагає відповідної стратегії виховання, яка б забезпечувала людині оволодіння мовною культурою, остання не можлива без культури загальної як вищої форми соціалізації людини та її творчої самореалізації у всіх формах діяльності. Її відсутність означає убогість уяви й примітивне мислення, приреченість людського

фактору виконувати роль «гвинтика» або іншого засобу у досягненні матеріальних благ. Обмеженість ними людського існування – втрата його споконвічного призначення.

Тому зрозумілою є небезпека ейфорії від захоплення економічними показниками розвитку, прагнень жити «американським», «європейським» та іншими способами життя, все те, що переживає сьогодні українська молода державність, не помічаючи втрати власної культурної самодостатності, що призводить до духовного зубожіння нації, її перетворення у засіб задоволення чийось, а не власних інтересів. Повернення культури у наше суспільне життя означає не тільки збереження умов, необхідних для забезпечення родового безсмертя українського народу, а й відродження соціальної ваги особистості як найвищої загальнолюдської цінності і сенсу життя українця у себе на батьківщині, а не за кордоном.

### Література

1. Губернський Л., Андрущенко В., Михальченко М. Культура. Ідеологія. Особистість: Методолого-світогляд. Аналіз. – К.: Знання України, 2002. – С. 54.
2. Бердяев Н. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – С. 168.
3. Пришвин М.М. Мирская чаша. – М.: Худ. лит., 1990. – С. 173.
4. Крик Ф. мысли о мозге / Мозг. – М.: Мир, 1982. – С. 258.
5. Ильенков Э.В. С чего начинается личность // Психология личности. Тексты. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1982. – 288 с. – С. 11-15.
6. Могильний А.П. Культура і особистість. – К.: Вища шк., 2002. – С. 228-229.
7. Бахтин М.М. Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского // Психология личности. Тексты. – С. 254-256.
8. Исаев В.Д. Человек в пространстве цивилизации и культуры – С. 28-30.
9. Основы теории коммуникации: Учебник / Под ред. проф. М.А. Василюка. – М.: Гардарики, 2006. – С. 27.
10. Исаев В.Д. Человек в пространстве цивилизации и культуры. – С. 35-56.
11. Основы теории коммуникации: Учебник / Под ред. проф. М.А. Василюка. – М.: Гардарики, 2006. – С. 27-30.
12. Бореев Ю.Б. Эстетика. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – С. 186.

УДК 101.1

**Валентина Михайлівна Москалюк**

кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри світової філософії та естетики  
Східноукраїнського національного університету  
ім. Володимира Даля

## ЛІНГВОЦИД ЯК РУЙНАЦІЯ ЕСТЕТИЧНОГО СВІТУ УКРАЇНСТВА

*У статті досліджується свідомий, цілеспрямований акт лінгвоциду, котрий проводився проти українського народу і його мови. Простежуються спроби асимілювання української мови серед панівної, великоруської, руйнації самобутньої естетики світоспоглядання українців. Автор у своєму дослідженні спирається на роботи М. Костомарова, О. Афанасьєва-Чужбинського, М. Драгоманова, В. Іванишина, Я. Радевича-Винницького, Л. Костенко та ін. Стаття переконливо доводить, що лінгвоцид становить антиестетичне явище, є спробою руйнації національної естетичної свідомості етносу.*

Ключові слова: *лінгвоцид; асиміляція; естетична свідомість; естетична площина національного світу; ментальність; естетика світосприйняття; система вартостей; спосіб буття; генетична матриця нації; духовне життя нації.*

*The article researches the conscious and purposeful act of linguacide, which was conducted against the Ukrainian people and its language. The attempts of the assimilation of the Ukrainian language in the*

*«dominating», «great Russian language», destruction of the original aesthetics of the world outlook of the Ukrainians are studied in the article. The article is based on the works of Kostomarov, Afanasiev-Chuzhbinskyj, Dragomanov, Ivanishyn, Radevych-Vinnytskyj, L. Kostenko. The article persuasively proves that linguacide is an antiaesthetic phenomena. It is an attempt of destruction of national aesthetic consciousness of the ethnos.*

*Key words: linguacide; the assimilation; the aesthetic consciousness; the aesthetic space of the national world; mentality; the aesthetics of the world outlook; the system of values; the way of being; the genetic matrix of the nation; the spiritual life of the nation.*

Цілеспрямований, свідомий акт лінгвоциду, котрий проводився протягом історії української мови, мав за мету асимілювати її серед мови панівної – великоруської. Існують різні канали впливу на волю народу: політичний, економічний, ідеологічний, адміністративний. Очевидно, що у них провідну роль відіграє мова панівного народу, яка поступово витісняє з усіх сфер життєдіяльності мову іншого народу. Засіб, який мову однієї нації потіснив мовою іншої, проникав у її словник, безумовно, є засобом вторгнення цієї нації в іншу, засобом панування над її національною, естетичною, політичною свідомістю. Величної шкоди завдає лінгвоцид історії, культурі як окремих націй, так і багатогранності культурної, естетичної площини усього світу. Насаджувана мова впливає на підневільний народ не лише як засіб передавання позамовного змісту, а й своїми суто лінгвальними категоріями, своєю специфікою як мови. У цій нав'язуваній мові живе чужа ментальність, інша душа, інша естетика світосприйняття, чужий національний характер. Через насильне прищеплення українцям російської мови українці переймають інтуїцію, дух Росії, оскільки, у мові – ядро, генетична матриця нації. Із словами, виразами, манерою мовлення чужої мови в душу народу проникає чужа система вартостей, інше світобачення, спосіб буття.

Проти шовіністської політики імперської Росії по відношенню до українського народу, його мови і культури виступає видатний український історик, філософ, політичний діяч Микола Костомаров. «... поява малоросійської книжки збуджувала... охоту до нотацій, які мали за мету надомити тих, хто пише, й переконати їх, щоб вони не витрачали часу й здібностей... на засвоєння неосвіченої мови грубих плугарів та свинопасів з брудними руками, в залатаних чоботях. При цьому, ... забувалось, що брудом на руках цієї чорноти була земля, котру ці руки примушували родити хліб, яким годувались ті, хто повчає» (Пер. авт.) [8, 224]. Потреба «самооживлення» відчувалась в народі, його душа була сповнена стражданнями й готовністю заявити про себе у рідному слові. Українській мові було відмовлено у самому праві на життя: «... ніяк не хотіли й слухати, щоб малоросійська мова могла бути мовою, а називали її наріччям чи навіть піднаріччям, тому-то найменування мови визнавалось тільки за такою, якою писались закони й адміністративні розпорядження. Писати провінційним наріччям! Це і смішно, й вульгарно» (Пер. авт.) [8, 225].

Філософ доводить, що держава є лише зовнішньою формою народного життя, сутність його виявляється у рухові народної думки й народного почуття, котрі висловлюються у мові. Вираження духовного життя народу повинне сприйматись як величезне багатство, тому не можна говорити про «провінційні наріччя». Цією мовою пишуть, розмовляють, що означає, що рідна мова складає існуючу стихію народного життя, котре виявляється і вимовляється у ній. Виступаючи проти утисків української мови, М. Костомаров наводить приклад творчості Т.Г. Шевченка. Підкреслюючи високий естетичний рівень його віршів, М. Костомаров пише: «... поява Шевченка переможно розбиває старі забобони про зручність чи незручність творити тією чи іншою мовою, ... знищує перевагу, котра віддається домінуючим народностям й приниження так званих провінційних і утримує за останніми право людського саморозвитку у тій формі, котру вказує їм внутрішній потяг, а не створена наперед насильно теорія» (Пер. авт.) [8, 227]. «Не пишійте українською!» Як це смішно!..., а серце болить, коли згадаєш, що гинуть пісні, гинуть думки наші...», – з гіркотою вигукує Олександр Афанасьєв-Чужбинський (Пер. авт.) [1, 107].

Відстоюючи самостійність української мови, її рівність з російською, М. Костомаров стверджує: «Мова, котру звично називають малоросійською, ... не є наріччям мови російської, що створилось останнім часом; вона існувала здавна і тепер існує як наріччя слов'янського кореня, що займає за своєю граматичною і лексичною будовою середину між східними і

західними наріччями величезного слов'янського племені, наріччя правильне, багате, гармонійне і здатне до розвитку літературної освіченості» (Пер. авт.) [9, 156].

Грунтовно історія лінгвоциду української мови розглянута у праці Василя Іванишина і Ярослава Радевича-Винницького «Мова і нація» [6, 23-29]. Автори досліджують прояви лінгвоциду «через заборону мови чужою державою», «через пониження статусу й престижу мови», «через оголошення мови неприродною», «через «зближення» й уподібнення», «через ставлення до носіїв мови», «освіту», «демографічну політику», «через привілеї для панівної мови і її носіїв», «свободу вибору» мови; через боротьбу із «засиллям української мови» та інші форми лінгвоциду. В. Іванишин та Я. Радевич-Винницький пропонують усім свідомим українцям замислитись над такими питаннями: чому сказав апостол: «Коли я молюся чужою мовою, то уста мої моляться, а серце спить; чому всі національні рухи починаються з боротьби за рідну мову і на їхніх знаменах написані лінгвістичні гасла; чому, ... проживши життя в національних республіках, деякі навчилися тільки мовчати мовами корінних націй; чому людина, що розмовляє російською мовою, – росіянин, людина, що розмовляє польською, – поляк, а людина, що розмовляє українською, – «націоналіст» [6, 12]. Ці гнівні питання звернені не лише до гнобителів української мови, а й до самих українців, котрі дуже часто підкорялися своїй скрутній долі й були «прихильними помірному клімату мислення в режимі заколихуючих міркувань» (Пер. авт.) [7, 483].

Рідна батьківська мова не є сумою суто механічних звуків. Вона – голос серця, джерело всього шляхетного, витонченого, що є в українському народі. Звуки, мелодійність, краса нашої мови гармонійними акордами суголосності, які не зникають безслідно у просторі буття, стосуються найтоншої, найскладнішої сфери людських почуттів. Вони приводять в рух не лише наші уста, а й торкаються струн серця, породжуючи ту духовну ауру, у котрій живе нація. Ось чому акт лінгвоциду є однією зі складових акту етноциду, а тому актом несумісним із загальною розвиненістю людської цивілізації. Проте загальновідомим є той факт, що за статтю «О педагогическом значении малорусского языка...» Михайла Драгоманова було звільнено з посади доцента Київського університету. «П. Струве писав, що «створення середньої і вищої школи з малоросійською мовою викладання було б штучною і нічим не виправданою розтратою психічних сил населення». «Населення» ж до подібних застережень не прислухалось. Воно знало, що «відсталість українців щодо писемності..., – це безпосередній наслідок русифікаційної політики царського режиму»... Тому «населення» вперто домагалось національної школи, на що російський уряд відповідав у своїй звичній манері – заборонами і переслідуваннями» [6, 43]. Історія лінгвоциду в Україні – трагічна маска потворного, що зумовило духовну кризу нації, заклала основи деестетизації національної свідомості.

Намагання імперської Росії до злиття усіх народів, котрі мешкали у Російській імперії, у єдину загальну російську націю із загальною для всіх російською мовою – цілеспрямована політика лінгвоциду. Деформації піддали не лише українську лексику, а й правопис, граматику, фонетику. Таке узагальнення, приведення до єдиного шаблону – відверта спроба винищити дух українства на території Росії. Цю ситуацію можна порівняти із ситуацією зі старим актором, котрий за своє життя переграв багато ролей і врешті-решт загубив власне обличчя. Відомо, що хамелеон змінює колір, проте повинен же бути і у нього свій колір! Політика лінгвоциду щодо українського народу націлена на винищення українців як нації, з його самобутністю і неповторністю, особливими рисами ментальності, національно складеного характеру, естетикою світобачення. Значне послаблення національного доцентрового силового поля, денационалізація, деестетизація, що зумовлює духовний вакуум, атмосфера несвободи, брехні й насильства набули на території імперської Росії тотальних масштабів. «Саме роздроблювання мов з точки зору історії мови не може бути назване падінням; воно є не загибеллю, а корисне, тому що, не виключаючи можливості взаємного розуміння, урізноманітнює загальнолюдську думку», – зауважує О.О. Потебня. (Пер. авт.) [12, 23].

Видатний український просвітител, поет Маркіян Шашкевич у статті «Азбука і абецедло» розмірковує над величезним естетичним значенням і самоцінністю української мови та літератури, над необхідністю зберегти їх від чужого впливу, впровадження чужих зворотів і

способів висловлювання. «...література будь-якого народу є відображенням його життя, його способу мислення, його душі; отже, повинна вона зародитись, вирости з власного народу і зацвісти на тій же самій ниві, щоб не була подібна до того російського птаха, про якого розповідають, що він не має ніг, а тому постійно висить у повітрі..., якщо будемо впроваджувати... чужі звороти і чужий спосіб висловлювання..., то будемо втручатися в тіло, що має свою душу, іншою, чужою душею, яка не прихилиться до народу...» [15, 180]. М. Шашкевич застерігає проти втручання у мову українського народу, зауважує, що воно може винищити сутність українства як нації. Отже, він активно виступає проти проявів лінгвоциду, яких зазнавала українська мова:

«Руська мати нас родила,  
Руська мати нас повила,  
Руська мати нас любила:  
Чому ж мова їй немила?  
Чом ся нев встидати маєм?  
Чом чужую любляєм?»... [16, 177].

Український поет, суспільний діяч, справжній патріот України – Олександр Афанасьєв-Чужбинський, котрий знаходився під величезним впливом генія Тараса Шевченка, автор «Словаря малорусского наречия, А-З», – глибоко поважав мову, характер, вірування рідного народу. Спостерігаючи, як зникають українські старовинні перекази, пісні, з болем писав: «Є люди, які бажають підтримати затухаючий плавень на вівтарі української поезії; – у її храмі, котрий пустіє,... – проте що ж зустрічає цих людей? Насмішки критиків, дисертації про те, що малоросійської мови не існує, що зайвий труд писати цією мовою, котрої ніхто не розуміє...» (Пер. авт.) [2, 252]. Криза естетичної свідомості, яка є наслідком такої політики, призводить до значного збідніння, деестетизації національного буття, наносить не виправної шкоди естетичній сфері світобачення народу. Недивно, що багато українських письменників, поетів, саме тих представників нації, котрі є виразниками національної естетики, під натиском таких репресій відступали від рідної мови, зраджували її. «... інший талант залишає свій благородний терен; і сиротіє нива, квіти її пересаджують у інший ґрунт... Проте питання: чи можна народну пісню передати будь-якою іншою мовою?» (Пер. авт.) [2, 252].

З часів В. фон Гумбольдта відомо, що рідна мова впливає на світосприймання людини, її мислення, що вона – ніби призма, крізь яку людина вдивляється у світ. Тому не випадково, що акти лінгвоциду, котрі спричинялись проти української мови, залишили тривалий слід у душах людей, у нашій підсвідомості. Це викликало руйнівні зміни у менталітеті українського народу, відобразилося на національній свідомості. Мова як спосіб світоспоглядання нації, як фундамент і основа її самоідентифікації забезпечує народові збереження собітотожності у всіх історичних перипетіях, етнічної самосвідомості як головної ознаки етносу через усі трагічні злами власної історії. Саме у мові людина знаходить надійне місце власної екзистенції, мова є тим чи не єдиним притулком, у котрому людина шукає прихисток в усій істинності національного тут-буття. «Мова становить частину людської природи», – зауважує Ж.-П. Сартр. (Пер. авт.): [13, 220] Тому лінгвоцид щодо будь-якої мови є наругою над самою природою людини зокрема і нації й усього людства загалом. Бо, як відзначав видатний німецький філософ Мартін Гайдегер, людина відрізняється від інших істот «розумінням буття», частиною якого є свідомість [14, 45-59].

Естетична свідомість українства протягом усєї історії нації зазнавала руйнівних ударів, спроб вилучити з естетичної аури українського світу складові, котрі цей світ створюють, спроб винищення основи основ національного буття – української мови. «Розуміння буття», естетична свідомість не може не включати національно-етнічного складника, тобто усвідомлення приналежності свого почуттєвого Я до етнічного Ми. Можливість цього Я бути повноцінним, не переінакшеним, духовно цілісним забезпечує мова як найважливіший складник буття людини. «Людство розвивається у двох напрямках – у світі громадянському і у світі естетичному, у світі діла і у світі слова, проте ці дві течії,... народились з одного джерела – ... створення людини»..., – читаємо у О. Герцена (Пер. авт.) [3, 63]. Справді, людина як творець мовного світу і як його «матеріал» за своїм онтологічним призначенням

не має права опускатись до антиестетичних явищ низького, яким є лінгвоцид, явищ, котрі неминуче призведуть до загальнонаціональних, загальнолюдських трагедій.

О. Герцен підкреслює значення вільного мовлення у житті людини і цілих народів: «Відкрите, вільне мовлення – велике діло, без вільного мовлення немає вільної людини. Недарма за нього люди віддають життя, залишають батьківщину, кидають нажите» (Пер. авт.) [4, 286]. Підкреслюючи величезний естетичний потенціал, втілений у мові українця, Герцен наголошує на почуттєвому сприйнятті українцями навколишнього світу: «... він відчув – саме серцем, ... – заморожену силу, близьку, зрозумілу, криву нам. Через те й сльози його не сповнюють душу одним безвихідним, пожираючим горем – а тремтять, як ранкова роса, на зламаных та втоптаних квітах; їх не воскресять вони – але іншим сповіщають зорю!» (Пер. авт.) [5, 343]. У цих словах російського філософа – активне неприйняття будь-якого насильства над людиною, як частиною природи, віра в її обов'язкову «зорю».

За збереження української мови, її самобутності й самодостатності виступав талановитий український вчений, письменник Пантелеймон Куліш. Оцінюючи переваги, союзу України з Росією, він пише: «Для суспільства потрібна любов, а де немає любові, там немає й успіхів життя. Тому ті з наших вчених, котрі з простодушного чи удаваного патріотизму обмежують коло спеціального вивчення народу і його мови..., відчужуючи, у сліпоті своїй, від участі у справі самопізнання й самовираження багато мільйонів південного російського племені, – діють проти успіхів морального розвитку Росії» (Пер. авт.) [10, 485]. П. Куліш вбачає у самій спробі асимілювати українську мову, розчинити її у мові російській антиестетичне, антиморальне явище. Розмірковуючи відносно феномена М. Гоголя, як одного з найталановитіших представників українства, вчений загострює увагу на тому, що Гоголь не писав українською мовою, більше того, він вбачає в цьому «одну з найщасливіших випадковостей». П. Куліш зауважує, що у зв'язку з особливостями виховання і тим часом, у якому зростав талант Гоголя, він не міг досконало володіти українською мовою. «Проте, заговоривши про Малоросію загальнодоступною... мовою, він, з одного боку, показав своєму рідному племені, що в нього є й було прекрасного, а з іншого – відкрив для великоросіян самобутній і поетичний народ, відомий їм до цієї пори... лише по карикатурам» (Пер. авт.) [10, 485-486].

Незважаючи на всі приниження та утиски української мови, П. Куліш, будучи провідником ідей українства, не ставився вороже до мови російської. Водночас він упевнено доводить, що Україна нічим не поступається Росії, живучи з нею одним життям, відбудовує своє, самобутньо-національне, те, що вирізняє її з-поміж інших країн і народів. Відхиляючи будь-які прояви лінгвоциду відносно української мови, П. Куліш пише: «Нам... радять залишити розробку малоросійської мови..., проте це радять люди, котрі не мають поняття про те, який вплив має високорозвинена сила й краса рідного слова на моральний, ... добробут...» (Пер. авт.) [10, 496]. З українським словом П. Куліш пов'язує не лише національно-духовне буття нашого народу з його естетичними засадами, а й глибоку етичність, моральність нації. На його думку, рідне слово живить рідне серце, є тим естетичним середовищем, у якому можливе зростання нації, її самовизначення. В імперській Росії українська мова висміювалась через свою «нерозвиненість», «слабкість». П. Куліш виступає проти такої безпідставної критики, наголошуючи на тому, що подібні «оратори» знають українську мову хіба що за чутками і, боячись показати свою неосвіченість у будь-якій іншій галузі знання, у судженнях про Україну та її мову, не бояться нічого. Гіркотою сповнені ці міркування письменника, гіркотою за рідне українське слово, поневолене, розтопане, висміяне. П. Куліш закликає всупереч усіляким негараздам, всупереч випробуванням лінгвоциду видержувати пробу рідної мови, «... коли справді твое рідне слово – святиня непорочна... Позираючи на свого кобзаря, і всякий правдивий український письменник повинен видержувати пробу, на свою щербату долю не нарікаючи. Видержуйте, небожата, і йдіть до самого кінця, не лукавлячи рідним словом... Аби ми своє діло щирим серцем зробили, а вже наше слово «дасть плод свій во время свое» [11, 516].

Концепція будь-якої національної мови – синтез різноманітних духовних, естетичних компонентів національної культури. Лінгвоцид вихолощує ці самобутні компоненти з палітри світової культури, знебарвлює її, тому є явищем антиестетичним, антидуховним.

Тільки мова може забезпечити надійні ідейно-естетичні підвалини буття нації, формувати, плекати її здорову екзистенцію. Лінгвоцид рушить ці підвалини, руйнує національну екзистенцію, тому є актом не лише мововбивства, а й вбивства етносу.

Сучасний етап історичного розвитку української нації, на жаль, характеризується проявами лінгвоциду. Зважаючи на це, ми повинні спрямувати усю нашу духовну енергію на захист національного мовного простору, бо ми – українці з окремишньою, самодостатньою українською мовою, котра має усі права посісти почесне місце серед інших світових мов.

### Література

1. Афанасьев-Чужбинский О. Ластовка // История украинской литературной критики та літературознавства. – К.: Либідь, 1996. – 415 с.
2. Афанасьев-Чужбинский. Критика. Ластовка, собрание сочинений на малороссийском языке // Українська література XIX століття. – К.: Либідь, 2006. – 1327 с.
3. Герцен А. Программа и план издания журнала // Герцен А.И. Эстетика. Критика. Проблемы культуры. – М.: Искусство, 1987. – 603 с.
4. Герцен А.И. Вольное русское книгопечатание в Лондоне // Герцен А.И. Эстетика. Критика. Проблемы культуры. – М.: Искусство, 1987. – 603 с.
5. Герцен А.И. «Библиотека» – дочь Сенковского // Эстетика. Критика. Проблемы культуры. – М.: Искусство, 1987. – 603 с.
6. Іванишин В., Радевич-Винницький Я. Мова і нація. – Дрогобич: Відродження, 1994. – 223 с.
7. Костенко Л. Украина как жертва и фактор глобализации катастроф // Две Руси / Под ред. Ившиной. – Л. – 511 с.
8. Костомаров М. Кобзарь Тараса Шевченко. 1860 // История украинской литературной критики та літературознавства. – К.: Либідь, 1996. – 415 с.
9. Костомаров М. Обзор сочинений писанных на малороссийском языке // Українська література XIX століття. Хрестоматія. – К.: Либідь, 2006. – 1327 с.
10. Куліш П. Об отношении малороссийской словесности к общерусской // Куліш П. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1969. – 415 с.
11. Куліш П. Передне слово до громади // Куліш П. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1969. – 559 с.
12. Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 622 с.
13. Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – 546 с.
14. Хайдеггер М. Бытие и время.. – СПб.: Наука, 2002. – 451 с.
15. Шашкевич М. Азбука і абетка // Українська література XIX століття. – К.: Либідь, 2006. – 1327 с.
16. Шашкевич М. Руська мати нас родила // Українська література XIX століття. – К.: Либідь, 2006. – 1327 с.

УДК 7.01:7.03.78.01

**Олена Олексіївна Капічіна**

кандидат філософських наук,  
доцент кафедри світової філософії та естетики  
Східноукраїнського національного університету  
ім. Володимира Даля

## СПЕЦИФІКА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ РОСІЙСЬКОЇ ШКОЛИ МУЗИЧНОГО АВАНГАРДУ

*У статті автор розкриває становлення російської школи музичного авангарду. Аналізує творчість Е. Денисова, А. Шнітке та С. Губайдуліної.*

Ключові слова: *музичний авангард, музична техніка, полістилістика, містицизм, символізм.*

*The author is studying the development of Russian school of musical avant-garde.*

Key words: *musical avant-garde, musical techniques, poly-stylistics, mysticism, symbolism.*

Поняття «музичний авангард» з'явилося у класичній музиці після Другої світової війни. Воно пов'язане з творчістю композиторів різних країн і стильових напрямів, незвичайних засобів музичної виразності, що свідомо прагнули до пошуків нових методів творчості і виконання музики. У Європі і Америці рух авангарду розквітнув вже в 50-60-ті роки ХХ ст., а у вітчизняній школі ці процеси розвинулись пізніше. Повною мірою нововведення західного авангарду композитори СРСР почали освоювати на початку 70-х років ХХ ст.

Потрібно відзначити, що в 30-50-ті роки музична культура СРСР розвивалася майже повністю ізольовано від решти світу. Твори сучасних західних майстрів не виконували, а щонайменші ознаки нових зарубіжних віянь звинувачували в «буржуазному формалізмі», переслідували композиторів і примушували припиняти виконання цих творів. «Залізна завіса» у сфері музики стала «підніматися» у середині 60-х років. Дехто з мистецтвознавців цими обставинами пояснює специфічні особливості формування школи вітчизняного (російського та українського) авангарду.

Композитори цієї школи зберегли традиційну для класичної музики систему жанрів і форм, не зважаючи на звукові експерименти. Нововведення західного авангарду, методи і стилі вітчизняні майстри запозичили уже сформовані тому головні зусилля композиторів були направлені не стільки на експерименти із звуками (хоча в цій сфері у них було безліч власних знахідок), скільки на пошуки онтологічної змістовності. На відміну від західних колег, майстри вітчизняного авангарду ніколи не прагнули до скандального успіху і широкої популярності (масової аудиторії). Їх музика адресована слухачеві-інтелектуалові, спрямована на розмови про вічні духовні цінності, вимагає від людини серйозних роздумів. Саме тому композитори авангардного напрямку ніколи не вписувалися в офіційне життя радянської влади. Вони були частиною духовної опозиції, і кожен по-своєму боровся за можливість почути власну музику зі сцени. Будучи дуже популярними на Заході, митці отримали визнання на Батьківщині тільки в зрілі роки (на початку 90-х років).

Із модерністів, що заявили про себе в першій половині ХІХ століття, концертний репертуар заявив класиків Олександра Скрябіна (1871-1915), Ігоря Стравінського (1882-1971), Сергія Прокоф'єва (1891-1953), Дмитра Шостаковича (1906-1975). Рідше виконували твори західних композиторів Карла Орфа (1895-1982), Бели Барток (1881-1945), Арнольда Шьонберга (1864-1951), Альбана Берга (1885-1935), Антона фон Веберна (1883-1945), Олів'є Мессіана (1908-1991). Довоєнними авангардистами – Пауля Хіндемита (1895-1963), Бенджаміна Бріттена (1913-1976), Артюра Онеггера (1892-1955), Золтана Кодая (1882-1967), Миколу Мясковського (1881-1950), які нині є авторитетними академістами. Теж трапилося з поколінням, що народилися в кінці 20-х років і в 30-ті роки ХХ ст., тільки набагато швидше. Музика, що викликала суперечки в 60-ті роки ХХ ст., (Альфреда Шнітке, Софії Губайдуліної або Кшиштофа Пендерецького), вже у 1990 році відігравала роль престижного реквізиту будь-якого визначного фестивалю. Прем'єри творів цих авторів стали світовими; приїзди Пендерецького до Росії у 90-ті роки ХХ ст. з звичайної події перетворились на масштабні. Спадщину раніше критикованих новаторів, наприклад видатного радянського композитора Едісона Денисова або його друга, колишнього лідера післявоєнного французького авангарду, диригента П'єра Бульоза, зараховують до професорського академізму, що вивчають в творчих класах. Це відбувалося вже наприкінці ХХ століття. А середина ХХ ст. характеризувалась іншими подіями.

У радянських умовах нова музична техніка, що прийшла із заходу стала знаком подвижництва в ім'я свободи. Її смисл безпосередньо відчувався і переживався у музиці. Вітчизняна школа авангарду має багато специфічних рис, що відрізняють її від західної. Розглянемо особливості музичної мови, творчих знахідок найяскравіших композиторів російської школи музичного авангарду.

**Едісон Васильович Денисов** (1929-1996), який став провідним радянським авангардистом, вступив до Московської консерваторії з фізико-математичної аспірантури університету м. Томська. Його творчість ґрунтується на глибокому знанні так званої серійної техніки, яка в радянській період фактично була забороненою. Денисов – один з перших композиторів,



які вивчали та поширювали цю техніку в Росії. Він самостійно розробив принцип «вільної серійності», суть якого полягала у використанні серії не як абстрактної формули, а як цілісної теми-мелодії, на яку пишуть вільні варіації.

Денисов детально вивчив партитури Стравінського, Бартока і Веберна. Через деякий час з'явився твір, що зробив автора знаменитим – кантата «Сонце інків» (1964) для сопрано і ансамблю на вірші Габрієли Містраль. «Сонце інків» – це математично дисциплінований «обвал сліпучого світла». Далека ірреальність хворих богів, червоних гір, величезного океану наочно переповнена саявом дзвінко-гучних ударних, мідних духових, скрипкової вібрації і відкритого звуку сопрано. Сяйво розростається до кульмінації і поглинає окремі барвисті подробиці, типу шуму осінніх алей, переданого «сповзаннями» вібрафонних співзвуч. Музичне світло тріумфує, переповнене собою, у завершенні кантати. Але екстаз світла є разом з тим відвернутою драмою чисел. Дванадцятитоновий ряд (додекафонний) зазнає краху в передостанній частині і знов збирається воедино в останній. Виникає суто структурний драматизм кульмінації і суто структурний катарсис висновку. Сліпуче tutti фіналу – відсвіт воскресіння структури. У «Сонці інків» звучить металева воля конструкції, але звучить вона в тоні радісної повноти життя.

«Виконання «Сонця інків» виявилось можливим лише завдяки диригентові Геннадієві Рождественському, – з ним, не дивлячись на всі начальницькі дзвінки, не захотіла сваритися Ленінградська філармонія. Прем'єра була тріумфальною. На другий концерт потік слухачів стримували міліцейські кордони» [1, 62]. Голосно відгукнулася західна преса. Французький рецензент писав: «Подумати тільки – радянський музикант пише серійну музику!», а англійський повторював: ««Сонце інків» дало цікаве свідчення того, що Радянський Союз може зараз створювати не тільки космічні кораблі <...>, але і композиторів, які можуть писати в різноманітних сучасних стилях без втрати їх місця в Союзі композиторів» [2, 22]. Незабаром кантату виконали за кордоном, і «Сонце інків» «освітило» Захід радянську аваншкolu.

Денисов був блискучим оркестровщиком, живописцем оркестру. Майже все професійне життя композитор викладав інструментування. Інструментальна музика – головне в його спадщині вона тяжіє більш до рафінованої витонченості та прозорості звучання. Цим пояснюється захоплення Денисова пуантилізмом. Створений Веберном пуантилізм відтворює не цілісну мелодію, а комбінує окремі звуки та довгі паузи. Музичній творі уподібнюється абстрактній композиції у живопису, в якій сам глядач повинен створювати ті чи інші зв'язки між «мазками» та «лініями» (наприклад, композиція для ансамблю «Три картини Пауля Клеє», створена Денисовим у 1985 р.). Композитор побудував високотехнологічний прилад, деталі для якого виточив з рожевих квітів світланку, багряних прапорів заходу і аквамаринових вод океану.

У кращих творах Денисова – світло «Сонця інків». У його яскравих променях світяться «Силуети» для ансамблю (1969); оркестровий «Живопис» (1970); «Життя в червоному кольорі» для голосу і ансамблю (1973); «Знаки на білому» для ансамблю (1974); «Аквапель» для 24 струнних (1975); і навіть пізня «Різдвяна зірка» для голосу, флейти і струнного оркестру (1989). Проте з роками світло розсівалося, втрачало силу. Композитор непомітно перетворювався на академіста. Прем'єри численних інструментальних концертів Денисова в кінці 70-х і 80-х років ХХ ст. залишали враження чергового видання все того ж вишуканого опусу. Тільки на місці «сонця» все частіше виявлялося штучне джерело світла, а «інки» зменшувалися в розмірах, втрачали екзотичну яскравість більш схожі були на функціонерів ідеально працюючого технологічного бюро, що поетично відчували, але одягнені були в уніформу.

**Альфред Гаррієвич Шнітке** (1934-1998) – найвідоміший популярний представник російської школи авангарду. У його творчості з'єдналися новітні твори кіномузики і новітні композиторські технології. Його музиці властива масштабність, тяжіння до філософських, духовних проблем, гостра емоційність. Вільно володіючи стилями і прийомами авангардної музики, він перетворював їх у символи з глибоким змістом.

Шнітке починав з додекафонії. Але, на відміну від аналогічних дослідів колег, його «сонце» відображало і виділяло вібруючо-напружений звук скрипки (скрипкова трель у верхньому регістрі стала інтонаційним маркером його стилю), – звук голого нерву, а не упереджену

дзвінкість вибрафонів або гонгів. «Біль» звуку, що «угвинчується», «анестезувалася» абстрагованістю інтервальної геометрії, як в першому значному творі – «Скрипковій сонаті» (1963).

Ранні твори Шнітке (Другий концерт для скрипки і камерного оркестру, 1966, «Pianissimo» для симфонічного оркестру, 1968) відмічені строгістю і експресією, що утворюють цілісний образ зосередженої душевної чистоти, «пораненої» навколишнім світом. У них звучить не-підвладний часу тон. В оркестровій п'єсі «Pianissimo» Шнітке використав метод сонорики, цей твір можна розглядати як роздуми про «життя музичного звуку», тому що він важливий сам по собі, а не складова мелодії або акорду.

Його школу називають школою полістилістики, композитор часто поєднував (в одному творі) звукову символіку різних епох, стилів та напрямів. У 70-ті ХХ ст. Шнітке одного разу отримав пропозицію написати музику до мультфільму режисера А. Хржановського «Скляна гармоніка». Його захопила ця творча ідея. У мультиплікаційній стрічці діють персонажі світового живопису різних епох, від Леонардо до С. Далі. «Це навело мене на думку, що, ймовірно, і в музиці подібне калейдоскопічне з'єднання різностильових елементів можливе і може дати дуже сильний ефект» [3, 39]. Техніка досягнення такого ефекту була названа полістилістикою.

Перша симфонія (1969-1972) створила образ музики Шнітке, що з ентузіазмом прийняла широка публіка. На початку симфонії оркестранти поодиночки виходили на сцену. Далі відбувся «базар» настройки інструментів. З'являвся диригент, з акустичного сум'яття раптом зростала колосальна багатозвучна вертикаль. Вона піднеслася і вібрала над музикантами, слухачами і всією ойкуменною життя як голос гігантської багатоголової скрипки. Звуковий Колос зліплений з інтонаційного матеріалу основних тем симфонії.

Камерним варіантом Першої симфонії став Перший Concerto grosso (1977), а ораторіальним – кантата «Історія доктора Іоганна Фауста» на текст народної німецької книги (1983). Мефістофель у кантаті Шнітке співає у стилі танго. Мефісто-танго в 80-ті роки ХХ ст. – культуркритична дифамація норми, яка обертається проти автора. Переобтяжене неадекватним сатанізмом танго стало кульмінаційним моментом у музиці кантати. Слухова пам'ять збирає твір саме навколо нього. Пафос критики культури ототожнюється з критикованим.

У Четвертій симфонії (1984) полістилістична напруга нівелюється зверненням до духовного мелосу і до ритуального (замість драматичного) переживання часу. Стилі співу західної і східної Церкви, протестантів і іудеїв не вступають у відносини значної несумісності, але зливаються в загальному гімні. Вібрація скрипкової струни, болем від стилістичних зіткнень поступається рівному молитовному співу. Правда, для досягнення нової єдності Шнітке довелося самотійно скласти лади синагогального, григоріанського і лютеранського співу, тобто виступити з позицій одноосібного творця канону.

Один з поворотних пізніх творів Шнітке – концерт для змішаного хору на вірші Григора Нарекаці з «Книги скорботних співів» (1984-1985). Від полістилістики в хоровому концерті залишилося тільки поєднання середньовічних вірменських і староруських співів, поєднання між якими малопомітне. Загальний профіль твору згладжений, немає «силової» кульмінації, вираженої прогресії форми. Знайдено медитативне відчуття часу, однаково «велике» і в межах одного співучого в молитовну свідомість слова, і в масштабі «Скорботних співів» в цілому. Хоровий концерт витриманий в дусі загального, надіндивідуального, що нагадує більше про одвічний канон, ніж про пошуки історично актуального свого. В опусі немає герметичної експресивності перших творів, немає больового ораторства полістилістичного періоду, але відсутній образ музики Шнітке, який створив композиторові авторитет художнього пророка. Недаремно про хоровий концерт автор свідчив: «Я написав ту музику, яку викликав цей текст, а не ту, яку хотів сам» [3, 238].

**Софія Асгатовна Губайдуліна** (нар. в 1931) видатна представниця музичного авангарду російської школи. Емоційна експресія здається несумісною з авангардними прийомами, які насамперед розраховані на раціональне сприйняття. Але їй вдалося наповнити глибокими почуттями навіть твори електронної музики. Її музика створена з пролежного, містично-символічного і логічно-піфагорійського, технічно-електронного і духовно-онтологічного і є експериментом і традиційною водночас.

Стилістика спілкування із співбесідниками і коментарів до своєї музики, що вибрала Софія Губайдуліна, апелює до містичних енергій, що сполучають два світи. «Символ сам по собі – феномен живий <...> Момент появи символу на світло – це момент спалаху існування, множинні витoki якого знаходяться по той бік свідомості людини. У реальному світі символи можуть виявити себе через один-єдиний жест» [4, 58-59]. Або з відгуку про твір колеги: «...в такому стилі добре б мати усередині щось жорстке, наприклад логічну конструкцію або яку-небудь композиційну ідею. Ну, а якби вона ще до того ж одночасно виявилася символом чогось іншого <...> тоді я прийшла б у захоплення» [5, 8].

Музика Губайдуліної прагне представити символи, за якими, прихований вищий сенс. Виникає новий, абстрагований, пафос, який нині здатний паралізувати критичну волю, як 40 років тому масштабна соціальна рефлексія симфоній Д. Шостаковича. І навіть успішніше, оскільки презентує в свідомо невизначене. Композитор по-своєму долала герметизм додекафоній, яка для її покоління стала «першим плацдармом незалежності» від радянської інтонаційної обстановки. Звук Губайдуліної не тільки видимий, але і чуттєвий. Конструктивну якість йому задають регістр, тембр і артикуляція (спосіб звуковилучення). Мова йде не про звуки, а про сонорні комплекси – світлих / темних, прозорих / щільних, гладких / шерехатих... Опозиції сонорних якостей легко символізуються. Світле / темне = Світло і Тьма; прозоре / щільне = Небо і Земля і т.п.

У зрілих творах композитора зазвичай є два протилежні сонорні комплекси, кожен з яких має свій шлях. Шляхи перехрещуються у зоні кульмінації, комплекси обмінюються диференціюючими ознаками. У композиції проступають контури символів вищого порядку – хреста і круга. Двадцятихвилинні «Сходи» для оркестру (1972) складаються з семи розділів, які є низкою регістрових кроків і змін тембру: плоского металево-дзвінкого; гучно-дзвінкого, гучного; що шелестить; що гуркоче; що дихає (гра на духових із звуком дихання, що акцентується); що шепоче (оркестранти вимовляють пошепки вірші з «Життя Марії» Рільке). Регістри – це сім «кроків» вниз. Одночасно тембр проробляє шлях від зовні відчуженого (метал) до інтимного людського (шепіт). Тим часом об'єм звучання розростається – теж за «сходами». Зокрема, на п'ятому «кроці» форми вводиться пласт струнних – 13 партій, у наступній частині форми він доходить до 30 партій (і звучить удвічі довше). На сьомій «сходинці» лінія заповнення, що представлена великою внутрішньою диференціацією струнного звучання, перетинається з лінією сходження, яка представлена зміною регістрів і тембрів. Звучить удар тамтама, і залишається тільки шепіт оркестрантів, які декламують. Перед останнім кроком вниз по сходах життя здійснилася гранична наповненість буття. Таким чином, можна сказати, що у «Сходах» символіка вже наочна, але ще граничить з метафорою, зберігає усередині себе простір поетичної неоднозначності.

У «In croce» («Хрест-Навхрест», 1979) назустріч один одному рухаються орган (зверху вниз) і віолончель (від низу до верху). У точці зустрічі вони переймають один у одного контрастний сонорний матеріал. Тембри не просто проходять один повз одного через загальну точку, а вона є серцевиною хреста.

У 12 частинах симфонії «Чую... Замовкло» (1986) непарні частини розвивають спокійну мажорну статику (композитор має на увазі під нею «вічний мир і космічну гармонію»), парні – експресивні підйоми і падіння (відповідно незбалансоване земне буття). У дев'ятій частині «непарний» звуковий образ стає «парним», і навпаки, симфонія з 12 частин закріплює так, якби складалася з 11 або 13 частин. Кульмінацією стає «перехресна» дев'ята частина. Вона закінчується німим соло диригента. Його жести виписані в партитурі. Диригент жестикулює все ширше, малюючи об'єми, що ростуть згідно з рядом Фібоначчі. Це соло, за словами композитора, – «ієрогліф нашого зв'язку з космічним ритмом».

За символічною наочністю композиції Губайдуліної ховається математичний тайнопис. З початку 80-х ХХ ст. митець організовує форму однієї з прогресій: арифметичної, геометричної, гармонійної, золотого перетину, ератосфенової, Фібоначчі, Люка, а також самостійно винайденими (зокрема, з числових транскрипцій букв імені Баха ВАСН, які в латинській буквеній нотації відповідають звукам: сі-бемоль, ля, до, сі). Так, у симфонії «Чую... Замов-

кло» ряд Фібоначчі (кожне наступне число є сумою двох попередніх) зумовлює зменшення від початку до кінця масштабів непарних частин. Ряд приводить до нуля, який символізує мовчазна кульмінація виконуючого соло диригента в дев'ятій частині циклу.

У 80-90-ті роки ХХ ст. спадщина Софії Губайдуліної поповнювалася. Кожен новий варіант подавав масштабний, технологічно трудомісткий «хрест». Тон музики все наполегливіше культивував таємничість знань. Музика оточувалась аурую вищого символічного сенсу, за який деколи вже не відповідала. Містицизм і символізм у співвідношенні з сонорними експериментами, нове піфагорійство та ідея «хреста» в музиці – це новітні розробки авангардної творчості Софії Губайдуліної.

Проаналізувавши особливості музичної мови та творчості Е. Денисова, А. Шнітке та С. Губайдуліної, можна зробити висновок, що специфіка музичної мови російської школи авангарду виявляється у синтезі традиційних класичних основ, авангардних знахідок європейських композиторів, власних експериментів та розуміння і відчуття глибокого онтологічного, духовного сенсу музики. Їх музика адресована слухачеві-інтелектуалові, вона прагне до глибини, до розмови про вічні духовні і етичні цінності.

### **Література**

1. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи– М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
2. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М., 1993.
3. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М., 1990.
4. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. Жизнь памяти. Шаг души. – М., 1996.
5. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной (автореф. докт. дис.). – М., 2000.

УДК 34.01

**Тетяна Іванівна Бондар**

кандидат філософських наук, доцент  
кафедри суспільних наук ДАКККІМ

## **ЛОГІЧНІ АСПЕКТИ АРГУМЕНТАЦІЇ В ТЕОРІЇ І ПРАКТИЦІ ПРАВА**

*У статті автор досліджує логічні основи аргументативного дискурсу у теорії і практиці права, аналізує логічні аспекти аргументативної діяльності у юридичній галузі.*

*Ключові слова: аргументація, аргументаційні конструкції, правові поняття, легальні визначення, номінальні визначення, реальні визначення, судова полеміка.*

*The author of the article is researching the logical basis of argumentative discourse in the theory and practice of law and analyzing the logical aspects of argumentative activity in legal sphere.*

*Key words: argumentation, argumentation constructions, legal notions, legal definitions, nominal definitions, real definitions, court polemics.*

У філософській та логіко-методологічній літературі останньої третини ХХ століття, як і в наш час, значну увагу приділяли проблемам аргументації як методології переконання (Х. Перельман, Г. Джонстон, Г. Брутян, М. Мейєр, Ф. Емерен, Т. Крбгер, А. Алексеев, А. Івін, Т. Агаян, С. Оганясян, Я. Яскевич та ін.).

Невід'ємним компонентом пізнавального та комунікативного процесів є аргументація. Її роль у пошуку істини, у пізнанні людського світу обумовлена колективним характером пізнання і системністю власне знання. Людина зберігає, відновлює в пам'яті, передає знання у вигляді різних систем, у тому числі з визначеною організацією, характерною для аргументації. Як

спосіб побудови знання, обґрунтування теорії, як діяльність, спрямована на формування переконань у того чи іншого реципієнта, аргументація існує протягом століть.

Історія вивчення логічної структури аргументаційних конструкцій сягає античності. Рефлексія над аргументацією відіграла велику роль у становленні логіки як науки. Доведення, що розглядаються Арістотелем в «Топіці», «Риториці», та «Аналітиках», є як аргументаційними конструкціями. Однак роль аргументації в духовному житті суспільства змінювалась залежно від певних чинників – психологічних, моральних, релігійних, політичних та ін. Зростання значення аргументації і інтересу до пов'язаних з нею проблем значною мірою зумовлене процесами, що відбуваються в сучасному суспільстві. Пріоритети інформаційного шляху суспільного розвитку установки на демократичні форми правління та ненасильницькі способи розв'язання конфліктів потребують гуманістично орієнтованих форм і способів спілкування. Гуманістичний характер аргументації як переконуючої діяльності визначається тим, що суб'єкт цієї діяльності визнає реципієнта вільною особистістю, що має інтелектуальне і моральне право відхилити аргументацію. «Аргументація – пише Г. Джонстон, – є всепроникаючою рисою людського життя. Це не означає, що нема випадків, що людина піддається гіпнозу, підсвідомій стимуляції, наркотикам, «промивання мозку» і фізичній силі, і що нема випадків, у яких вона може належним чином контролювати дії і погляди своїх побратимів – людей іншими засобами, ніж аргументація. Однак тільки та людина, яку можна назвати нелюдиною, буде отримувати задоволення від впливу на поведінку інших людей лише неаргументаційними засобами, і тільки ідіот буде охоче підкорятися їй. Ми навіть не пануємо над людьми, коли ми тільки маніпулюємо ними. Ми можемо панувати над людьми, тільки розглядаючи їх як людей» [7, 1-2].

Аргументацію досліджують в різних аспектах. Але оскільки необхідними елементами її є доведення і спростування, способи зв'язку тези і аргументів, оскільки вона невіддільна від аналізу понять, їх визначень та відношень, часто має діалогічну форму, яка вимагає логічного аналізу запитань і відповідей, на підставі цього можна стверджувати, що логічні аспекти не лише наявні в теорії аргументації, але й займають в ній чільне місце, є ядром її проблематики. «Ігнорування формально-логічного аспекту аргументації з необхідністю приводить до паралелогізмів, а то і до софізмів, якщо нехтування правилами і законами формальної логіки є навмисним» [2, 49].

У чистому вигляді аргументацію не існує. *Характер її значною мірою визначається специфікою тієї предметної сфери, до якої застосовується аргументація як спосіб міркування.*

Мета статті – з'ясувати логічні основи аргументативного дискурсу в теорії і практиці права. Актуальність поставленої проблеми полягає у тому, що у правовому, демократичному суспільстві дотримання юридичних норм і законів повинне ґрунтуватися не на фізичному примусі, не на психологічному пресингу, а бути вільним волевиявленням свідомого громадянина, глибоко переконаного в необхідності і доцільності наявної системи права. Правове пізнання і правозахисна діяльність мають ґрунтуватися на суворому дотриманні вимог логічних законів і правил логіки, оскільки суперечності законодавства, недоведений склад його злочину, необґрунтований вирок можуть обернутися трагедією для невинних, сприяти безкарності та створювати підґрунтя суспільної нестабільності.

У межах даної статті неможливо проаналізувати всі логічні аспекти аргументативної діяльності в юридичній галузі, тому ми акцентуємо увагу лише на деяких з них, а саме:

- особливостях визначення правових понять;
- логічних аспектах кваліфікації злочину;
- характерних рисах полемічного діалогу у процесі судових дебатів.

Будь-яке міркування людини є сукупністю логічних операцій над поняттями. Правові поняття – це елементарні складові правового мислення. Чіткий і ясний їх зміст – необхідна умова розуміння, доведення і аргументації. Понятійний апарат права, як і його мова, повинні повідомляти адресату правової норми максимально точну інформацію про вимоги щодо його поведінки за певних обставин та правові наслідки, які чекають на нього в разі порушення законодавства. Відповідно, сформовані семантичні вимоги до правових понять.

1. Першою вимогою є чіткість і якість правових понять. У правових нормах, правових актах, правових науках повинні застосовуватися вирази з точним значенням термінів. Право має у своєму розпорядженні не лише логічні, але і власні засоби, які дають можливість домогтися високого ступеня чіткості значення понять, їх точного і для правових цілей загально прийнятого визначення.

2. Наступною семантичною вимогою до правових понять є вимога константності (сталості) термінологій, тобто правова норма для позначення змісту поняття має завжди застосовувати однаковий вираз, щоб мати однозначну відповідність виразів і значень понять.

Поняття мають назви, що означають множину об'єктів понять. Множина є значенням імені, що називає поняття і складає його обсяг. Структурним елементом поняття є його зміст, а ім'я, відповідно, має смисл (сукупність суттєвих ознак предмета або явища). Це відношення породжує проблему синонімів, яка виникає внаслідок того, що однакові предмети можуть позначати різні мовні вирази. Ці вирази бувають або синонімами, позначаючи одне і те ж поняття, або, маючи один і той же денотат, можуть іменувати різні поняття. Синонімія має місце в тому випадку, коли і зміст, і значення (денотат) обох назв збігаються. Однак на практиці розмежувати синоніми іноді складно. Прикладами синонімів можуть бути поняття «громадянин» і «фізична особа» (у значенні цивільного і трудового права), «заповіт» та «остання воля». Ці поняття взаємозамінні і, отже, є синонімами. Але синонімами не є такі назви, як «місцеві представницькі органи» і «національні комітети» або «обласні суди» та «суди, що розглядають оскарження рішень районних судів». Тому попри однакове значення цих імен, зміст позначуваних ними понять різний.

У праві існують різні визначення понять: легальні визначення, прикладні визначення (особливо судові) і наукові визначення (розроблені правовою наукою). Більш детально варто зупинитися на суті та особливостях легальних визначень, а стосовно інших, то дійсним є все, що стосується легальних, окрім їх специфіки.

Легальними називають визначення, що містяться безпосередньо в тексті правової форми. Ці визначення є частиною правової норми, і тому вони обов'язкові. Необов'язкові визначення, що іноді зустрічаються у правових нормах і утворюють складову так званого ненормативного змісту правової норми, не є легальними визначеннями. У конкретних обставинах таке визначення може бути експлікацією.

Проблема корисності легальних визначень є теоретико-правовим і політико-правовим, але вона пов'язане із загальною проблемою корисності визначень, хоча і не є тотожною їй. Було б нерозумним недооцінювати або заперечувати корисність легальних визначень. Однак необхідно їх застосовувати обґрунтовано, за обставин коли є зацікавленість в точній нормативній фіксації значення застосовуваного визначення. Надмірна кількість визначень робить правову норму негнучкою і може навіть справляти негативний вплив. При наявності надмірної кількості визначень і їх недбалому формуванні, може парадоксальна ситуація: чим більше поняття визначається, тим туманнішим, заплутанішим стає його зміст.

Визначення можна класифікувати за різними ознаками. Це стосується і легальних, однак в правовій галузі не можуть застосовуватися всі види визначень. Перелік легальних визначень обмежений. За характером дефінієндума (того, що визначають) вони поділяються на реальні, що визначають самі предмети, відображені в поняттях властивості, процеси і виражають їхню сутність, та номінальні визначення, що розкривають смисл імені предмета, значення мовних знаків як природної, так і штучної мови. Наприклад, визначення «Осудна особа – це особа, яка під час вчинення злочину могла усвідомлювати свої дії (бездіяльність) і керувати ними» буде реальним, а визначення «Правовою називається держава, в якій головує закон» – номінальним.

Номінальними визначеннями іноді вважають лише такі, що розкривають значення новостворених термінів. Як правило, номінальні визначення розуміють у широкому смислі слова як такі, що мають на меті пояснення значення слова чи терміна, досягнення домовленості про те, у якому значенні він буде застосовуватися у визначеній мовній системі. З цієї точки зору усі легальні визначення є номінальними. Вони встановлюють єдине значення обумовленого виразу у визначеній правовій нормі, у визначеній галузі права або у правопорядку загалом.

Існують легальні визначення, що мають визначену характеристику, вони переважають у законодавчій практиці. Суто номінальні визначення в сучасному законодавстві майже не існують. У вітчизняному праві прикладом є визначення обвинуваченого в ст. 43 КПК України, де говориться, що якщо з характеру справи не випливає інший висновок, то під обвинуваченим мають на увазі також підсудного і засудженого. Отже, поняття «обвинувачений» має в карному судочинстві подвійне значення: більш вузьке і більш широке, визначене номінально в ст. 43 КПК УКР, де по визначенню охоплюється не тільки обвинувачений, але і підсудний, і засуджений.

Суто номінальні визначення іноді називаються в правових нормах експлікаціями, тобто поясненням, тлумаченням понять. Однак законодавство при легальному тлумаченні понять, як правило, не розрізняє визначення і експлікації в логічному сенсі. Навіть рубрики «Пояснення понять», що часто зустрічаються у законодавстві, містять легальні визначення, як суто номінальні, так і номінально – реальні [5].

У різних сферах людської життєдіяльності визначення відіграють неоднакову роль. У науках і навчальному процесі вони є постійним компонентом мислительської діяльності. Особливої точності понять вимагає юриспруденція, тому часто використовуються визначення правових понять. Багато законодавчих актів починається з визначень. Наприклад, у Кримінальному кодексі України подано визначення злочину та його окремих видів: крадіжки, шахрайства, хабарництва та ін.

На визначеннях ґрунтується судочинство. Щоб правильно кваліфікувати певне діяння, слід знати, що є злочином взагалі, що таке крадіжка, розбій, грабіж та ін. (ст. 185, 186, 187).

Однак при всій їх значущості роль визначень не варто переоцінювати. По-перше, у визначенні розкриваються лише суттєві ознаки предметів і явищ, більша частина знань залишається не дослідженою. По-друге, хоча суть предмета чи явища до певного часу залишається незмінною, можуть змінюватися у процесі розвитку форми її прояву, що також не відображається у визначенні. Спробу визначати всі поняття з метою досягнення повної ясності мовлення висловлювали ще в давнину. Пізніше, також намагалися цього досягти. Юрист П.С. Пороховщиків (Сергеїч) наводив такий приклад: підсудний звинувачується за певними статтями законодавства і визнає себе винним саме у замаху на вбивство у стані афекту. Оратор запитує, що таке вбивство, пояснює детально, перераховує ознаки за відповідними статтями закону. Він говорить досконало, однак навіть за наявності найближчого таланту оратор не здатний сказати суду нічого нового [6, 46].

Необхідність визначень в першу чергу потрібна у таких випадках:

- для підведення підсумку стосовно сутності обговорюваного предмета;
- коли вживаються поняття, зміст яких читачу чи слухачу невідомий або може бути по-різному витлумачений, неоднозначно сприйнятий;
- якщо вводиться до вжитку нове слово або відоме вживається у новому значенні.

Однією з основних проблем юриспруденції, що підлягає аргументації, є кваліфікація злочину. Вона потребує, з одного боку, правильного відбору відповідної правової норми і усвідомлення її змісту, а з іншого – глибокого і всебічного осмислення конкретного випадку. Щоб підвести окремий випадок під загальне правило (норму права), необхідно глибоко і всебічно дослідити цей випадок, виявляючи не лише загальні ознаки, а й індивідуальні особливості його, і лише після цього судження про окремий факт, що складає менший засновок умовиводу, буде адекватно цей факт відображати і до нього можна застосувати норму права як більший засновок.

Кваліфікація злочину як юридична процедура має не лише правовий, але і логічний характер. Її можна розглядати як логічно-правову проблему, оскільки кваліфікація злочину невіддільна від таких логічних процедур, як визначення поняття, встановлення відношень між поняттями (відображених у них множинами), співвідношення роду і виду, одиничного і загального і т. ін.

Сутність кваліфікації злочину полягає у виявленні того класу (множини) об'єктів, до якого належить дане діяння. Під множиною в теорії множин розуміють сукупність певних елементів, поєднаних загальною характерною для всіх їх властивістю. Як відомо, поняття

«множина» і «член множини» введені до наукового вжитку одним із засновників теорії множин німецьким математиком Г. Кантором. Він визначив множину (клас) як будь-яку сукупність певних і відмінних між собою об'єктів нашої інтуїції чи інтелекту, що мислиться як єдине ціле, а об'єкти, що входять до цього цілого, назвав елементами. Це визначення поняття множини не є повною мірою логічним визначенням, а лише поясненням, тому що множина є найширшим поняттям математики і математичної логіки, тобто категорією, а для категорії більш загального родового поняття, до якого вона б входила, як вид.

Основними поняттями кримінального права є поняття «злочин», обсяг якого складає певна множина діянь, яку ми можемо позначити як  $M$ . Під множинами цієї множини є діяння, суттєві ознаки яких відображені в поняттях «крадіжка», «розбій», «хуліганство» та ін. У процесі кваліфікації злочину вирішуються два питання – входить чи не входить одиничний предмет  $Q$  (певне діяння) до множини  $M$  і до якої саме з підмножин (за умови входження в множину  $M$ ) він належить.

У більшості випадків приналежність  $Q$  до множини  $M$  не є очевидною, оскільки не дана нам безпосередньо. Тому ця обставина не може бути встановлена позалогічним шляхом. Підставою для віднесення діяння  $Q$  до множини  $M$  може бути властивість  $P$ , що описує множину  $M$ . Найчастіше цією властивістю є зміст поняття. «Зміст поняття, – пише Є.К. Войшвилло, – цікавить нас саме як та інформація про мислимі в понятті предмети, на основі якої ці предмети виділяються, що необхідна і достатня, щоб вирішити питання про приналежність яких-небудь предметів до даного класу» [1, 202-203].

Зміст основних правових понять, перш за все поняття «злочин» як первинного вихідного поняття кримінального права, повинен бути чітко визначений, що дасть можливість окреслити і його обсяг, тобто встановити множину відповідних йому діянь.

Поняття «злочин», будучи категорією окремої науки кримінального права, займає в системі її понять особливе місце. Від розуміння і тлумачення його змісту залежить і тлумачення всіх інших проблем і понять карного права. Питання про конкретний зміст цього поняття, як і інших юридичних термінів, входить у компетенцію правової науки. Однак проблема щодо видів ознак, які складають зміст поняття «злочин», має логічний характер, оскільки мова йде про логічну структуру змісту поняття [5, 83].

Виходячи з принципу достатності і необхідності ознак, що включаються у зміст поняття, можна дійти висновку, що його основний зміст не повинен входити у «зайві» ознаки, так як функції узагальнення і виділення предметів здійснюються завдяки суттєвим, а отже, основним і необхідним ознакам. Тому у структурному відношенні захист поняття «злочин», як і зміст будь-якого іншого поняття, є кон'юнкцією родової і видових ознак. І якщо родову ознаку – «діяння» – позначити літерою  $A$ , а видові відмінності – «суспільна небезпека» і «протиправність» літерами  $a$  і  $b$ , то схематично структуру змісту поняття «злочин» можна записати так:  $A \cap (a \cap b)$ .

Оскільки кон'юнктивно пов'язані ознаки змісту поняття в логічному відношенні є рівноцінними, то висновок про те, що деякий предмет  $A$  є лише членом множини  $M$ , роблять лише за умови, що  $A$  належать всі ознаки цієї цілісної структури. Такий логічний принцип застосовують у всіх галузях пізнання щодо поняття «злочин» також.

Приналежність  $Q$  до множини  $M$ , як правило, не є очевидною і тому не може бути встановлена поза логічним шляхом. Висловити судження про те, що  $Q \in M$  можна лише за наявності певної підстави. Також причиною зазвичай є характерна властивість  $P$ , що описує множину  $M$ , тобто основний зміст поняття. «Зміст поняття цікавить нас саме як та інформація про мислимі в понятті предмети, на основі осіб якої ці предмети виділяються, що необхідна і достатня, щоб вирішити питання про приналежність яких-небудь предметів до даного класу» [1, 20, 22-203].

Своєрідність кваліфікації злочину як логічного процесу у кримінальному праві полягає в тому, що окремий одиничний предмет  $Q$  (певне діяння) може бути включений у множину  $M$ , злочин як її елемент незалежно від того, чи встановлена попередньо його приналежність до підмножини  $M_1$ ,  $M_2$  чи  $M_n$  (конкретного виду злочину). Підставою віднесення  $Q$  до  $M$  є



основний зміст понять, що відображають відповідні множини. Наприклад, якщо відомо, що таємне вилучення предметів у їх власників є суспільно небезпечним і протиправним діянням, а вчинок має всі ці ознаки, то його можна кваліфікувати як злочинний, а вже потім зарахувати до виду злочинного діяння – крадіжки.

Таким чином, кваліфікація злочину з точки зору логіки є логічним доведенням, демонстрація в якому носить дедуктивний характер. Вона є не лише необхідною, але однією з основних ланок аргументативного процесу у кримінальному праві. У найзагальнішому вигляді ця процедура здійснюється за схемою умовно-категоричного силогізму:

$$A \rightarrow B$$
$$\frac{A}{B}$$

де А – наявність ознаки того чи іншого злочинного діяння, В – належність цього діяння до множини поняття «злочин».

Розглянуті аспекти аргументативного дискурсу у юриспруденції є необхідними, але лише підготовчими ланками процесу формування переконань. Найвиразніше проявляється переконуюча суть аргументації і її прагматичний характер у процесі судових дебатів. Судова полеміка щонайповніше розкриває всі, зокрема логічні, аспекти аргументативного дискурсу.

Судові дебати відбуваються у формі діалогу і мають полемічний характер, оскільки їх проводять з питань, що у певній мірі вже досліджені, але щодо них існують різні точки зору. Полеміка не має на меті досягнення компромісу. Навпаки, кожна із сторін намагається переконати іншу у істинності своєї точки зору та довести хибність доказів супротивника. Результативність полеміки залежить від досконалості аргументацій, які використовують для захисту своєї позиції кожної сторони.

Доведення та спростування як логічні процеси всебічно і детально досліджені в працях багатьох вітчизняних і зарубіжних вчених (М.В. Попович, В.І. Свинцов, В.Ф. Асмус, А. Тарський, Г. Такеуті, Г. Крайзель та ін.). Однак предметне поле, до якого застосовують ці процедури, певною мірою визначає їх особливості. Загальновідомо, що демонстрація (спосіб зв'язку тези з аргументами) може мати дедуктивний, індуктивний чи традуктивний (за аналогією) характер. У судовій полеміці можуть використовувати лише дедуктивні міркування або ж повну індукція, тому що саме ці типи міркувань дають істинні висновки за умови істинності засновків.

Переконатися в істинності деяких положень можна безпосереднім шляхом, за допомогою органів чуття, у процесі практичної діяльності. Так, наприклад, переконатися у тому, що розмір взуття підозрюваного відповідає розміру слідів, залишених на місці злочину, можна шляхом їх безпосереднього співставлення. Однак істинність чи хибність більшості суджень встановлюється не безпосередньо, а опосередковано, за допомогою умовиводів і логічних доведень, оскільки на момент їх пізнання таких фактів вже не існує в дійсності. Не можна впевнитись у істинності судження «Підозрюваний знаходився на місці злочину під час його скоєння» шляхом безпосереднього зіставлення його з дійсністю.

У юридичній практиці процес доведення, як правило, є складним, оскільки доводиться не одне, а кілька положень. Тому в ньому розрізняють основну тезу і часткову, підпорядковані їй тези, що будучи доведеннями, стають аргументами для доведення тези основної. Доведення тези потребує аргументів, важливим видом яких є факти. Необхідно брати всю структурність фактів, що стосуються питання, яке розглядається. Неможливо дійти істинного висновку, обґрунтувати певну тезу, довільно підбираючи факти, акцентуючи увагу лише на потрібних і уникати небажаних. Факт є основним видом аргументу у процесі судочинства, яким може стати будь-яке явище, подія, річ. Однак виконувати роль аргументу (судового доказу) той чи інший факт може лише тоді, коли він встановлений і закріплений відповідно до вимог процесуального кодексу. Так, якщо якийсь факт встановлюється свідченням особи, що спостерігала його, він може стати аргументом лише за умови, що ця особа буде допитана як свідок

у визначеному процесуальним законом порядку і її свідчення занесені до протоколу згідно з вимогами процесуального закону [4].

У судовому доказі факти, взяті поза правовою нормою, нічого не обґрунтовують і не дають можливості зробити певний висновок. Вони можуть стати аргументами лише тоді, коли будуть зіставлені з певними нормами права, тобто буде встановлене їх юридичне значення. Тому аргументами в судочинстві виступають і правові норми, і статті закону.

Аргументом може виступати і визначення. У судовому пізнанні та судовій полеміці визначення використовуються як підстави доказу широко. Посилання на визначення є посиланням на закон, оскільки багато визначень правових понять закріплені в кодексах та інших нормативних актах, що мають силу закону.

Важливими і недостатньо вивченими аспектами судової аргументації є форма демонстрації в судових доведеннях та логічна будова запитань і оцінка відповідей. Ці проблеми потребують глибшого дослідження, що виходить за межі окремо взятої статті. Результати таких досліджень сприятимуть вдосконаленню процесу судового пізнання і судочинства.

### **Література**

1. Войшвилло Е.К. Понятие. – М.: Издательство МГУ, 1967.
2. Красавин В.П. Выбор аргумента: его внутренние и внешние детерминанты. – У кн.: «Философские проблемы аргументации». – Среван, 1986.
3. Криминальный кодекс Украины. Криминально – процессуальный Украины. – К.: Юрінком Інтер, 2005.
4. Молдован В.В. Риторика: загальна та судова: Навч. посібник. – К.: Юрінком Інтер, 1999.
5. Наумов А.В., Новиченко А.С. Законы логики при квалификации преступлений. – М., 1978.
6. Сергеич П. Искусство речи на суде. – Тула: Автограф, 1999.
7. Yohnstone, H.W. Some Reflections on Argumentation // Philosophy, Retic and Argumentation. Pensilvania, 1965.

УДК 51:52(510)

**Віктор Олексійович Кіктенко**

кандидат історичних наук  
старший науковий співробітник  
завідуючий Відділом Далекого Сходу  
Інституту сходознавства ім. А. Кримського НАН України

### **МАТЕМАТИКА ТА АСТРОНОМІЯ В ТРАДИЦІЙНОМУ КИТАЇ: ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ ДЖ. НІДЕМА**

*У статті проаналізована історико-філософська реконструкція Дж. Нідема історії розвитку математики та астрономії у традиційному Китаї. Подаються важливі дані з історії природничих наук в Китаї із наведенням відповідних паралелей в історії західної цивілізації, Індії та ісламських країн. Автор здійснює аналіз на основі історичної реконструкції та філософського осмислення китайського варіанта розвитку науки по відношенню до загальносвітового процесу формування наукового мислення.*

**Ключові слова:** історія науки, математика, арифметика, геометрія, астрономія, природничі науки, ідея, число, філософія, синологія, даосизм, наукова революція, Китай, Індія, ісламські країни, Європа, Схід, Захід.

*This paper analyses Joseph Needham's historical and philosophical reconstruction of history of development of mathematics and astronomy in traditional China. The present article provides important details on history of natural sciences in China with drawing a proper parallel between events from history of Western civilization, India and Islam countries. The author presents an analysis based on the historical*

*reconstruction and philosophical comprehension of the Chinese variant of science development in relation to worldwide process of scientific thought's formation.*

Key words: *history of science, mathematics, arithmetic, geometry, astronomy, natural sciences, idea, number, philosophy, sinology, Taoism, scientific revolution, China, India, Islamic countries, Europe, East, West.*

В історії розвитку природничих наук у Давньому та імператорському Китаї до сьогодні залишається багато відкритих питань. Це пов'язано як з самою історичною реконструкцією, так й з філософським осмисленням *китайського* варіанта розвитку науки, що визначає *актуальність* даного питання. *Мета* даної роботи полягає у здійсненні аналізу робіт британського вченого Дж. Нідема (1900-1995), який зробив значний внесок у розбудову фундаментальних досліджень історії математики та астрономії у традиційному Китаї.

Довгий час європейським ученим нічого не було відомо про китайську математику. Хоча західні історії містили розділи, присвячені Китаю, але там були представлені тільки дані з китайської астрономії (наприклад, «Історія математики» Дж. Монтукли 1758 році) [15]. Тільки в 1839 року Едуард Біот видав опис змісту «Систематичного трактату з арифметики» («Суаньфа тунцун»), написаний китайським математиком Чен Тавей і датується 1593 роком [7]. 1852 року видано важливе дослідження Олександра Вайлі «Короткі записки про науку китайців: арифметика» [25]. Пізніше 1874 року вийшло дослідження Германа Ханкеля «До історії математики в стародавності й середньовіччі» [10], у якому були використані китайські джерела. У період з 1876-го по 1881 рік Людвіг Маттісен написав низку важливих статей, присвячених поясненню китайського математичного правила *да-єнь*. Із цього часу на Заході в загальній історії математики стали висвітлюватися окремі питання розвитку математики в традиційному Китаї (наприклад, «Лекції з історії математики» М. Кантора [8]), але оцінка рівня розвитку цієї галузі знань довгий час у цілому була негативною (наприклад, у своїй «Історії математики» Дж. Лорія [13] стверджував, що китайці повністю запозичили математичні знання із Заходу). Дослідження 1913 року японського історика математика Йосіо Мікамі (1875-1950) «Розвиток математики в Китаї і Японії» [14] стало важливим етапом у вивченні китайської математики, оскільки вперше повністю ґрунтувалося на вивченні першоджерел. У нових дослідженнях з історії математики розділи, присвячені Китаю, також були незадовільними – це, наприклад, «Коротка історія математики» Д. Стройка [22] й «Історія математики» І. Гофмана [11].

Роботи радянських учених Є. Березкіної [1; 2; 3; 4] і О. Юшкевич [5], які прямо або опосередковано використовували китайські джерела й дослідження, в основному правильно відображали історію китайської математики. Великий бібліографічний і методологічний внесок у вивчення історії математики у Давньому Китаї зробили китайські вчені, особливо професори Лі Яня й Цянь Баоцзуня, але їхні роботи видані тільки китайською мовою, тому доступні вузькому колу фахівців. Робота Дж. Нідема стала першим за кілька десятиліть дослідженням з історії математики в традиційному Китаї, видана європейською мовою, що ґрунтується на сучасних досягненнях історії науки й синології. За визначенням Ліббрехта, після першої аналітичної фази досліджень китайської математики Дж. Нідем робить першу спробу великого синтезу (що стосується всієї наукової традиції Китаю) [12, 33]. Значну допомогу в роботі над дослідженням історії китайської математики здійснив Ван Лін, співробітник Нідема, у якого був значний досвід у вивченні цієї галузі [23] і з яким Нідем раніше у співавторстві видав статтю [24].

Підхід Нідема до вивчення традиційної китайської математики перш за все історичний, а не математичний. Головне його завдання полягає в інтерпретації старих китайських текстів для відтворення загальної картини розвитку математики в Китаї. Нідем висвітлює історію математики в Китаї, вивчає поширення з Китаю десяткової системи із середини II тис. до н.е. Дослідник підкреслює, що вже в ці часи нумерація китайців ґрунтувалася на принципі помісного значення десяти цифр (без застосування знака нуля) і перевершувала всі сучасні їй системи, проте його докази недостатні для розуміння походження десяткової системи. У супереч поширеній точці зору, Нідем вважає, що нуль не прийшов до Китаю з Індії, а виник або

в Китаї, або в зоні перетину індійської і китайської культури, важливу роль у цьому зіграли уявлення про порожнечу даоських містиків та індійських філософів [18, 9-12].

Нідем робить загальний огляд історії китайської математики аж до XVIII ст., опис найбільш важливих творів, починаючи з найдавніших математичних трактатів «Чжоу бі суань цзін» («Математичний трактат про чжоуский гномон», V-II ст. до н. е.) і «Цзю чжан суань шу» («Математика у 9 книгах», III-I ст. до н. е.), відомості про видатних учених і деякі зауваження про зв'язки з індійською математикою і країн ісламу.

Аналізує вчений розвиток окремих галузей математики – арифметики, геометрії, алгебри. Важливими відомостями для історії математики в Китаї є наведені Нідемом дані про передісторію китайських рахівниць [18, 74-80], про ранню появу у зв'язку з десятковими вимірюванням десяткових дробів, задовго до їхнього систематичного введення в країнах ісламу і Європі [18, 82-90], про визначення основних геометричних понять у літературі IV ст. до н. е. [18, 91-95], про підсумовування різних арифметичних рядів [18, 137-139] тощо.

Методологія дослідження історії науки в роботах Нідема ґрунтується на оцінці і реконструкції стародавніх комплексів знань із позицій структури сучасної науки. Це положення піддавалося критиці, оскільки в результаті відбувається істотна модернізація історії науки і неадекватно розуміли стародавні ідеї. Так, при вивченні китайської математики, Нідем ґрунтується на таких сучасних розділах математики, як *теорія чисел*, *алгебра*, *геометрія* та ін. Виходячи із сучасної структури математичної науки, Нідем відносно *теорії числа висловлює гіпотезу*, що стародавні китайці як і піфагорійці, виявляли цікавість до дії чисел та пов'язували парні і непарні числа із жіночим і чоловічим началом, вважаючи їх нещасливими і щасливими відповідно, а також цікавилися бінарними числами і магічними квадратами. Звичайні і десяткові дроби були винайдені китайцями самостійно, а ірраціональні числа не були цікаві для китайців або не визнавалися ними [18, 90], а також китайці ввели негативні числа. На підставі вивчення філософських і математичних трактатів Нідем інтерпретує окремі положення як визначення різних геометричних об'єктів: крапки, прямокутника, круга та ін. [18, 91-95]. Нідем називає кілька наближених значень числа  $\rho$ , знайдених китайськими математиками першої половини I тис. н. е. [18, 99-102], проте ця інтерпретація не приймається всіма дослідниками. До спроби Нідема встановити пріоритет китайської математики, мабуть, слід відносити його заяву про те, що в Китаї ідея прямокутних координат існувала вже в II ст. н. е., але його докази позбавлені того математичного змісту, який несе в собі аналітична геометрія. Також Нідем вважає, що вже у давнину в Китаї існувала тригонометрія, задовго до проникнення до Китаю арабської тригонометрії у XIII-XIV ст. [18, 108-110]. У нарисі історії алгебри Нідем коротко викладає системи лінійних рівнянь, правило помилкового положення, невизначений аналіз (який він пов'язує з мантикою) і метод кінцевих різниць, після чого зупиняється на історії рівнянь алгебри вищих порядків. Цікавим припущенням Нідема є вказівка на існування в Китаї певних прообразів ідей нескінченно малих, вичерпання і т. д.

Даючи загальну оцінку рівня розвитку стародавньої китайської математики, Дж. Нідем різко виступає проти спроб принизити значущість і оригінальність її досягнень, що раніше домінувало в роботах західних дослідників, починаючи з робіт місіонерів-езуїтів. Розвиток математики в Китаї Нідем розглядає не ізольовано, а як результат взаємодії з іншими культурами, що відповідає загальній ідеї універсальності і прогресу науки в концепції ученого. Доведено, що у Китаї вперше був розроблений спосіб добування квадратного і кубічного кореня, з'явилося потрібне правило, негативні числа, правило двох помилкових положень, ряд завдань невизначеного аналізу, числове вирішення рівнянь алгебри за так званим способом Руфіні – Горнера. Також відзначені випадки застосування китайськими вченими ідей і методів, розроблених раніше в Індії, країнах ісламу і Європі [18, 140-150]. Нідем висуває припущення про слабкий зв'язок найдавнішої математики Китаю з наукою Вавилону [18, 82, 146], що можна вважати тільки гіпотезою, оскільки немає достатніх історичних даних для проведення аналізу. До досліджень Нідема в більшості робіт з історії науки було поширено твердження, що математика Давнього Китаю була сукупністю емпіричних знань і повністю позбавлена теоретичних доказів. Нідем довів, що, хоча в роботах китайських математиків не

було систематичної дедуктивної побудови геометрії або теорії чисел у стилі «Початків» Евкліда, але існували різні методи доведень в арифметиці, алгебрі і геометрії, у якій присутні теоретичні міркування. Нідем наводить нові приклади визначення геометричних понять і висуває цікаве припущення про можливість ознайомлення китайців з «Початками» Евкліда через арабську літературу [18, 105].

У результаті проведеного аналізу Нідем приходять до висновку, що в період з 250 р. до н. е. по 1250 р. китайські математики самостійно виробили значно більше положень, ніж ними було сприйнято від інших культур. Це підтверджує зведеним списком фундаментальних ідей і результатів, що зародилися в Китаї, який майже в три рази довший за список ідей, що прийшли до Китаю [18, 146-150]. Шляхом порівняльного аналізу британський вчений з'ясовує, що математика Китаю ні в чому не поступається математичним традиціям Вавилону, Єгипту, Греції і країн ісламу. Винятком є грецька геометрія, яка перевершує китайську в абстрактності і систематичності, але, Китай перевершував Грецію в алгебрі.

У порівняльному аналізі історії математики Нідем більшою мірою концентрується на Заході, ніж на Китаї. Одним із найважливіших результатів роботи Нідема є те, що він відносить китайську математику в контекст розвитку світової математики в цілому, на відміну від колишніх досліджень, у яких порівнювалася китайська математика із сучасним західним досягненням, що було несправедливо і невідповідно: «Перша необхідна дія полягає в тому, щоб правильно зрозуміти перспективу. Небагато математичних праць до Ренесансу взагалі можна зіставити щодо досягнень із роботами, які мали місце згодом. Тому безглуздо піддавати старі китайські досягнення із критеріями сучасної математики... Єдине порівняння, яке може бути зроблене, – це між стародавньою китайською математикою і математикою інших стародавніх народів, вавилонян і єгиптян, індусів і арабів. Китайська математика також вельми зіставляється з досягненнями інших народів Старого світу в період Середньовіччя до епохи Відродження. Грецька математика була, поза сумнівом, на більш високому рівні, унаслідок її абстрактнішого і систематичного характеру, відміченого в Евкліда; але це було більш слабким або пізнім, аніж математика Індії і Китаю... були сильні, а саме, в алгебрі» [18, 150-151].

*Питання Нідема* у вивченні історії китайської математичної думки представлено постановкою і частковим аналізом взаємовідношення математики і природознавства у Давньому і середньовічному Китаї і причин, що зумовили відмінності розвитку науки і техніки в Китаї та Європі після XV століття. Вчений на основі екстерналістського підходу робить висновок, що головна причина полягає у відмінності *торгової культури* Європи від *аграрно-бюрократичної цивілізації* Китаю в період Середньовіччя [18, 168]. Нідем вважає, що інтелектуальний розвиток у Європі стимулював розвиток капіталістичного суспільства, що привело до повторного відкриття старогрецької математики і розвитку математики у співвідношенні із завданнями розвитку сучасної науки. Оскільки таких соціально-економічних стимулів не було в Китаї, то не розвивалася і математика. Проте таке пояснення причин відсутності в Китаї сучасної математики не було серйозно сприйняте на Заході, а китайські вчені критикували цей підхід. На основі екстерналістського аналізу Нідем пов'язує розвиток математики в Китаї зі зміною соціального статусу математиків у період із середини I тис. н. е. до початку II тис. н. е. – від високопоставлених чиновників до мандрівних учителів (свобода від бюрократичного контролю), а також із перенесенням уваги з календарних розрахунків на практичні завдання [18, 42]. На думку деяких учених, це неправильне тлумачення, оскільки багато видатних китайських математиків перебували на державній службі, а інтерес до календарних розрахунків не виключав інтересу до практичних завдань. Нідем вважає, що математика в Китаї до XIV ст. розвивалася в основному самостійно, з окремими впливами індійської (V-VII ст.) і арабської (XIII-XIV ст.) математики й астрономії. У період між 1400 і 1500 роками відбувся різкий спад у розвитку математики в Китаї, про що свідчить відсутність будь-яких значних робіт [18, 50]. На початку XVII ст. із приходом єзуїтів закінчується період самостійного розвитку китайської математики, оскільки Китай знайомиться з європейськими математичними текстами в перекладах учених-єзуїтів або їхніх учнів-китайців, а роботи китайських авторів, присвячені реконструкції стародавніх методів, з'являються тільки на початку XVIII ст. [18, 53].

Причини занепаду китайської математики Нідем пов'язує із двома *внутрішніми чинниками*: 1) відсутністю ідеї доказу; 2) невдалою системою нотації алгебри, у якій використовувалися не символи, а слова природної мови; і *зовнішніми соціальними чинниками*: 1) математика як ортодоксальна конфуціанська дисципліна (хоча зв'язку з даосизмом він не виключає); 2) специфіка світогляду китайців, які не мислили про можливість застосування математики для розуміння *законів природи*.

Нідем пропонує таку схему історії розвитку китайської математики. 1. *Перший розквіт* – епоха Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.) (величезний вплив має трактат «Цзю чжан суань шу», тісно пов'язаний із бюрократичною системою і присвячений питанням вимірювання землі, будівництва піротехнічних споруд, збору податків, товарного обміну і т. д.; «чистої» математики не існує; рукописні математичні трактати не мають широкого розповсюдження; ремісники далекі від книжників. 2. *Другий розквіт* – династія Сун (960-1279 рр.), коли було винайдено книгодрукування, що вплинуло на розвиток математики, ціла низка обдарованих учених (вихідці з народу або дрібні чиновники) долає межі бюрократичної проблематики. 3. *Початок занепаду* – династія Мін (1368-1644 рр.), коли конфуціанські ортодокси, що прийшли до влади, визначають периферійне становище математики [18, 154].

У історії розвитку науки астрономія займає особливе місце, оскільки вважається, що саме вона зіграла вирішальну роль у розвитку наукової думки. Європейські вчені ознайомились з китайською астрономією завдяки єзуїтам-місіонерам, які привезли до Європи велику кількість китайських першоджерел (почали видаватися в 1729 році). Але аж до робіт Дж. Нідема ця важлива література, що охоплює період приблизно 3000 років і починається із записів оракула на кістках XIV ст. до н. е., часто була плутаною, фрагментарною і несистематизованою.

У розділі «Науки про небеса» вчений реконструює історію розвитку астрономічних і метеорологічних досліджень у Китаї. Дослідник стверджує, що у цій галузі знань Китай у давній період і часи середньовіччя набагато випереджав Європу. Історія розвитку астрономії в Китаї розглядається з найдавнішого періоду до XVIII ст., визначається місце астрономії серед інших наук стародавнього і середньовічного Китаю [18, 171-177], про основну термінологію [18, 178-182] і про найбільш важливі джерела і літературу з означеного предмета дослідження [18, 182-209]. Важливою проблемою цього розділу є космогонічні уявлення у Давньому і середньовічному Китаї *чжоу бі* (або *гай тянь*), *хунь тянь*, *сюань є* [18, 210-228].

На основі цих концепцій Нідем робить висновок про те, що китайські вчені розробили концепцію безмежного всесвіту з небесними тілами, що плавають у порожнечі, і зіставляє космогонічні теорії китайців із подібними теоріями вавилонян і греків, вказуючи на їхні спільні ознаки; але це суперечливе положення. Проти порівняння китайської і вавилонської астрономічної традиції виступав О. Нейгебауер [21, 1073]. Вчений підкреслює, що китайська астрономія мала самостійний шлях розвитку: «Хоча стародавня (і середньовічна) китайська астрономія ґрунтувалася на системі, відмінній від систем єгиптян, греків і пізніше європейців, вона була нітрохи не менш логічною і прийнятною» [18, 229].

Цю думку підтверджують факти винаходу китайськими вченими оригінальних конструкцій астрономічних інструментів, за допомогою яких вони визначали координати зірок, застосуванням у Китаї головним чином екваторіальної системи координат, тоді як у Європі використовувалися екліптичні координати. Нідем вважає, що космологічна система китайців була прогресивнішою від аристотелево-птолемеевої моделі, оскільки була організмичним світоглядом. Однак Грем критикує це твердження і відзначає, що *наукова революція* не відбулася в Китаї через теоретичне безпліддя китайської астрономії на відміну від плідної і впливової західної астрономії [9, 45-69].

Стародавні китайці, так само як і сучасні астрономи, у своїх дослідженнях неба визнавали важливість *полюса світу*, тоді як астрономи еллінізму відзначали важливість екліптичного. Виникає питання: чи не є ця відмінність результатом фундаментальних філософських відмінностей між Сходом і Заходом? Проте Нідем не звертається до аналізу цього украй дискусійного аспекту. При цьому з абсолютною впевненістю можна стверджувати, що використання *полюса світу* як контрольної точки в небі призвело до винаходу китайцями екваторіальної установки, яка обов'язково використовується на всіх сучасних телескопах.

Китайські астрономи Ші Шень і Гань Гун в IV ст. до н. е. склали перший у світі зоряний каталог та випередили Тімохарпа й Арістїлла майже на сто років. У результаті порівняння китайських та індійських сузір'їв Нідем робить висновок, що ділення зодіакальних зірок на 28 сузір'їв виникло в Китаї і в Індії приблизно одночасно, і що китайські й індійські записи виходитимуть з одного загального джерела – з Вавилону [18, 256-257], що можна вважати гіпотезою, але не доведеним фактом. Велику увагу приділяє Нідем історії створення й удосконалення китайських астрономічних приладів (армілярні сфери, демонстраційний інструмент, що автоматично обертається, сонячний годинник та ін.) і розвитку обсерваторій, що, безумовно, є одним із його найбільш важливих внесків у вивчення традиційної китайської астрономії.

Нідем вважає, що розквіт китайської астрономії в середні віки пов'язаний із діяльністю видатного китайського астронома і математика – Го Шоуцзіна (1231-1316), коли було визначено географічні широти 27 найбільших китайських міст, створено 22 астрономічні обсерваторії, винайдено нові астрономічні інструменти. Нідем виступає проти думки деяких західних учених, що китайські астрономічні інструменти виникли як результат арабсько-китайських культурних контактів, які існували вже в давнину, в період династії Хань (III ст. до н. е. – III ст.) [18, 379-380].

До досягнень китайських астрономів Нідем відносить систематичні реєстрації з відповідними записами небесних явищ, що були розпочаті ще в стародавній період. Це перші у світі записи спостережень сонячних і місячних затемнень (найбільш раннє сонячне затемнення зареєстроване в 720 р. до н. е.). Загалом у китайських джерелах виявлено записи про 37 сонячних затемнень [18, 409-436]. Нідем відзначає, що до середини династії Хань (III ст. до н. е. – III ст.) китайські астрономи досить правильно розуміли причини сонячних затемнень, а спостереження і прогнози цього небесного явища проводилися впродовж правління всіх династій. Також дослідник відзначає, що китайські астрономи першими у світі спостерігали й описали плями на Сонці, а також «сонячну корону». У Китаї регулярно записували про спостереження над новими і змінними зірками, над кометами. Ще в часи династії Хань (III ст. до н. е. – III ст.) були точно визначені періоди звернення п'яти планет (Марс, Венера, Меркурій, Юпітер, Сатурн). Проте ці дані вимагають повторної перевірки методів спостереження та обчислення, які використовували давньокитайські астрономи. Важливим показником рівня розвитку астрономічних знань є розробка календаря, проте Нідем дуже мало уваги приділяє цьому питанню, за що його критикували фахівці в цій галузі. Така позиція пояснює думку Нідема про те, що це питання археології й історії, а не природничих наук [18, 390].

Дослідженню історії астрономії у традиційному Китаї присвячені окремі роботи Дж. Нідема. Це «Пекінська обсерваторія в 1280 році і розробка екваторіальної установки» [16], «Китайська астрономія і єзуїтська місія (зіткнення культур)» [17], «Небесний годинниковий механізм: великий астрономічний годинник середньовічного Китаю» [20], «Хвилі і частки в китайській науковій думці» [19], у співавторстві з А. Бір, Хе Бінюєм, Лу Гуйчжень, Е. Пуллібленком і Дж. Томпсоном «Лінія меридіана у VIII сторіччі; система гномонів Ісіна і передісторії метричної системи» [6].

Винайдення механічного годинника є одним із найважливіших поворотних моментів в історії науки і техніки. У дослідженні Дж. Нідема, Ван Ліна і Д. Прайса «Небесний годинниковий механізм: великий астрономічний годинник середньовічного Китаю» досліджено шість сторіч історії розвитку механічного годинникового механізму, що передували появі першого механічному регулятора ходу годинника на Заході приблизно в 1300 р. Деталізовано і повністю проілюстровано опис складного китайського годинника з обговоренням соціального контексту китайських винаходів і оцінки їхньої можливої передачі середньовічній Європі. У висновках Нідем стверджує, що хоча китайська астрономія не була так математично розвинена, як європейська, проте можна говорити про можливість передачі китайського годинникового механізму до Європи до винайдення там механічного годинника. Це припущення ґрунтується на тому, що 1) механічний годинник, і особливо регулятор ходу, з'явився в Європі без простіших попередників; 2) китайці володіли знанням регулятора ходу й інших механічних пристроїв до того, як вони з'явилися в Європі; 3) китайці, коли не були в прямому

контакті з Європою, були у контакті з Індією й арабським світом; 4) араби передали Європі багато технологій (наприклад, астролябії) еллінізму майже без модифікацій, тому 5) китайські технології потрапили до Європи через Близький Схід із невеликими модифікаціями або без модифікацій, що потім зумовило стрибкоподібний розвиток європейського годинника.

При цьому Нідем не може довести ніякого зв'язку між китайським, ісламським та індійським і європейським годинниками. Він стверджує, що «із середини дванадцятого сторіччя і далі є значна вірогідність передачі цих китайських ідей до Індії й ісламського світу і звідси (після 1200-го і 1300 рр.) до Європи» [20, 192]. Це просте припущення, проте Дж. Нідем ці положення не доводить і не надає ніяких реальних свідчень передачі технічної, технологічної або наукової інформації з Китаю. Цей недолік певним чином применшує цінність книги, але не заперечує її важливості. Також без відповідей залишилося багато питань, пов'язаних зі специфікою розвитку годинникового механізму у самому Китаї.

У результаті досліджень Дж. Нідема був реконструйований внесок китайських вчених в розвиток світової математики та астрономії. Проте в основу аналізу – певні спірні теоретичні і методологічні положення. Хоча Дж. Нідем використовує велику кількість даних для реконструкції історії китайської математики та астрономії, проте в цілому можна констатувати, що вони мали *описовий характер* і були позбавлені *логічної системи* і *прагматичної мети*. При достатньо успішному, як це переконливо показано Нідемом, розвитку математики та астрономії впродовж всієї своєї історії вони зберігали фрагментарність і не були об'єднані одним духом *науки*, а підпорядковувалися деяким безпосереднім цілям. Загалом дослідження Нідема не тільки показали особливості традиційної китайської математики, але розтлумачили різноманітність математичних наук у різних культурах до появи нової науки універсального типу.

### Література

1. Березкина Э. И. Древнекитайская математика. – М., 1987.
2. Березкина Э. И. Математика древнего Китая. – М., 1980. – 312 с.
3. Березкина Э. И. О зарождении естественнонаучных знаний в древнем Китае // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. – М., 1982. – С. 178-196.
4. Березкина Э. И. О математическом труде Сунь-цзы. Сунь-цзы. Математический трактат. Примечания к трактату // Из истории науки и техники в странах Востока. Вып. 3. – М., 1963. – С. 5-70.
5. Юшкевич А. П. О достижениях китайских ученых в области математики // Из истории науки и техники Китая. – М., 1955. – С. 130-159.
6. Beer A., Ho Ping-Yu, Lu Gwei-Djen, Needham J., Pulleyblank E. G., Thompson G. J. An Eight-century Meridian Line; I-Hsing's Chain of Gnomons and the Prehistory of the Metric System // *Vistas in Astronomy*. – 1961. – 4.
7. Biot E. Table Generate d'un Ouvrage Intitule . . . Souan-Fa Tong-Tsong, ou «Traite Complet de Tart de Compter» // *Journal Asiatique*. – 1839. – 3rd ser. – VII.
8. Cantor M. *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*. Bd. 1. – Leipzig, 1880.
9. Graham A. C. China, Europe, and the Origins of Modern Science: Needham's The Grand Titration // *Chinese Science. Explorations of an Ancient Tradition* / Nakayama S., Sivin N., ed. – Cambridge, MA: MIT Press, 1973. – P. 45-69.
10. Hankel H. *Zur Geschichte der Mathematik in Alterthum und Mittelalter*. – Leipzig, 1874. – 405 p.
11. Hoffman I. E. *Geschichte der Mathematik*. Th. 1. – 1958.
12. Libbrecht U. J. Joseph Needham's Work in the Area of Chinese Mathematics // *Past and Present*. – 1980 (May). – №87. – P. 30-39.
13. Loria G. *Storia delle matematiche dall'alba della civiltà al tramonto del secolo XIX*. – Sten, Torino, 1929-1933.
14. Mikami Y. *The Development of Mathematics in China and Japan; Abhandlungen zur Geschichte der mathematischen Wissenschaften*, Vol. XXX. – Teubner, Leipzig, 1913. – x+347 p.
15. Montucla J. E. *Histoire des Mathematiques*. 4 vols. – Paris, 1758.
16. Needham J. The Peking Observatory in 1280 and the Development of the Equatorial Mounting // *Vistas in Astronomy*. – 1955. – №1.
17. Needham J. *Chinese Astronomy and the Jesuit Mission: An Encounter of Cultures*. – London: China Society, 1958. – 20 p.
18. Needham J. (et al). *Science and Civilisation in China. Volume 3. Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1959. – 926 p.



19. Needham J., Robinson K. Ondes et particules dans la pensée scientifique chinoise. – 1960.
20. Needham J., Wang Ling, Price D. Heavenly Clockwork: The Great Astronomical Clocks of Medieval China. – Cambridge: Published in association with the Antiquarian Horological Society at the University Press, 1960. – XV, 253 p.
21. Neugebauer O. A History of Ancient Mathematical Astronomy. In three parts. – Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag, 1975. – XXIII, VII, V, 1456 p.
22. Struick D. J. A Concise History of Mathematics. – New-York, 1948.
23. Wang Ling. The Chiu Chang Suan Shu and the History of Chinese Mathematics during the Han Dynasty. – University of Cambridge, Inaug. diss., 1956.
24. Wang Ling, Needham J. Horner's Method in Chinese Mathematics: Its Origin in the Root-Extraction Procedures of the Han Dynasty // T'oung Pao. – 1955. – XIII.
25. Wylie A. Jottings on the Science of the Chinese: Arithmetic // North China Herald. – 1852 (Aug. – Nov.) – Nos. 108, 111-13, 116-17, 119-21.

УДК 233

Анатолій Іванович Яковенко

старший викладач кафедри «релігієзнавство»  
Східноукраїнського національного університету  
ім. Володимира Даля

## ХРИСТИЯНСЬКА ОНТОЛОГІЯ: БОГОПОДІБНІСТЬ ЛЮДИНИ ЯК ВЗАЄМОДОПОВНЮЮЧА ЄДНІСТЬ ВЧЕННЯ ПРО ОБОЖНЕННЯ

*У статті проаналізовано суть християнської онтології як складової вчення про обоження. Досліджено богоподібність людини як вчення про співвідношення образу й подоби Божої в людині, пізнавальну особливість християнської онтології.*

Ключові слова: *християнство, обоження, християнська онтологія, Бог, Ісус Христос, образ Божий.*

*The article is analyzing the essence of Christian ontology as a component of deification doctrine. The god-like human nature is considered as the teaching about the correlation of image and God's likeness in a human being. The cognitive peculiarity of Christian ontology is researched.*

Key words: *Christianity, deification, Christian ontology, God, Jesus Christ, God's image.*

Виконання наказу № 437 від 26.07.2005 року Міністерства освіти і науки, згідно з дорученням Президента України від 08.07.2005 року № 1-1/657 «Щодо подолання морально-духовної кризи суспільства» є нагальною потребою сучасного українського суспільства. У цьому аспекті особливо гостро постає проблематика християнської онтології, яка однією з перших виникла у християнстві. Актуалізується аналіз особливостей формування положень християнства щодо розуміння постаті Ісуса Христа та богоподібності людини як взаємодоповнюючої єдності вчення про обоження, яке, безумовно, належить до сфери догматичних досліджень.

Науковий аналіз потенціалу християнської онтології в українській духовній культурі актуальний як в теоретичному, так і у практично-прикладному аспектах. Сучасна українська парадигма християнської онтології зберігає своє оригінальне звучання, поєднуючи християнські й загальнолюдські цінності з національними. Це актуально для поглиблення теоретичних основ сучасного релігієзнавства, що тяжіє до синтезу загальнолюдських, християнських і національних цінностей. Ще одним актуальним аспектом дослідження християнської онтології є з'ясування її виховного потенціалу людинознавства та людинолюбства, що може мати як теоретичне, так і практичне застосування в сучасній системі виховання особистості.

Ми проаналізували праці, які стосуються поставленої проблеми, допомагають з'ясувати сутність християнської онтології та специфіку її християнського різновиду. Висвітлюють

християнську онтологію праці В. Граната, Б. Губмана, П. Гуревича, Е. Жильсона, І. Фролова, В. Шинкарука, О. Яценка й ін.

Аналіз християнської онтології у західно-європейській філософії XIX-XX ст. здійснено на основі Біблії, а також праць Анрі де Любака, Т. Дайчера, К. Льюїса, Ж. Марітена, Й. Рацінгера, Є. Сверстюка, А. Сікарі, П. Тейяра де Шардена, Е. Фромма, В. Франкла; християнсько-православну концепцію представлено вченням релігійних філософів В. Соловйова, Є. Трубецького, С. Булгакова, М. Бердяєва.

Одним із головних факторів християнської онтології у християнстві є духовність. Проблему духовності ґрунтовно досліджено у працях відомих представників української та російської філософсько-релігієзнавчої наукової думки, а саме: Г. Аванесової, Л. Буєвої, І. Економцева, Н. Йордакі, А. Колодного, Л. Конотоп, П. Косухи, А. Косичева, С. Кримського, В. Лекторського, В. Лубського, О. Недавня, І. Петрової, Г. Платонова, С. Пролеєва, А. Слободян, І. Степаненка, Л. Филипович, А. Черній, В. Шердакова, С. Ярмуся, П. Яроцького та ін.

Для обґрунтування богоподібності людини як взаємодоповнюючої єдності вчення про обожнення та для висвітлення її наукового значення з точки зору святоотцівського вчення автор поставив таке завдання: дослідити богоподібність людини як вчення про співвідношення образу й подоби Божої в людині, як найзначнішу пізнавальну особливість християнської онтології.

Характерним для християнської онтології як взаємодоповнюючої складової вчення про обожнення є нероздільна єдність радикальної іманентності Бога та Його радикальної трансцендентності, а також віра в Бога, який став людиною, віра в Боголюдину – Ісуса Христа. Християнська онтологія пояснює як жити згідно з духом Ісуса, ставати все більше подібним до Бога. У християнській онтології моральне вдосконалення людини є найвищою метою життя. Християнська онтологія передбачає якісне перетворення людської особи, досягнення відповідного їй сутності ступеня досконалості.

Суть християнської онтології як взаємодоповнюючої складової вчення про обожнення полягає для особистості саме в тому, щоб пізнати своє покликання і реалізувати його, тобто виконати Божу волю. Отже, можна вказати наступні етапи християнської онтології як взаємодоповнюючої складової вчення про обожнення: людина аналізує себе, зіставляючи своє життя з еталоном християнської поведінки – Божими заповідями. Така саморефлексія веде до самоперетворення людини. Завершальним етапом християнської онтології як взаємодоповнюючої складової вчення про обожнення є послідовне намагання дотримуватись у своїй життєдіяльності заповідей Господніх, бути у всьому подібним до Ісуса Христа.

Теорія пізнання проголошує, що перш ніж розпочинати вивчення об'єктів, необхідно дослідити пізнавальні здатності суб'єкта пізнання. І. Кант найкраще усвідомив необхідність такого дослідження, заявивши в «Критиці чистого розуму», що предметом дослідження цього твору «служить не природа речей..., а розум, який судить про природу речей» [7, 45]. З цієї причини філософ Д. Юм у своєму «Трактаті про людську природу» пише: «Безсумнівно, що всі науки більшою або меншою мірою мають відношення до людської природи» [17, 49].

Отці церкви згодні з таким підходом. Однак вони розуміють мету, до якої повинен прагнути дослідник суб'єкта пізнання, набагато ширше. Оскільки, на їхню думку, пізнання не є лише одним з аспектів людського життя. Для святих отців саме життя, узятє в усій повноті його проявів є пізнанням Бога. Під високим достоїнством людини отці церкви розуміють твердження Святого Писання про те, що людину створено за образом Божим (Бут. 2:27). Ця особливість людини є найзначнішою причиною, за якою святі отці кваліфікують людину як вінець творіння. Насправді, згідно з біблейською розповіддю, тільки людину було створено за образом Бога, що одразу ж виділяє її з усього створеного, робить важливішою й значимішою, ніж світ. Таку зміну співвідношення людини й світу добре видно на прикладі вчення про мікрокосмос.

Отці церкви активно використовують античне вчення про мікрокосмос, малий світ. Однак у них це вчення набуває специфічної спрямованості. В античній філософії під мікрокосмом розуміли людину на підставі наявності в ній усіх елементів – вогню, повітря, землі й

води – великого світу, космосу. Для святих отців, навпаки, малим світом є світ, космос, тоді як людина – це великий світ, оскільки містить у собі не тільки матеріальну, а й духовну реальність, у якій найчастіше й бачили образ Божий. У матеріальному ж світі ця духовність відсутня, що також є християнським нововведенням. Для античних філософів існують не тільки душа людини, але й душі зірок та інших природних об'єктів. Світ у цілому, згідно з відомим місцем платонівського «Тимея», також «є жива істота, наділена душею й розумом» [13, 434]. Більше того, космос, на думку Платона, не просто жива істота, а блаженний Бог. При такому пантеїстичному ототожненні світу й Бога відмінність між «за образом світу» і «за образом Бога» зникає, і антична кваліфікація людини як мікрокосму може бути зрозуміла як учення про богоподібність людини. Проблема, однак, у тому, що в цьому випадку богоподібним виявляється не тільки людина, але й узагалі всі. Зірки виявляються навіть більш богоподібними, ніж людина, оскільки, як говорить Платон у «Післязаконні», їм дано «найблаженнішу й найкращу душу» [12, 447]. І тіла зірок, як зауважує Плотін, є «найкращими в усіх відношеннях інших тіл, навіть якщо порівнювати їх з найкращими з тих, хто живе тут тіл, узятими в панівному й найкращому аспекті їх природи» [14, 91]. Таке піднесене розуміння зірок дає змогу античним філософам називати їх богами, причому першими «зримими, найвеличнішими й найшанованішими з богів, які все пильно оглядають» [12, 450]. Платон навіть вважає, що людина повинна встановити на честь зірок святкування й жертвоприношення, поклонятися їм як богам.

Ці пантеїстичні уявлення були абсолютно чужими християнській онтології, у якій немає місця ні душам зірок, ні Світовій Душі. Григорій Палама, аналізуючи ці уявлення з християнського погляду говорить, що «еллінські мудреці» поклонялись і служили тварі замість Творця (Рим. 1:25), і тим самим «знечестили наше єство і явили себе нечестивими по відношенню до Бога» [4, 31]. Григорій Палама у «Ста п'ятдесяти природних, богословських і моральних главах», піддавши античне вчення про Світову Душу всебічному аналізу й показавши його логічну суперечливість, робить висновок, що еллінські мудреці, які метушилися у міркуваннях своїх від неосмисленого серця (Рим. 1: 21), просто «придумали якусь Душу, яка не існує, не існувала й не існуватиме» [4, 15]. Саме тому, на думку святих отців, уподібнення людини світу не тільки не звеличує, але навіть принижує людину, ставить її, за влучним зауваженням Григорія Ниського, в один ряд з комарами й мишами. Велич людини не в тому, що вона за образом світу, а в тому, що вона за образом Бога. Душа людини – єдина розумна душа, яка дійсно існує, – не небесна, а наднебесна» [4, 17] через те, що вона створена за образом Бога.

Таким чином, високе достоїнство людини в християнстві є наслідком специфічно християнського розуміння Бога як безкінечно відмінного від світу. Своєрідність християнської антропології, так само як і гносеології, визначається особливостями християнської онтології. Розуміння людини як створеної «за образом Божим» робить її найкращим об'єктом для природного богопізнання. Святий Василь Великий навіть вважає, що уважний розгляд людської природи робить зайвим звернення до «красот» світу. «Точне спостереження самого себе дасть тобі, – пише святий, – достатнє керівництво ... до пізнання Бога, оскільки якщо дослухаєшся себе (Повторення Закону 15: 9), то ти не матимеш потреби шукати сліди Творця в улаштуванні всесвіту, але в самому собі, ніби в малому якомусь світі, побачиш велику премудрість свого Творця. З безплотності душі, яка перебуває в тобі, зрозумій, що й Бог безплотний. Знай, що він не обмежений місцем, тому що й твій розум не має особливого перебування в якомусь місці, перебуває ж у місці тільки через поєднання з тілом. Віруй, що Бог невидимий, пізнавши власну свою душу, тому що й вона неосяжна тілесними очима. Вона не має ні кольору, ні виду, не охоплюється якоюсь тілесною рисою, але пізнається тільки за діями. Тому й у міркуванні Бога не домагайся спостереження за допомогою очей, але, надавши віру розуму, май про Бога розумове поняття» [3, 44].

Отже, людина, як створена за образом всеблагого Бога, є сукупністю усіх благ. Це має велике значення й для гносеології, оскільки знання, безумовно, належать до благ. Коротко характеризуючи «надлишок» у первозданній людині цього роду благ, Серафим Саровський

говорить, що «не було ніколи одвічно, немає, та й навряд чи буде колись на землі людини премудріше й багатозначніше за неї» [1, 357].

Адам, як цар створеного світу, мав про нього значні пізнання, причому такі, що стосуються сутності речей. Говорячи мовою І. Канта, Адам «споглядав» не феномени, а ноумени речей. На це, на думку отців церкви, указує називання Адама іменем тваринним, про яке згадує ще Ф. Бекон, відзначаючи, що Адам мав чисте й незаплямоване знання природи, «з огляду на яке дав Речам назви за їх властивостями» [2, 84]. Отці церкви також вважають, що вказана подія мала не довільний характер, а здійснювалась у зв'язку з баченням Адамом сутності (ноумена) предметів, що називаються, тобто тварин.

Святий Іоанн Златоуст відзначає також, що Адам «разом з несказанною, даною йому від Бога мудрістю, яку він показав нам у наданні імен стільком породам безсловесних тварин, удостоївся ще й дару пророчого» [6, 122]. На це, як вважає святий, указує те, що, будучи непритомним протягом усього часу створення Єви, Адам, отямившись, точно описує й пояснює все, що сталося. Але головна перевага первозданного Адама, на думку святих отців, полягає в тому, що людина мала досвід безпосереднього спілкування з Богом. Як зауважує Симеон Новий Богослов, з самого моменту створення «Бог жив усередині його» [15, 464]. Указана близькість до Бога, який є цілковите Благо, була безпосереднім наслідком того, що в первозданному стані людська природа «прикрашена всякою чеснотою». Святий Іоанн Дамаскін, описуючи первозданну природу Адама, говорить, що Бог створив людину прикрасеною всякою чеснотою й чужою злу, непорочною, яка любить і прагне до нього. «Він створив її, – продовжує святий, – за природою безгрішною й за волею вільною. Я говорю: безгрішною не тому, що вона не була сприйнятлива до гріха, ... але тому, що можливість гріха полягала не в її природі, а, скоріше, в її вільній волі» [5, 50].

Втім, не слід розуміти первозданий стан людської природи як межу досконалості. Адам повинен був розвиватися й удосконалюватися, прагнути до все більш повного й усестороннього обожнення, яке не має межі, є не стільки станом, скільки процесом, і процесом безкінечним. Незважаючи на всю відносну недосконалість, можливість людської природи в особі первозданного Адама до безпосереднього богоспілкування здатна до говорячи словами І. Мейєндорфа, «прямих наслідків для теорії пізнання» [10, 246]. Ці наслідки полягають у можливості й необхідності унікальної, невідомої класичної теорії пізнання «експериментальної концепції Богопізнання» [10, 247].

Називати, слідом за І. Мейєндорфом, святоотецький метод Богопізнання експериментальним (розуміючи під експериментом специфічно науковий метод пізнання, розроблений у межах новоєвропейської науки) можна, мабуть, лише образно. Правильніше говорити про дослідний характер святоотецького Богопізнання, тим більше, що й самі святі отці використовують саме цей термін: «Те, що походить від Бога, – пише, наприклад, Макарій Єгипетський, – одним досвідом пізнається» [8, 144]. Адам повинен був «розробити методологію» дослідного пізнання, розвинути цю здатність, яка була повідомлена йому Творцем як Своему образу.

Своєрідна незавершеність людини, необхідність розвитку, удосконалення багатьма святими отцями вбачалась у розрізненні образу й подоби. Частина святих отців вважають образ і подобу, згадувані на Божій раді перед творенням людини, синонімами. Інші отці розрізняють їх. Нерідко той самий святий отець використовує слово «подоба» то як синонім образу, то як щось відмінне від нього. За спостереженням В. Несмелова, ці відмінності пов'язані з тим, що слово «подоба» можна розуміти як мінімум у двох значеннях. «Цей термін, – пише дослідник, – уживаний на позначення подібності або відповідності, має той самий зміст, який виражається й терміном «образ», а уживаний у власному розумінні подоби, (як результату вільного розумного процесу уподібнення) він має свій спеціальний зміст, відмінний від змісту, вираженого терміном «образ» [11, 384]. У загальному вигляді цю відмінність можна уявити як відмінність даного й заданого, актуального й потенціального. Зауважуючи, що на Божій раді перед творенням людини Свята Трійця говорить і про образ, і про подобу Богу, а в момент творення згадується лише образ, отці церкви роблять висновок про те, що образ – це те, що первісно дано кожній людині, а подоба – це мета, те, до чого необхідно прагнути:

прагнути, як говорить святий Іоанн Златоуст, робитись «подібними Богові покорою, смиренням і взагалі чеснотою, за словом Христовим: будьте подібні Отцю вашому, який на небесах (Мф. 5:45)» [6, 69].

Детальну розробку вчення про співвідношення образу й подоби Божої в людині знаходимо у творіннях Максима Сповідника. Згідно з преподобним, Бог, створивши людину, повідомив їй «чотири Божественні властивості, за допомогою яких Він утримує все разом, оберігає й спасає стущі: буття, істинність, милосердя й премудрість» [9, 124]. Перші дві властивості належать природі людини й відповідають образу Божому: людина є «за образом» як сутній образ Сутнього і як пріснотний образ Пріснотнього, тому що вона, хоча й має початок, але не має кінця, безкінечна, як промінь. Милосердя ж і премудрість були повідомлені вільній волі людини для того, щоб вона прагнула стати подібною Благому й Премудрому. Образ як характеристика природи не набувається людиною, а наявний від народження. Подоба ж, яка передбачає удосконалення довільних дій, набувається, точніше, повинна набуватися кожною людиною в процесі життя. Підкреслюючи цю відмінність образу й подоби, преподобний зауважує, що «всьяке розумне єство – за образом Божим, але лише одні благі й мудрі – за подобою (Його)» [9, 124], причому тією мірою, якою прагнуть уподібнитися своєму Творцеві.

Як указує в коментарі до цих міркувань преподобного Максима П. Христу, подоба не просто додається до образу, а розвиває його. Цей розвиток мислиться як перетворення або навіть подолання власної тваринної природи. На думку преподобного, той факт, що людина була створена за образом Бога, «ще не є достатньою властивістю й нічого не означає, якщо не супроводжується участю людини в божественній славі» [16, 19]. Мета людини, указана в необхідності уподібнення Творцеві, полягає в співпричетності Богові за допомогою Його нетваринних енергій, у тому, щоб людина стала за благодаттю тим, чим Бог є за природою. Але можливість і навіть необхідність цієї мети дана саме в ученні про образ Божий, яке передбачає «розуміння людини як певного «відкритого буття», яке природно має в собі божественну «іскру» й динамічно орієнтоване на подальший прогрес у Богові» [10, 246]. Григорій Палама так говорить про це: людина як «троїсте єство, яке слідує за високою Трійцею, більше, ніж усі інші тваринні істоти, створене за Його образом, а саме – розумне й духовне єство, тобто людська душа має зберігати свій чин і бути нижче за одного лише Бога; вона повинна лише Йому одному підкорятись, бути підвладною й слухняною, на Нього одного дивитися, прикрашати себе постійною пам'яттю про Нього, спогляданням Його й гарячою й палкою любов'ю до Нього. Тим самим вона чудесним чином привертає Його до себе, або, краще сказати, може привернути іноді таємниче й неказанне сяяння того Єства Божого. Тоді-то вона й має істинно образ і подобу Божу, які через це сяяння здійснюють сповна свою приємність, мудрість і божественність» [4, 50-51].

Таким чином, така важлива особливість християнської онтології як розуміння мети пізнання визначається оригінальною антропологією святих отців. Спираючись на біблійську розповідь про створення людини, отці церкви створюють вчення про людину як образ і подібність Божу. Згідно з цим вченням, об'єктивна мета людського існування, поставлена перед ним Богом, – обожнення – була не тільки метою, але, в певному значенні, і початковою точкою його існування. Образ Божий припускає розуміння людини як відкритої, незавершеної істоти, оскільки ніяка тваринна істота не може бути достатньою мірою «по образу» Бога. Людина як образ Божий, на відміну від тварин або ангелів, своєю природою призначена до розвитку, до «прогресу в Бозі».

### Література

1. Беседа старца Серафима с Н. А. Мотовиловым о цели христианской жизни // Преподобный Серафим Саровский в воспоминаниях современников – М.: Сретенский монастырь, «Ковчег», 1998. – 689 с.
2. Бэкон Ф. Новый органон. – М.: ОГИЗ, СОЦЭКГИЗ, 1935. – 384 с.
3. Василий Великий, свт. На слова: внемли себе (Втор. 15, 9) // Творения в 5 т. – М.: Паломник, 1993. – Т. 4. – 426 с.

4. Григорий Палама. Сто пятьдесят глав, посвященных вопросам естественнонаучным, богословским, нравственным и относящимся к духовному деланию, а также предназначенных к очищению от варлаамитской пагубы (главы 1-63) // Богословские труды. Сборник тридцать восьмой. – М., 2003. – 532 с.
5. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. – М.: Издание Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1992. – 170 с.
6. Иоанн Златоуст, святой. Беседы на книгу Бытия: в 2-х тт. – М.: Сретенский монастырь 1993. – 918 с.
7. Кант И. Критика чистого разума. – СПб.: ТАЙМ-АУТ, 1993. – 478 с.
8. Макарий Египетский, преподобный. Творения. – М.: Паломник, 2002. – 640 с.
9. Максим Исповедник, преподобный. Главы о любви // Творения в 2 кн. – М.: Мартис, 1993. – Кн. 1. – 372 с.
10. Мейендорф И., протоиерей. Византийское богословие. Исторические направления и вероучение. – М.: Когелет, 2001. – 432 с.
11. Несмелов В. Догматическая система святого Григория Нисского. – СПб.: Глаголь; РХГИ, «Университетская книга», 2000. – 652 с.
12. Платон. Послезаконие // Платон. Законы. – М.: Мысль, 1999. – 746 с.
13. Платон. Тимей // Филеб, Государство, Тимей, Критий. – М.: Мысль, 1999. – 623 с.
14. Плотин. О небе // Плотин. Вторая эннеада. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2004. – 358 с.
15. Симеон Новый Богослов, преп. Слово 51 // Творения в 3 т. – М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. – Т.1. – 712 с.
16. Христу П.С. преподобный Максим Исповедник о бесконечности человека // Страницы. – 2002. – № 1 – С. 11-24.
17. Юм Д. Трактат о человеческой природе. Книга первая. О познании. – М.: Канон, 1995. – 400 с.

УДК 371.382:008

**Ольга Григорівна Пророченко**

провідний екскурсовод відділу «Софіївський собор»  
НЗ «Софія Київська»

## **ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ІГРОВА ТЕХНОЛОГІЯ»**

*У статті визначено поняття «ігрова технологія» і досліджено особливості та прояви його функціонування щодо усвідомлення ролі і функцій, які вони відіграє у сучасній культурі.*

Ключові слова: *ігрова технологія, гра, гра-гейм, граюча людина, гравці, квазі-гра.*

*The article defines the notion of game technology. It researches the peculiarities and signs of its functioning for understanding their role and functions in the modern culture.*

Key words: *game technology, game, play-game, player, players, quasi-game.*

Зміни, що відбулися за останні десятиріччя в комунікаційній сфері, призвели до культурного зсуву в суспільному житті, впливаючи на смислове та ціннісне сприйняття людини. Напрями розвитку сучасної культури багато в чому визначає застосування технологічного знання. Розширення прикладних функцій науки дає змогу технологізувати нові види діяльності. Якщо кілька десятиріч тому слово «технологія» можливо було зустріти переважно у контексті науково-технічного інструментарію, то сьогодні говорять про біологічні, медичні, психологічні, педагогічні, політичні, комунікаційні, PR-технології тощо.

У сучасній літературі, на веб-сторінках Інтернету, у рекламних розсилках існують пропозиції запровадження інноваційних інтерактивних технологій чи ділових ігор з метою підвищення креативних комунікативних здібностей та для досягнення інших особистих цілей.

Ділові ігри, ігрові моделі, інноваційні технології та інші схожі варіанти ігрових практик мають спільну ознаку: схожу технологічну форму та ігровий принцип, який є з'єднуючим стрижнем.

Стосовно *ігрового принципу* російський дослідник постмодерну І. Ільїн зазначав: «Розуміння гри як основного організаційного принципу усієї культури людства у її глобальності було вперше сформульоване ще у 1938 р., класичному творі Й. Хейзінгі *HOMO LUDENS* («Людина граюча»); у постмодернізмі ця ідея знайшла різноманітний розвиток. Підкреслено іронічний, ігровий модус самовизначення є характерним для постмодерністського світогляду, він відобразився не тільки у художній практиці цієї течії, а також і у стилістиці філософствування на цю тему» [2, 94].

Термін *«ігрова технологія»* у широкому розумінні (на відміну від безпосереднього застосування при розробках комп'ютерних ігор) почали використовувати в останнє десятиріччя. Так, у книзі російської авторки А.П. Панфілової *«Ігротехнический менеджмент»* зустрічається словосполучення: *«ігрові технології», «інтерактивні технології», «ігрове моделювання», «імітаційні ігри»* [7]. Наприкінці 80-х років ХХ ст. у вітчизняній науці більш уживаними були терміни *«ігрове моделювання»* та *«ділові ігри»*. До початку 90-х років ХХ ст. відбувалися щорічні наукові конференції за цією тематикою (*«Програмно-цільовий підхід та ділові ігри», 1982, «Цільове керування та імітаційне моделювання», 1983, «Семіотичні моделі у керуванні», 1984 та ін.*). Водночас розпочали теоретичні та методологічні дослідження з ігрового моделювання у НДІ загальної і педагогічної психології АПН СРСР. Учасник цих конференцій І.С. Ладенко зазначав: *ігрове моделювання стало засобом освоєння нових методів обчислювальної техніки, організаційних форм діяльності, виступає у якості методу вирішення професійних завдань спеціалістами різних сфер науки та практики управління* [5, 3]. К. Сігов у авторефераті кандидатської дисертації *«Гра як проблема філософської антропології»* (1990 рік) наполягає на злободенності проблеми гри, що пов'язана *«з тенденцією використання евристичної цінності ігрового моделювання у теорії катастроф та конфліктології, навчанні спеціалістів і імітаційних дослідженнях»* [10, 1].

Після розпаду радянської держави під впливом глобалізації розвиток *ігрових технологій* стає інтенсивнішим, проте їхня реалізація формально змінюється. Цілі запровадження *ігрових технологій* у наш час стають індикатором культурного стану суспільства.

Дослідження особливостей та проявів функціонування цих відносно нових культурних практик є необхідним для усвідомлення ролі і функції, які вони відіграють у структурі сучасної культури. Завдяки багатоваріантності та емоційній насиченості *гри, ігрова технологія* набуває невичерпаних можливостей у моделюванні нових культурних форм. Вхідження у культурологічний обіг поняття *«ігрова технологія»* уможливило з іншого ракурсу поглянути на саму *гру*, проаналізувати прояви ігрового елемента у контексті сучасних культурних реалій.

У *«Сучасному філософському словнику»*, виданому у Москві у 2004 році, *технологія* визначається як одне з багатозначних понять, яке характеризує сферу створення будь-чого нового та рефлексії з цього приводу. Під технологією розуміють *«1) техніку; 2) опис послідовності трудових операцій, необхідних для перетворення предмету праці у продукт, сам процес, що відноситься до описаної методики; 3) сферу діяльності людини разом з сукупністю знань, які забезпечують її; 4) загальну характеристику діяльності, типову для того чи іншого соціуму; 5) особливий тип ставлення до світу, який належить індустріальній та постіндустріальній епосі...»* [11, 721]. Якщо *технологія* є діяльністю, що підкріплена відповідним *«знанням як»*, то у ширшому змісті під *технологією* розуміють загальну характеристику сукупності трудових дій, підпорядкованих деяким конкретним соціальним орієнтирам.

Сучасний український вчений О. Мельниченко підкреслює особливі ознаки *технології*, а саме те, вона поєднує в собі великі можливості зміни світу, створюючи засоби зміни. *Технологія* має необхідні активовані знання в формі, що спонукають її до саморозвитку. *Вона* є діяльністю, яка спрямована на створення та реалізацію засобів та схем (планів, проектів) зміни світу з метою досягнення бажаних для людини цілей. Важливим є те, що автор визнає *технологію* як систему дій, головною властивістю якої є здатність до цілеспрямованої зміни об'єктів будь-якої природи [6, 22]. Технологічна дія полягає в актуалізації можливостей, закладених в елементах технологічної системи, в застосуванні суб'єктом зміни наявних засобів до відповідних об'єктів зміни в процесі цілеформування та цілереалізації.

Основні ознаки *технології* – доцільність та спрямованість, що вказує на її раціональність. Раціональність іманентно притаманна технологічній діяльності і є принциповою характеристикою будь-якої технології. Крім того, на відміну від будь-якої цілеспрямованої діяльності, технологія відрізняється покроковим, алгоритмічним описом процесу виробництва певного продукту.

Вітчизняний дослідник філософії науки В. Ратников нагадує, що технологію у наш час часто помилково розглядають тільки у зв'язку з науково-технічною галуззю, «ніби буття технології не можна уявити поза світом техніки, подібно до того, як працю неможливо уявити без знарядь праці, а артефакти – без діяльності щодо їх створення» [8, 23].

У культурологічній науці *технологія* визнається культурною формою, за допомогою якої здійснюється будь-яка практика людей. У словнику з культурології російський вчений А. Флієр звертає увагу на те, що поняття «культурна форма» стосується не тільки матеріальних продуктів діяльності людини, а також продуктів духовного (символічного) виробництва: «ідей, знань, різних текстів, художніх творів..., технічних засобів комунікування, а також результатів цілеспрямованої діяльності... – технологій, способів, методів та норм, за якими відбувається... виробнича, організаційна, регулююча і комунікативна діяльність» [12, 500]. Поява нової культурної форми завжди пов'язана з декількома функціями та потребою адаптації суспільства до природних чи історичних обставин.

Враховуючи наведені визначення, *технологія* – це система запровадження низки послідовних дій. Якщо *ігрова* дія є замкнутою, звернутою до себе, то ігрова технологія спрямована на трансформацію і розвиток самої *гри*, її мета – створення нових *ігор*, яскравий прикладом чого є комп'ютерні *ігри*. Виокремлюючи у якості основи *ігрової технології* *гру*, слід врахувати, що поняття «*гра*» включає в себе набагато ширшу та глибшу сутність. Зміст та функція *гри* виходять далеко за межі будь-якого її утилітарно-практичного застосування. Тобто у словосполученні «*ігрова технологія*» поєднані два близьких поняття (оскільки і *гра*, і *технологія* є різновидами дії), які є протилежними за мотивами своєї дії.

Тема *гри* завжди була присутньою у роздумах вчених, починаючи від Геракліта до платонівської концепції універсуму, від Арістотеля до І. Канта, В. Шекспіра, Ф. Шиллера, Й. Гете, Г. Сковороди до герменевтики і постмодерну – такою є у наш час хронологія лудологічної традиції.

Феноменальне явище *гри*, на думку багатьох вчених, було передумовою народження культури. Культура виникала, розгорталася та розвивалася у формі *гри*, та джерело культури виходить саме зі здатності людини до ігрової діяльності. У культурно-історичному ракурсі *гра* виступає як універсальна категорія, яка за суттю не є раціональною.

Прояв особливої уваги до проблеми *гри* в філософській антропології, філософії культури і в культурології більшість сучасних дослідників пов'язують з появою відомої роботи голландського історика Йохана Хейзінги «*Homo ludens*» (існує думка, що навіть «Гру в бісер» Г. Гессе було написано саме під її впливом).

Гра – це «дитячий переляк, бурхливий захват, священний ритуал», як з благоговінням про неї висловився Й. Хейзінга [13, 24]. Водночас *гра* є теж дією, тільки, на відміну від *технології*, її цілеспрямованість не виходить за власні межі. У низці соціологічних та естетичних концепцій поняття «*гра*» має ключове значення.

Гра є видом непродуктивної діяльності, мотив якої міститься не в результатах, а у самому процесі. За словами Й. Хейзінги, *ігровий* фактор був надзвичайно дійовим на всьому шляху культурного розвитку, завдяки чому виникли усі значні форми соціального життя. Дух ігрового суперництва є певного роду соціальним імпульсом, проходить скрізь усі сфери життя, на думку голландського вченого, він є старішим за саму культуру. Якщо музика і танок є безпосередньою *грою*, то поезія, як і ритуал, народжується у священній *грі*. Мудрість та знання відобразились в освячених змаганнях. Право виникло зі звичаїв соціальної *гри*. Навіть правила війни, суперечки з зброєю та умовності аристократичного життя створювались за *ігровим* взірцем. «Ми повинні зробити один висновок: культура у своїх ранніх фазах грається. Вона не виникає з *гри*, як живий плід, який відділяється від материнського тіла; вона розвивається у *грі* і як *гра*», – робить висновок Й. Хейзінга [13, 196-197].



Якщо Й. Хейзінга сприймав *гру* як найвищий прояв людських форм діяльності, то Є. Фінк визначає її як феномен існування людини поряд з працею, любов'ю та смертю. У релігійної свідомості гра вимальовується навіть як вистава, яку Бог дає самому собі за умови, що люди допомагають йому зробити спектакль цікавим (Ж. Ренан).

У сучасній семантиці так звані мовні ігри становлять важливий напрям моделювання смислу, у постмодерністів Ж. Батая, Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Крістєвої, Ж.Ф. Ліотара, М. Фуко *гра* проголошується одним із основних засадничих принципів, розглядається підґрунтя та становий стрижень усієї сучасної культури. Батай та Фуко вважають: щоб доторкнутися до життя, слід відтворити *гру* як «заразне безумство», як вихід за межі влади, досвід трансцендентального, де перевагу надають таємниці, а не її розгадці, де повне усвідомлення світу – це смерть.

Якщо у другій половині ХХ століття роль, яку відіграє поняття «*гра*», стає більш помітною та вагомою у філософських дослідженнях, то на початку ХХІ століття майже кожен перевиданий чи новий словник з філософії, культурології, етики містить окрему статтю-трактування цієї дефініції. Сучасна культурологія визначає *гру* як вільну (що передбачає принципову відсутність примусової мотивації) самоцілну діяльність, здійснювану за певними правилами, що характеризується часовою локалізованістю та умовністю. Таким чином, невагоме колись у вітчизняній філософії поняття *гри* стає найважливішим інструментом та засобом розуміння відношень між людьми, людиною і навколишнім світом.

За виразом К. Сігова, сьогодні «можна говорити про якусь *метагру* – змагання не тільки різноманітних трактувань та теорії гри між собою, а змагання самої гри з будь-якими намаганнями її теоретичного осмислення» [10, 2].

До визначальних ознак філософського осмислення поняття *гри* належать: по-перше, дослідження проблеми *гри* як цілісності усіх її аспектів; по-друге, філософія розглядає процеси взаємодії суб'єкта та об'єкта, тобто у центрі уваги знаходиться інтерсуб'єктний зв'язок у процесі гри; по-третє, на відміну від історії і соціології, філософія розглядає синхронічний та діахронічний виміри гри як взаємодоповнюючі і нерозривні її складові [1, 14]. Російський філософ В. Кемеров акцентує на тому, що людина у процесі *гри* відкриває можливість здолання своєї одномірності. Під час *гри* змінюється звичайне ставлення до оточуючих предметів, простота та «лінійність» взаємозв'язку з ними. *Гра* постає як важливий засіб деавтоматизації культури, її стандартів та норм. Оскільки філософія орієнтована на трактування пізнання, мислення, етичних, естетичних форм самої діяльності людей як зв'язків буття, постільки *гра* стає однією з найважливіших моделей функціонування цього зв'язку. Філософія зосереджується на трактуванні структур буття та їх відтворенні, процесуальності, *гра* у тій же час стає образом цих рухливих взаємодій, завдяки чому стверджується та оновлюється сам зв'язок елементів буття» [3, 244-245].

У сучасній культурології існують також спроби охарактеризувати *гру* з точки зору її типологічних характеристик. Одну з них наводить К. Сігов, посилаючись на французького вченого Р. Кайюа. Ця типологія *гри* побудована за принципом того, *хто грає*: «В одному разі це – скоморох Божий», в другому – актор є виконавцем певної ролі, у третьому – суперники в змаганні, а у четвертому – азартний гравець з волею Випадку чи Року. Найбільш складною є *гра* першого типу, у неї людина поривається подолати власне обмеження та скутість, спрямована до динамічного виявлення можливої повноти екзистенції», зауважує К. Сігов [9, 158-159]. У проекції на цей підхід вони здійснюється як екзистенція, що передбачає свідоме подвоєння світу, при якому *гра* виступає буттям другого плану, існуючого за принципом доповнюваності щодо «справжнього». Під час такої *гри* в людині пробуджується «людина можлива» – буттєва іпостась, яка принципово не може бути відділеною від людини та відданою комусь іншому у вигляді маски. «Людина можлива» не є роллю, в яку можливо б було увійти, вона не накладається на індивіда зовні, як личина, та висвітлює у неї сокровений шар буття. *Гра* включає емоційну насиченість дії та присутність у ній фантазійного компонента. У якості мотиваційного стимулу можуть виступати інтерес і прагнення до задоволення.

Багату дослідницьку традицію *гра* має у психології та педагогіці (Берлянд І.Е., Виготський Л.С., Воловик А.Ф., Воловик В., Ельконин Д.Б., Жуковська Р.І., Запорожець А.В., Леонтьєв А.М., Піаже Ж., Разумний В.А. та ін.), у вітчизняній й російській

культурології і соціології культури (Аверінцев С.С., Бахтін М.М., Білик Я.М., Кравченко Левада Ю.А., Лотман Ю.М., Сігов К.Б., Епштейн М.М., та ін.), військовій справі та кібернетиці (теорія ігор).

Таким чином, *гра* є множиною з явищ різного порядку. Будучи поняттям, піднесеним до рівня наукової абстракції та рефлексії, вона залишається повсякденною і присутньою скрізь: будь-хто може брати у ній участь та оцінювати її на свій розсуд. Тобто завжди присутня можливість різного розуміння самої дефініції *гри*. Найбільш суттєвою буде та, що звернута до онтологічного статусу *гри*, а також до її екзистенційної спроможності у культурі та до тієї її якості, що дає змогу трактувати *гру* як вид непродуктивної діяльності, коли сенс існує не у результаті, а у самому процесі діяльності, яку прийнято розуміти як творчу.

Суттєвою є та ознака, за якою *гра* визначається як особлива дія, що не зводиться до матеріальної користі чи вигоди, а є видом багатоаспектної діяльності чи життєдіяльності. На думку українського філософа С. Кримського, в ситуаціях самодіяльності активність людини виходить за межі утилітарних цілей у сферу смисловизначення та внутрішніх цінностей творчої особистості, її невичерпних потенцій. Акцентування на актах самодіяльності людини та її духовному імпульсі окреслює прояви, характеризуючи творчість; сам процес випробування можливостей звертає увагу на феномен *гри*, яку С. Кримський визначає «вільною самодіяльністю, що пов'язана з творчим випробування різних можливостей, змагальністю, рольовими структурами та з символізацією плинного, кордонного зі сферою потенційності буття» [4, 51].

Аналізуючи поняття *ігрова технологія*, проглядається суттєве протиріччя. Чи може взагалі існувати технологія, об'єктом котрої є *гра*? Чи потребує *гра* «розвитку», якщо вона є самодостатньою та замкнутою за власною структурою дією, детермінованою своєю внутрішньою мірою? Тобто постає питання про наукову правомірність словосполучення «*ігрова технологія*» як терміна. Вирішення цієї дилеми знаходиться у площині типологізації *гри*. Типологія гри, запропонована К. Сіговим, презентує *гру* за п'ятьма позиціями партнерства: 1) імпровізована гра, чи «автентична»; 2) гра-змагання у рамках обмежування числа умовних правил (гейм); 3) гра як роль, маска; 4) гра – рок; 5) «квазі-гра» – описування чи імітація за допомогою ігрової моделі позаігрової реальності чи *гра-імітація* [10, 8-10]. Напевно, у гри-імітації «укладається» *ігрова технологія*. Тобто *ігрову технологію* можна класифікувати як квазі-гру, як імітацію *гри*. Квазі-гра обмежена певними умовами, але не пов'язана тими жорсткими правилами, які притаманні самій *гри*. Її схожість з реальними геймами ґрунтується тільки за зовнішньою аналогією, на відміну від автентичної *гри*, яка детермінована внутрішньою мірою, а не механізмом норм і правил. К. Сігов підкреслює, що спроба виокремити міру, іманентну конкретній і унікальній грі для її використання у якості «породжучої моделі», є небезпечним насиллям над найсуттєвішими сторонами *гри* [10, 7].

У ситуації, коли у процесі «гри у *гру*» спрацьовує автоматизм, *гра-гейм* перетворюється на свою протилежність – рутину. Й. Хейзінга наполягав, що при інструментальному підході до гри втрачається її самоцільне естетичне значення, саме те, чим вона є для *граючої людини*. Святковість *гри* як одна з її ознак припускає свободу та вільну участь у ній всіх *гравців*, гра несумісна з насиллям. Обов'язкове дотримання *правил* під час *гри* свідчить про серйозне ставлення до ігрової дії. Та серйозність в цьому разі зовсім не є антонімом гри: «якщо бажаєш бути серйозним – грай» (вислів Арістотеля); протилежність гри – за Й. Хейзінгою – безкультурність та варварство [13, 14]. Тільки внутрішня міра, яка іманентно присутня в автентичній грі, запобігає неправомірному процесу перенесення правил однієї життєвої сфери в іншу та відокремлює *гру* від іншого типу театралізованої дії [10, 9].

Отже, незважаючи на зовнішню схожість *ігрової технології* з *грою*, у першій використовують *ігровий елемент* лише частково. *Ігрова технологія*, принципів відрізняючись від *гри*, має схожі з нею якості: ігровий простір, час, ціль, правила, серйозність та святковість. Різняться вони тільки напрямом своїх цілей. Технологія спрямована у майбутнє, її метою є вирішення конкретної проблеми. Цього можна досягти шляхом перенесення умови попередньо змодельованої гри на конфліктну ситуацію. Найважливішим моментом у запровадженні *ігрової технології* є активація всіх проміжних кроків, які пролягають у визначеному напрямі. Таким чином,

у неігрову реальність за допомогою *ігрової технології* вводить зовсім нову *гру*, що може бути одним з новітніх проєктів, створених з метою істотного змінення певного становища.

Оскільки до компетенції *ігрової технології* належать лише доступні їй технологічні задачі (створення нової *гри*, моделювання якогось конкретного завдання за принципом *гри* чи за її моделлю, конструювання, проєктування нових ігор), вона є більш детермінованою, ніж *гра*. Може скластися уявлення, що при такому прагматичному ставленні до *гри* втратиться її сутність: можливість відкриття нового, розкриття людини граючої у новій іпостасі. Таке твердження було б правильним тільки стосовно *автентичної гри*, на зразок дії митця, який створює свій твір, та сам ніби знов народжується у процесі творчої діяльності. *Ігрова технологія* є лише способом створення нової *гри* (за заданим умовами), але у цьому разі є також місце для прояву креативної діяльності. Ситуація, яку неможливо змінити вже відомими засобами, постає у центрі зосередження та творчого пошуку для перетворення в іншу. Процес технологічної розробки можна прирівняти до будь-якої творчості, спрямованої на отримання у результаті певного продукту. Створюється нова *гра-технологія*, частіше для широкого кола учасників. Від ступеня активності гравців, їхньої зацікавленості процесом буде залежати не тільки процес *гри*, а і результат запровадження самої *ігрової технології*. Якщо створена *гра* є вдалою, гравці під час програвання отримують задоволення не тільки від процесу *гри*, а і від досягнення встановленої мети. Таким чином, відбувається компенсаторний переніс багатьох функцій *гри* вже в іншу змодельовану ситуацію, а *гра* постає у новому ракурсі. Технологічний інструментарій не є безмежним. Як і будь-яка інша технологія, *ігрова* зорієнтована не тільки на зміну і розвиток, а і на збереження певного знайденого способу, що робить її схожою з перетворювальною діяльністю людини, коли застосовуються суто технічні прийоми чи засоби сталого. Найважливішим же кроком у технологічній системі є реалізація – подальше застосування знайденого під час *гри* найбільш оптимального варіанта. Без досягнення цього пункту призначення вже сама технологія перевертається у квазі-технологію.

Отже, висвітливши суттєвий момент, коли під час *гри* в людині може відбутися її «переродження», пробудитися «людина можлива», не втрачаємо присутності елементу «високої» *гри* в *ігровій технології*. Застосовуючи поняття «*ігрова технологія*» можна відстежити тенденції розвитку культури, а разом з окресленням кола процесів, пов'язаних з включенням різноманітних *ігрових технологій* в наше соціокультурне оточення, – можливість попереджувати деякі негативні наслідки.

### Література

1. Бойченко М.І. Гра як проблема соціальної філософії (методологічний аспект): Автореф. канд. філос. наук: 09.00.03 / Київський ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1997. – 24 с.
2. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: INTRADA, 2001.
3. Кемеров В.Е. Игра // Современный философский словарь / Под общ. ред. док. философ. н., проф. В.Е. Кемерова – М.: Академический проспект, 2004. – С. 244-245.
4. Кримський С.Б. Запити філософських смислів. – К.: ПАРАПАН, 2003.
5. Ладенко И.С. Предисловие // Игровое моделирование. Методика и практика: Зб. науч. статей. – Новосибирск: Наука. Сибирское отд., 1987. – С. 2-6.
6. Мельниченко О. «Парадигмальні зміни в системі «наука-техніка-технологія» // Філософська думка. – 2005. – № 4. – С. 19-32.
7. Панфилова А.П. Игротехнический менеджмент. Интерактивные технологи для обучения и организационного развития персонала. – СПб.: Знание, 2003.
8. Ратніков В.С. Епістемологічні особливості технологічного знання // Філософська думка. – 2006. – № 6. – С. 22-24.
9. Сигов К.Б. Игра // Современная западная философия: Словарь / Под ред. Малахова В.С., Филатова В.П. – М.: ТОН-Остожье, 1998. – С. 158-159.
10. Сигов К.Б. Игра как проблема философской антропологии: Автореф. дис... канд. философ. н.: 09.00.01. – К., 1990.
11. Федяев Д.М. Технология // Современный философский словарь / Под общ. ред. док. философ. н., проф. В.Е. Кемерова – М.: Академический проспект, 2004. – С. 720-721.
12. Флиер А.Я. Форма культурная // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 499-502.
13. Хейзинга Й. НОМО ЛУДЕНС. В тени завтрашнего дня. – М.: ПРОГРЕСС-АКАДЕМИЯ, 1992.

## ВІЗУАЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ: НОВІ ТЕРИТОРІЇ ЛЮДСЬКОЇ ПОЧУТТЄВОСТІ

*У даній статті розглядається становлення кінообразності у контексті візуальної антропології.  
Ключові слова: візуальна антропологія, візуальна образність, естетика, кіно.*

*This article is devoted to the development of cinema imagery in the context of visual anthropology.  
Key words: visual anthropology, visual image, aesthetics, cinema.*

Криза людської ідентифікації й дегуманізація мистецтва стали характерними ознаками ХХ століття, засвідченими всіма формами постмодерного мистецтва. Натомість людина, все більше втрачаючи внутрішній зв'язок із своєю сутністю, втрачає і можливість жити в гармонії з навколишнім світом. Одним із шляхів гармонізації її стосунків зі світом залишається мистецтво як рекреаційна естетична площина. У ньому зберігається конструктивна для людини здатність до естетичного переживання. У цій якості естетичне постійно стверджується через нові художні форми мистецтва, сприяючи відродженню зруйнованої людської цілісності. На це спрямований і постмодерний феномен кіномистецтва – нон-вербальне кіно, тобто кіно, що попри широкі технічні можливості використання звуку, свідомо йде на мінімізацію вербального вираження.

Праці зарубіжних дослідників (Т. Адорно, Г. Маркузе, Ж.-Л. Нансі), а також вітчизняних (А. Канарського, В. Бичкова, А. Гуревича) дають змогу виявити зв'язки подібних новітніх форм мистецтва зі змінами в людській почуттєвості. А дослідження таких теоретиків, як Р. Арнхейм, Р. Барт, Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Дельоз, Ж. Бодрійяр, У. Еко, Ю. Лотман, М. Ямпольський забезпечують аналіз переорієнтації естетичного сприйняття людини зі слова на візуальний образ. Психологічний аспект розуміння даної проблеми забезпечують праці психологів Б. Поршнева, Ю. Арабова, що пояснюють психофізичну схильність людини до візуального образу.

Варіантом візуально акцентованого – нон-вербального – кіно у ХХ ст. стають, передусім, фільми, що використовують як базовий етнографічний матеріал. Загальна причина відмови в них від слова може бути осмислена з позицій психоаналітичної теорії З. Фрейда, що констатував магічну владу слів над людськими масами та протиставив цим процесам у розвинутих суспільствах шанобливе та економне ставлення до табуйованих імен у примітивних народів. Як зазначав психоаналітик, магічні сили, які містяться для них в іменах і словах, використовуються з надзвичайною обережністю, а тому не можуть бути джерелом недовіри при здійсненні комунікацій.

Процеси глобалізації, здійснювані за американською моделлю, звичайно, не змогли об'єднати людей, як це було обіцяно, а навпаки, ще більше роз'єднали їх. Візуальний образ в цьому разі став одним з не багатьох духовних резервів для забезпечення можливості єднання різних етносів, оскільки естетичний апарат людини завжди відкритий до зовнішньо привабливого. Ним у нон-вербальному кіно стали: екзотичні костюми, яскраві кольори та незвичайні форми декору та предметів вжитку. Так етнографічне кіно перетворилось на цілісне художнє явище із своєю зоною підтексту.

Філософсько-естетичний дискурс дослідження цієї форми кіно оперує поняттям «візуальна антропологія». На думку засновників цього напрямку, теоретизування у вигляді «візуальної антропології» виступає альтернативою постмодерній філософсько-естетичній парадигмі з характерною для неї трагічністю світовідчуття відчуженої особистості, адже є вивченням людини життєствердною камерою як основним інструментом дослідження<sup>1</sup>. Візуальна антро-

пологія виступає внутрішнім стимулом розвитку нон-вербального кіно і його операціональним аналізом.

Евристична перспективність дослідження етнічно орієнтованих кіноіновацій призвела до створення у 60-ті роки. ХХ ст. Джоном Маршаллом кінематографічного дослідницького центру у Гарварді, а разом з ним – до започаткування «гарвардського напрямку» у дослідженні етнографічного кіно. Пізніше, у 80-ті, наступником гарвардського центру став Центр візуальної комунікації (США, Міффлінгтаун, штат Пенсільванія) – один із засновників журналу «Візуальна антропологія» (*Visual Anthropology*), широко відкритого для антропологічних досліджень. Викладенню історії розвитку та методології візуальної антропології – досліджень предметів антропологічного інтересу методами та засобами фото- та кінозйомки – присвячена монографія Джона та Малькольма Коляе «Візуальна антропологія: фото- та кінематографія як метод дослідження» (1986)<sup>2</sup>, що розширила межі розуміння її задач та специфіки предмету. Таким чином, сьогодні вже можна констатувати факт існування відповідної наукової школи, основними представниками якої є американські вчені С. Ворт, Дж. та М. Коляе, К. Хайдер, Дж. Рубі, Р. та Дж. Джала.

К. Хайдер, розглядаючи вербальний наратив у етнографічному кіно, констатує зведення його до нуля. Така відмова від вербаліки, на його думку, робить головним знаком комунікації тіло. Під цим кутом зору він обмірковує такі сторони етнографічного кіно, як сюжетна єдність, цілісність зображення дії, епізоду, особистості. Дослідник, зокрема, стверджує, що «контекстуалізація» та показ усього тіла, а не лише обличчя, крупним планом (як це типово для сюжетного художнього кіно) – «це два способи забезпечити одночасний показ у фільмі подій, що відбуваються одночасно, коли око спостерігача може переміщатися туди і назад, сприймаючи те, що відбувається повністю і по частинах»<sup>3</sup>. На думку дослідника, саме можливість такого «холістичного», цілісного показу складає перевагу візуалізації етнографії перед її вербалізацією, оскільки можливості словесного опису обмежені «непереборною лінійністю побудови слів у реченні»<sup>4</sup>.

Розробка візуальної антропології як на теоретичному, так і на практичному рівні вийшла за межі одного штату США, розповсюдившись у Германії, Канаді, Австралії, Угорщині. Основною метою досліджень було визначено вивчення антропологічних та етнічних кіно- та відеодокументів. А з 1987 року, після фестивалю візуальної культури в Пярну, на території СРСР, цією тематикою починають цікавитися культурологи, мистецтвознавці, етнологи, історики, антропологи та філологи МДУ ім. М. Ломоносова, студентам викладається навчальний курс з візуальної антропології. Подальше зростання інтересу до неї в Росії викликало проведення у 1993 році I Міжнародного семінару на базі Російського інституту культурної і природної спадщини і, врешті, – створення Центру візуальної антропології при МДУ.

Вивчаючи твори своїх закордонних попередників, що вже стали хрестоматійними, дослідники центру намагаються подати своє визначення «візуальної антропології»: «Візуальна антропологія – комплексна (наукова, творча, організована та інформаційно-технологічна) діяльність, спрямована на отримання та впровадження у соціальну практику аудіовізуальної інформації про маловідомі сторони культури з метою здійснення діалогу культур» [1, 60]. Та поряд з цим визначальною рисою створеного за таким принципом кінематографу оголошується тема звернення до «маленької людини», що намагається знайти шляхи до злагоди зі світом та з самою собою.

Теоретики звертаються до арсеналу виражальних засобів режисерів-антропологів, намагаючись осягнути специфіку художньо-естетичної мови, що забезпечує адекватне зображення гармонійного існування людини у світі. Як з'ясувалося, художню структуру етнографічного кіно забезпечує особлива форма візуальності – за російським антропологом Кур'єровою, «оптика особливого роду». Тобто різноманітні операторські прийоми, зацикленість візуального ряду «на усвідомленій тактильності, ритуалізованій чуттєвості, гіпердеталізації жесту, особливій точці зору, особливому баченні» [3, 53].

У художньо-естетичній характеристиці специфіки етнографічного кіно його природа подається як така, що «має справу, перш за все, з візуальною, а не з вербальною культурою» [2, 28]: «Концепція екранної культури виникає із свідомості антропологічних перспектив, що були породжені технікою аудіовізуальних систем. Бачити сьогодні – означає володіти такою технологією

бачення, яка дозволяє бачити те, що в принципі не може бути побаченим без цих технічних засобів. Породжується нова візуалізація, екранна реальність, яка вже не може бути вербалізованою, так як сприйняття «не проходить» через звичний набір чуттєвих реакцій. Культ слова, не до кінця прийнятий кінематографом, не дозволяє йому зануритися у ... стихію життє-образів та образів-думок, що вже живуть у екранних світах» [2, 34]. Фактично відбувається утвердження нової форми почуттєвості, що уникає слова, орієнтуючись на візуальний образ як на більш достовірний.

Звичайно, розуміння предмета візуальної антропології змінювалося, і сьогодні воно не є однозначним. Інколи, особливо в країнах пострадянського простору, для яких дані дослідження є найновішими, його зводять до унікальності етнографічних зйомок. Та все ж таки більшість теоретиків визнає, що у житті людської спільноти виник новий надзвичайно потужний засіб впливу на свідомість, що виходить за межі етнографічних завдань. Візуальна антропологія сприймається не просто як термінологічне запозичення, а як філософсько-операціональний метод, продуктивний і у практиці естетичного аналізу сучасного мистецтва, передусім у кіно.

Утвердилася думка, що візуальна антропологія не тільки виконує задачу об'єктивного відображення реального життя маловідомих культурних спільнот, а й виступає в ролі естетичного явища.

Розробляючи концепт візуальної антропології, О.І. Генісаретський стверджує, що вона є специфічним способом сутнісної самоідентифікації людини та подолання її онтологічної «бездомності» та «самотності»: «Для чого це все потрібно?» [2, 30] – запитує російський дослідник. Він переконаний, що для того, «щоб кожному з нас і всім разом узятим, свідомо і з нагоди організованим у якісь спільноти, масам ..., пережити свою ідентичність з чимось, включно з самим собою, свою людську природу, зразки особистісного буття, громадянську ідентичність, пов'язану з певним типом політичної культури, культурну ідентичність, пов'язану з часом історії і т. д.» [3, 30]. Теоретик вважає, що коли ідентичності немає, «відбувається те, що філософи добре знають під ім'ям відчуження. Мистецтво ущільнює наше зорове середовище, утворюючи в ній ніші, у кожній з яких можна просто бути, і у кожній такій ніші обдаровує деякими цінностями. Будь-який тип масової свідомості, оскільки носіями її є люди, гідний того, щоб бути репрезентованим, представленим, висвітленим і через це – звільненим» [2, 30].

Першою етнографічною стрічкою, що привернула увагу глядача не зображенням екзотичних народів, а особливою пластичністю кіномови, став фільм американського режисера Р. Флаєрті «Нанук з півночі» (1922). Поява цього фільму вважається поштовхом до розробки ідеї візуальної антропології. Пізніше режисер створює подібні за естетикою фільми: «Моана» (1926) – про жителів Самоа, де головним персонажем виступає підліток, що проходить болючий ритуал ініціації, та «Людина з Арону» (1934) – про ірландських рибалок. Незважаючи на документальну основу і майже повну відмову від кінонарративу, ці фільми неможливо назвати документальними. Вони мають нову художню природу, обумовлену створенням особливого кіноритму: гри світла і тіні, крупних пролонгованих планів, ракурсних зйомок, екзотичних портретів аборигенів.

Естетичне значення «Нанука з півночі» та інших етноцентричних фільмів Флаєрті полягало не у змалюванні маловідомого життя ескімосів (ще оператори Люм'єр знімали екзотичні народи в найвіддаленіших куточках планети; брали кіноапарат у експедиції й етнографи), і не в якихось непересічних драматургічних прийомах, обраних для передачі пригоди чи інтриги, воно містилося у пропозиції нових координат гармонійного існування людини у світі. Німий фільм складений з неквапливих розповідей про цілком буденні заняття, що складають коловорот повсякденного існування. Ці епізоди старанно відібрані та у сукупності створюють образ життя конкретної людини у її взаєминах з сім'єю, природою, історією роду. У результаті без будь-яких декларацій, без експресивних перебільшень і слів дуже простими, візуальними засобами Флаєрті зумів передати глядачеві своє відчуття високої духовної цінності природного життя маленького північного народу, відірваного від цивілізації. Створена Флаєрті кінематографічна традиція дала можливість іншим режисерам вивести етнофільми за межі простого копіювання дійсності, зробити їх по-справжньому художніми.

Сформоване завдяки Флаєрті розуміння ваги візуальності вийшло далеко за межі кіно. Унікальний метод викладення фото- та кіноматеріалів для вивчення національних характерів

апробували відомі американські вчені, що зробили значний внесок в розвиток антропології, психології, теорії комунікації та філософської епістемології – Г. Бейтсан та М. Мід у праці «Балійський характер» (1942). Працюючи в рамках антропологічної школи «Культура і особистість», вони займалися дослідженнями глибинних психологічних відмінностей членів різних етнічних груп. Художню виразність їх наукової монографії забезпечив акцент на візуальних зображеннях дітей двох різних культур (Балі і Нова Гвінея), що були об'єктом послідовного кіно- та фотодослідження протягом трьох років. Після представлення книги широкому загалу теоретики вони отримали схвальні відгуки не тільки від колег-науковців, а й від кінокритиків, які зійшлися на думці, що дана робота представляє рідкісний випадок союзу науки та естетики. Приблизно у цей же період, за свідченнями С. Ворта, сучасного дослідника візуальної антропології, утверджується у науці сам термін «візуальна антропологія» на позначення використання камери для фіксації матеріалу культури<sup>5</sup>.

Досвід порівняльної кіноетнографії раніше був випробуваний Бейтсаном та Мід у фільмі 1941 року «Купання дітей у трьох культурах». Однак вони, не знаючи того, стали засновниками теми дитини у повоєнному альтернативному кінематографі, що бачив у дитинстві символ продовження життя.

Надалі візуальна мова образів етнокіно розвивається у роботах таких дослідників, і водночас режисерів, як Дж. Маршал, Т. Еш, Р. Гарднер, А. Баліксі, Я. Данлеп. Особливістю їх кіноробіт стало опрацювання сутнісних проблем людини, її духовних пошуків гармонійного існування у світі, подане через показ особливостей емоційного сприйняття світу, поведінки і мислення, притаманних носіям кожної конкретної культури.

Виразністю кіномови відзначилися фільми дослідників Девіда та Джудіт Макдаугалів, що почали свою роботу в рамках програми антропологічної освіти Каліфорнійського університету у Лос-Анджелесі та проводили зйомки кінотрилогії «Турканські розмови» (1973-1974) у Кенії. Результатом цієї роботи стала поява фільмів «Жити зі стадами», «Весільні верблюди», «Жінка серед жінок», де режисерами була здійснена спроба подивитися на життя африканської общини очима жінки, а отже, дати основне навантаження на візуальність. Досягнутими гармонійністю візуального ряду відзначив К. Янг, провідний дослідник у галузі візуальної антропології, що писав: «Після перегляду Жити зі стадами Девіда та Джудіт Макдаугал важко зносити фільми, що не дають вам просто дивитися»<sup>6</sup>.

Визнання естетичної самодостатності візуальності, продемонстрованої в етнофільмах, привернуло увагу до цього жанру режисерів художнього кіно. Для молодих режисерів французької «нової хвилі» це було зумовлено пошуком нових засобів вираження. Праця в рамках однієї кіношколи *cinema verite*<sup>7</sup> режисерів художнього та документального кіно<sup>8</sup> викликала жвавий інтерес Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, А. Рене й стала символом документалізму як засобу дослідження таїн людської душі. У результаті 1956 року на екрани виходить фільм режисера А. Рене «У світі безмовності», створений ним разом з океанологом та документалістом Жаком-Івом Кусто про безмовні глибини океану.

Згодом інтерес до практики використання етнічного матеріалу як такого, що започаткований у «ядрі» людини, не згасає, а тільки закріплюється. Національний колорит стає основою фільмів цигана сербського походження Е. Кустуріци та іспанця К. Саури. Надзвичайної популярності серед західного глядача набувають фільми режисерів Сходу, передусім китайця Чжана Імоу й корейця Кім кі Дука. Стрічки східних кіномитців вирізняються мінімальним використанням слова та високою експресивністю кадру. Зацікавлення їх кінофільмами на Заході унаочнює зміну світовідчуття людини західного типу, а з нею – розмивання європоцентричної позиції зверхності.

Неоднозначність фігури відомого кінодокументаліста Лені Ріфеншталь підкреслюється тим, що її творчість може бути розшифрована в певних своїх моментах засобами візуальної антропології. Античний ідеал гармонічної людини, трансформований фашистською ідеологією у сторону м'язової розвинутості та фізичного здоров'я, у творчості німецької режисерки виразиться через естетичний культ тіла. У намаганні створити новий тип суперлюдини Ріфеншталь прагнула побачити нову сутність, але цього не відбулося. Тоді режисерка шукає спільну

для людей сутність, яка не змінюється з кольором шкіри, способами виживання в різних природних умовах, станом переможця чи переможеного. Художня мова її ранніх фільмів, що були зняті ще у фашистській Німеччині – «Тріумф волі» (1934) та «Олімпіада» (1938), логічно продовжилася у фотороботах, присвячених життю, побуту та дозвіллі африканських нубійських племен, де предметом естетичного пошуку стають почуття та переживання людей, що шукають шлях до самоздійснення.

Останній фільм режисерки, знятий після довгих років заборони брати камеру в руки, «Кораловий рай» (2002) дає можливість глядачу побачити вміння Ріфеншталь талановито поєднувати документальний матеріал з експресивністю, близькою до художньої. Режисер, залишаючись вірною німому екрану, підсилює дію свого безсловесного, безмовного кінотвору, героями якого є господарі океану – мирні та хижі, виключно звуками музики.

Що ж до розробки візуальної антропології на пострадянському просторі, то вона представлена діяльністю російських режисерів. У рамках Московського центру візуальної антропології режисерами-документалістами зняті фільми про народності, що проживають на території РФ. Це фільм А. Осіпова «Засипані вітром» (1999-2000), що розповідає про локальний екологічний апокаліпсис: поселення Шойна на півночі Архангельської області, яке затягується піском і здатне зовсім щезнути під піщаними дюнами, а також фільм режисера А. Балуєва – «Бикобій» (2000) – історія «маленької людини», колишнього керівника фольклорного ансамблю, що через життєві обставини оселяється в одному з сіл Комі-Пермського автономного округу. Специфіка естетики візуального ряду працює на розкриття проблеми виживання людини у екстремальних чи нових умовах, її боротьби за виживання.

Візуальний ряд спрацьовує і у розгляді проблеми суспільних аутсайдерів, що здійснено у фільмі С. Лозніці «Поселення» (2001) про санаторій для душевнохворих, що лікуються працетерапією. Позбавляючи фільм слова, режисер створює шокуючі образи мізерного обіду, порівняння хворих з вівцями, а медичного персоналу – з чабанами. Та «в усьому іншому – справжня ідилія – радість спільної роботи і інше. Герої знаходяться у стані гармонії з собою і їм не потрібні свобода вибору. Вибору з чого? Вони мають право запитати це, але не запитують, тому що у фільмі немає слів» [5, 30]. Та гармонія цього існування є однобокою, а їх право на голос – сумнівним. Слова Л. Вітгенштайна про те, що межі світу – це межі мови, найкраще ілюструють режисерське рішення відмови від слова, що найпотужніше виражає становище нікому не потрібної когорти людей.

На відміну від американських дослідників, що займаються вивченням виключно етнографічного матеріалу, російські розширюють межі аналізу до питань візуальної образності художніх фільмів. Аналізуючи з цих позицій творчість вірменського режисера Артура Арістакісяна, зокрема його фільми «Долоні» та «Дорога до святилища», зняті у важкі 90-ті роки ХХ ст. про кишинівських суспільних аутсайдерів: бомжів, наркоманів, безпритульних дітей [5, 29], вони фіксують створення нової візуальної кіномови: чорно-білого екрану, агресивного монтажу та «плаваючої» камери. Зведення в цих фільмах діалогу до мінімуму було різко протиставлено багатому на гасла радянському кінематографу. Артхаусні кінозйомки, що з'явилися у бідному на той час кінопросторі, відображали стан травмованої особистості, зламаного системою та ще не здатної жити у новому суспільному просторі.

Продовження досліджень візуального ряду у художніх фільмах призвело до висновку, що нульова комунікація є результатом недовіри до слова – продукту відчуження, що зростає у житті у мистецтві. Це було блискуче доведено американським режисером Рідлі Скоттом, який у своєму трилері «Чужий» (1979) зробив нульову комунікацію основною темою. Один за одним гинуть пасажери зорельота у боротьбі з невідомим монстром, який намагається їх не тільки зжерти, але й самозберегтися, прорісши крізь них. Але коли жінка, що єдина залишилася в живих, викидає чудовисько у люту космічну пустоту, а потім самозаморожується і летить далі крізь тисячі світлових років, ми «раптово відчуваємо безмірну самотність людини наодинці з собою, тим більше, що час дії фільму, так само, як і внутрішнє обладнання



космічного корабля – типове second hand future<sup>9</sup>, далеке від функціональної дизайнерської елегантності «Космічної Одиссеї» незабутнього Стенлі Кубріка» [4, 26].

Спроба операціонального використання принципу візуальної антропології здійснена російською дослідницею Г. Кур'єровою в аналізі кінотворчості італійського режисера М. Феррери, що піддає нищівній критиці сучасне суспільство споживачів та людей-автоматів, але все ж таки демонструє непозбутнє намагання людини прорватися до своєї сутнісної реалізації. Кур'єрова констатує появу низки фільмів кінця 60-х – початку 70-х рр. XX ст., що «видали серію блискучих проектних фізіологій суспільства споживання, у яких гомо людєнс обернувся на інфантильну, ледачу, хоч і грайливу, хтиву, жадібну до безглузких розваг, гострих (але безпечних) відчуттів, сексуальну тварину – гомо анімаліс<sup>10</sup>, що веде рослинний образ життя у садах супермаркетів, що нагадують смітник».

М. Ферреру дослідниця виділяє як режисера, що у своїх фільмах «Діллінджер мертвий» (1969) і «Велика жратва» (1973) «проривався до теми запаскудженого, вульгарного, але все ж таки метафізично повноцінного мучення «мислячого очерету»<sup>11</sup>: духовне, зведене до псевдофілософського інтелектуального базікання на початку фільму, тваринно-хтиве та жорстоке (жратва, секс, безглузде вбивство), бруталний ілюзіонізм світу» [3, 60-61] насправді є режисерською самоіронією, що відштовхує глядача від подібного способу існування та закликає до самозаглиблених роздумів.

Дослідження кінематографу у межах візуальної антропології дає змогу говорити про народження нової кінотрадиції у XX ст., що визначає сучасні горизонти людської почуттєвості, самобутність якої полягає у своєрідному естетичному сприйнятті. Оновлення сфери естетичного сприйняття, в свою чергу, зумовлене трансформацією пріоритетів від слова до образу, що пояснюється психофізичною схильністю людини надавати візуальному образу ознак істинності та достовірності, що відкриває шлях до вільного спілкування та самоздійснення.

### Примітки

<sup>1</sup> Див.: Jhala R.R. and J. A. Portrayal of people: an examination of the need and potential for visual anthropology in the Indian social context // CVA Newsletter. October 1987. p. 5-15

<sup>2</sup> Collier J. And Collier M. Visual Anthropology: Photography as a Research Method.- Albuquerque, 1996 (5th ed.; 1st ed. 1986).

<sup>3</sup> Heider K. G. Ethnographic Film. Austin, 1944 (7th ed., 1st ed., 1976). – p. 80.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Див.: Worth S. Studying Visual Communication, 1981. – p. 192

<sup>6</sup> Young C. Observational Cinema // Principles of Visual Anthropology (P. Hockings (ed.) (IXth Congress of Anthropological and Ethnical Science. 1975 – p. 67-80).

<sup>7</sup> Дослівно з французької – істинне, правдиве, достовірне кіно.

<sup>8</sup> Які об'єдналися 1960 року заради розвитку принципів «кіноправди» Дз. Вертова, його естетика документалізму, що закликала до зйомок неінсценуєваних документально-поетичних стрічок. Класичним у цьому жанрі вважається фільм режисера «Життя знеацька» (1919).

<sup>9</sup> З англ. – другосортне майбутнє.

<sup>10</sup> Animalis (лат.) – в значенні «жива істота», «тварина».

<sup>11</sup> Термін Б. Паскаля

### Література

1. Александров Е. В. Системы визуальной антропологии в России: степень «погружения» и проблемы // Материальная база сферы культуры: Науч.-информ. сб. – М., 1997. – Вып. 1. – С. 60-65.
2. Генисаретский О. И. Заметки по истории занятий визуальной антропологией // Материальная база сферы культуры: Науч.-информ. сб. – М., 2002. – Вып. 1. – С. 28-57.
3. Курьерова Г. Т. Антропология визуального // Материальная база сферы культуры: Науч.-информ. сб. – М., 1999. – Вып. 3. – С. 50-73.
4. Шемякин А. М. Документальное кино, визуальная антропология и эстетика СМИ в конце тысячелетия // Материальная база сферы культуры: Науч.-информ. сб. – М., 1999. – Вып. 4. – С. 23-36.
5. Шемякин А. М. Полглядывающий в Эдеме // Материальная база сферы культуры: Науч.-информ. сб. – М., 2001. – Вып. 4. – С. 24-31.

# КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 78.01

Оксана Володимирівна Гармель

кандидат мистецтвознавства,  
завідувач відділення мистецтва естради  
Київського державного коледжу  
естрадного та циркового мистецтв  
(Київської муніципальної академії естрадного  
та циркового мистецтв ім. Л.Й. Утьосова)

## НЕОМІФОЛОГІЧНІ ПОГЛЯДИ В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ (МУЗИКОЗНАВЧЕ ОСМИСЛЕННЯ)

*У статті вивчаються неоміфологічні тенденції сучасності в широкому філософському, культурологічному та музикознавчому контексті. Відмічається, що у XX столітті міф актуалізується і розуміється як особливий, історично і культурно обумовлений стан свідомості. Вводиться поняття неоміфологічних інтенцій художнього мислення.*

Ключові слова: неоміфологізм, інтенція, сучасна культура, сучасна музика.

*The neomythological tendency of contemporaneity is examined in broad philosophical, cultural and musicology context. It is marked that in XX century a myth becomes actual and is understood as the special, historically and in a civilized manner conditioned state of consciousness. The concept of neomythological intentions of art thinking is introduced in the article.*

Key words: neomythologism, intention, modern culture, modern music.

XX століття залишилося в пам'яті європейської культури як один із складних, насичених та суперечливих періодів її історії. Мистецтво доби, унікальне в своїй парадоксальності, сфокусувало безліч різноспрямованих векторів: стрімкий рух вперед у пориві прогресу — і далекий «погляд назад» в осягненні багатовікової спадщини; заглиблення в матерію, «текстові атоми» творів — і сходження до Духу, міфу, метафізики культури; «вибух всесвіту в множинність» (У. Хайм) — і рух до перетину, поєднання та синтезу різного в єдиному часопросторі. Показовим є розуміння культури як величезної Книги (С. Малларме: «Світ існує, щоб увійти до Книги»), як всеохоплюючого Тексту (Ж. Дерріда), як комунікативної надсистеми (М. Арановський), як всесвітньої культурної ойкумени, що розширюється у часі й у просторі (Н. Герасимова – Персидська).

Сучасне музичне мистецтво резонує з багатьма явищами інших сфер культури в тенденції, яку можливо охарактеризувати як *тенденцію «децентралізації», «атомізації» та «множинності»* (систем, напрямів, стилів, інтерпретацій, точок зору тощо). Перш за все вона відобразилась у сприйнятті сучасниками розгортання історичного процесу. На межі XIX-XX ст. Георг Зіммель, обмірковуючи проблему історичного часу, зазначив, що історія сприймається нами як континуум, але це «безперервне лише уявляється у формі абстрактної думки, що відірвалася від конкретного історичного змісту», а насправді є сукупністю розрізнених «історичних атомів» – подій. «Безперервність передається лише завдяки плаваючим над цими атомами апріорним знанням, що проводять ідеальну лінію крізь всі ці атоми» [17, 525-526]. Аналогічно мислив і молодший сучасник Зіммеля – Осип Мандельштам. Він звернув увагу на динамізацію тенденцій розпаду, роз'єднання, «атомізації історії» з початку XX ст. У своїх роздумах про особливості розгортання історичного процесу поет звернувся до метафори *Історії як млина*, що подрібнює зерно («історичні атоми») у борошно («історичний

континуум»). Сучасна історія, на думку О. Манделштама, — «це час непереборної атомізації. Історія не випікається» [17, 9]; зникає почуття єдиного історичного часу: «бувають такі епохи, коли ... амбари повні зерна людської пшениці, але помелу немає. <...> Духовна піч історії, колись така простора й містка, ... звідки вийшло багато рум'яних хлібів, застрайкувала» [17, 9].

У другій половині ХХ ст. в дослідженнях Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, продовжуючи модерністські погляди, виникає емблематична фігура-поняття «*різома*», яка втілює постмодерністське бачення простору, історії, мислення, тексту. У різомі відсутній єдиний семантичний центр («світ втратив свій стрижень» — Ж. Дельоз), кожна її точка-«атом» може бути поєднана з будь-якою іншою. Таким чином, дане поняття символізує принципову нелінійність процесу осмислення дійсності, а у мистецтві припускає структурну свободу в реалізації творчих задумів та їх інтерпретації.

Зміни у сприйнятті історичного часу вплинули і на нові концепції, що аналізують особливості динамічних процесів у культурі. Так, Ю. Лотман у своїх працях пропонує іншу, ніж традиційна «гегелівська» модель розгортання історичного процесу, що заснована на логіці та передбачуваності, адже «історія не є *лише* свідомий процес, але вона і не *лише* несвідомий процес. Вона є взаємне напруження того й іншого» [9, 342]. Нова модель будується за принципом коливань маятника, де стани вибуху (моменти ототожнення всіх протилежностей, несподівані переключення в інші непередбачувані організаційні структури, поєднання безлічі різного в одному стихійному інтегрованому цілому) поступаються станам організації (переходу до поступових процесів розвитку) [9, 136]. І хоча у другому стані минуле ретроспективно переживається як вибір та цілеспрямована дія, насправді усвідомленого вибору шляху не було, тому що він виникає випадково<sup>1</sup>.

Історія завжди потенційно приховує в собі велику кількість варіантів руху, численність «можливих світів». Дану модель автор пропонує проілюструвати «образом творця — експериментатора, що поставив великий експеримент, результати якого для нього самого несподівані та непередбачені» [9, 136]. У контексті цих поглядів на динаміку історико-культурних процесів Ю. Лотман розмірковує про природу мистецтва та приходить до висновку: саме з тим, що історія, яка відбулася, є одним з можливих шляхів, і пов'язана *необхідність мистецтва*; «воно дає проходження непройдених шляхів, тобто того, що не сталося, <...> А історія, що не сталася — це велика і дуже важлива історія. І мистецтво — завжди можливість пережити непережите, повернутися назад, переграти та переробити наново» [10, 432].

Думкам багатьох істориків, соціологів, культурологів про новий поворот в історії та системі поглядів на неї «відповідають» висловлювання про процеси, що відбуваються в сучасному мистецтві. Так, за спостереженням Ю. Ананьева: «*мистецтво «атомізується», його сюжетні, методологічні, професійно-технологічні та суб'єкт-об'єктні параметри набувають парадигмального характеру, стохастичні взаємозв'язки з позаестетичними формами <...> відрізняються підвищеною нестійкістю та турбулентністю, а художня практика містить явище своєрідної «естетичної дифузії»» [2, 195].*

Таким чином, у мистецтві сучасності відбуваються різноспрямовані процеси. З прагненням охопити цю нову цілісність і відтворити зміни образу світу виникають різноманітні варіанти її моделювання:

— сучасну культуру пропонують розглядати в аспекті теорії нерівноважних динамічних систем, або в світлі *нелінійного паттерна*<sup>2</sup>, що особливо відповідає ситуації постмодернізму в культурі кінця ХХ ст. [2, 193];

— спираючись на сучасні дослідження з космології, висловлюють припущення про те, що «нова модель світу» для європейської культури буде, ймовірно, характеризуватися структурою типу кристалічної, на відміну від радіально-сферичної «моделі», в центрі якої була людина» [3, 8].

Залучення метафори кристалічної структури вважається цікавим та правомірним, якщо згадати головну властивість кристалів — симетрію: кристал може бути суміщений із самим собою шляхом поворотів, відображень, паралельних переносів та інших перетворень, де «точкою повороту», «віссю» може стати будь-який атом, що входить до складу цілого. Так і в куль-

турі, мистецтві, музиці сучасності можливо знайти різні феномени, які виділяються за своєю значимістю в загальній панорамі та стають «центрами» («точками повороту») у сфері творчих інтересів і теоретичних інтерпретацій, а навколо них виникають спроби створити нову струнку світоглядну систему. Отже, *відцентровим* тенденціям (децентралізації, множинності, «атомізації») відповідають *доцентрові* начала (пошук загальних ознак, єдності, нового синтезу на глибинному рівні і/або метарівні).

Одним з таких «центрів тяжіння» у ХХ ст. став *міф* як особлива форма свідомості, світогляду й світовідчуття, як специфічна логіко-інтуїтивна система мислення, як методологічна основа інтерпретації культурних явищ і творів мистецтва, як «засіб підключення» людської свідомості до універсальної моделі світу» [12, 4]. Якщо повернутися до роздумів різних дослідників про зміну культурної парадигми, то у низці висловлень можна виявити *акцентування міфологічних рис нової епохи* як таких, що її визначають. У цих поглядах, поряд з діахронним розумінням відношення між міфом та історією, прослідковується і синхронне — як співіснування двох рівнів відображення світу.

Так, ще у 1921 р. російський поет Вячеслав Іванов зауважив: «Якщо, за Огюстом Конттом, людство у своєму розвитку пройшло три фази: міфологічну, теологічну та наукову, то нині настає час нової міфологічної доби» [6, 21].

Сучасний орієнтолог В. Малявін виділив в історії культури три стадії людського самопізнання: стадію Міфу, коли головним для людини було осягнення природи, стадію Історії, коли об'єктом пізнання стають відносини між людьми, та стадію Структури, де об'єктом опису стає «сам факт міжсуб'єктивного відношення. <...> Так виникає можливість пошуку єдиної перспективи всіх образів культури. <...> Філософія Структури виводить свідомість до безумовного та безкінечного континууму буття, який... робить можливими всяку дію і всяку істину» [11, 216-217]. Осмислюючи ці ідеї, філософ В. Руднєв звернув увагу на те, що «остання стадія з неминучістю синтезу виявилась *огляданням на першу*, очевидцями чого ми і стали у ХХ ст.» [14, 32].

Г. Померанц, аналізуючи «маятникові коливання» в теорії культури, відмітив: «Перехід від античності до середніх віків та від середніх віків до Нового часу влучно описується як <...> чергування епох деміфологізації та реміфологізації» [13, 270]. Згідно з даною логікою сучасній культурній добі властиві ознаки реміфологізації.

В. Руднєв, пропонуючи власну концепцію сучасності на сторінках «Словника культури ХХ століття» [15], називає неоміфологічну свідомість одним з головних напрямів культурної ментальності століття. Зауваження про неоміфологізм поєднують між собою статті, присвячені таким різним поняттям, як «аутистичне мислення», «масова культура» та «біографія»; «гіпертекст», «інтертекст» та «деконструкція»; «верлібризація», «дольник» та «карнавалізація» та ін., стаючи своєрідним лейтмотивом у розповіді про сучасність.

М. Савельєва у праці «Лекції з міфології культури» [16], вивчаючи метатеорію як сучасний метод дослідження культури, виявляє міфічну основу культури. Автор стверджує, що «міфічна свідомість — зовсім не анахронізм. Навпаки, вона є критерієм високого культурного розвитку, критерієм певної завершеності, оформленості людських відносин. Людство довго йшло до того, щоб навчитися впорядковувати культурне існування, сприймати культуру не частково, а цілком, одразу, по суті. Міф <...> доводить самоуявлення до стану свідомої повноти» [16, 68].

Отже, міфологічний вектор органічно включається в культурну парадигму сучасності. Він своєрідно компенсує відсутні зв'язки та відображає спрямованість сучасної свідомості до пошуку «вічних витоків» і основ гармонії світу, виявляючи себе на різних рівнях: від загальних філософських, естетичних поглядів — до проникнення в концепції окремих творів мистецтва. «Саме це тяжіння до реміфологізації мислення (передусім художнього) і залучає історичне й типологічне вивчення міфу до найбільш актуальних проблем сучасності» [21, 42] та відкриває шлях до нових аспектів інтерпретації культурних явищ.

Симптоматичним сьогодні є звернення до сучасної філософії міфу як до методологічної основи культурологічних і мистецьких інтерпретацій. Філософія міфу досліджує, головним чи-

ном, структуру міфологічної свідомості та функції міфу як культурно-психологічного феномену. Міф вивчається як предмет, як метод, як система, як дія. Однак наскрізною проблемою виявляється пошук «вічних міфологічних основ», що збереглися у сучасній свідомості та мисленні.

Відбувається сучасна активізація і музикознавчої думки у цьому аспекті. Особливий науковий інтерес викликають концепції, в яких порушується проблема відображення в музиці неоміфологічних проявів поза звернення композиторів до будь-якого міфологічного тексту (тому що він вже первісно окреслює особливий, спрямований до міфу, простір розгортання авторського задуму). Тут можна виділити такі напрями вивчення:

- співставлення міфу і музики на рівні загальних логічних принципів мислення, естетики, онтологічного та гносеологічного «модусів»;
- вивчення співвідношення міфопоетичного та музичного начал в історичній динаміці;
- аналіз міфологічного начала («міфосвідомості») як прояву композиторської індивідуальності, як ознаки стилю;
- виявлення міфологічних закономірностей безпосередньо в тексті музичного твору (на рівні тематизму, драматургії, жанру тощо).

Серед багатьох концепцій міфу, запропонованих філософською наукою ХХ ст., деякі знашли найбільший відгук у композиторській естетиці і в музикознавчих дослідженнях. Насамперед, це теорії К. Леві-Строса та О. Лосєва, де музика поряд з міфом стала предметом філософського аналізу (структуралістського та феноменологічно-діалектичного), а також погляди К.-Г. Юнга та Я. Голосовкера, що стосуються особливих міфологічних властивостей людської психології та відображаються в творчому началі особистості (універсальні «архетипи» та логіка імагінації).

Наведемо варіанти співвідношення категорій міфологічного і музичного у сучасному музикознавстві.

Л. Гервер у своїх роздумах «До проблеми «міф і музика»» відштовхується від ідей К. Леві-Строса.<sup>3</sup> Вибудовуючи паралелі між логікою міфу і логікою музичного мислення, вона зауважує, що в музиці «впізнається не стільки предметна сторона міфу, скільки система відношень, характер зв'язків у ньому: опозиції, трансформації, ототожнення» [21, 20]. Музику ХХ ст. дослідниця вважає найбільш безумовним об'єктом музично-міфологічного аналізу, тому що нові способи організації звукової матерії та сучасне розуміння композиції багато в чому апелюють до формул міфу, оминаючи проміжні культурні ланки. У пошуку деяких закономірностей, можливостей «прочитання» міфологічних схем у музиці Л. Гервер приходить до важливого висновку про те, що ««набір» предметів і зв'язків між ними, що виявлені в музичному творі, може незначно відрізнятися при традиційному музикознавчому і структурно-міфологічному аналізі. Принципово відрізняються *контексти*, тому що смисл музично-міфологічних впізнавань і ототожнень — у приєднанні до позамузичних значень, у «про-ростанні» вглиб культури» [21, 19].

Ідеями К. Леві-Строса також перейнявся й Л. Акопян. Оскільки загальні моменти знакових систем міфу і музики стосуються глибинного, абстрактного аспекту, то дослідження «міфологічного шару» у сучасній музиці повинно стосуватися глибинної структури музичного тексту, «незалежно від того, якими є конкретні позамузичні референції даних текстів і чи існують вони взагалі» [1, 140]. На думку дослідника, в міфологічно орієнтованих текстах (наприклад, у «Перстні Нібелунга» Р. Вагнера або «Царі Едипі» І. Стравінського) саме музика є вторинним, неспецифічним засобом передачі «міфологічного вмісту», тому що для композиторів Нового часу багато в чому чужі деякі важливі якості архаїчної міфотворчості.<sup>4</sup> У центрі уваги Л. Акопяна — можливості *іманентно музичного* втілення міфологічних ознак без прямого звернення до міфічних сюжетів, без нарочитої імітації «варварства» (як у «Скіфській сюїті» С. Прокоф'єва або «Allegro barbaro» Б. Бартока), без прямолінійного втілення опозиції «природа – культура» (як у «Космогонії» К. Пендеревського). Дослідник вводить поняття «міфологічний неоархаїзм» і визначає його як «таке мистецтво, в якому вся різноманітність фарб сучасного оркестру слугувала б побудові моделі світу способом, який диктує логіка сучасного міфу; в функції парадигматичних елементів останнього («міфем») мають

виступити простіші «сирі» структурні одиниці, наділені умовним, позамузичним («символічним» в пірсівському розумінні цього терміна) значенням» [1, 141]. А «природна» сутність структури цих одиниць підкреслювали б не стільки специфічні «культурні» характеристики (певна ієрархія звуковисотних відношень), скільки — більш характерні природі (тембр і ритм). Серед найбільш показових прикладів міфологічного неоархаїзму в музиці ХХ ст. дослідник називає «Пасифік 231» А. Онегера, Скерцо з Четвертої симфонії Ч. Айвза та «Ionisation» Е. Вареза, а також особливо виділяє творчість Я. Ксенакіса, в якій спостерігається тенденція міфологізації числових закономірностей у «піфагорейському» дусі.

Окреслюючи значне коло проблем у праці «Про співвідношення категорій міфопоетичного та музичного», О. Краснова висловлює переконання у необхідності описання «тих «констант» смислового і логічного напрямів, які складають непорушну основу міфу, його «пам'ять» та зберігають актуальність при зміні конкретної соціокультурної ситуації» [21, 22]. Дослідниця пропонує підійти до міфу *аксіологічно*, тому що він зводиться до духу сакральності, гармонійної впорядкованості буття, а суть міфічного переживання є емоція утвердження найвищої цінності.<sup>5</sup> Важливими константами цього переживання стають *дія* та *катарсис*: міф у своєму циклічному часі рухається до очищувального моменту.<sup>6</sup> Розкриваючи аспекти переплетіння з музикою, автор акцентує увагу на особливостях музичного тематизму, який у даному типі творчості прагне до максимальної розосередженості, відображаючи в логіці свого розгортання рух міфологеми у тексті.<sup>7</sup> Таким чином, крізь музику відбувається втілення певного вищого символу, повнота значення якого виявляється лише на рівні охоплення та усвідомлення цілого, і тому «міфологема — це в певному смислі «музика, що відзвучала»» [21, 35]. Актуальність міфопоетики відкрита і для музики, де початково відсутня позамузична понятійність. Вона може виявлятися у моменти парадоксального суміщення смислових шарів, де знімається їх протиставлення, і у моменти катарсису — це особливо яскраво виявлений момент «відміни часу», включення іншої системи його відліку, збігу синхронічного і діахронічного планів [21, 36].

Деякі положення концепції О. Краснкової перетинаються з ідеями, що висловила В. Валькова в роботі «Музичний тематизм і міфологічне мислення» [21]. У центрі уваги автора — особливий тип тематизму, який розглядається в музикознавстві як структурний «досемантичний» елемент — «розосереджений тематизм».<sup>8</sup> Але, на думку В. Валькової, даний тип тематизму несе глибоку семантику: він відображає певний смисл, який полягає в індивідуальному (в кожному окремому творі) переживанні цілісності та гармонії, у зверненні до інтуїтивних, підсвідомих механізмів сприйняття, у специфічному способі організації «емоційно-інтуїтивного боку творчої активності слухача» [21, 42]. Генезис даного типу тематизму вона вбачає в тісному зв'язку з найдавнішими формами міфологічного мислення, притримуючись однієї з універсальних ідей філософії міфу ХХ ст. про те, що міфологічне мислення збереглося в якості певної константи людської психіки до сучасної епохи, втілює потребу людської думки в інтуїтивно-цілісному осягненні навколишнього світу.

Поняття «міфосвідомість» актуалізується музикознавством також при вивченні індивідуального композиторського стилю. До нього звернулася І. Драч, аналізуючи особливості творчості В. Губаренка. Вона відмічає, що в музичному мисленні цього композитора «сама інтонація часто функціонує як носій інформації міфологічного порядку» [5, 154], а окремі парадигматичні елементи творів (тембри, мотиви), які наділяються символічним змістом, логічно співставити з міфемами К. Леві-Строса. На рівні ж драматургії основних образних сфер «прочитується» індивідуальне відображення універсальних архетипів, окреслених К.-Г. Юнгом. Завдяки такому погляду творчість композитора насичується глибоким підтекстом у своєму дотуку до загальних символів буття.

Важливим у вивченні сучасних неоміфологічних проявів у композиторській творчості є їх можливість, що зумовлена не лише певною логікою структурування композитором музичного тексту, а й обов'язковим узгодженням цієї структури з власними естетичними поглядами та світорозумінням, які «вступають в резонанс» з неоміфологічними тенденціями епохи.

Вивчення особливостей сучасної культури, композиторської творчості та музикознавчого осмислення неоміфологічного феномену зумовлює необхідність термінологічного означення

даної специфіки процесу мислення сучасного митця. Відповідно до цього пропонується ввести поняття *неоміфологічних інтенцій художнього мислення*. У контексті зазначених ознак сучасної доби саме таке позначення неоміфологічної тенденції культури у проекції музичної творчості вважають найбільш відповідним щодо особливостей явища. Згідно з спостереженнями Б. Успенського та Ю. Лотмана міф (міфологічний текст) в умовах неміфологічної (історичної) свідомості перетворюється у метафору [9, 536]. Відтворити «міфологічну ситуацію» у таких умовах дуже складно і специфічно.<sup>9</sup> Тому правильно говорити не про міф як такий, а про неоміфологічні інтенції в сучасному мистецтві.

Під неоміфологічними інтенціями<sup>10</sup> сучасного художнього мислення розуміють загальну смислову спрямованість авторського мислення (в процесі формування задуму твору і його реалізації) до міфологічного модусу світорозуміння в пошуку аспектів інтерпретації сучасності<sup>11</sup> [4].

Вивчення неоміфологічних інтенцій художнього мислення у сучасному музичному мистецтві містить в собі величезний і глибокий смисловий потенціал. Це «дозволяє осмислити музичне мистецтво в його реальних смислоутворюючих зв'язках із розвитком всієї світової культури. Через міф дослідник може вийти практично до будь-яких культурно-контекстних зв'язків музики: від дотику з суміжними мистецтвами до філософсько-світоглядних та історико-типологічних паралелей» [21, 3] і до глибинного «само-розуміння-в-іншому» (Г.-Р. Яусс).

### Примітки

<sup>1</sup> Ю. Лотман розуміє під випадковістю не безпричинність, а явище з іншого причинного ряду [9, 349].

<sup>2</sup> Язичництво – круговий паттерн, християнство – лінійний.

<sup>3</sup> Л. Гервер спирається в своїй роботі на три важливі ідеї К. Леві-Строса:

1) оперування міфу і музики двома системами відліку («решітками») – культурною та природною, при цьому в музиці кожна з них подвоєна (*зовнішня*, культурна «решітка» утворена гамою музичних звуків, а подвоєна тим, що музичні звуки, які перериваються, вже самі є культурними, тому що протистоять шумам; *внутрішня*, природна «решітка», використовує ритми, які посилюються решіткою фізіологічних ритмів). Завдяки цьому музика справляє враження «більш природи» і «більш культури», ніж всі інші мистецтва і «втілює «гіпердіалектику» природи і культури» [8, 167];

2) міф і музика – «інструменти для знищення часу», тому що час прослуховування музики і міфу згодом трансформується в синхронну «згорнуту» структурно впорядковану цілісність;

3) прочитання міфів як музичної партитури.

<sup>4</sup> Л. Акопян, спираючись на виділену К. Леві-Стросом міфологічну опозицію «природа – культура», визначає *архаїчну міфотворчість* як «психічний процес, спрямований переважно на пояснення походження *культури*, тобто всього того, що являється результатом перетворювальної діяльності людини, з *природи*, таким чином цей процес сприяє поступовому виходу людини із стану початкової єдності з природою в результаті розвитку його самосвідомості» [1, 139].

<sup>5</sup> У своїй концепції автор багато в чому спирається на ідеї О. Лосєва.

<sup>6</sup> О. Краснова визначає *міфологізм* як «реальний для всіх областей духовної діяльності *спосіб концептування*, який спирається на єдність пізнавальної і ціннісної функцій та має особливий тип дії, пов'язаний з ритуальною (цілеспрямованою до катарсису) тріадною основою, і особливий спосіб узагальнення (інтуїтивно-символічний, який ставить в центр феномен міфологеми)» [21, 33].

<sup>7</sup> У найбільш виявленому варіанті – це лейттеми.

<sup>8</sup> «Розосереджений тематизм» не має чітких структурних меж (тема «розподілена, рознесена, розпорошена всередині твору» (О. Юсфін) [21, 149], але при цьому виконує роль образно-конструктивної основи розвитку, смислового і структурного стрижня музичного цілого. Серед прикладів – тонові та гласові поспівки в середньовічній монодії, «Сфінкси» в «Карнавалі» Р. Шумана, наскрізні інтервальні структури в творах композиторів ХХ ст.

<sup>9</sup> Єдиний приклад – мистецтво сюрреалізму: «прагнення до міфологізму може здійснюватися в <...> реалізації метафори, її буквальному осмисленні (що знищує саму метафоричність тексту). Відповідний прийом характеризує мистецтво сюрреалізму. В результаті виходить імітація міфу поза міфологічною свідомістю» [9, 536].

<sup>10</sup> *Інтенція* (від лат. intention – увага, намір, задум, прагнення) є спрямованість, направленість розумової діяльності людини на вирішення певного завдання, на пізнання певного об'єкта [7, 203]. Будучи основною центральною категорією феноменології – інтенціональності, дане поняття достатньо широко використовується і в науці про мистецтво. Аспект *неоміфологічних інтенцій* художнього мислення передбачає свідому спрямованість сучасного творчого мислення до міфологічного світорозуміння.

<sup>11</sup> В даному визначенні акцент зроблено на авторському мисленні, але неоміфологічними можуть бути і інтенції інтерпретатора художнього твору.

### Література

1. Аюпян Л. Мифотворчество и музыка в XX веке // Аюпян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – С. 138-150.
2. Аюпян Ю. Новая парадигма мироотношения в культуре конца XX века // Искусство XX века: уходящая эпоха?: Сб. статей. – Н. Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1997. – Т. II. – С. 186-201.
3. Березовчук Л. Ассимиляция элементов музыкального наследия в творчестве композиторов XX века (на материале сочинений Д. Шостаковича и И. Стравинского): Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1979. – 22 с.
4. Гармель О. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення: Автореферат дис. ...канд. мистецтвознавства. – К., 2005. – 19 с.
5. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: Монографія. – Суми: Сумський держ. педагогічний університет ім. А.С. Макаренка, 2002. – 228 с.
6. Івашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. – М: Сов. композитор, 1991. – 463 с.
7. Кондаков Н. Логический словарь-справочник. – М.: Наука, 1976. – 720 с.
8. Леви-Стросс К. «Болеро» Мориса Равеля / Пер. с франц. Д. Силичева // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С. 167-174.
9. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
10. Лотман Ю. О природе искусства // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 432-438.
11. Малявин В. Театр Востока Антонена Арто // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1985. – С. 213-231.
12. Музыка и миф: Сб. трудов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. – Вып. 118. – 164 с.
13. Померанц Г. Маятниковые движения (в теории культуры) // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 269-270.
14. Руднев В. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 207 с.
15. Руднев В. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 387 с.
16. Савельева М. Лекции по мифологии культуры. – К.: Видавець Парапан, 2003. – 272 с.
17. Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса) – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 384 с.

УДК 7.032

Наталія Борисівна Мусієнко

кандидат філософських наук,

Інститут проблем сучасного мистецтва

## МАСОВІСТЬ МИСТЕЦТВА У ВИМІРІ АНТИЧНОСТІ

*У статті досліджено поняття масовості культури від античності до сьогодення. Проаналізовано його особливості у різних видах і жанрах мистецтва.*

Ключові слова: *масова культура, елітарна культура, античність, традиційна творчість, епічні жанри, аеди, рапсоди, співці-трувери, співці-жонглери, муза.*

*The present article is a research of the concept of mass culture from the antiquity till the present time. It is analyzing its peculiarities in different kinds of art genres.*

Key words: *mass culture, elite culture, antiquity, traditional creative work, epic genres, aoides, rhapsodists, singers-trouweres, singers-jugglers, muse.*

Категорія *масовості* набуває нового соціокультурного прочитання у контексті сучасної глобальної *масової культури XXI століття*. Термін «*масова культура*» виник у середині



XX століття та асоціюється з низькими смаками, спрощеними сюжетами, банальними творами, які швидко поширюються і добре продаються. Основою негативного розуміння терміна «масова культура» є конфлікт *масового* та *елітарного*. Аналіз європейської культури, яка стала базовою для *масової культури*, свідчить про наявність *масових* та *елітарних* тенденцій у мистецтві протягом всієї його історії. На думку вченого М.Л. Гаспарова, протиставляючи «високу культуру та масову культуру, ми малюємо картину світу, подібну релігійній чи платонівській. На одному боці існує світ істинний, на другому – хибний, і щоб причаститися до світу істинного, треба струсити з себе світ хибний. Якщо ми не є платоніками, то не будемо вдаватися небожителями: визнаємо, що оточуючий нас світ є не зовсім вже таким хибним. І будемо, спираючись на нього, осмислять себе і будувати для себе та інших сходини до світу високої культури» [10].

Специфіка античної свідомості обумовлювалася особливою роллю, яку відіграло мистецтво у Давній Греції. Воно було пов'язано з політикою та ремісництвом. Грецька естетика вважала утилітарно-практичну функцію мистецтва головною і розглядала його як форму ремісництва: воєнний щит був не тільки зброєю, а й об'єктом естетичної насолоди. Гомер в *Іліаді* присвячує сто тридцять поетичних рядків зображенню картини виготовлення богом Гефестом щита для Ахіллеса. Це своєрідна подорож шляхами життя, яка закінчується небуттям, а сам щит виступає образом світової гармонії. Існує цікава версія археологів, згідно з якою щит Ахіллеса знаходиться у сховищах-катакомбах храму, присвяченого герою. Храм розташований на теренах України на острові Зміїний. Можливо, скарби храму буде знайдено і легенда перетвориться на історичну реальність, як відкрита німецьким археологом Г. Шліманом Троя, яку до того вважали плодом фантазії великого Гомера.

Німецький просвітник і теоретик мистецтва Іоганн Йохим Вінкельман, вивчаючи античне мистецтво, підкреслював: «слава і щастя художника не залежали від догоджання неосвіченої гордості. Твори мистецтва обговорювалися не позбавленим смаку нікчемним критиком, возвеличеним завдяки низькопоклонству та догідництву, а оцінювалися та нагороджувалися мудрішими з народу на загальних зборах греків» [9]. Античних митців вважають привілейованими лише з сучасної, точки зору: вони були перш за все рівноправними громадянами полісу, а не вибраною кастою. Митці не мислили себе поза полісом, діяли та творили як рівноправні громадяни і для всіх громадян. На рабів, звичайно, таке рівноправ'я не поширювалося.

Основою єдності митця та суспільства слугував і домінуючий для античності *традиційний* тип творчості, що характеризує мистецтво, яке використовує міфологію як основу для творчості. Традиційність мистецтва античної Греції відмінна від традиційного мистецтва (наприклад, Близького Сходу), тим, що у першому присутня чітка авторська складова, а друге орієнтується на анонімність.

Давньогрецькій літературі була притаманна *усна* техніка. Епічні твори виконувалися *аедами* – співаками-імпровізаторами, творцями грецьких пісень. Проте не тільки епос, але й інші твори грецької літератури вимагали усні передавання. Культурна поезія, поетичні твори, що виконувалися зі святкових нагод, призначалися для декламації, а не для індивідуального читання. Усне передавання творів драматичних жанрів було зрозуміле. Еротична лірика виконувалася під час бенкетів. Художню прозу представляли і промови афінських ораторів – Ісократ та Демосфена, а також філософські тексти, Платона і Аристотеля, де вони багато уваги приділяли літературній обробці творів [15]. У класичній грецькій літературі лише текст, що прозвучав, здійснював себе. Епос, лірика, драма, проза, до якої входили також риторика, історія та філософія, призначалися для публічної декламації.

*Усне передавання* грецької літератури була запорукою її *масовості*, широкого розповсюдження. Цікаво, але факт усності водночас гарантував *елітарність* давньогрецької літератури: Платон вбачав у сувоях і книжках приниження істинної мудрості, адже вони промовляють до всіх, а істинний філософ – тільки до вибраних та посвячених. «Всякий твір, один раз записаний, знаходиться в обігу всюди – і у людей, що розуміють, і у тих, кому взагалі не треба його читати, і він не знає, з ким треба спілкуватися, а з ким – ні», [23] – твердив Платон. Сергій Аверинцев висловив думку, що греки так само ставилися до записаного слова,

як наші сучасники ставляться до записаної музики, до нотного письма: якою важливою б не була утилітарна роль музичної партитури, реальна музика можлива тільки як звучання [1].

Про аедів йдеться і в *Іліаді*, в *Одіссейі*. Їх мистецтво ставлять в один ряд з майстерністю теслі чи лікаря, говорять що співець мав право одержувати винагороду за свою майстерність. Аудиторією аеда був весь поліс. Його з однаково підвищеною увагою слухала і аристократія, і прості громадяни. Часом аед ставав *новинарем* – презентував публіці свіжі новини. Безумовно, головним було мистецтво виконання. Найталановитіші аеди буквально зачаровували слухачів, уводячи їх у священний транс. В *Одіссейі* греки захоплено слухають піднесену оповідь про своє повернення з троянської війни, а сам Одіссей хвалить аеда за пісні та високе *вміння*. «В це *вміння* епічного співця входило все, починаючи з відмінного від повсякденної мови епосу віршованого метру, а також модуляції голосу, яким промовлялася билина, до засвоєння чималого запасу усталених формул для відтворення актів побутового і релігійного життя (опис прийому їжі і питва, пробудження ранком і відходу до сну, офірувань), порівнянь, коротких і деталізованих, постійних епітетів, прийомів композиції мистецтва, характеристики дійових осіб оповіді. Засобом останнього у аедів було різнобарв'я мовних прийомів героїв» [14].

Отже, наявність цілої низки спеціальних прийомів і засобів відрізняли виклад подій аедом від побутової мови, що зумовлювало концентрацію уваги аудиторії. Аед при цьому залишався у повністю зрозумілим і викликав загальне емоційне захоплення. Героїчні пісні могли виконувати, звичайно, і не на такому рівні майстерності, будь-хто, хто міг наслідувати виконання аедів. Так, в *Іліаді* один з основних її героїв Ахіллес співає в своєму наметі пісні, присвячені подвигам міфічних героїв (IX пісня *Іліади*). Саме з пісень-імпровізацій аедів народжувались величні поеми, такі як *Іліада* та *Одіссея*.

На зміну імпровізаторам-авторам аедам в VII-V столітті до н. е. приходять *рапсоди*, які так само подорожують давньогрецькими містами, лише повторюючи тексти, які належать іншим авторам. Подібне розподілення спостерігалось в епоху Середньовіччя, коли тексти створювали співці-*трувери*, а співці-*жонглери* лише виконували їх.

У Давній Греції були поширені влаштування змагань (*агонів*) серед аедів. Найвідоміші змагання відбувалися на острові Делосі під час свят на честь бога Аполлона. За переказами, у таких змаганнях брав участь сам Гомер. Співців, що походили від Гомера і виконували перед народом його пісні, називали гомерідами. Згодом так почали називати і рапсодів, що не походили від Гомера.

Змагання відбувались не лише серед майстрів епічної поезії, а і серед поетів-ліриків, найзнаменитішим серед яких вважали Піндара. Проте і йому випало зазнати гіркої поразки у поетичних змаганнях. Перемогла Піндара прославлена поетеса Корінна з Беотії. У своїй творчості вона широко користувалась відомими міфами, місцевими переказами, що сприяло особливій популярності та визнанню серед співвітчизників. Давньогрецький письменник Павсаній пояснював секрет успіху Корінни саме зрозумілістю її мови. За одними свідченнями, вона перемогла Піндара в змаганнях п'ять разів, за іншими – була наставницею молодшого поета і давала добрі поради, зокрема, як зберігати почуття міри, користуючись міфологічними образами. У рідному місті поетеси Танагрі встановили її статую. Корінна була не тільки талановитою поетесою, й однією з найвродливіших жінок. В історії також залишилися імена таких поетес, як Міртіда, Праксіла.

Найвизначнішою серед жінок-поетес була, безперечно, Сапфо з острова Лесбос. Сам Платон називав її *прекрасною десятою музою*. Її вірші були надзвичайно поширені в античному світі і багато цитувались різними авторами. У своїх поезіях вона спиралась на народні лесбоські співи. Як вважають дослідники, саме звідти і народилась знаменита *сапфічна* строфа. Вона широко розповсюдилася в європейській поезії, а також українській і російській, зокрема в *Слов'янській граматиці* Мілентія Смотрицького. Постать Сапфо привертала увагу Лесі Українки, яка не лише присвятила їй незакінчену драматичну поему, а й наслідує стиль і мелодику у ліричних віршах.

Свій талант Сапфо присвятила коханням в усій багатобарвності його проявів і ніколи не зверталась до тем політичних, хоч у певний час і стала жертвою політичних переслідувань,

через що повинна була покинути рідний Лесбос. Після повернення поетеса створює школу для дівчат, яку називає *домом, присвяченим музам*. Тут можна було побачити дівчат з усіх куточків Греції. Кожна з учениць привозила пісні своєї батьківщини, які Сапфо охоче використовувала у власних творах. Дівчата навчалися співу, танцям, грі на музичних інструментах. У школі існував хор *служительниць муз*, який виконував як сакральні гімни, так і поетичні діалоги, що вели між собою Сапфо та її учениці. Сапфо робила все, аби поезія та мистецтво знайшли якнайширше розповсюдження. Зусилля поетеси поважали і розуміли її співгромадяни. Зображення Сапфо було навіть закарбовано на монетах міста Мітілени – найзначнішого на Лесбосі.

Згадавши навіть вибірково всього лише кілька імен у літературі античної Греції, можна переконатися, що поезія, музика, спів були невід'ємними у існуванні вільного громадянина полісу, не належали лише вузькому колу цінителів прекрасного, проникали в усі сфери особистого та суспільного життя.

Не менш приваблював стародавніх греків театр, де вирували пристрасті героїв, добре знайомих кожному жителю поліса з міфів і сказань. Саме в античній Греції зародився художній розвиток драматичного виду поезії. «Драма, на відміну від епосу та лірики, вже в перших своїх художніх проявах зберегла весь синкретизм обрядового хору, моменти дії, сказання, діалогу» [8]. Театральне дійство виникло з обрядів, сакральних ігор. *Масовості* грецької драми сприяли її витoki з культу бога Діоніса, а також те, що міфологічні сюжети вільно переходили в поетичні, адже в Греції не було неподоланої прірви між богами і людиною [3].

Науковці, що вивчають походження античного театру, пов'язують його витoki з міфом та ритуалом. У процесі переходу від полювання до землеробства ритуали, в яких відтворювалися хода і рухи тварин, поступово змінювалися на більш абстрактне дійство, де передавали зміну пір року, прихід весни, коли починались польові роботи, чи осені, коли збирали урожай.

Перевтілення найповніше спостерігалось під час свят на честь бога Діоніса. І не тільки тому, що його почет мав вигляд ходи козлів (саме цап був тотемною твариною цього божества), а учасники його надягали на себе козячі шкури і прикрашували голови рогами. Важливо і те, що учасники дійства, починаючи зі звичайного сп'яніння (за Симоніодом «від сп'яніння пішли комедія і трагедія в Ікарії» [13]), переходили до екстатичного стану, що мав надзвичайно сугестивний характер. Варто згадати дії менад чи вакханок, жінок, прикрашених вінками з винограду, які протягом свят на честь Діоніса носилися, озброєні тирсами, горами і долами. І горе тому, хто траплявся їм на шляху: досить згадати долю легендарного Орфея.

Екстаз діонісійських свят передався від безпосередніх учасників ходи до натовпу. Діяв вже механізм театрального дійства, коли виконавець заражає своєю пристрастю і натхненням глядачів. На думку дослідників, класичний театр наслідував ритуальні дійства ще в одному: вистави відбувалися саме під час *Діонісій*, тобто свят на честь бога Діоніса. В самих дійствах відбувалися теж перевтілення, що згодом відобразилося і театральній сцені. На колісниці, яка мала вигляд корабля, знаходився той, хто зображав самого Діоніса, часто це був маленький хлопчик. Колісницю прикрашали фалічними символами, а хори виконували дифірамби на честь божества. І до сьогодні відгомони цього дійства залишилися в обрядах фракійських селян.

Розповсюдження та утвердження культу Діоніса відносять до ІХ-ХVІІ ст. до н. е. і пояснюють зростанням міст-держав (*полісів*) та становленням полісної демократії у Греції. Пов'язаний зі стихіями землі Діоніс протиставлявся Аполлону як богу, перш за все, родової аристократії. Народна основа культу Діоніса відобразилася в міфах про незаконне народження бога і його тривалу боротьбу за право ввійти на Олімп [19]. Звичайно, занадто прямолінійно прикладати дихотомію масового та елітарного на ці два божества античної Греції, проте деякі паралелі нам видаються дуже красномовними. Наприклад, одурманюючий п'янкий (в повному сенсі цього слова) дух культу Діоніса – адже згідно з міфами всюди, де він з'являвся, всюди розквітав культ виноробства і вакханалій (у Римі його знали під іменем Вакха), протягом яких люди *звільнялися* від мирських проблем у священному екстазі.

Про діонісійське та аполлонівське начало в грецькій культурі написано багато, зокрема, Фрідріхом Ніцше в його відомому дослідженні «Народження трагедії з духу музики» [22],

який, аналізуючи їх та протиставляючи, підкреслює утаємниченість, індивідуалізм, інтелектуалізм, відчуття міри, пророчий характер аполлонівського культу і його протилежність культу діонісійському, у тому числі завдяки повному єднанню людини та природи. Сутність античної Греції філософ вбачав в єдності і боротьбі цих двох начал, найвищим синтезом яких є антична трагедія. Карл Юнг різко протиставляв діонісійське та аполлонівське як екстравертність почуттів і інтровертність розуму.

Очевидні елементи театрального дійства спостерігалися в містеріях, де участь брали лише *посвячені*. Німецький філософ-містик Рудольф Штайнер називає містерію «*таємною* релігією вибраних, що існувала одночасно з релігією народною, – і підкреслює, – давні люди дивилися на містерії, як на щось небезпечне. Шлях до таємниць буття пролягав через світ жахів, і горе тому, хто недостойним чином намагався проникнути туди. Не було більшого злочину, ніж видати таємницю непосвяченому... Відомо, що Есхіл був звинувачений у тому, що переніс на сцену щось з містерій. Він врятувався від смерті втечею до вітваря Діоніса і судовим розслідуванням, яке показало, що він не був посвяченим» [27]. Участь у містеріях тільки *посвячених* робила ці дійства та їхніх учасників, говорячи сучасною мовою, *елітарними*.

У драматичних дійствах, що відбувались під час цих, зокрема, знаменитих Елевсинських містерій, йшлося про кохання Зевса і Деметри, про викрадення дочки богині Кори (Прозерпину) богом Плутоном та про пошуки її Деметрою і про повернення Кори на півроку до матері з Аїда. Як бачимо, містерії теж відображали землеробські цикли. Тісний зв'язок грецького театру з міфом і ритуалом забезпечував те, що і висока трагедія була близькою і зрозумілою найширшій аудиторії, так як поеми Гомера чи лірика Піндара.

Античний театр пов'язувало не тільки з вибраною публікою – це влаштування змагань, які мали місце не лише серед атлетів, музикантів, співаків і поетів, а й на театральній сцені. «У греків було прийнято змагатися в усьому, що несло в собі можливість боротьби. Змагання чоловіків у красі складали елемент Панафінеїв і спортивних ристалищ на честь Тезея» [16]. Голландський культуролог і філософ Й. Хейзинга бачить в агональному (змагальному) началі основний ігровий принцип, що є «переходом у змагальній грі до культури», при котрому змагання часом ніби поглинало життя і одночасно втрачало, так би мовити, свою ігрову та культурну цінність, вироджуючись у чисту пристрасть суперництва. Вихідним пунктом тут є, можливо, уявлення про майже дитяче відчуття гри, яке реалізується у низці ігрових форм, тобто пов'язаних з правилами і відкинутих з «повсякденних дій, в яких могли розвинутися вроджені потреби ритму, чергування антитетичної кульмінації та гармонії. З цим почуттям гри рука в руку виступає дух, що прагне честі, достоїнства та краси. Містичне і магічне, все героїчне, все музичне, логічне і пластичне шукає собі форму виразу у благородній грі. Культура зароджується не як гра і не з гри, а у грі». Отже, мистецтво сцени в Елладі мало дуже глибоке коріння, в тому числі і в ігровому началі.

Сергій Аверинцев підкреслює, що театр перетворив основні психологічні риси грека – публічність та *майданність* – у феномен культури, що може слугувати символом античності [2]. Покриття витрат на театральну виставу у греків вважалося почесною місією для багатих городян. На театральні постановки в Греції збиралося чимало глядачів, про що свідчить кількість місць у театральних будівлях, що збереглися до наших днів: в афінському театрі воно сягає 17 000, в Мегаполісі – 44 000. Склад глядачів був різноманітним – жінки, діти, раби. Великі драматурги Греції: Есхіл, Софокл, Евріпід, Арістофан, Менандр – користувалися популярністю та любов'ю городян не менш, ніж мудрі правителі та переможці Олімпійських ігор [12]. Недарма Плутарх Херсонеський дає високу оцінку драматургу Менандру, бо він був зрозумілим людям різного соціального стану та віку. «Адже одні драматурги пишуть для натовпу, для черні, інші – для небагатьох, а сказати те, що складається з обох видів поезії, те, що підходить всім і кожному – нелегко» [26].

Платон вважає, що трагедії та комедії – тінь тіней, оскільки вони імітують земні речі, які є самі по собі лише тінню безсмертних ідей. До того ж вони висвітлюють людські пристрасті, а отже, з точки зору філософа, мають згубний вплив на моральний стан громадян. У його ідеальній державі прийнятні лише дифірамби на честь богів та добродійних людей [7]. Навіть

великому Гомеру не знаходиться там місця, хоча поки ніхто не може його замінити: «Поет цей виховав Елладу і заради керування людськими ділами і просвітою варто його ретельно вивчати і, згідно з ним, вибудовувати своє життя» [24].

У вченні Платона звучать ідеї *елітарності* мистецтва і філософії. Останню філософ вводить до кола Муз. Поет-філософ зображує не просто життя, як він його знає, а як розуміє. Античні критики називали Платона геніальним суперником Гомера. Рудольф Штайнер точно підсумовує, що «мудрість Платона і грецький міф зливаються воедино, а також мудрість містерій і міф. Створені боги були змістом народної релігії; історія їх виникнення була таємницею містерії» [28].

Великий учень Платона – Аристотель – у знаменитій *Поетиці* [5] досліджує поетичне мистецтво, драму, епос, простежує зародження трагедії та комедії, вводить поняття *трагічного катарсису*. Варто зауважити, що предметом аналізу та уваги філософа стають *масові* за його часів форми поезії, а слово *народний* у Аристотеля означає ще й *загально розповсюджений* [6].

Аристократичним поглядам афінської школи протистояли кініки «крайне ліве, плебейське – демократичне і матеріалістичне крило в античній філософії» [20]. Засновниками цієї філософської школи були Антисфен і Діоген. Кініки відображали світосприйняття найбідніших верств населення, у тому числі і рабів. Майже всі представники цієї філософської школи займалися літературною діяльністю – складали пароподії та сатири, їхньою принциповою особливістю було говорити правду, сміючись [21]. Кініки максимально намагалися наблизитися до нижчих верств суспільства, відмовлялися від будь-якого матеріального добробуту, задовольнялися лише найбільш необхідним, із презирством ставилися до розкошів. Серед кініків та кінізуючих письменників були вихідці з рабів: один з оригінальніших сатириків епохи еллінізму – Меніп із Гадар, сатиричний поет Монім із Сіракуз тощо. Кініки висміювали аристократію і протиставляли Гомерові, поетові царів, – Гесіода, поета селян. Їхніми героями ставали вихідці з простого народу, у той час як офіційну александрійську поезію надихали образи вельможних постатей.

Прагнучи максимальної демократичності, кініки часто заходили занадто далеко у своєму запереченні тих мистецтв, які не висловлюють моральних ідей у доступній відкритій формі, у тому числі й скульптуру. Вони вважали, що скульптура не може віддзеркалити людську суть та душу, а дає лише зображення красенів-атлетів. Останні ж були мішенню найуїдливіших насмішок з боку кініків. Адже з точки зору філософів цієї школи, зовнішня краса нічого не означала, а ідеалом мали слугувати потворний раб Езоп і Сократ. Кініків дивувало і обурювало, що скульптура коштує великих грошей, а хліб насущний продається задешево [4].

*Пластичність і тілесність* були головними ознаками античної свідомості. Класична антична естетика стверджувала принцип співмірності з людським тілом, що пояснює суспільне значення та *масову* популярність скульптури. Гегель розглядав скульптуру як домінуюче мистецтво античності: «Це відчуття завершеної пластики у божественному та людському при-таманне переважно Греції. Розуміючи Грецію, як країну поетів та ораторів, істориків та філософів, ми ще не осягнемо її в її суті, якщо не звернемося і не розглянемо образи як епічних і драматичних, так і реально існуючих державних діячів та філософів, виходячи з їхньої пластики. Бо як люди практично діючі, так і поети, і мислителі, у щасливі дні Греції мають цей пластичний, загальний, і все ж таки індивідуальний, однаковий у внутрішньому та зовнішньому, характер» [11].

Поділяючи таку точку зору, Іполит Тен пише, що всі інші види мистецтва лише імітували і супроводжували скульптуру, «жодне з них не виразило з такою повнотою національного життя, жодне з них не було таким розробленим та таким загальнонародним [25]. Цікаво, що *масовості*, загальнодоступності та зрозумілості античної скульптури сприяла її поліхромність [18]. Водночас абсолютизація пластичності обмежувала художні можливості античності [17]. Мистецтво музики та поезії розцінювались піфагорійцями, Платоном, Аристотелем та іншими філософами вище скульптури, проте і поезія, і музика сприймалися в цю епоху скульптурно та тілесно. Пластичність складала основу акторської майстерності. Популярність великих грецьких скульпторів Фідія, Праксителя, Скопаса, Лісіппа та інших не викликало жодних сумнівів.

Заперечення кініками скульптури як розуміння прекрасного, по суті, було запереченням класичного етико-естетичного ідеалу калокагатії, що мав аристократичне забарвлення. Ідеї кінізму, що замінили красу фізичну красою духовного космосу людини, наближалися до постулатів християнства і освоювалися у середні віки. Їхня орієнтована на *масовість* мистецтва естетика протистояла *елітарним* тенденціям аристократичного мистецтва. Проте витончену рафіновану аристократичну культуру пізнього еллінізму витисли не кініки, а хвиля нової християнської релігійної культури у поєднанні з глибинними шарами культури народної.

Кініки належать добі еллінізму, третьому і останньому періоду античної культури. Елліністичне мистецтво втрачає притаманну класичній добі ідейну наповненість і стає *мистецтвом для розваги (хліба та видовищ (Panem et circenses!))* вимагав натопв у Римі). І імператори, починаючи з Августа, всіляко намагалися задовольнити цю вимогу. Пальму першості у трагедії отримали гладіаторські бої, для чого споруджували грандіозні цирки. Видовищні види мистецтва мали особливу популярність і *масовість* у Римській імперії. Найбільший успіх належав комічному жанру. Пізньоантичний мім (так називався і жанр, і актор) являв собою балаганну виставу з розрахованим на широкі верстви населення сюжетом. Одночасно з наголосом на видовище мистецтво еллінізму втрачає свою *публічність* і стає мистецтвом для *індивідуального сприйняття*, а новим жанром, що користується популярністю, – роман.

Елліністичне мистецтво орієнтує читача на життєву емпірику, а отже, виникає феномен реалістичності. Відбувається відхід від притаманного мистецтву класичного періоду розкриття *родової* природи людини у бік прояву *видової* різноманітності та індивідуальної неповторності.

*Масовість* мистецтва є характерною і властивою йому рисою. Цей схематичний екскурс указує на існування *масових* видів і жанрів мистецтва античності. Антагонізм між тенденціями *масовості* та *елітарності* не проявляється повністю, що обумовлюють наступні фактори:

1. Мистецтво ще не виділяється з ремісництва і включає всі напрями духовної та предметно-практичної діяльності людини. В античності намітився поділ мистецтв на вільні (*liberales*), духовні та службові (*vulgares*), що потребують фізичних зусиль.

2. Митців (художників) у сучасному розумінні цього слова, які б створювали вироби мистецтва, що слугують об'єктами виключно естетичного споглядання, не існує. Митці не усвідомлюють себе як художню *еліту*, хоч практично такими були. Античність знала лише одну *соціальну* елітарність.

3. Бінарна опозиція *масового* і *елітарного* в мистецтві існує, але є відносною і не артикульованою. Мистецтво античності характеризується домінуванням «традиційного» типу творчості з його орієнтацією на загальне, а не індивідуальне.

Поділ між сучасною *масовою* та *елітарною* культурою проходить у межах однієї *мови культури*. У широкому культурологічному розумінні *мова культури* є універсальною формою осмислення реальності, а отже, включає в себе ті засоби, знаки, форми, тексти, які дають можливість людям орієнтуватися в певному культурному середовищі і вступати в комунікативні зв'язки. Наявність такої комунікації притаманна культурі античності. Нові виміри *масовості* мистецтво набуває в наступні епохи.

### Література

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – С. 196.
2. Аверинцев С.С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. – М., 1976. – С. 56.
3. Антична література: Навчальний посібник / В.М. Миронова, О.Г. Михайлова, І.П. Мегела, О.М. Лефтерова. – К.: Либідь, 2005. – 488 с.
4. Антология кинизма / Сост. Нахов И.И. – М.: Наука, 1984. – С. 65.
5. Аристотель. Поэтика. – М.: Худ. лит., 1957. – 182 с.
6. Аристотель. Метафизика // Собр. соч. в 4-х томах. – М.: Мысль, 1975. – Т. 1. – С. 83.
7. Васильев В.Т. Афинская школа философии. – М.: Наука, 1985. – С. 116–139.
8. Веселовский А.И. Историческая поэтика. – Л.: Худож. лит., 1940. – С. 291.
9. Винкельман И.И. История искусства древности. – М.: ИЗОГИЗ, 1933. – С. 124.

10. Гаспаров М.Л. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // Вестник истории, литературы, искусства. – М.: Собрание; Наука, 2005. – Т. 1. – С. 27.
11. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Эстетика. В 4-х т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 113-114.
12. История греческой литературы в 3 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1947. – Т.1. – С. 277-477.
13. История греческой литературы. – М.-Л., 1946. – Т.1. – С. 278.
14. История греческой литературы. – М.-Л., 1946. – Т.1. – С. 78.
15. История Древней Греции. Под ред. В.И. Кузищина /Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей Москва. – М.: ОЛМА-ПРЕСС. – 2001.
16. Йохан Хейзинга. Homo Ludens. – М., 1992. – С. 90.
17. Кесседи Ф.Х. «Теория» и «созерцательная жизнь» в древнегреческой философии // Вопросы философии, 1983. – № 6. – С. 63-71.
18. Лосев А.О специфике эстетического отношения античности к искусству // Эстетика и жизнь. – М., 1974. – Вып. 3. – С. 371-422.
19. Мифы народов мира. Энциклопедия. – М., 1991. – Т.1. – С. 380-382.
20. Нахов И.М. Философия киников. – М.: Наука, 1982.
21. Нахов И.И. Киническая литература. – М., 1981. – 303 с.
22. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Полн. собр. соч. – М., 1912. – Т.1. – С. 87-163.
23. Платон. Федр // Соч. в 3-х т. – М.: Мысль, 1970. – Т. 2. – С. 217.
24. Платон. Государство // Указ. соч. – Т. 3. – Ч. 1. – С. 437.
25. Тэн И. Философия искусства. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – С. 41.
26. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – С. 163.
27. Штайнер Рудольф. Мистерии древности и христианство. – М., 1990. – С.13.
28. Штайнер Рудольф. Мистерии древности и христианство. – М., 1990. – С. 50-51.

УДК 398.23:7.038.6

**Тетяна Анатоліївна Зінов'єва**

канд. мист., доцент к-ри культурології  
та мистецтвознавства гуман. ф-ту ОНПУ

## АНЕКДОТ У СИТУАЦІЇ ПОСТМОДЕРНУ І МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

*У статті висвітлено жанр анекдоту як лінгвістичне і культурне явище. Доведено, що у ситуації постмодерну він залишається найгармонійнішою формою існування сміхової культури.*

Ключові слова: *масова культура, сміхова культура, фольклор, анекдот.*

*The author is researching the genre of joke as a linguistic and cultural phenomenon. It is proved that it remains the most harmonious form of laughter culture in the post-modern society.*

Key words: *mass culture, laughter culture, folklore, joke.*

Анекдот є знаковим явищем культури, який віддзеркалює насущні потреби буття, його суспільно-побутові та світоглядні проблеми. В анекдоті переосмислюються багато міфів і традицій, героїв й ідеалів, символів та знаків, цінностей, норм і культурних парадигм, що визначають поведінку та світовідчуття людей. Тому вивчення анекдоту в контексті інформаційного суспільства дає можливість краще пізнати сучасну культуру, вивчити народну інтерпретацію картини світу, що, безперечно, вимагає наукового дослідження.

Актуальність означеної проблеми визначається ще й складним становищем сучасної української культури, що пов'язана з проблемами глобалізації. Це, у свою чергу, зумовило появу суперечності між культурою мас (фольклором) та культурою для мас (масовою культурою). Нині масова культура переважає, адже після радянських часів значний пласт фольклорної традиції припинив існування спроби ж його відродження мають фольклорний напрям у мистецтві, що часто розвиваються у масовій культурі. Відтак зникають або втрачають

свою варіативність і всенародність жанри фольклору<sup>1</sup>: трудова, обрядова, жартівлива поезія, народний театр, казки, навіть прислів'я, приказки та загадки.

Існує переконання, що єдиним у ХХ-ХХІ ст. продуктивним жанром міського фольклору залишився анекдот (В.П. Руднєв [16, 27]). Така точка зору, на наш погляд, є справедливою, оскільки сучасний анекдот відповідає більшості критеріїв автентичного фольклору (усності, колективному характеру творчого процесу, традиційності, варіативності, непрофесійності, «анонімності» тощо). Багато фольклорних жанрів сьогодні набувають форми анекдоту. Так, прислів'я наповнюються анекдотичним змістом, наприклад: *«Зарплата в п'ятницю – удар по печінці»* або прикмета-анекдот: *«Щоб шлюб був міцним, нареченому необхідно хоча б раз побачити наречену до весілля без макіяжу»*. Багато афоризмів і байок постають як анекдоти, наприклад у творчості «Руського радіо». На думку М.С. Кагана, що «анекдот в сучасному значенні цього слова є одним з характерних явищ культури ХХ ст. і, мабуть, успадкований від неї нинішнім сторіччям» [10, 5]. Постає питання, які ендо- та екзогенні механізми дають змогу сучасному анекдоту зберегти свою автентичність нині?

Анекдот – явище лінгвістичне й водночас культурне. Тому означимо його поняттям «текст», що вперше виникло у лінгвістичній школі структуралізму. З цього приводу В.П. Руднєв висловлює сміливий силогізм: «Анекдот – це фольклор, у ньому велику роль грає сюжет. Як в будь-якому сюжеті, в анекдоті використовується те, що одне значення слова можна прийняти за інше. Тож в основі будь-якого сюжету лежить анекдот» [16, 28]. Анекдот є текстом у прямому й переносному значенні, тобто текстом своєї культури, дзеркалом своєї епохи, оскільки він оперативно реагує на актуальні події. Розвиток анекдоту визначається динамікою уявлень про картину світу, зміною культурних парадигм. Так, З. Абдуллаєва відмічає, що в анекдотах фіксується перехід явищ та сутностей у нову якість: життя може переходити у предмет, слова – у дію, література – у життя, людина – у річ [1, 116]. Анекдот не лише транслює цінності культури, а й побудований за законами цієї культури. Це яскраво виявляється при порівнянні давніх та сучасних анекдотів. Так, у збірнику В. Гнатюка «Галицькоруські анекдоти» 1899 року міститься анекдот «Панська чуприна»:

*«Чоловіче, бійся бога, рятуй мене, – кричав потопуючий лихий пан.*

*Хлоп, уздрівши його з берега, задумався та й каже:*

*– А як же вас, пане, рятувати, коли вас би за лоб тягнути, а ви наш пан?*

*– Тягни як хоч, аби лиш смерті не пожити.*

*Хлоп думає, думає, – аж надбігло більше людей та й кажуть:*

*– Де ж пана можна за чуприну брати? Щоб він уже був за пан, аби його мужик за чуприну сіпав?*

*– Та певне, – обізвався знов хтось, – що не годиться. Бо видно, що панська чуприна не до того, то лишень мужицька чуприна на то на світі, аби її пани тягнули, як хочать і куди хочать!*

*Отак люди радилися та балакали на березі, що робити. А пан кричав:*

*– Хто в бога вірує, рятуйте!*

*Та й втопився». [9, 30].*

Сучасний анекдот відображає комічність сьогодення:

*«Брежнев помер, але тіло його живе» [8, 13]; «Збери десять відкріпних талонів і виграй тур по виборчих ділянках України»; «Директор: – Ви будете отримувати двісті гривень. А пізніше – більше. – Я прийду тоді пізніше» [7, 163] тощо.*

Давні анекдоти більш оповідальній, нарративній, а сучасні здебільшого побудовані на зіткненні різних цитат, оскільки є постмодерними текстами. Отже, не лише зміст, але й композиція анекдоту організуються за законами певної культури.

Цитата є ключовим поняттям постмодернізму. Л.Л. Сауленко у книзі «Вступ у культуру ХХ століття» стверджує, що саме лапки над цитатою є якнайповнішим виразом постмодерністської ментальності [17, 42]. Так, творчість переходить у «склеювання» цілого з чужих шматочків. Ці цитати ніколи «не врастають» у текст, не стають там своїми, але розгортають діалог. Відкрита форма анекдоту легко сприймає цитати, через сміхову призму анекдоту



транслюється нове осмислення і оцінка, тобто анекдот цитує і одночасно деконструює: «*Кращий контролер – совість! Але краща совість, все ж таки, – контролер*». Цитати можуть комічно перефразовуватися, як, наприклад, трансформація одвічного питання російської інтелігенції «*Что делать?*» – початок 20-х років ХХ ст. – «*Что-то надо делать!*», 30-50-ті роки ХХ ст. – «*Что делается?*», 70-80-ті роки ХХ ст. – «*Что поделаешь?..*», 90-ті роки ХХ ст. – «*Шо за дела?*» [7, 128].

Анекдотові властиві парадоксальність думки, алогізм, переакцентування слова чи фрази, перенесення суті значення слова на інший об'єкт. Найважливішим художнім засобом анекдоту є гра слів, їх багатозначність, що наближає анекдот до постмодерної метафори – ризому, символіки лабіринту, аплікації. У сучасній культурі гра є моделлю для опису життєбудови. Дослідник феномену масової культури М.І. Найдорф помічає: «Якщо в інші епохи гра створює відособлений простір, де панують чиста агоністичність, випадок або успіх, то сучасний життєвий устрій неначе сам перетворюється на ігровий простір, в якому превалує грайливість, дитячість, «пуерілізм», або хлоп'яцтво (за термінологією Й. Хейзинги)» [14, 221]. Тож анекдот відповідає загальним установам теперішньої епохи, тобто постмодерністській естетиці, що виходить за межі класичного логосу та є принципово антисистематичною, адогматичною, чужою до жорсткості і замкнутості концептуальних побудов.

Якщо розглянути власне поняття деконструкції, запропоноване Ж. Деррідою, бачимо, що анекдот тотожний деконструкції, є її дієвим знаряддям, матеріальним вираженням та символом. Він, як і деконструкція, перетворює зовнішній світ у внутрішньотекстовий, де всі закони реального світу переходять у простий текст, який можна вільно моделювати та поновому оцінювати. Яскравими ознаками деконструкції є невизначеність, невирішеність, інтерес до маргінального, локального, периферійного, що зближує її не лише з постмодерністським мистецтвом, але і власне анекдотом, який, як і деконструкція, руйнує звичні очікування, дестабілізує і змінює статус традиційних цінностей, виявляє артефакти, які вже існують у прихованому вигляді. Як і деконструкція, анекдот не потребує легітимації, статусу, замовлення ринку мистецтва, науки, соціуму. Семантика фіналу анекдоту збігається з результатом деконструкції знаку (події анекдоту), тобто звуженням його функцій як такого, що втратив свою первинну опору, – річ, і одночасно отримання ним нової якості – оригінальності вторинного. Можна зробити припущення, що через анекдот, який є певним відображенням уявлень про картину світу, деконструюється і сама картина світу.

Більшість сучасних анекдотів мають постмодерністський умонастрій, у них позначається розчарування в ідеалах і цінностях класичної картини світу з її вірою у прогрес, перемогу розуму, безмежність людських можливостей. Цей умонастрій епохи ілюструє такий анекдот: «*Вчора в службу 911 надійшов тривожний дзвінок. Рятувальники якимось занервували і вирішили не брати трубку*» [7, 17]. В анекдотах може розвінчуватись віра у краще майбутнє кожної людини та її природні чесноти, наприклад: «*На базарі: Стійте! У мене є книга спеціально для вас. З неї ви можете дізнатись про своє майбутнє. Ні, це не астрологія. Це Кримінальний кодекс*» [7, 14].

Часто постмодерну культуру ототожнюють з ім'ям «втомленої», «ентропійної» епохи, що позначена відчуттям кінця світу. Це відображається в анекдотах, яким притаманний «чорний гумор»: «*Маленький хлопчик по лісу гуляв, / Хоботом він всіх звірів розполохав! / Ось він копитами в калюжу заліз... / Тихо гойдався чорнобильський ліс...!*» [4]. Есхатологічна картина сучасного світу можуть змальовувати і через іронічний цитатний ряд: «*Долар падає, бензин дорожчає, літо без сонця, холодно... І тут наша збірна програла на чемпіонаті Європи по футболу. Хоч десь стабільність є!*» [2, 2].

Рефлексія з приводу модерністської концепції світу як хаосу виливається у досвід ігрового освоєння цього хаосу, перетворення його в середовище мешкання людини культури: «*В Одесі відкрився новий ритуальний магазин «Shor ты сдох»*» [3, 22].

Концепція несамототожності тексту, що припускає його деконструкцію і реконструкцію, розробку і збірку одночасно, намічає вихід з лінгвоцентризму. Центральне місце тут займає «комічне в його іронічній іпостасі: іронічне стає смислоутворюючим принципом мозаїчного

постмодерністського мистецтва» [13, 350], одним з вищих проявів якого є сучасний анекдот. Його комічний ефект, здається, лежить на поверхні, але насправді є другим «дном», тому процес розуміння анекдоту припускає миттєву деконструкцію і реконструкцію: *«А чом би тобі не зайнятися бізнесом? – Намагався, та не виходить. – Це чому? – Хочеться відразу з'явитися з повинною»*. Деконструкція цього анекдоту полягає у відсиланні до певного дискурсу – сучасного уявлення про злиття бізнесу і корупції, у дещо зверхньому погляді на світ, у побудові своєрідного діалогу між світом, що описується в анекдоті, та стороннім слухачем, в усвідомленні впливу тексту на свого інтерпретатора, у цьому полягає комічний ефект розповіді. Реконструкція тут виявляється у транспозиції загальноприйнятої думки на конкретну ситуацію анекдоту.

Цікава ще одна особливість функціонування анекдоту в ситуації постмодерну. З одного боку, неklasична онтологія руйнує систему символічних протилежностей, дистанціюється від бінарних опозицій: реальне – уявне, оригінальне – вторинне, старе – нове, природне – штучне, зовнішнє – внутрішнє, поверхове – глибинне, чоловіче – жіноче, індивідуальне – колективне, частина – ціле, Схід – Захід, присутність – відсутність, суб'єкт – об'єкт. Антитези «високе мистецтво – масове мистецтво», «наукова свідомість – буденна свідомість» не сприймаються естетикою постмодернізму як актуальні [13, 350-351]. З іншого боку, анекдот як форма народної творчості звернений до архаїчних пластів міфологічної свідомості, побудованої на бінарних опозиціях. Ця суперечність розв'язується, по-перше, через своєрідне медіаторне походження анекдоту<sup>2</sup>, а, по-друге, через близькі до анекдоту постмодерні принципи маргіналізму та відкритості.

В анекдотах порушуються теми про цінності, що знаходяться у бінарній опозиції, але в них ці опозиції переосмислюються, вивисуються над опозицією, утворюючи третій варіант: *«Якби ви могли поспілкуватися з будь-яким письменником – живим або мертвим – якого ви б вибрали? – Мабуть, живого»* [7, 79]. Переосмислення опозицій простежується і в цьому анекдоті: *«Сьогодні ми починаємо вивчати «Війну і мир» Товстого. Цей твір можна розділити на дві теми: любов і війна. Так от, сьогодні займемося любов'ю»* [7, 79]. Руйнування опозиції шляхом створення третього варіанту яскраво постає в анекдотах серії складання іспиту на права: *«Кого давити: стару або молоду з дитиною? – Ні ту і ні іншу, а на гальмо»*. Багатозначність, гнучкість анекдоту дає змогу йому своєрідно поєднувати міфологічну матрицю бінарних опозицій (мужик та ведмідь, місіонер та лев, «Джип» та «Запорожець», пацієнт та лікар та інші) і постмодерне стирання меж. Анекдот за допомогою комічного зіткнення створює нову естетику – осмислення світу, що будує систему надзнаків, близьких до розуміння ніцшеанського принципу «по той бік добра і зла». Анекдот завжди дає свою оцінку описуваній події або явищу, але, як явище постмодерну, не претендує на її уніфікацію (легітимацію).

Характерно, що сучасний анекдот та постмодерна картина світу однаково сприймають категорію часу. Анекдот зосереджується на актуальних подіях, тобто на теперішньому часі. Так живе і сучасний світ. М.І. Найдорф, наприклад, вказує, що об'єм історичної пам'яті людини дуже обмежений, точніше кажучи, вкрай обмеженим є коло подій минулого, які зобов'язують до чогось у теперішньому часі. Минуле може з'являтися в теперішньому часі, але у формі гри: «в світське життя», «в рицарське життя», «в народне життя наших предків» і т. д. Так само сучасна масова культура усуває майбутній час як систему ідеалів, місце яких займають фантазії про майбутнє, що будуються на екстраполяції довільно вироблених ознак теперішнього часу [14, 222]. Результатом ослаблення життєвстановлюючих зв'язків з давньою і майбутнім є гнучкість, хиткість, поглиненість масової культури сьогохвилинними інтересами. Все це ніби «списано» з жанрової специфіки анекдоту: чи не стало життя власне вселенським анекдотом?

Цікавою є репрезентація історії в анекдотах: як і в деконструкції, вона тотожна контексту та мовним іграм, де у діалозі опиняються різні історичні персонажі, що уособлюють свої епохи: *»Македонський, Цезар і Наполеон як почесні гості спостерігали парад військ на Червоній площі. Македонський: Якби у мене були радянські танки, я б був непереможний. Цезар: Якби у мене були радянські літаки, я б завоював весь світ. Наполеон: А якби у мене*

була газета «Правда», світ дотепер не дізнався б про мою поразку під Ватерлоо» [18, 13]. Сучасний анекдот як явище постмодерну наполягає на плюральності, ігровій рівнозначності безлічі співіснуючих картин світу.

Постмодернізм стверджує екуменічно-безособове розуміння мистецтва і реальності як єдиного нескінченного тексту, створеного «сукупним» творцем. Цей аспект культурної ситуації близький до фольклорної творчості, характеристикою якої є колективність, що не виключає особистого творчого внеску окремих творців (у даному випадку – анекдотчиків) в загальну роботу, але колективність – не арифметична сума багатьох усних творів, кожне з яких створене окремою людиною. Жоден усний твір – анекдот, пісня, казка, прислів'я тощо – не створювався якою-небудь однією особливою людиною, навіть якщо вона була дуже талановитою. У будь-якому випадку, якою б обдарованою не була окрема людина, її робота лише частина колективної праці. У фольклорі, як і в багатьох інших галузях людської діяльності, творчість здійснюється окремими людьми, але вона передає масовий світогляд і масову психіку<sup>3</sup>. Тому в анекдоті, як і в інших фольклорних творах, виражається загальний світогляд, прагнення, він вільний від суб'єктивності окремої людської особи і індивідуальних особливостей її психіки. Особиста робота окремої людини у фольклорі тим цінніша, чим більше у ній відображається загальне. Все індивідуальне не становить цінності у фольклорі і, як правило, не зберігається. Якби анекдот розказував про індивідуальні випадки, то він не був би зрозумілим і смішним для всіх. Таким чином, анекдот як фольклорна форма може вільно функціонувати і у ситуації глобалізованого масового, і постмодерного плюрального тексту.

У постмодерному світі щодо анекдоту, Л. Панкова акцентує на його конструктивній функції сміху, яка відповідає за осмислення значущих для людини аспектів соціокультурного життя, де анекдот є одним з найважливіших джерел інформації про актуальні проблеми людського існування, оскільки «сміхова самосвідомість, яка реалізується в анекдотах, спрямована насамперед на значимі аспекти сучасного життя» [15, 247-248]. Втім це не єдина культурна функція анекдоту. Будь-який сучасний анекдот (особливо політичний) активно руйнує постмодерні метанаррації (за концепцією Ж.-Ф. Ліотара [11]), які нав'язують суспільству і культурі певний світоглядний комплекс ідей (раціоналізму, прогресу історії, сцієнтизму, антропоцентризму, волі, легітимності знання та норми), що обмежують, пригнічують, упорядковують і контролюють свідомість людей. У цьому ключі слід відзначити політичний анекдот, що не лише є транслятором складної суспільно-політичної ситуації сьогодення, руйнації Божественного закономірності, про який пише М.І. Найдорф<sup>4</sup>, але виступає і як один із засобів, що сприяє знищенню великих наративів, зокрема й політичного міфу (за М. Фуко, знання та влада пов'язані). Політичний міф і політичний анекдот, на думку В. Безнісько, являють собою дві взаємопроникаючі одна в одну системи, у яких представлено дві протилежні сторони віртуальної реальності, втіленої в якому-небудь явищі об'єктивної дійсності [5, 206].

Таким чином, можна констатувати, що в ситуації постмодерну анекдот є найгармонійнішою формою живого існування сміхової культури. Причиною «живучості» анекдоту є не лише його оперативне реагування на найактуальніші події у світі, а й характер жанрової природи. Внутрішня антиномічність, розходження прогнозу з результатом, подача відвертої «небувальщини» як реальності багато в чому визначають суть тієї демонстративної естетичної гри, на якій будується анекдот. Як зазначила Л. Панкова, анекдот демонстративно «грає» під дійсність, оскільки насправді текст, створений за канонами анекдоту, у жодному випадку не може бути з цією дійсністю ототожнений, не є виключенням і «історичний» і «літературний» анекдоти, в яких зв'язок з дійсністю дуже умовний. Подача вигадки, «небувальщини» або, як мінімум, неймовірного випадку не стільки маскується під реальність, скільки деконструює її, адже неймовірність і навіть безглуздість не приховані, але навіть підкреслені, виділені [15, 244]. Все це вписується у теорію деконструкції, що відкидає класичну гносеологічну парадигму репрезентації повноти значення, «метафізики присутності», зміщуючи увагу на проблему дисконтинуальності, відсутності першозмісту, того, що трансцендентально означається.

У постмодерному світі важливою стає не лише конструктивна, а й «деконструктивна» функція сміху, яка відповідає за осмислення значущих для людини аспектів соціокультурно-

го життя, а цю функцію в сучасній культурі виконує анекдот. Анекдот є не просто знаком епохи, це її контекст, тобто культурне середовище, в якому знаки набувають коннотації. Якщо загальна історико-політико-культурна ситуація постає для анекдоту необхідним дискурсом, без якого він втрачає значення та комічний ефект, то власне анекдот є специфічним контекстом, у якому знаки культури набувають свого істинного змісту. Більш того, анекдот – це й знак, й антизнак культури. Представники семіотичної школи вказують, що сміх порушує й руйнує всю знакову систему, що існує у світі культури. Він створює світ антикультури, що протистоїть не кожній культурі, а тільки даній, яка осміюється. Таким чином він готує фундамент для нової культури – більш справедливої [12, 3]. Тому анекдот як вияв сміхової культури має амбівалентний характер. Як маргінальне і одночасно медіаторне культурне явище, анекдот вирішує конфлікт культури мас та культури для мас, він знаходить такий ступінь взаємоперехідності між світами індивідуально-авторським та колективно-анонімним, літературним та фольклорним, міфологічним та постмодерністським, офіційним та периферійним, що не дає йому розчинитися у величезному інформаційному потоці сучасної масової культури, та, на відміну від інших жанрів фольклору, що занепали, зберігає живий канал автентичного фольклорного існування. Зважаючи на той факт, що анекдот є віддзеркаленням уявлень про сучасну картину світу, одночасно її деконструкцією і реконструкцією, знищенням та ствердженням, можна зробити висновок, що анекдот – універсальний вияв народного гумору в контексті інформаційного суспільства.

### Примітки

<sup>1</sup> Наприклад, народні пісні, що були надзвичайно популярні у XVII-XVIII ст., нині занепали. Причини цього, мабуть, полягають у десакралізації картини світу та деградації системи освіти, до складу якої входило навчання співу як неодмінного компонента релігійної свідомості. Натомість, за свідченням Павла Алепського, у середині XVII ст. більшість тогочасних козаків та жінок ходили до церкви з молитовниками та вільно співали з нот [6, 575].

<sup>2</sup> Як відомо, анекдот має літературні витоки. Вперше цей термін застосував візантійський історик Прокопій Кесарійський у книзі «Таємна історія» (VI ст. н. е.). У ній описувалися випадки з особистого життя імператора Юстиніана і його придворних. Отже, анекдот – явище не лише літературне, а й елітарне. Саме через елітарні кола освічених людей, на думку В.В. Химик, анекдот розповсюдився в російській культурі [19, 18]. Одночасно, не можна заперечувати той факт, що анекдот є надбанням творчої культури народних мас.

<sup>3</sup> Такий погляд на колективність фольклору бере свій початок від фольклористики 40-60-х рр. XIX ст., від «романтичних», як їх називали Ю.М. Соколов та М.К. Азадовській, теорій в науці. Такими «романтиками» були: Ф.І. Буслаєв, О.Ф. Міллер, а також В.Г. Белінський, Н.Г. Чернишевській. Пізніше приєдналися і М. Горький, В.Я. Пропп, В.І. Чичеров (стаття «Література і усна народна творчість»), В.Е. Гусєв («Естетика фольклору»).

<sup>4</sup> Як відзначає М.І. Найдорф, в масовій свідомості уявлення про суспільний закономірний порядок не пов'язується з пошуком природних закономірностей, воно пов'язується тепер з волевиявленням законодавця. Закон перестав бути не тільки Божественним за походженням, як в середньовіччі, але і природним, як у Новий час. Закон розуміють тепер як людський за генезою, як відносний за істинністю і за часом спосіб формулювати загальноприйнятну або домінуючу в певній групі на певний момент думку. Як і правила у грі, закон при необхідності можна змінити. Проблема в цьому випадку полягає, на думку ученого, в тому, щоб обмежити свавілля законодавця. Тому краще за все відмовитись від поняття істини як досконалого і загального знання, на підставі якого той, хто знає істину, може навчати і управляти. Мінливість правил і відмова від істини надає простору сучасній культурі небувалу фрагментарність і гнучкість [14, 220-221].

### Література

1. Абдуллаева З. Все мы вышли из анекдота // Знание – сила. – Февраль, 1993. – С.113-119.
2. Анекдоты из Одессы // Тет-а-Тет, 2001. – № 96. – 32 с.
3. Анекдоты от Славы Благова // Добрый вечер, – 17.05.07. – № 20. – С. 22.
4. Анекдоты. Черный юмор // <http://anekdots.spbland.ru/rb/cheruha/num/0/>.
5. Безнисько В. Политический анекдот как форма разоблачения политического мифа // Докса: Зб. наук. праць. – Одеса: ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2004. – Вип. 5. – С. 206-214.

6. Велика історія України / До 1923 р. опрацювали проф. д-р І. Крип'якевич та ред. М. Голубець. – Львів – Вінніпег: Видав. І. Тиктор, 1948. – 967 с.
7. Веселая книга. – Харьков: Клуб Семейного Досуга, 2005. – С. 239.
8. Вот такой вот анекдот. Сборник советских политических анекдотов. – Рига: Гласность, 1990. – 32 с.
9. Гнатюк В. Галицько-руські анекдоти // Етнографічний збірник. – Львів, 1899. – Т. VI. – С. 14-293.
10. Каган М.С. Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 5-16.
11. Лиотар Ж. -Ф. Состояние постмодерна: Пер. с франц. Н.А. Шматко – М.: Институт экспериментальной социологии. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
12. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Ленинград: Наука, 1984. – 295.
13. Маньковская Н.Б. Постмодернизм // Культурология. XX век. Словарь. СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 348-351.
14. Найдорф М.И. Введение в теорию культуры: Историко-культурный процесс. – Одесса: Друк, 2004. – 254 с.
15. Панкова Л. Анекдот: особенности формы и сюжетной композиции // Докса: Зб. наук. праць. – Одеса: ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2005. – Вип. 7. – С. 242-249.
16. Руднев В.П. Анекдот // Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 27-28.
17. Сауленко Л. Введение в культуру XX века. Краткий очерк. – Одесса: Астропринт, 2002. – 72 с.
18. Сборник анекдотов. – Днепропетровск: Южная Пальмира, 1993. – 168 с.
19. Химик В.В. Анекдот как уникальное явление русской речевой культуры // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002. – СПб.: СПбФО, 2002. – С. 17-31.
20. Шмаков В.С. М. Фуко: история – знание/власть.htm // [http://ihtik.lib.ru/philosbook\\_22dec2006/philosbook\\_22dec2006\\_1217.rar](http://ihtik.lib.ru/philosbook_22dec2006/philosbook_22dec2006_1217.rar).

УДК 784:78.087.68

**А.Л. Данчук**

методист ДАКККіМ  
викладач РДГУ, здобувач ДАКККіМ

## ДЕЯКІ ПИТАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ТЕХНІКИ

*У статті автор проаналізував різні види вокально-хорової техніки. Глибоко дослідив поняття ансамблю як головного засобу передавання музичної думки.*

*Ключові слова: вокально-хорова техніка, ансамбль, хорові партії, музичний твір, музична динаміка, музично-ритмічне відчуття, метроритмічні навички.*

*The author is analyzing different types of vocal-chorus art techniques. He is making a profound research of the notion of ensemble as a main way of musical thought transmitting.*

*Key words: vocal-chorus techniques, ensemble, choir scores, piece of music, musical dynamics, musical-rhythmical perception, metro-rhythmical skills.*

Різні сторони хорової звучності у художньому виконанні існують лише у тісному поєднанні. Поряд із строєм важливим елементом хорової звучності є ансамбль. Ансамбль хору – це «художня єдність, повна узгодженість усіх компонентів хорового звучання. Обов'язковою вимогою створення хорового ансамблю є кількісна та якісна рівновага голосів у партії, їх злитість. Ансамбль хору являє собою творчий процес, оскільки технічна й художня сторони при роботі над ними невіддільні одна від одної: ансамблева техніка визначається поставленим художнім завданням, а здійснення художнього задуму неможливе без технічної досконалості ансамблю» [3, 52].

Ансамбль є дуже широким поняттям в музиці. Хоровий ансамбль містить такі поняття: ансамбль вокальний, ритмовий, динамічний, природний і штучний; унісонний, гармонічний, мелодичний та поліфонічний; тембральний, агогічний, дикційний, теситурний; ансамблі хору і соліста, оркестру і хору та ін.

Ансамбль є глибоким творчим процесом і індивідуальний для кожного колективу і керівника. Досконалість він досягає за узгодженості таких сторін і якостей хорового співу, як:

- єдність і злітність виконання мелодії при збереженні її характерних особливостей;
- чистота і прозорість гармонії;
- повна узгодженість голосів у поліфонії;
- точність відтворення ритмічного малюнку і темпу;
- різноманітність і виразність динамічних відтінків (нюансів) і однаковість тембрів відповідно до характеру твору.

Із перерахованих елементів ансамблю мелодичний ансамбль є головним засобом передавання музичної думки, оскільки він вміщує всі інші засоби виразності, що визначають висотність (тональність, інтервали), метроритм (розмір, тривалість), швидкість руху (темп і його зміни), силу звука (нюанси) і забарвлення голосу (тембр).

Усі ці засоби, що застосовують у найрізноманітніших поєднаннях, надають мелодії певного характеру і настрою. Її роль стає вагомішою при об'єднанні з текстом, який надає мелодії конкретного змісту. Для належного виконання мелодії необхідно знайти засоби виразності, що відповідають її характеру, зробити їх переважаючими, підпорядковуючи інші засоби виразності.

Чистоту унісонного звучання забезпечує частковий ансамбль (хорова партія). Мінімальна кількість співаків для унісонного ансамблю – три особи (створює ланцюгове дихання). Для узгодженості усіх партій між собою забезпечує загальний ансамбль. У загальному ансамблі присутні варіанти співвідношення сили звука, тембрових фарб, через що він, на відміну від часткового ансамблю, є самостійним засобом виразності.

Гармонічний, або вертикальний, ансамбль характеризується чистотою, прозорістю виконання гармонії і повною узгодженістю партій. Послідовність акордів утворює декілька (за кількістю партій) мелодичних ліній, але менш активних і не таких яскравих, як головна мелодична лінія. Проте голоси в таких творах мають властивість зливатися в єдине ціле, пов'язане динамікою, характером звука і загальним ритмом.

Рівновага хорових партій за силою звучання умовна: так, наприклад, верхній голос, що є здебільшого ведучим, звучить трохи сильніше, ніж інші голоси. Проте трапляються випадки, коли ведучим голосом стає один із середніх або нижніх, і тоді ці голоси виділяються на фоні загального звучання. Якщо партії кількісно і якісно неоднакові, для рівноваги звучання між ними необхідно застосовувати так званий штучний ансамбль.

У творах поліфонічного складу встановлення стійкого і узгодженого звучання голосів можливе лише за умови якісної підготовки колективу співаків. Учасники повинні володіти музичним слухом, співочим досвідом, умінням орієнтуватися у складних хорових побудовах.

При виконанні поліфонічних творів завдання полягає у збереженні кожної партії (мелодичний малюнок, ритм, динаміка, тембр), підпорядковуючи які загальному темпу і гармонічній єдності, залишити як художнє ціле. За належного виконання твір сприйматиметься не як окремі голоси, а як органічно узгоджене і злите звучання.

Важливим для хорової звучності є теситура. Воно тісно пов'язана з природною динамікою голосів. Тому залежно від різних теситурних умов відбувається поділ на природний і штучний ансамбль.

Природний ансамбль утворюється за умови рівномірного використання регістрів кожної з хорових партій. У ньому найбільш повно розкриваються властивості всіх голосів, партій та хору загалом.

Штучним вважають ансамбль, який створюється у випадку кількісної невідповідності партій та при неоднакових теситурних умовах хорових голосів.

Аналізуючи хоровий ансамбль з точки зору хорової звучності, необхідно пам'ятати, що:

- а) ансамбль хору є явище більш важливе, ніж просто темброва і динамічна рівновага в звучності окремих голосів у партії і партій у хорі;
- б) ритм, дикція-орфоепія і агогіка є елементами, що komponують ансамбль. За поганого стану цих елементів у співі хору ансамблю не буде.

Ансамбль хору в технологічному значенні цього поняття є комплексом таких елементів:

- інтонація – горизонталь;
- стрій – вертикаль;
- тембр – характер звуку;
- динаміка – сила звуку;
- ритм – співвідношення у тривалості звуків;
- агогіка – єдність руху;
- дикція-орфоєпія – єдність вимови.

Отже, ансамбль хору є сукупністю наступних складових:

- ансамбль – інтонаційний;
- ансамбль – тембровий;
- ансамбль – агогічний;
- ансамбль – метро-ритмічний;
- ансамбль – дикційно-орфоєпічний;
- ансамбль – фактури викладу;
- ансамбль – строю;
- ансамбль – динамічний;
- ансамбль – теситурний;

Порушення одного з цих ансамблів руйнує ансамбль хорової звучності загалом.

У творчому процесі виконання хорового твору до технічної сторони звучності додається ще одна, дуже важлива, – внутрішній зміст, або художній ансамбль. Без художньої внутрішньої сторони виконання твору буде механічним, формальним, безбарвним.

У той час як мелодія, гармонія і поліфонія є організуючими моментами висотності, метроритм разом із темпом є фактором організації музики в часі. Без добре налагодженого руху музики в часі неможлива ні побудова музичного твору, ні його виконання.

У процесі вивчення музичного твору ритму належить організаційна роль. Виразові властивості хорової музики невід’ємні від характеру, експресії ритмічного руху. Виховання почуття ритму служить необхідною умовою формування правильних уявлень про художню цінність твору, його естетичні якості.

У музичному мистецтві ритм – це організована послідовність тривалостей. У ширшому розумінні – внутрішній закономірний рух фраз, що взаємопов’язані музичним змістом. Вивчаючи ритмічні будови хорового твору, дуже важливо розкрити характер, виразові властивості звуковисотності і ритму в їх єдності. Музично-ритмічне відчуття формується і розвивається лише у музично-практичній діяльності.

Відчуття метру можна розглядати з різних сторін: з одного боку, воно пов’язане з темпом, оскільки включає відчуття рівності тактів; з іншого – зі співвідношенням тривалостей, що групуються навколо ритмічних долей; врешті, розмір настільки міцно пов’язаний із висотними співвідношеннями музичних звуків, з ладом, що неможливо уявити собі розмір поза конкретними ладо-функціональними співвідношеннями мелодики і гармонії. Набуття навичок свідомо сприймати єдність метру і ритму в музичному русі є основою грамотного виконання будь-якого музичного тексту. Є. Назайкінський, досліджуючи ці поняття, зауважує: «Метричні цикли мають тенденцію до узгодження з диханням за принципом їх співвідношення. Іншим важливим фактором, який бере участь у становленні ритмічного відчуття, є словесна мова».

Для закріплення метроритмічних навичок можна використовувати вправи: рахувати без співу ритмічний малюнок з рівномірним рухом руки вниз і вгору; сольмізувати (читати назви нот у ритмі); читати текст пісні у ритмі. Після відповідної настройки співати сольфеджіо і співати зі словами.

Важливе значення в музиці належить такому засобу виразності як темп. Відчуття темпу – це здатність тривалий час зберігати встановлений темп твору, не прискорюючи і не уповільнюючи його. Почуття темпу також має властивість відновлювати початковий темп після відхилень від нього чи зміни темпу, які були викликані художньою необхідністю. Якщо проаналізувати терміни, що вживаються в якості темпових позначень, то не складно визначити, що

лише невелика частина з них вказує на швидкість виконання. Більшість термінів лише побічно вказуючи на темп, позначають характер музичного звучання. Повільні темпи – відображення спокою, смутку, урочистості, величності; середні – стриманості, зосередженості, розміреності; швидкі – легкості, запальності, жвавості, схвильованості. Таким чином, уявлення про темп є якісним, а не кількісним.

Для кожного музичного твору існує певна темпова зона, у межах якої зміст твору і характер музики розкриваються якнайкращим чином. Тому виконавець повинен дуже обережно міняти темп, оскільки навіть незначне зрушення, що виходить за рамки даної зони, неминуче викличе зміну характеру музичного звучання і перекручення композиторського задуму. Проте незначні зміни темпу інколи навіть необхідні. Вони надають музиці живого дихання і теплоти. Такі незначні відхилення від темпу, обумовлені зміною характеру музики, як правило, називаються агогічними нюансами.

Темпова свобода виконання нерозривно пов'язана з ритмічною. Тобто якщо агогічне розтягування тривалостей розповсюджується на ряд ритмічних долей, виникає відчуття уповільнення руху і, навпаки, із прискоренням темпу одночасно стає іншою тривалість звуків.

Найбільш типовим агогічним прийомом, що передбачає досить значну зміну темпу, є *rubato*. Одна з його характерних властивостей – поєднання метричної точності з підкресленою ритмічною свободою всередині метричних долей і тактів.

Темп, правильність руху надають музиці єдності й монолітності, а застосування таких відхилень, як: *rallentando*, *accelerando*, *ad libitum* – різноманітності і цікавості. Ці винятки можуть мати місце, коли необхідно дотримуватись висловлюваного музикою настрою.

Від того як виконавець зуміє знайти живе ритмічне дихання музики, як відчує відхилення від метру, буде залежати художня інтерпретація твору.

Особливим випадком довільного виконання ритмічних долей і одним із суттєвих засобів виразності є повна зупинка руху музики у відповідному місці твору – фермата. Найбільш часто вона використовується для закінчення побудови або її частини. За допомогою фермати підкреслюють кульмінаційний звук мелодії. Також фермата застосовується на паузі. При застосуванні фермати, як і при застосуванні *rubato*, необхідне почуття міри, художній смак.

Досконалий ансамбль повинен повністю узгоджувати динамічні відтінки (нюанси), що надає твору більшої виразності і рельєфності. При співі динамічні відтінки, як правило, узгоджуються з напрямом мелодії. Так, наприклад, висхідний рух мелодії викликає невелике, а іноді і значне посилення гучності, а низхідний – затихання. Застосування системи нюансів у мотивах і великих побудовах допомагає хору та слухачам осмислити, зрозуміти характер усього твору.

Динаміка в хоровій музиці означає розподіл сили звука. У процесі виконання розподіл сили звука має дуже важливе значення. Тут можливі найрізноманітніші градації – від дуже сильної звучності всього колективу (або окремих партій, груп) до зовсім тихих, ледь чутних звучань. У таких випадках сила звука може бути розподілена неоднаково. Якщо вона весь час буде на якомусь одному рівні звучання, це може справити «безбарвне» враження відтінок пасивності. Сила звука, правильно розподілена у різному ступені звучання, створює враження значної активності. Виконання стає жвавим, яскравим, зрозумілим.

Завдання розподілу сили звука може бути виконане за умови продуманого і технічно виробленого зіставлення звукових контрастів. Основними динамічними відтінками прийнято вважати: *piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo*.

Динамічний відтінок *piano* в хоровому колективі ґрунтується на прикрито-стриманому звукові. Роботу над цим динамічним відтінком рекомендується починати з унісонно-октавного звучання і поступово переходити до гармонійної будови, використовуючи для цього різні акорди або окремі епізоди хорових творів. Приклади бажано підбирати з урахуванням природного діапазону голосів.

Хорове *piano*, якщо його застосовують у нижньому регістрі, справляє враження м'якості та приглушеності. У середньому регістрі цей відтінок набуває спокійного і рівного звучання, а при переході до верхнього стає легким і ніжним.



До найскладніших слід віднести динамічний відтінок *pianissimo*. Його звукоутворення ґрунтується на стриманішому і зменшеному в своїй силі звукові. Звучання *pianissimo* повинне бути надзвичайно ніжним, таємничим, невагомим і може бути підведене до цілковитого замирання звука (*morendo*). Прийоми роботи над *pianissimo* застосовуються такі ж, як і до хорового *piano*.

*Forte* – динамічний відтінок, що вказує на широке, сильне звучання, яке несе у собі впевненість, рішучість. Починати роботу над відтінком необхідно також з унісонно-октавного звучання, поступово переходячи до гармонійних сполучень та окремих хорових творів.

Хорове *forte*, що застосовується в нижньому регістрі, звучить дещо важкувато, масивно, але не напружено. У середньому регістрі цей відтінок звучить твердо, впевнено, а у верхньому – з великою силою і напруженням.

Динамічний відтінок *fortissimo*, як і відтінок *pianissimo*, теж слід віднести до складніших. Застосовуючи цей відтінок, не можна допускати надмірного звукового перевантаження, яке може спричинити неприродність, зайву напруженість і грубе форсування звука.

Поширені в хоровому співі такі відтінки: *mezzo piano*, *mezzo forte*. Вони мають відносне значення, і їх звукову точність можна визначити тільки за наявності правильно відтвореного основного *piano* або *forte*. Тоді *mezzo piano* може сприйматись як трохи більше звучання, ніж звучання *piano*, а *mezzo forte*, як трохи менше, ніж *forte*.

Широке застосування зазначених динамічних відтінків є засобом для досягнення більшої виразності виконання. Якщо ці відтінки вміло використати для швидкого, точного і легкого переходу від одного відтінку до іншого, виконання твору буде досконалим і художнім.

*Crescendo* – динамічний відтінок, що означає поступове посилення звука. Момент поступового посилення звука у багатьох випадках відбувається якимось нерівно і малоорганізовано. Щоб уникнути такого становища, необхідно працювати над досягненням *crescendo*, спочатку спираючись, головним чином, на ритмічно організоване посилення звука. Це дає можливість виробити техніку поступового звукового посилення і прищепити усвідомленість значення цього динамічного відтінку.

*Diminuendo* – динамічний відтінок, що означає поступове зменшення звука. Він має подібне значення з попереднім динамічним відтінком і роботу над ним необхідно проводити, опираючись також на ритмічно організоване послаблення звука. Завдання варто розпочинати у простому розмірі в межах такту або двох тактів, необхідно поступово ускладнювати, змінюючи кількість тактів і використовуючи метричну змінність.

У хоровій практиці часто застосовують послідовне з'єднання *crescendo* і *diminuendo* або *diminuendo* і *crescendo*. Підготовлені раніше, ці два динамічні відтінки в завершеному з'єднанні вигляді ще більше розширюють і збагачують виконавську техніку. Поряд із розглянутими динамічними відтінками, які мають домінуюче значення у процесі художнього виконання музичного твору, використовують і деякі інші види музичної динаміки, які значно збагачують вокально-хорову техніку, розширюючи виражальні можливості, сприяючи найкращому розкриттю художнього образу.

Виховуючи технічні навички хорового колективу в оволодінні динамікою, слід враховувати динамічний відтінок *sforzando*. Застосування його на практиці вимагає від учасників колективу професійного володіння вокальними прийомами. *Sforzando* має значення раптового несподіваного наголосу на якомусь одному звукові або акорді. У даному випадку технічна робота повинна йти в напрямі вироблення акценту.

Процес оволодіння різними видами вокально-хорової техніки є тією неодмінною умовою, без якої неможливо працювати над хоровим твором.

### Література

1. Дмитрієвський Г.О. Хорознавство і керування хором. – К.: Музична Україна, 1961.
2. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. – К., 1961.
3. Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому класі. – К.: Музична Україна, 1986.
4. Виноградов Г. Интонационные трудности. – К.: Муз. Украина, 1977.

5. Живов В. О музыкально-выразительных средствах в хоровом исполнительстве // Хоровой коллектив. – М., 1976.
6. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.
7. Стулова Г.П. Хоровой клас. – М., 1988.
8. Юрлов А. Статьи и воспоминания. Материалы. – М., 1983.

УДК 78.01

Тетяна Олександрівна Белініна

пошукувач кафедри теорії історії культури  
Національної музичної академії України  
ім. П.І. Чайковського

## ТЕОДОР АДОРНО: МУЗИКА ЯК «ЧУТТЄВИЙ КОД» ФІЛОСОФІЇ

*У статті розглянуто музику як «чуттєвий код» філософії у теоретичній спадщині Адорно. Висвітлена філософська позиція, що полягала у постійній дискусії минулого і сьогодення трансформуючись у дусі «викривання», коли суть певного типу філософської думки стає несвідомо чуттєвими, соціальними імпульсами, що відображають історичний момент. Також Т. Адорно здійснює соціально-філософський аналіз сучасної західної музики ХХ століття.*

Ключові слова: *музичне мистецтво, античність, сучасна музика, західна музика, музика як «чуттєвий код» філософії, музична естетика Адорно.*

*The author is examining music as a «sensitive code» of philosophy in the theoretical heritage of Adorno. The highlighted philosophical position lies in a constant discussion between the past and the present while being transformed in the spirit of «revealing» when the essence of a certain type of philosophical thought is becoming unconsciously sensitive social impulses which reflect the historical moment. T. Adorno is making a social philosophical analysis of modern Western music of XX century.*

Key words: *musical art, antiquity, modern music, Western music, music as a «sensitive code» of philosophy, musical aesthetics of Adorno.*

З античних часів і до сьогодні, музичне мистецтво знаходиться в центрі філософсько-естетичного аналізу. Досліджують його загальну природу, жанрові особливості, історичний шлях, місце у видовій структурі мистецтв тощо. Через філософсько-естетичну призму визначали і удосконалювали методи дослідження, процесуальні особливості створення музики та функцій, які вона виконує у житті окремої людини і суспільства загалом.

Музику вивчає у своїх філософських працях І. Кант, Г.-В.-Ф. Гегель, а А. Шопенгауер вважав її метамистецтвом. Музичне мистецтво розглядали у системі інших видів мистецтва, що дало змогу визначити загальні й специфічні особливості, музики яку трактували згідно з поглядами вищезазначених філософів. У процесі розвитку філософії та естетики музичне мистецтво у системі інших видів мистецтв досліджувала плеяда робіт російських естетиків, а саме: Ю. Давидов, В. Михайлов, Е. Яковлев, М. Каган, В. Медушевський, Б. Асаф'єв та ін.

Однією з основних проблем для представників вітчизняної естетики, (С. Добрава, О. Кодьєва, Г. Макаренка, В. Суханцева) була проблема співвідношення зображальності та виразності у різних видах мистецтва, а також естетико-художні аспекти музичного образу, змісту та форми, тематичної спрямованості. Крім філософсько-естетичного осмислення музики, в Україні поширені музикознавчі дослідження М. Черкашина, І. Юдкіна, А. Загайкевича, І. П'яковського, та ін.

У ХХ столітті спостерігалось прагнення зарубіжних і вітчизняних дослідників різних аспектів і рівнів музичних творів залучати досягнення сучасної психології, соціології, а також методи «точних» наук – семіотики, семантики, теорії інформації. Так, В. Медушевський

для пояснення емоційної й логічної сторін музичного мистецтва послуговується ідеями сучасної психології. Психологи пов'язують емоцію й логіку з правою чи лівою півкулями головного мозку, які забезпечують чуттєве віддзеркалення дійсності, через що активізується абстрактно-логічне мислення.

М. Марков, розробляючи функціональну теорію мистецтва, стверджував, що «існує велика категорія мистецтв, де сама форма складає, якщо можна так сказати, зміст і сенс твору і вже в такій якості несе, своє специфічне функціональне навантаження, що відповідає строго певній суспільній потребі» [6, 97].

Естетики вирішують загальні, філософсько-естетичні проблеми музики як виду мистецтва, водночас музикознавці досліджують специфіку історично обумовленої різноманітності музики в різних регіонах світу, її структурно-процесуальні особливості та їх характерні прояви у творчості окремих композиторів як минулого, так і сьогодення.

Вузька спеціалізація, що виникає при використанні методів дослідження музичного мистецтва, не сприяє адекватному його розумінню, а також повноцінному усвідомленню місця цього виду мистецтва у загальному культурному просторі. Музикознавці прагнуть до синтезу загальноестетичної методології і досягнень спеціальних дисциплін. Вище зазначене може бути екстрапольоване на творчу спадщину Т. Адорно (1903-1969), відомого німецького філософа, одного з провідних представників Франкфуртської школи, який неодноразово ставить питання про функцію музики в сучасному суспільстві. Різні аспекти теоретичних ідей Адорно втілені в роботах російських дослідників, таких як: І. Фарман, М. Яковлев та ін. Проте поза їх увагою залишилися не лише питання діалогу між мистецтвом і теоретичною думкою, а й розгляд поняття музичної естетики Т. Адорно з позиції «чуттєвого коду» історії в сучасному культурному процесі. Розглянемо розкриття саме музики як «чуттєвого коду» філософії у теоретичній спадщині Адорно.

У філософському аналізі культури особливе значення має аспект взаємодії двох рівнів культур: матеріального та духовного, їх безпосередній зв'язок та взаємодія полягають у тому, що продукт матеріальної діяльності, до того як набути культурної цінності, повинен бути переведений у сферу духовного рівня. Оскільки кожен історичний період суспільного розвитку позначений певними економічними, соціальними, політичними відносинами і формує різні прояви культури. У міру зміни суспільних відносин трансформується система цінностей, яка ніколи не знаходиться в статичному стані.

Музично-соціологічна концепція Т. Адорно розкривається у контексті творчої і напруженої, соціально насиченої атмосфери тогочасного мистецтва. У тій обстановці, коли мистецтво було захоплене соціально-гуманістичною темою, а вирішення соціальних протиріч здавалося одночасно неможливим, та необхідним, у ситуації вибуху пристрастей і боротьби ідей, трагічній, але продуктивній, можна емоційно і теоретично охопити у формах соціологічного мислення внутрішній зв'язок, близькість і кінцеву тотожність музично-технологічних і соціально-гуманістичних проблем, які за традицією сприймалися як суперечливі.

Головним у діяльності Т. Адорно було філософське проникнення у суть музичних творів. Філософська позиція Т. Адорно складалася у постійній дискусії у перебігу минулого і сьогодення, трансформуючись у дусі «викривання», коли суть певного типу філософської думки і художньої творчості стає несвідомо шифрованими чуттєвими соціальними імпульсами, що відображають історичний момент і позначаються у формі, яку філософ або художник спочатку відчуває, а потім вже перетворює. Ця форма породжує його твори як «соціально чуттєвий код».

Т. Адорно здійснює соціально-філософський аналіз сучасної західної музики ХХ ст. Революція у мистецтві 20-х років ХХ ст., що відбувається усередині самого мистецтва, його стилістичних і навіть технічних тенденцій, стала для європейської та німецької традицій новою якістю, що пододала замкнутість мистецтва і розширила його зміст для суспільної проблематики. Розуміння Т. Адорно музики як «чуттєвого коду» філософії пояснює його діалектичну позицію опосередкування між традицією німецького (романтичного) мистецтва та лівою ідеологією, що продовжує цю традицію, зумовлюючи її вибухову дію.

Об'єктивна проблематика історичного становлення музичного мистецтва зумовлює конкретний досвід слухання і розуміння її, тобто філософське тлумачення і висновки. Філософія через музику пояснює дійсність, не заперечуючи себе, адже музика стає рупором філософії та її «чуттєвим кодом». Такий симбіоз є суттю музичної філософії Т. Адорно.

Т. Адорно ставить питання: чого варта класична культура, мистецтво, філософія, наука, етика, якщо вони не змогли зупинити варварські дії людини в ХХ сторіччі? Мислитель свідомо відстоює незрозумілість сучасного мистецтва, яке не може і не повинне використовувати форми і прийоми, що входили до класичного мистецтва. Незрозумілість творів нового мистецтва, зумовлена знеціненням особи з її суб'єктивним змістом. Ці твори висловлюють крик «загнаної» та «задавленої» людини, крик з сфери несвідомого. Найбільш адекватними є ті твори, що втілюють «крик напівзадушеного голосу, що колись робив її індивідом і особою». Цей голос не може бути таким же завершеним, виразним, структурованим, яким він постає у класичному мистецтві; він не відображає страждання, а стає безпосереднім відчаєм.

Роздуми про «чуттєвий код» мистецтва примушують ученого переосмислити загальну природу мистецтва. Зокрема, Т. Адорно категорично заперечує механізми катарсису у мистецтві. Він вважає, що катарсис класичного мистецтва як можливість очищення через співпереживання трагічній дії, як можливість отримання задоволення, виступає перешкодою на шляху соціальної дії мистецтва. Сучасний митець повинен домогтися того, щоб людина здригнулася і задихнулася, побачивши свій справжній скалічений образ. Це є причиною того, що Т. Адорно надає перевагу таким художнім прийомам, які не тільки не викликають стану катарсису, а навпаки, вибивають людину з колії, нейтралізують відчуття емоційного задоволення, яке Т. Адорно порівнює з відчуттям безпеки і комфорту. Нові прийоми мистецтва мають порушити рівновагу, монотонну колію існування і примусити людину ціпеніти від жаху, вдивляючись у власне життя.

Музиці він надавав своєрідної ролі у житті суспільства. Вона одночасно поставала надзвичайно важливою і активною, але мала і підтекст зашифрованої, виконуваної несвідомо. Якщо музика, справжня, – це правда про суспільство, висловлена не прямо. Уміння проникнути «у свята святих» цієї музики за допомогою слуху і аналізу може підтвердити щось з того, що вихований належним чином підготовлений слух відразу ж розчує в ній.

Музика переважана соціально важливим сенсом, але нібито не посвячена у це, бо розкриваються суспільно значущі сенси на рівні музичної технології, техніки композиції, що склалися століттями, і є інструментом соціального аналізу.

Суть музики полягає не у тому, що митець хоче сказати суспільство, життя, а у, зашифрованих прийомах його мистецтва. Це і буде художнім витвором конструкцією «чуттєвого коду». Висловлена правда про суспільство, пряма і відкрита критика його не досягнуть результату. Це відбувається через дію комерційних механізмів, що нейтралізують будь-яку пряму критику: суспільство купує твори письменника і його самого асимілює критику, стверджуючись. «Не можна просто задовольнятися встановленням так званого порядку, бо в тій мірі у якому цей порядок можливий, він покликаний існувати заради свободи» [3, 139]. Це пояснює те, що справжня критика, дієва та впливова, може бути лише зашифрованою: відкладеною у внутрішній структурі, конструкції твору; вона уникає нейтралізації та асиміляції, нарочитою абсурдністю і безглуздя ліквідовуючи будь-який сенс, який можна було б асимілювати.

За своєю суттю протистоячи «раціональності» на користь вигадки, музика, насправді підтверджує фактом свого існування і багатівікового розвитку можливість насиченого філософського відношення до культури.

На наш погляд, власне у філософії Адорно відбувається історичний момент зіткнення і глибокої спорідненості філософської та музичної концепцій дійсності на певному етапі розвитку мистецтва; момент зустрічі, коли обидві концепції взаємно підтверджують одна одну.

Згідно з Т. Адорно, функціональне відношення музики до навколишнього світу постає в амбівалентній якості: творіння «справжньої» соціальності і заперечення «несправжньої». Музика в своїх формах відразу і відтворює, і заперечує суспільну ситуацію. «Саморух музичного матеріалу має те ж джерело, що і суспільний прогрес» [2, 80-82]. Оскільки те-

перішній час, на думку Т. Адорно, – час кризових явищ у всіх сферах духовного життя суспільства, сучасний музичний твір повинен відображати найважливіші духовні суперечності цього суспільства. Тільки такий твір, вважав теоретик, може бути справжнім, демонструвати свою суперечність, саморуйнівні потенції, в чому полягає відповідність дійсності. Такий твір є «чуттєвим кодом» філософії.

Серед кардинальних проблем музичного мистецтва проблема становлення, розквіту і «розпаду» класичної і реалістичної образності в музичному мистецтві є центральною і визначальною, оскільки саме художній образ (у будь-якому вигляді мистецтва) є носієм гносеологічних, естетичних і соціальних функцій мистецтва. Розгляду цих питань присвячена діяльність Адорна.

Як і всі інші види мистецтва музика має освоїти природну стихію, зокрема, стихію звуків, внаслідок чого звуки стають утіленням або вираженням людського сенсу буття, його емоцій і відчуттів, а також опосередкованими носіями інформації про предмети і явища зовнішнього світу, тобто знаками.

Російські естетики і музикознавці вважають, що первинною є інтонація, де виявляються вже багато особливостей музичного образу і музики взагалі, у якій сконцентровані основні ознаки музики як специфічного способу віддзеркалення дійсності й перетинаються основні аспекти музичної форми. Тому у всій суперечності й різноманітті поняття «інтонація», є «зародком» музичного твору.

Провідна роль у дослідженні функціонально-естетичних функцій музичної інтонації належить видатному мистецтвознавцеві Б.В. Асафєву, котрий у праці «Музична форма як процес» розвинув тезу, згідно з якою музика є «перш за все мистецтво інтонації, адже поза інтонацією – є тільки комбінація звуків» [4, 272].

Узагальнюючи своє музичне дослідження, вчений подав розгорнуте визначення музики як «образно-звукового» відображення дійсності. «Як всяка пізнавальна дійсність, що перебуває діяльність людини, музика керується свідомістю і є розумною діяльністю. Чуттєвий, тобто емоційний тонус, неминуче властивий музиці, не є її причиною, бо музика – мистецтво сенсу, що інтонується» [4, 344].

Розроблення понять «образ» та «інтонація» постає головним завданням музичної естетики, що дає змогу методологічно охопити відношення музики до суспільного буття.

У минулому музична естетика зосереджувалася на аналізі трьох головних аспектів музичного мистецтва: гармонії, поліфонії та композиції, які виражали внутрішні закономірності і принципи будови музики, однак не співвідносячи їх з дійсністю й не аналізуючи, як здійснювався «переказ» життєвого змісту в музичне. Проте ці теорії виявилися застарілими у ХХ столітті, яка характеризувалася бурхливою і суперечливою еволюцією музики, різкими поворотами і мутаціями в її розвитку, що інколи набувають драматичних форм і колізій. Д. Житомирський та О. Леонтєва зауважують, що «логіку падінь та зльотів мистецтва, логіку його несподіваних «ходів» неможливо зрозуміти тільки зсередини самого мистецтва, зокрема зсередини самої музики. Необхідно побачити та пояснити світ культури в цілому, тоді й доля музики, зануреної в цей «світ культури», стане яснішою» [5, 4].

Розглядаючи функцію музики в сучасному суспільстві, Адорно, стверджує, що її «механізми офіційного музичного життя прагнуть представити як щось само собою зрозуміле, далеко не розуміється саме собою» [1, 41]. Музика, яку вважають за мистецтвом разом з іншими видами мистецтв, претендує на розгляд її як естетичної автономності мистецтва. Навіть незначні музичні твори претендують на розгляд їх як витворів мистецтва, вважає Адорно. На думку мислителя, унаслідок значного переважаючого слухачів, які сприймають музику як розвагу, значна сфера духовного життя виконує абсолютно іншу соціальну функцію, що не належить їй виконувати.

Виражена «чуттєвим кодом» часу й простору, музика необхідна для звільнення від технотронності навколишнього життя. Справжня музика – це шлях до свободи, повернення до самого себе. Вона, за словами Т. Адорно, засіб піднесення людини, чарівне мистецтво, яке вчиться руйнувати чари, у всіх своїх формах. Вираз страху безпорадної людини може означати (хай слабку і удавану) допомогу безпорадним і наново обіцяти те ж, що завжди обіцяв протест у музиці – життя без страху.

Для музики реальними є два шляхи: або залишатися звуковим аналогом соціальної системи, будучи організованою, впорядкованою і наскрізь раціональною формою, або втратити її як таку, зламати застиглу форму, зруйнувати закінченість, йдучи від структурної знаковості суспільного буття. Вона повинна орієнтуватися на ідеал безперервного розвитку, що бореться із статикою, системністю тобто мати відкритий горизонт буття. Уразливість і безпорадність класичного мистецтва, що переважає у сучасному художньому житті, полягає в тому, що воно не здатне протистояти суспільству.

Таким чином, у концепції Т. Адорно позначені суспільна ситуація, криза культури, основна суперечність між раціональним, що набуло форми фетишизації і технізації всіх сфер життя суспільства, і «чуттєвим світом», парадокси духовно-чуттєвого освоєння людиною дійсності.

Множинність одночасно співіснуючих процесів художньої творчості – характерна межа культур у ХХ ст.: разом з авангардною творчістю існує художня спадщина минулих століть.

Концепція Т. Адорно унаочнює суспільну ситуацію ХХ століття, кризу культури як основну суперечність між раціональним і чуттєвим світом. Звернення до «чуттєвого коду» музичного мистецтва розтлумачує культурно-історичний світовий процес минулих століть і усвідомлення сучасного культуротворчого процесу.

Процес музично – естетичного освоєння світу не є тільки віддзеркаленням його властивостей і закономірностей у свідомості композитора, який сприймає цей світ. Адже музичне мистецтво не лише характеризує естетичний рівень самосвідомості суспільства, але і відображає особливості соціально-філософської діяльності людини. У контексті історичного процесу музична естетика висвітлює, перш за все, характер сприйняття індивідумом наріжних світоглядних проблем, особливостей самосвідомості крізь призму чуттєвості в певній естетичній традиції.

Т. Адорно зазначав, що мистецтво народжується і постає лише у боротьбі з попереднім мистецтвом. Те, що було непорушним ще вчора, раптом стає перешкодою для достовірності самовираження.

Музична естетика Т. Адорно постулює себе як модус відношення до світу, що забарвлює чуттєве сприйняття культурно-історичного процесу.

### *Література*

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
2. Адорно Т. Философия новой музыки: Пер. с нем. Б. Скуратова. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
3. Адорно Т. Проблемы философии морали: Пер. с нем. М.Л. Хорькова. – М.: Республика, 2000. – 239 с.
4. Астафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II. Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 375 с.
5. Житомирский Д., Леонтьева О. Миражи музыкального прогресса (О западном «авангарде» середины века) // Кризис буржуазной культуры и музыки. Вып. 4. – М.: Музыка, 1983. – С. 3-68.
6. Марков М.К. К основам функциональной теории искусства // Вопросы эстетики. – М.: Искусство, 1971. – С. 93-136.

УДК 061.22.(477)

**Надія Михайлівна Хамідова**

аспірантка III курсу навчання ДАКККиМ

## **СОЦІОКУЛЬТУРНА КОНЦЕПЦІЯ ТОВАРИСТВА «ПРОСВІТА» У КОНТЕКСТІ РУХІВ ТА ІДЕЙ СХІДНОЇ ГАЛИЧНИНИ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.)**

*У статті автор аналізує діяльність товариства «Просвіта» з кінця ХІХ ст. до поч. ХХ ст. визначає її діячів та їх внесок у розбудову Української нації. Окреслює подальший розвиток діяльності товариства на сучасному етапі.*

*Ключові слова: ідеологія, нація, товариство, громада, спільнота, культурно-освітня, політична, економічна діяльність, консолідація народних мас, видавнича діяльність.*

*In the article an author analyses activity of society «Education» from the end of XIX to a XX determines its figures and their payment in alteration of Ukrainian nation. Outlines subsequent development of activity of society on the modern stage.*

*Key words: ideology, nation, society, society, association, cultural and educational, political, economic activity, consolidation of folk masses, publishing activity.*

Вивчення просвітянського руху є важливим ресурсом у формуванні громадянського суспільства в Україні. Набуваючи досвід, слід безперервно переглядати сучасні концепції та ідеали. Так, на межі XIX-XX ст. не було реалізовано проєкт модерної України, оскільки відбулось його перетворення у проєкт України як «селянської нації». З огляду на специфіку інтегральності культурних запозичень простежимо, як формувалась соціокультурна концепція товариства «Просвіта», засновники якої ставили за мету піднесення рівня освіченості народу, авторитету української мови й національної культури [5].

Некритичне поклоніння народу як тотему можна використати з політичних мотивів як дестабілізуючий фактор у вирішенні спільних проблем. Людський індивід розвивається в уже структурованій соціально-історичній ситуації. Він є носієм у структурі суспільної комунікації тих моральних концепцій, які кожна особа засвоює разом з мовою та мисленням. Його Я – це рефлексивна сутність, коли індивід стає тим, ким він є, і його до цього направляють значимі інші [2]. Нація як спільнота, що породжується інстинктами, почуттями, органічними відносинами протиставляється нації як суспільству, раціонально організованому соціальними інституціями, тобто політичній нації і громадянському суспільству. Соціальні зміни потрібно розуміти в діалектичному зв'язку з «історією ідей». Мета нашого дослідження – висвітлити соціокультурну концепцію товариства «Просвіта» як синтез прогресивної думки кінця XIX – початку XX ст., її першоджерела і механізми реалізації.

Історія суспільного розвитку людства підтверджує, що ідеології є консолідуючим чинником. Науковців цікавить історичний і культурологічний аспекти діяльності товариства «Просвіта», яке використало досвід своїх попередників і, в свою чергу, сприяло створенню багатьох громадських організацій і рухів. Ідеології – це карти соціальної реальності і матриці колективної свідомості [2]. Умови для появи ідеологій створює поєднання психологічного напруження і відсутність культурних ресурсів, з допомогою яких це напруження можна зрозуміти. Нова епоха, новий світогляд, які сформувались у Європі в XIX ст., встановили нову систему духовних і матеріальних цінностей. Геокультурний простір української нації наприкінці XIX – на поч. XX ст. перебував під впливом ідей європейського романтизму, які прижились на ґрунті Східної Галичини. Падіння абсолютизму і проголошення Австрії конституційною монархією (конституційна грамота від 25 квітня 1848 р.), декларування демократичних свобод (особи, совісті і віровизнання, друку, зборів, організації і т. п.), гарантування усім народам монархії непорушності їх національності і мови, обговорення у рейхстазі проєкту перетворення Австрійської монархії у федерацію вільних і рівноправних націй сформували серед галицьких українців великі надії на майбутній культурно-освітній та економічний розвиток. Габсбурзька монархія повинна була створити таку державу, у якій би окремі народи навчились жити спільно. Закон про товариства (1867 р.) був наслідком ліберальних реформ в Австрії і забезпечував реалізацію конституційних норм на практиці. Він давав змогу створювати громадські й політичні товариства без національних обмежень, створював можливості для політичної структуризації суспільства, визначав законні рамки для відстоювання національних, соціальних та інших інтересів. З українських політичних сил новими можливостями скористалися народовці. Становлення української орієнтації на території Галичини пов'язують з діяльністю «Руської трійці» та Головною руською радою (1848 р.). Сучасні дослідники хронологічно визначають три виразні національно-політичні орієнтації. Перша (основна) – старорусинська орієнтація (1848-1858), з якої виокремилось дві течії: українофільська (у

1860-х р.) і русофільська (1890). Старорусинів вони характеризують як місцевих галицьких патріотів, котрі мали невиразне почуття культурної єдності з руським населенням Російської імперії (росіянами, білорусами і особливо українцями), але відзначались своєю національно – політичною та релігійною відданістю Габсбургам [8].

Громади, які виникли у II пол. XIX ст. як напівлегальні об'єднання української інтелігенції, мали культурницьке і суспільно-політичне спрямування. Громади в Галичині – перші таємні організації, створені студентами, гімназистами й семінаристами спочатку у Львові (1861-1862), згодом у Тернополі, Самборі, Дрогобичі 1863. До громад приймали тільки українців, які платили членські внески, обирали провід і вїта, давали клятву служити народові. Збиралися на заходи 2-3 рази на тиждень, підтримували й популяризували перші народні видання, обговорювали літературні і політичні питання, організовували бібліотеки. Фольклор, козацька історія та українське селянство з притаманними для них звичаями – все це стало національним чинником, який вирізняв і розмежовував українське існування в імперії. В урядових колах громадівців називали «українофілами» з певним негативним відтінком.

Члени «Громади» вважали, що їхнім основним завданням є поширення освіти та пробудження національної свідомості народу. Унаслідок їх активної діяльності Собор руських вчених створює перше науково-освітнє товариство «Галицько-руська Матиця», 1861 р. організується товариство «Руська бесіда» і український театр, в 1867 році – затверджено українську мову навчання в чотирьох класах академічної гімназії. Важливим досягненням народовців XIX – початку XX ст. стало заснування товариства «Просвіта» (1868).

Якщо скористатись концептуальним методом розсіяння до вивчення проблеми М. Фуко, то можна побачити у ньому послідовність концептуальних систем, кожна з яких має свою власну організацію, що спирається або на постійність проблем, або на неперервність традиції, або на механізми впливів [9]. Одна із основних ідей просвітництва – ідея залежності суспільного прогресу від поширення освіти. Своєрідність українського просвітництва в тому, що натоді ще не сформувався середній клас – носій ідей просвітництва в Європі, тому українські просвітники – це ліберально-різночинна інтелігенція, об'єднана вірою у перетворюючу силу освіти. Українські діячі, як і просвітителі на Заході розпочали активно збирати і публікувати фольклорну спадщину, яка містила національний генетичний код. Це було те силове поле, яке формувало провідну групу лідерів. За теорією Гуссерля, будь-яке становлення підлягає закону причинності. Тож для формування галицьких русинів як модерної нації потрібно було, щоб бажання і здатність ідентифікувати себе у термінах і категоріях, чужих для їх щоденного нормального досвіду, щоб вони могли почуватися рівними з освіченими класами [3].

Ідея створення просвітньої організації висунули представники духовенства (С. Качала). Старше покоління цю ідею відкинули, натомість її підхопили народовці – студенти та гімназисти. В основі ідеології народництва – містична віра в селянство як носія «вищої життєвої мудрості». З 1874 р. почалося «масове ходіння в народ». Цей досвід був використаний просвітянами. Українське народництво ставило своїм завданням культурницьку працю, яка розумілась народниками як національна. Вони усвідомлювали, що численне членство у Товаристві давало змогу перетворювати широкі народні маси в єдину національно-духовну спільноту. Інтелігенція (в основному літературна та академічна) допомогла перетворити їх на дієві соціальні й політичні інструменти [1].

Найбільшого політичного забарвлення набуло товариство «Просвіта» за часів головування лідера галицьких народовців Ю. Лаврівського, який намагався знайти порозуміння між українцями і поляками, народовцями і москвофілами.»Просвіта» виступала представником народовського напрямку в справах погодження українських партій, була ініціатором створення пресового органу народовців – газети «Діло» (1880), а також політичної організації «Народна Рада» (1885).

У 1869 р. «Просвіта» добила допомоги з крайових фондів на видання українських книжок, спричинилася до заснування українських шкіл в умовах затвердження галицьким сеймом польської мови як урядової (1868). Перший український молитовник, написаний українською мовою в 1878 р., вийшов у «Просвіті». Товариство створило мережу книгороз-



повсюдження: книги розсилались поштою, проводилися виставки-ярмарки української книги, а в 1924 р. – мандрівні бібліотеки.

Мова стала головним, хоч і не єдиним центром уваги після того, як місцева розмовна мова стала основою для нової секуляризованої української літератури [3]. Це підтвердило, що нація формується як культурне співтовариство при умові існування спільної літературної мови, розвиненої національної літератури та національно-духовної культури. За умов хвороби бездержавності українська література змушена виконувати низку суспільних функцій: ідеологічну, просвітницьку, виховну, культурно-синтезуючу за браком фахової національної філософії [4]. Відповідно до живучості романтизму селянська тема в українській літературі зводилася до етнографічно-описового, часто – досить поверхового зображення народного життя. Стало майже обов'язком дивитись на світ і на людей очима співучого селянина, афектувати селянську наївність. Насправді навіть у «несвідомому» стані селянство добре давало собі раду з пристосуванням до нових умов життя.

Предметом сучасних досліджень є вивчення національних орієнтацій серед галицько-руського населення у 60-ті роки XIX ст., які характеризують різні етапи переходу українського руху в Галичині: від середньовічних – до модерних уявлень про націю, від етнічної – до національної ідентичностей [1]. Якщо відкинути ідеологічні кліше, то не було ніякого завдання, у перетворенні галицьких русинів на українців. Я. Грицак пояснює це тим, що українці – це ті, ким мали стати русини відповідно до намірів українофілів. Я. Дашкевич робить, на перший погляд, парадоксальний висновок, стверджуючи, що якщо не паралельно, то перехресно але всі разом політичні тенденції сприяли зміцненню української (руської) національної свідомості на західно-українських землях: полонофільство, мадярофільство диференціювало українців від росіян, москвофільство – від поляків та угорців [7].

У національному русі періоду «Весни народів» Василь Подолинський (1815-1876), український громадсько-політичний діяч у Галичині, історик і публіцист, виділяв чотири головні політичні течії, називаючи їх партіями: суто українську, польсько-українську, австрійсько-українську, російсько-українську. Він стверджував, що кожна з цих течій «хоче України вільної, але по-різному бачить до неї шлях». Ідеалом Подолинського була незалежна Україна у федеративному зв'язку слов'янських демократичних республік. Він виступав за налагодження на засадах рівноправ'я і взаємоповаги міжнаціональних взаємин, зокрема українсько-польських відносин у Галичині [1]. В. Липинський (1882-1931) вважав, що досягнути консолідації українського народу і перетворити його на повноцінну державну націю можна лише шляхом пробудження і зміцнення почуття територіального патріотизму та солідарності між усіма громадянами України, незалежно від їх соціального статусу, віросповідання, етнічного походження і рівня національно-культурної свідомості, він розробив історіософську концепцію категоріям «традиція», «аристократія», «нація». Над ідейними основами українського націоналізму працював Д. Донцов (1883-1973). За умови рішучого розриву з традиційним, просвітницьким у своїй основі підходом до національної ідеї, ідеолог націоналізму Д. Донцов дотримується тогочасної західноєвропейської думки. В основі її було усвідомлення обмеженості зрощеного на засадах просвітництва інтелектуалізму. Його хвилюють питання, як можна збудити в людей тяжіння до своєї культури як до свого природного стану? Як сформулювати в українській людині волю й прагнення до розвитку своєї рідної культури? Ідеї Донцова розвинули громадські діячі та ідеологи українського націоналізму, серед яких були Ю. Липа (1900-1944), Микола Сціборський (1897-1941), що були свідками суспільно-психологічного напруження у Східній Галичині наприкінці XIX – на початку XX ст.

На прикладі дослідження ідеологічної платформи Ставропігійського інституту (1790-1939) – громадської організації клерикального спрямування і з'ясування світоглядних засад його діячів, стає зрозумілим, що ця найдавніша українська інституція з трьохсотлітньою історією вміщувала багато консервативних традицій: політичних, мовних, релігійних, культурних, на яких сформувалася русофільська ідеологія. Це відбулося внаслідок трансформації цих традицій у нові умови, водночас ідеологія спрямувалася на консервацію оберненого в історичне минуле староруського архетипу [8]. Правовий статус Ставропігійського інституту

забороняв йому політичну діяльність. Вони мислили політику у межах релігійного світосприймання, яке передбачало принципи «моральності», «легальності», «чесності», «законослухняності». Вишпекані у стінах Ставропігії ідеї історичної «руськості», які живилися ностальгічними захопленнями періодом Київської й Галицько-Волинської Русі, певною мірою сприяли консолідації галицьких українців, але не давали відповіді на питання про національну ідентичність, які хвилювали молоду генерацію. Важливою складовою тогочасної національної ідентифікації була мова. Якщо опікою народної мови мали займатися культурно-просвітницькі товариства (т-во ім. Качковського і «Галицько-руська Матиця»), то на Ставропігійський інститут покладалось завдання популяризації російської мови і створення галицько-руського «язичія» для еліти. Останнє формувалося на основі архаїчної мертвої церковно-слов'янської й живої галицької народної мов та запозичених з інших слов'янських мов (найбільше – з російської) модерних наукових і абстрактних термінів. Це ніби штучне «язичіє», але існують світові аналоги, коли пошуки штучних мов були характерні для народів, у яких народна мова ще не розвинулась до літературного варіанта внаслідок глибоких процесів асиміляції.

Членами Ставропігійського інституту були особи, які сприяли розвитку товариства «Просвіта» і частково перенесли засади Ставропігії на просвітницький рух, інколи вони навіть очолювали «Просвіту» (Ю. Лаврівський, Ю. Романчук). Для конкуренції з «Просвітою» москвофіли в 1874 р. заснували Товариство ім. Михайла Качковського [7].

На основі вивчення джерельної сучасної історіографії сучасні дослідники роблять висновок, що стосунки між русофілами й народовцями на початку 80-х років XIX ст. у Галичині не мали антагоністичного характеру і крім національно-світоглядних розбіжностей, вододіл в українському політичному таборі ще пролягав за інтелектуально-фаховим принципом, тобто залежав від загальної освіченості та гнучкості мислення кожного діяча зокрема, незважаючи на його «партійну приналежність».

Причини появи в Галичині проросійських настроїв він вбачає в мовній і культурній подібності між росіянами та українцями за відсутності вискристалізованої модерної української національної свідомості; присутність у багатьох тогочасних українських лідерів комплексу неповноцінності перед польською культурою; псевдоаристократичні претензії частини української інтелігенції і нехтування нею інтересів народної маси.

На думку Я. Грицака, свідомість селян відзначалася амбівалентністю і їй не були притаманні риси, які кваліфікували українців як «клас» чи «націю». Брак спеціальних досліджень не дає змоги з'ясувати, що частіше мали на увазі галицькі селяни під руською землею – свій край чи ширший східно-християнський світ. Він вважає помилковим припущенням, що селянство має обов'язково проходити еволюцію, кінцевим пунктом якої є його усвідомлення за тим образом і подобою, які творить для нього інтелігенція. «Просвіта» поставила собі за мету поліпшити матеріальний рівень життя українців як необхідну умову їх культурного розвитку. Психології селянина притаманне бажання замкнути все виробниче і побутове життя у локальних емоційно-інтегрованих світах. Психологічні настанови в українському селі постійно рефлексувалися традиційною і християнською доброчинністю.

Народні свята та обряди акумулювали енергію і фантазію, повертаючи людину від її буденних справ до першовитоків людської культури, національного фольклору та обрядових традицій. Локальність свідомості означає різке протиставлення «ми» і «вони». Однак визначення межі між «нами» й «чужими» в соціокультурному просторі Східної Галичини кінця XIX – початку XX ст. – це прерогатива культурології і соціології [6].

Діяльність товариства «Просвіта» можна визначити на основі її статутних положень. Статутна мета в 1868 р. як науково-освітнього товариства із завданням збирати і видавати зразки народної усної творчості і «спомогати народну просвіту в напрямках моральнім, і політичним» в 1870 році трансформувалось на розширення просвіти «між руським народом» із допомогою видань, заснування «повітових відділів» (з них згодом утворилися філії «Просвіти») і збільшення членства. Статут 1891 р. спрямовував роботу на піднесення економічного добробуту села. У цьому ж році намісництвом було підтверджено статутне право товариства «Просвіти» організовувати читальні, які можуть проводити курси для неписьменних,

голосні читання, вечорниці, ставити театральні вистави. Наприкінці століття вони фактично стали суперниками церкви та шинків.

У 1924 р. товариство повернулося до культурно-освітньої праці, що зафіксував новий статут. Усі члени «Просвіти» одержували безкоштовно популярні щомісячні книжечки, які видавало це товариство. Його осередки – філії й читальні – розвивали свою діяльність на засадах високої християнської моралі, гуманізму, поваги до кожної людини незалежно від її матеріального становища та соціального статусу. Активність громадян формувалась шляхом їх участі в аматорських гуртках, в залученні до відзначення важливих подій і святкуванні літературних і мистецьких ювілеїв. У 1868-1870 р. товариство «Просвіта» було одноступеневою організацією, згодом – перетворилося на трьохступеневу, з Головним Відділом у Львові, районними відділами (філіями) та читальними.

У практичній діяльності просвітяни намагались органічно поєднати українські національні форми роботи з європейськими, творчо перенести позитивний досвід інших народів на рідний ґрунт [5].

Існував широкий спектр форм і методів роботи осередків товариства «Просвіта», зокрема у створенні мережі читалень, бібліотек, дитячих позашкільних виховних закладів, у святкуванні народних свят, збереженні обрядів, традицій, історичної пам'яті українського народу. Діяльність товариства спрямувалася на боротьбу із впливом на українське громадянство польських культурно-освітніх товариств. На противагу їм започатковано свята Української матері, Української молоді, «Молодої Посвіти», День селянки, День листопадового зриву, День «Просвіти», День кооперації, Свято книжки.

Просвітяни залишили у спадок концепцію просвіти, що будувалася на прогресивних ідеях наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Вона вмщувала такі положення:

- 1) легалізація культурно-освітньої, політичної і економічної діяльності;
- 2) використання всіх форм роботи як чинник консолідації українських народних мас у реалізації найвищих цінностей через культивування вищих людських чеснот;
- 3) структуризація руху і координація діяльності її осередків;
- 4) орієнтація на читальні як каталізатори культурно-політичного і соціально-економічного розвитку спільноти;
- 5) видавнича діяльність як основа подолання неграмотності та поширення просвіти;
- 6) засади просвітництва як комунікативний процес без національних і етнічних обмежень, на засадах рівноправ'я і взаємоповаги;
- 7) джерелами фінансування просвітницької діяльності є членські внески, державні субсидії, благодійні внески, кошти від підприємницької діяльності.

Нині відбувається проекція у минуле нової ситуації культурної взаємодії, яка по-іншому структуризує це минуле [4].

Нова суспільно-політична ситуація потребує утвердження національної ідеї, яка ґрунтується на культурній спадщині нації. Досвід роботи товариства «Просвіта» підтверджує. Діяльності товариства «Просвіти» не була притаманна обмеженість і відродження її етнокультурних традицій не супроводжуватиметься поверненням до патріархальності та провінціалізму. Відроджена у 90-ті роки ХХ ст. «Просвіта» повертається до витоків власної історії і її кращих традицій.

### Література

1. Вушко І. Функціонування читалень «Просвіти» та розвиток читацьких практик серед українського селянства на зламі ХІХ–ХХ століть // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Вип. 9: Ювілейний збірник на пошану Феодосія Стебля / НАН України. Інститут українознавства ім. Крип'якевича. – Л., 2001.
2. Гірц Кліфорд. Інтерпретація культур. Вибрані ессе: Пер. з англ. К.: Дух і літера, 2001. – 542 с.
3. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856-1886). – К.: Критика, 2006. – 631 с.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – 3-е вид., виправлене. – К.: Факт, 2007. – 640 с. – Серія «Висока полиця».

5. Нарис історії «Просвіти» \ Р. Іваничук і ін. – Львів – Краків – Париж: Просвіта, 1993. – 232 с.
6. Павлюк С. Динаміка етнічного самоусвідомлення українців // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність: Зб. наукових праць. Вип. 5. НАН України. – Інститут українознавства ім. Крип'якевича. – Л., 1998. – С. 449-450.
7. Сухий О. Товариство ім. Качковського: організаційні засади та напрми діяльності // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Вип. 9: Ювілейний збірник на пошану Феодосія Стебля / НАН України. Інститут українознавства ім. Крип'якевича. – Л., 2001. – С. 393-404.
8. Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність: Збірник наукових праць. Вип. 5 / НАН України. Інститут українознавства ім. Крип'якевича. – Л., 1998. – 510 с.
9. Фуко М. Археологія знання: Пер. з франц. В. Шовкун. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 326 с.

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 792.01(477)

Роман Миколайович Єсипенко

доктор істор. наук, професор, професор ДАКККиМ

## СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ І ТЕАТРАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ПОГЛЯДИ ВИДАТНИХ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ХІХ СТ. ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ШКОЛИ М.В. ЛИСЕНКА

*Спеціальна театральна освіта завжди мала ключове значення для розвитку театру. Українська театральна освіта пройшла значний історичний шлях від спорадичних занять досвідчених акторів зі своїми молодшими колегами до створення розгорнутої мережі театральних навчальних закладів і студій.*

Ключові слова: українська театральна освіта, театральна педагогіка, історія театральної освіти.

*Special theatrical education has always had a key importance for Theatre development. The Ukrainian theatrical education has a long history from some casual lessons given by the experienced actors to their younger colleagues to the wide network of theatrical educational establishments and studios.*

Key words: Ukrainian theatrical education, theatrical pedagogies, history of theatrical education.

/1 частина/

Спеціальна театральна освіта – професійна підготовка до театральної діяльності – завжди мала велике значення для розвитку театру. І, якщо не відкидати ідей таких видатних діячів української науки і культури про походження української нації, як Євген Маланюк і Михайло Брайчевський, то не зайвим буде нагадати про можливість впливу театру ще грецьких причорноморських колоній у стародавні часи на театральну культуру на території нинішньої України. Вірогідно, що акторів для цих театрів готували на місці, а не привозили з метрополії. Передача мистецького досвіду була і в скоморохів. Свої принципи виховання актора виробив шкільний та кріпацький театр в Україні. Але, беручи до уваги те, що про театральну освіту в сучасному її розумінні можна говорити лише після того, як український театр вступив на новий етап свого розвитку в першій чверті ХІХ ст., і беручи до уваги те, що в основу виховання сучасного актора покладені принципи, запровадження яких почалося у цьому театрі, доцільно зосередити свою увагу саме на ній.

Українська театральна освіта пройшла значний історичний шлях від перших спорадичних занять, які провадили досвідчені актори зі своїми молодшими колегами у першій чверті ХІХ ст. Цей період можна визначити як передісторію до створення розгорнутої мережі театральних навчальних закладів і студій.

Власне історію театральної освіти в Україні можна розділити на кілька періодів. Перший – від виникнення музично-драматичної школи М.В. Лисенка, другий – діяльність самої школи і далі, коли після завершення національно-визвольних змагань українського народу 1917-1921 рр. та громадянської війни на основній території України утвердилася радянська влада й утворилася Українська РСР [1]. Саме в цей час і було створено розгалужену мережу театральних навчальних закладів.

Поглиблене вивчення історії театральної освіти є важливим завданням українського театрознавства і має не лише чисто наукове значення. Надбання кращих театральних педагогів, які працювали в Україні, традиції демократизму і реалізму, досвід організації навчального

процесу, зокрема, театральної практики та попередньої підготовки вступників у багатьох випадках можуть мати практичне значення в житті сучасного театрального закладу.

Це є одним з доказів актуальності подальшого дослідження цього питання, яка збільшується завдяки тому, що тривалий час проблеми театральної освіти в Україні не досліджувалися взагалі та й до цього часу діяльність деяких театральних педагогів і пов'язані з ними здобутки були незаслужено забуті.

Так, не знайшла належного аналізу праця Марії Михайлівни Старицької – талановитої актриси і видатного театрального педагога, з ім'ям якої пов'язана вся історія школи М. Лисенка і перші дванадцять років діяльності Вищого музично-драматичного інституту імені М. Лисенка. Робота видатного українського театрального педагога і режисера Леся Курбаса та його учня і послідовника Г. Ігнатовича потребує подальшого докладного аналізу.

Як було вже зазначено, спеціальних досліджень з історії театральної освіти в Україні дореволюційна мистецтвознавча історіографія не знала. Широковідома книга В. Всеволодського-Гернгросса «История театрального образования в России» [2] торкалася лише окремих моментів театральної освіти в Україні в XVII-XVIII ст. Питання, що є предметом нашого розгляду, – підготовка кадрів для нового українського театру, який почав бурхливо розвиватися у першій чверті XIX ст., вона не висвітлювала. Однак автори багатьох журнальних статей, мемуарів і монографій, опублікованих у дореволюційний час, серед інших мистецьких проблем торкалися також і питань театральної освіти. Про них варто сказати дещо ширше.

Журнальні статті з'являлися спорадично і в багатьох випадках мали мемуарний характер. Як правило, вони стосувалися окремих питань. Наприклад, С. Русова [22] описувала підготовку вистави «Різдвяна ніч» у Першому театральному гуртку м. Києва, в якому М. Старицький та М. Лисенко, зібравши талановиту, патріотично налаштовану молодь, починали розробляти театрально-педагогічні принципи, що згодом лягли в основу діяльності школи М. Лисенка. Н. Дорошенко [6], М. Жученко [8] та М. Садовський [24] торкалися питання театральної практики вихованців школи, аналізували їх перші самостійні кроки у мистецтві. Виняток, до певної міри, становить опублікована у 1912 р. у Петербурзі стаття «Театр как игра» відомого російського та українського театрального педагога В. Сладкопєвцева [31], який довгий час працював у київських театральних навчальних закладах. Цю статтю можна розцінити як ескіз до його наступних великих робіт «Вступ до мімодрами» та «Розвідка до теорії Рутца», створених уже в Україні. В ній автор розглядав взаємини актора, режисера, драматурга, аналізував принципи творчості актора, визначав завдання мистецтва театру. Стаття цінна тим, що дає змогу з'ясувати творчу платформу одного з видатних театральних педагогів, викладача школи М. Лисенка.

При вивченні історії театральної освіти в Україні треба звертати особливу увагу на матеріали загально-мистецького, загальнотеатрознавчого характеру, які тою чи іншою мірою торкалися питання розвитку акторської майстерності і давали поради щодо її вдосконалення. Серед цих робіт по дореволюційному періоду слід назвати «Історію театру в Харкові» Г. Квітки-Основ'яненка [12], в якій характеризується рівень акторської майстерності на початку XIX ст. і підкреслюється значення творчості геніального художника сцени М. Щепкіна для розвитку українського театру, «Журнал» Т. Шевченка [35], який містив нечисленні, але дорогоцінні поради щодо шляхів опанування молодими акторами театральної майстерності, щоденник і листи М. Щепкіна [36], зокрема, до його учнів, у яких геній нашого театру виклав основні принципи сценічного реалізму, листування М. Кропивницького і спогади його учнів [17], що висвітлюють картину життя українського театру та дають змогу визначити творчі й театрально-педагогічні принципи видатного українського митця і вихователя української театральної молоді. Крім названих робіт, були використані дослідження українських та російських мистецтвознавців і мемуарна література, присвячена питанням дореволюційного українського театру. Серед них монографії С. Дуриліна [7], І. Волошина [3], М. Йосипенка [11], Л. Стеценка [34], присвячені видатним митцям дореволюційного театру, творчі принципи яких лягли в основу діяльності школи М. Лисенка, монографія О. Ставицького [33], що аналізувала стан української драматургії саме в той період, коли утворився перший украї-

нський театральний навчальний заклад, спогади видатного митця українського театру, який брав активну участь у житті школи М. Лисенка і неодноразово був у ній членом екзаменаційної комісії, М. Садовського [23], спогади сина М. Лисенка – О. Лисенка [18], який після смерті батька став одним з власників школи, П. Коваленка [13], який навчався у школі М. Лисенка у перші роки її існування, та Г. Крижицького [14], який описував діяльність театральних навчальних закладів Києва в роки громадянської війни.

У 20-ті роки ХХ ст. з'являється велика кількість праць, які значною мірою сприяли творчому зростанню українських митців театру. Це роботи видатних діячів сцени П. Саксаганського [25], О. Загарова [9], В. Сладкопєвцева [32], Г. Гаєвського, М. Бурачека, в яких вони узагальнювали, насамперед, свій особистий театральний досвід. Опубліковані в 1920 р. у спеціальному збірнику кількома випусками під назвою «Театральний порадник», вони мали велике значення для розвитку майстерності театральної молоді перших пореволюційних років. Робота П. Саксаганського удосконалювала щепкінські принципи сценічного реалізму, підкреслювала необхідність глибокого вивчення життя. О. Загаров викладав свої думки щодо роботи актора, зокрема, опанування ролі, підкреслював необхідність загальної і спеціальної освіти для митця сцени. В. Сладкопєвцев досліджував значення етюдів (за його термінологією – мімодрам) для виховання акторів. Г. Гаєвський викладав свій погляд на актора і режисера та їх взаємини, підкреслював значення актора в сценічному мистецтві, ділився своїм досвідом проведення репетицій.

У 20-ті роки було зроблено спробу проаналізувати загальний процес розвитку провідного українського театального вишу – Муздраміну імені М. Лисенка. Йдеться про збірник, виданий до десятилітнього ювілею цього навчального закладу [19]. Вміщена у збірнику стаття ректора інституту М. Грінченка висвітлювала важливі моменти його дореволюційної історії, коротко характеризувала навчальну, методичну, наукову та організаційну діяльність інституту. Великий інтерес має стаття даного збірника, написана тодішнім деканом драматичного факультету Г. Ігнатовичем. Стосовно названої роботи слід зробити зауваження. З положенням її автора щодо того, що російський відділ школи М. Лисенка був одним з багатьох російських театральних навчальних закладів, не можна погодитись, оскільки школа М. Лисенка, за численними свідченнями, з першого ж дня існування, хоча й неофіційно, але готувала акторів для українського театру. Саме з цією метою її й було засновано прогресивною громадськістю України. Врешті-решт стаття містить дуже цінні матеріали про розуміння театральними педагогами того часу своїх завдань, наводить важливі факти історії театральної освіти.

З робіт, що узагальнювали досвід дореволюційного театру і мали велике значення для розвитку театральної освіти в Україні, опублікованих у наступні, 30-ті роки, слід особливо відзначити праці видатного українського митця сцени П. Саксаганського «Театр і життя» [25], «По шляху життя» [26], «З минулого українського театру» [27] і, особливо, «Моя праця над роллю» [28], «До театральної молоді» [29] та «До молодих режисерів» [30]. У них видатний майстер українського театру по-батьківському ділився набутим досвідом з майбутніми митцями. Статті містили цінні поради щодо засобів розвинення тіла й голосу, підготовки ролі й удосконалення технічної виразності, викладали його режисерські принципи.

Величезне значення для долі театральної освіти в Україні мала наукова діяльність видатного українського театрознавця П. Рудіна, зокрема, його статті, присвячені дореволюційному театру [21].

Не можна обминути праці і відомого українського театрознавця І. Піскуна, опубліковані у 1938 р. [20, 28]. У них автор, розповідаючи про основні етапи творчого шляху інституту ім. М. Лисенка за двадцять років, що минули після революції, зробив екскурс у його дореволюційну історію. Статті містили цікавий фактичний матеріал, але слід узяти до уваги, що, характеризуючи життя школи, він припустився деяких неточностей. Так, серед організаторів школи він назвав тільки М. Лисенка, і далі твердив, що М. Старицька «погодилася» у ній викладати. Згідно з новознайденими матеріалами, в організації школи найактивнішу участь брав М. Старицький, а свою дочку він починав готувати до театально-педагогічної діяльності, ще виношуючи план організації цього навчального закладу.

В українському театрознавстві нагромаджено значну кількість матеріалів з питань театральної освіти в Україні. Однак, недосліджених питань і важливих тем, які потребують подальшого вивчення, ще немало. Тому варто зосередити увагу на дослідженні архівних джерел – документів, навчальних програм і статутів театральних закладів, рецензій на студентські спектаклі тощо. Зробити цінні уточнення ряду питань дали авторові можливість також особисті бесіди, проведені свого часу з провідними українськими театральними педагогами І. Мар'яненком, Д. Антоновичем, О. Сердюком, С. Ткаченком, І. Чабаненком, М. Верхацьким, листування з Г. Ігнатовичем та іншими.

Отже, перший навчальний заклад, що ставив своєю метою виховання митців для нового українського театру, – Музично-драматична школа М. Лисенка – виник у Києві у 1904 р. З цього часу розпочався новий етап історії театральної освіти в Україні.

Українська театральна педагогіка починає формуватися на основі творчості видатних митців – І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Щепкіна, К. Соленика, І. Дрейсига. Найголовніша роль у розвитку української театральної освіти належить М. Щепкіну. Видатний український і російський актор, основоположник сценічного реалізму, він сформулював принципи театральної педагогіки, що лягли в основу виховання актора-реаліста.

До приходу М. Щепкіна в мистецтво наприкінці першої чверті ХІХ ст. у театрах, що працювали в Україні і в Росії, панувала псевдокласицистична школа, яка на той час цілком перетворилася на суто механічні прийоми гри і беззмістовні акторські штампи. Наприклад, у Харкові, значному культурному центрі країни, де театр користувався великою популярністю, рівень виконавської майстерності не витримував найпоблагливішої критики. М. Щепкін у «Записках актора» згадував, що навіть кращі артисти харківського театру не вели попередньої підготовки ролі. Він був змушений відзначити, що й для провідного і дійсно талановитого артиста харківської трупи І. Угарова «мислення було справою сторонньою» [36, 107]. Говорити про розробку образу актором з наукових позицій не доводилося. Мова, що лунала з підмостків, була далека від досконалості. Репертуар театру залишав бажати кращого. М. Щепкін, зокрема, відзначав, що переклад «Дон-Жуана» Ж.-Б. Мольєра, який він бачив у Харкові, «... був така нісенітниця, що я не міг збагнути, як можна було грати подібну п'єсу в університетському місті» [36, 109].

Описане М. Щепкіним оздоблення сцени у харківському театрі не може не викликати іронічної посмішки. «Пристрій» для підняття Дон-Жуана у згаданій виставі складався з круглої колоди з двома цвяхами й канату, змащеного салом. Коли за допомогою цього «пристрою» актор, який виконував роль фурії, що несе Дон-Жуана у пекло, спускався з-під стелі на сцену, у залі почали шикати, а потім здійнявся образливий сміх. Видатний митець доклав багато зусиль, щоб перетворити театр на велику серйозну і корисну для народу справу.

Роки роботи М. Щепкіна у Харкові, а потім у Полтаві, Ромнах, Києві (1816-1821), його численні листи з Москви в Україну до своїх учнів надовго залишили слід в українському театральному мистецтві. Значення і велич М. Щепкіна полягає у тому, що він зумів усвідомити нові завдання, що їх поставило життя перед мистецтвом театру, і створив принципово нову реалістичну театральну систему подібно до того, як О. Пушкін і М. Гоголь поклали початок новій школі в літературі. М. Щепкін розробив відповідну новим соціальним і естетичним завданням театального мистецтва методику сценічної роботи, поклав початок вченню про переживання, накреслив шляхи роботи актора над образом, над роллю, над собою. Видатний практик, теоретик і педагог, він вчив природності поведінки на сцені, закликав актора до свідомої роботи.

Аналіз творчості М. Щепкіна, зроблений відомими театрознавцями С. Дуриліним, Д. Тальніковим, С. Даниловим та ін. підтверджує його ідейну близькість до видатних українських і російських письменників та літературних критиків. М. Щепкін, як і його однодумці в мистецтві І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, М. Гоголь, О. Пушкін, творчість яких сприяла вихованню актора у дусі реалізму, вважали необхідною ознакою сценічного таланту природність поведінки актора. М. Щепкін вимагав від митця сцени, кажучи словами О. Пушкіна, «істини пристрастей, правдоподібності почуттів у гаданих обставинах».

Розуміючи, що сценічна простота «не дана митцеві від природи», М. Щепкін дошукувався засобів досягнення глибокої правди життя і повної невимушеності в мистецтві актора.



Через це він вимагав від митця сцени передусім проникнення в глибини буття. М. Щепкін, як свідчив його син, вивчаючи роль, насамперед засвоював внутрішні рухи душі людини [37, 271]. Знаючи про поширену серед акторів звичку, він застерігав ні в якому разі не копіювати навіть видатних майстрів, доводячи, що копіювання позбавляє акторів відчуття природності, без чого як, він твердив, не може бути справжнього мистецтва.

М. Щепкін вважав, що роботу над роллю актор повинен починати з того, щоб «знищити себе, свою особу... і зробитися тією особою, яку дав йому автор... що виконати, не знищивши себе, неможливо» [37, 199-200]. Через це він закликав: «Влазь в шкуру діючої особи» [37, 197], «сягай у найпотаємніші глибини людського серця» [37, 238-239]. А для цього, він вважав, актор повинен навчитися мислити на сцені. «Ви мислили, і ось вже крок до розгадки», – писав він у листі до своєї учениці О. Шуберт. Він стверджував, що «... в мистецтві «абияк» не існує – наука, наука...» [37, 296].

М. Щепкін стверджував, що актор повинен навчитися читати книгу життя. Вона єдина може замінити йому «...усі теорії, яких, на жаль, у нашому мистецтві немає» [38, 198]. Тому він радив акторам розвивати в собі спостережливість.

М. Щепкін вперше заявив про необхідність ансамблю на театрі. Проголосивши натуру основою мистецтва, він разом з тим вважав, що натуралізм – це ремісництво, яке ніколи не може відтворити життя в усій його багатогранності.

Усі перелічені вище вимоги М. Щепкіна до мистецтва театру потрібні, на його думку, акторові для того, щоб вміти усвідомити і відтворити в художніх образах великі ідеї, що надихають людей.

Художник сцени, насамперед, повинен бути громадянином – один з основоположних принципів М. Щепкіна. Тому справжній актор, митець, створюючи той чи інший образ, завжди повинен його або любити, або ненавидіти, бути його натхненним захисником, чи прокурором. В. Белінський підкреслював, що при всій значущості зробленого М. Щепкіним в галузі теорії і практики театру, перевага його мистецтва полягає в тому, що він вміє зацікавити глядачів долею простої людини.

Всі ці принципи, відомі нам з документів різних років, у тому числі писаних після його від'їзду з України, безсумнівно, були проголошені М. Щепкіним ще під час його роботи у театрах Харкова, Полтави, Ромен, Києва, бо до Москви, як відомо, він приїхав уже цілком сформованим майстром сцени. Тому зрозуміла висока похвала на його адресу, зроблена видатним українським письменником Г. Квіткою-Основ'яненком: «Ми всі, що не бачили далі провінціальних акторів, у Щепкіні почали розуміти, що є і яким повинен бути актор...» [12, 155].

Сіяне М. Щепкіним на театрі зерно правди дало буйні сходи. Як стверджує відомий дослідник українського періоду творчості М. Щепкіна І. Волошин, «актори, які грали з ним, охоче наслідували його творчу манеру, вивчали його реалістичні прийоми, засоби роботи над роллю і шляхи, якими йшов Щепкін до перетворення в сценічний образ» [4, 10].

На наступний, вищий щабель розвитку підніс справу виховання актора в Україні М. Кропивницький. Талановитий письменник-драматург, режисер і актор, він вперше в історії українського театру поставив питання про необхідність створення драматичної школи як важливого засобу для нормального розвитку мистецтва.

Свою творчу діяльність на українській сцені по-справжньому він розпочав у 1882 році, як тільки-но виникла можливість створювати театральні трупи, які б показували вистави українською мовою.

До того часу М. Кропивницький здобув славу загальноновизнаного актора російського театру. Він пишався тим, що свій талант, свою вмільість він розвивав у взаємній праці із «... такими корифеями російського кону, як М.Х. Рибаків, М.К. Милославський, Н.І. Новиков, М.Н. Максимов, Л.Н. Самсонов, М.С. Стружкін, К.Ф. Берг» [15, 229] й удосконалював на п'єсах О. Островського та українських класиків (російським театрам виставляти п'єси українських драматургів дозволялося).

Життя М. Кропивницького в мистецтві було подвигом в ім'я свого народу. Театр він розглядав як університет для народу. І величезним було його бажання бачити акторів гідни-

ми вихователями. З боєм у серці М. Кропивницький був змушений констатувати різке низький рівень підготовки українського акторства. «В той час, як російські трупи щорічно поповнюються все більше і більше артистами, що закінчили артистичні школи, українські продовжують існувати за рахунок перукарів, кравців, шевців... за рахунок покидьок від різних професій» [15, 531], – писав він у листі до одного із своїх учнів.

Не маючи змоги з багатьох причин організувати школу, М. Кропивницький усю міць свого педагогічного таланту спрямував на виховання молоді керованого ним театру. Для акторів-початківців він створив умови, що наближалися до умов навчального закладу. Про це свідчать численні відгуки його учнів, згодом відомих українських акторів. Б. Чернов-Мацієвич згадує: «Одинадцять годин ранку. Тиша. Початок репетицій. Вся трупа сидить на сцені і чекає початку роботи. Дзвінок, з'являється Марко Лукич ... Марко Лукич робить пояснення та зауваження усім акторам без огляду на їхнє становище» [17, 330-331]. Під час вистав він «як добрий навчитель слідкував за ... кожним кроком, кожним рухом актора, а на другий день на пробі гудить і вичитує: «Як це ви зробили? Де ви бачили, щоб хто в житті отак робив?!» Так він виховував і вишколював цілі кадри акторів» [17, 317], – стверджував С. Паньківський. «Це була в повнім розумінні школа із задаванням уроків і щоденними іспитами» [17, 278-288].

Крім систематичних занять-репетицій М. Кропивницький використовував для навчання кожен вільну хвилину під час прогулянок містом, спочиваючи в готелі тощо.

На цих уроках М. Кропивницький викладав свої погляди на мистецтво, в основі яких лежала прийнята ним у спадщину від М. Щепкіна правда, той ступінь правди, якої завжди домагався від своїх учнів російський спадкоємець М. Щепкіна К. Станіславський. Один з видатних акторів і режисерів нашого часу О. Дикий писав: «... коли я потім дивився М.К. Заньковецьку, я бачив правду Кропивницького, помножену на романтику. Яскравість нестримна Саксаганського – це правда, помножена на загальну характерність. І в усіх випадках творчості була правда, як школа, як основа, як напрямок. І це був Кропивницький» [17, 294].

Цілком слушно звертаючи увагу в театральному мистецтві на акторський талант, а у вихованні актора – на розвинення здібностей, М. Кропивницький надавав великого значення вмінню відібрати із значної кількості аматорів і акторів-початківців людей найбільш здібних до сценічної праці. І у цьому вмінні був іще один з його мистецьких талантів. Численні сучасники М. Кропивницького свідчать, що він, гастролюючи по Україні, намагався не втрачати нагоди відвідати місцевий аматорський гурток.

Відбір – один з головних компонентів театральної педагогіки. Готуючись організувати свою першу трупу, М. Кропивницький звертався до друзів з проханням допомогти відшукувати самородків, хлопців і дівчат «... придатних для сцени, з голосами; безперечно, з деякою підготовкою розумовою і моральною, ... я б зайнявся ними, обіцяючи піклуватися про їх дальшу долю» [16, 332-333].

Вміння мислити М. Кропивницький ставив понад усе. Вся його увага була спрямована на те, щоб навчити молодого актора думати на сцені. Причому, місія режисера-педагога зводилася в цьому випадку до ролі, як казав К. Станіславський, повитухи, що полегшує народження образу, допомагає учневі самому збагнути потребу опанування того чи іншого акторського засобу й оволодіти ним самостійно.

На своїх уроках-репетиціях М. Кропивницький створював учням такі умови, свідчить С. Паньківський, що вони самі навчалися «... як ставити голос, щоб наповнити ним весь зал, і створити враження звичайного життєвого тону» [17, 317-318], як рухатись на сцені так, щоб була повна ілюзія природності і найменший рух було видно в усіх кінцях залу.

Наступний компонент театральної педагогіки – драматургія. Саме вона була тим каменем, на якому відточувалась майстерність актора. Причому цінність драматургічного твору як педагогічного матеріалу знаходилася у прямо-пропорційній залежності від його ідейних і мистецьких якостей. «Заньковецьку, Затиркевич, Садовського, Саксаганського, Максимовича, Ліницьку, Грицяя, Вірину, Касиненка ... створили «Глитай», «Наймичка», «Доки сонце», «Безталанна», «Назар Стодоля», «Сватання», «Наталка Полтавка», «Дай серцю волю ...» [5], – писав він у листі до Д. Гайдамаки. І навпаки, «... щоденна трата свого натхнення

у беззмістовних ролях, щоденне витрачання багатого запасу внутрішніх сил на яку-небудь нісенітницю...» [16, 313-314] декваліфікує актора, стверджував М. Кропивницький.

Такий репертуар вимагає від виконавців високої культури творчості, однією з ознак якої є точність, аж до славнозвісного мхатівського «ледь-ледь» («чуть-чуть»). Як свідчить учень М. Кропивницького відомий український актор Ф. Левицький, «не було зайвого руху, не було фальшивої мізансцени, фальшивого тону» [17, 298]. М. Кропивницький відзначався колосальною наполегливістю в роботі, яку прищеплював і своїм вихованцям: «Марко Лукич примушував неуків по 20 – 30 разів повторювати фразу з визначеним наголосом на слові, і, зрештою, актор не пізнавав себе, до такої міри красиво і правильно освітлювалась та чи інша фраза» [17, 298].

Величезного значення М. Кропивницький надавав чистоті мови. «Це була школа, вища школа мовознавства» [17, 298], – твердив один з його учнів, і це справді відповідало дійсності.

Громадянський пафос, природність були головними ознаками творчості педагога-режисера М. Кропивницького. Саме вони примушували його, навіть хворого, гастролювати по тих українських трупах, що працювали у найвіддаленіших куточках України. І кожна така гастроль сприяла підвищенню акторської майстерності і режисури у трупі.

Свідомість свого громадянського обов'язку спонукала його навіть під час відпочинку займатися театральньо-педагогічною діяльністю. Наприкінці днів своїх, відпочиваючи на хуторі Затишок, М. Кропивницький ставить дитячі спектаклі, піднімає клопотання про дозвіл відкрити школу для селянських дітей, в якій навчання велося б рідною українською мовою.

М. Кропивницький підготував велику кількість видатних митців, які згодом самі стали талановитими вихователями театральної молоді, розвиваючи і поширюючи педагогічні принципи свого вчителя. М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, Є. Боярська, працюючи в різних трупах, мали своїх учнів. Його колеги І. Карпенко-Карий, М. Старицький, П. Саксаганський, М. Садовський в очолюваних ними театрах створювали для своїх акторів умови для творчого зростання, використовуючи досвід М. Кропивницького.

У своїх трупах вони проводили читання й аналіз драматичних творів світової класики спеціально для молодих акторів. У вільні від вистав дні, не менше одного разу на тиждень, влаштовувались репетиції для молоді, де кожен актор міг пробувати свої сили у тій чи іншій великій ролі.

Всі заходи з виховання акторської зміни, що їх проводили видатні майстри сцени, мали велике значення для розвитку українського театру. Проте ж справжнього розвитку театральне мистецтво в Україні могло досягти тільки за наявності «правильно організованих драматичних курсів». Ця думка повторювалась у театральних колах і пресі все частіше й частіше. Але довгий час вона була нездійсненною мрією, бо, по-перше, відкриття приватних шкіл знаходилося у віданні міністерства внутрішніх справ, ставлення якого до усього українського загальновідоме, а, по-друге, бракувало коштів на заснування школи. Та об'єктивний хід розвитку українського театру і драматургії вимагав нового актора, спроможного дати сценічне життя новим соціальним драмам, комедіям і трагедіям, що відтворювали б величезне загострення протиріч епохи.

Виникнення української драматичної школи стало можливим тільки завдяки тим подіям, що невдовзі вибухнули революцією 1905 року. В організації школи діяльну участь взяли видатні українську митці і громадські діячі М. Лисенко і М. Старицький. Двоюрідні брати – вони жили і виховувалися разом, у сім'ї Лисенків, відомій своїми демократичними традиціями. Батько композитора Віталій Романович, сучасник декабристів, був вихований на ідеях Ж.-Ж. Руссо, Ф.-М. Вольтера, французьких енциклопедистів. Брат матері М. Старицького Олександр, гвардійський офіцер, який обіймав у Петербурзі значну урядову посаду – він був ад'ютантом Аракчеєва – одружився із своєю кріпачкою, рішуче порвавши із дворянським суспільством. Його вплив на виховання обох тоді ще юнаків був вирішальним. Рідний брат М. Лисенка Андрій брав активну участь у революційному русі, в 1905 році він керував страйком на важливих залізничних вузлах – станціях Знам'янка і Користівка.

Формування громадсько-політичних поглядів М. Лисенка та М. Старицького в юнацькі роки відбувалося під впливом творчості Т. Шевченка, М. Гоголя, В. Белінського, М. Чернишевського. Свою творчість вони розглядали як служіння народові. Почавши з поезій і перекладів, М. Старицький, наприклад, за визначенням І. Франка, був першим після Т. Шевчен-

ка оригінальним українським поетом. Устами М. Старицького, як твердить І. Франко, вперше заговорив українським поетичним словом загальноросійський інтелігент.

Про значення літературного доробку М. Старицького можна скласти собі уяву хоча б з того, що І. Франко в інтересах української культури жалкував про відхід М. Старицького від літератури, хай навіть заради театру. Але невгамовний дух вічного пошуку, дух активного служіння своєму народові кликав його на ширше поле, вимагав великих обріїв творчості. М. Старицький розумів потреби життя: «Про великий вплив театру на моральний і політичний ріст суспільства сперечатися нема чого – ця істина повинна стати аксіомою» [10], – писав він.

Ось чому свій літературний талант він зосередив на драматургічному жанрі. Глибоко усвідомлюючи могутність впливу театру на суспільну свідомість, М. Старицький спрямував усі свої сили на його удосконалення. Понад двадцять років свого життя присвятив він цій справі. Ще у 1872 році, в часи, коли українські публічні вистави були заборонені, він разом із М. Лисенком організував у Києві музично-драматичний гурток, маючи на меті, як свідчить Софія Русова, «ставити щось народне». Гурток об'єднав талановиту, різнобічно обдаровану, національно свідому молодь. Серед його акторів можна було побачити багатьох згодом відомих діячів науки і культури, зокрема, автора українського гімну Павла Чубинського.

У цьому гуртку велися пошуки принципів організації майбутньої школи. Його засновники боролися проти рутини, дилетантизму і спрямовували виховну роботу з молоддю на винайдення законів акторської творчості у реалістичному театрі. Підготовці тільки однієї ролі тут відводили до шести місяців, в той час як у багатьох драматичних школах, які виникли пізніше, цей термін вважався достатнім для завершення всього курсу навчання. М. Старицький, як і М. Кропивницький та І. Карпенко-Карий, усвідомлював, що тільки за наявності належним чином організованого театрального навчального закладу театр матиме змогу виправдовувати своє високе громадянське покликання. Але оскільки музичне мистецтво зазнавало менше утисків, ніж театральне, всі клопоти щодо організації музично-драматичної школи взяв на себе композитор М. Лисенко.

*(Продовження у наступному номері)*

### **Література**

1. Вистава учнів драматичної школи М. Лисенка // Рада. – 25 жовтня.
2. Всеволодський (Гернросс) Вс. История театрального образования в России: Т. II. (XVII – XVIII вв.). – СПб., 1913.
3. Волошин І. Михайло Щепкін і Україна. – К., 1963.
4. Волошин І. Михайло Щепкін і Україна. – К., 1963. – С. 10.
5. Державний музей театрального і кіномистецтва України. Лист Кропивницького до Д. Гайдамаки від 20.03.1895.
6. Дорошенко Н. Спомини про драматичний курс школи М. Лисенка // Рідний край. – 1912. – Ч. 7.
7. Дурилін С. М. Заньковецька 1860 – 1934. Життя і творчість. – К., 1955.
8. Жученко М. Дещо про українську театральну справу // Дніпрові хвилі. – Катеринослав, 1911. – Ч. 23-24.
9. Загаров О. Мистецтво актора // Дніпрові хвилі. – Катеринослав, 1911. – Ч. 23-24.
10. Інститут літератури НАНУ, Відділ рукописів, ф. 15. – № III. – С. 1.
11. Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. – К., 1958.
12. Квітка-Основ'яненко І. Історія театру в Харкові // Твори в 6-ти т. – К., 1957. – Т. 6.
13. Коваленко П. Незабутнє. Спогади старого актора. – К., 1962.
14. Крижацький Г. Сторінки літопису // Мистецтво. – К., 1961. – Ч. 6.
15. Кропивницький М. Твори в 6-ти т. – К., 1960. – Т. 6.
16. Кропивницький М. Твори. – К., 1960.
17. Кропивницький М. Твори. – К., 1955.
18. Лисенко О. М.В. Лисенко. – К., 1959.
19. Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка. – К. 1928.
20. Піскун І. Театральна освіта на Україні // Театр. – К. 1938. – Ч. 4.
21. Рулін П. Справи театральної освіти // Радянський театр. – Х., 1931. – Ч. 1-2.

22. Русова С. Спомин про перший театральний гурток у Києві // Літературно-науковий вісник. – 1918. – Ч. 4-6.
23. Садовський М. Мої театральні згадки. – К., 1918. – Ч. 4-6.
24. Садовський М. Лист до редакції // Дніпрові хвилі. – Катеринослав, 1912. – Ч. 3.
25. Саксаганський П. Театр і життя. – Х., 1932.
26. Саксаганський П. По шляху життя. – Х., 1935.
27. Саксаганський П. Из пришлого українского театра. – 1938.
28. Саксаганський П. Моя праця над волею // Театр. – К., 1937.
29. Саксаганський П. До театральної молоді // Театр. – К., 1941. – Ч. 4.
30. Саксаганський П. До молодих режисерів // Театр. – К., 1941. – Ч. 1.
31. Сладкопєвцев В. Театр как игра // Театр и искусство. – СПб, 1912. – Ч. 40-44, 49-52.
32. Сладкопєвцев В. Вступ до мелодрами і довідка до теорії Рутца // Театральний порадник. – К., 1920. – Ч. 2.
33. Ставицький О. Українська драматургія початку ХХ століття. – К., 1964.
34. Стеценко Л. Панас Саксаганський. – К., 1959.
35. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів. – К., 1963. – Т. 5.
36. Щепкин М. Жизнь и творчество в 2 т. – Т. 1. – М., 1984.
37. Щепкин М. Жизнь и творчество в 2 т. – Т. 2. – М., 1984.
38. Щепкин М. Записки, письма. – М., 1957.

УДК 785.161(477)

**Валерій Терентійович Посвалюк**

кандидат мистецтвознавства,  
заслужений артист України, в. о. професора,  
завідувач кафедри мідних духових  
і ударних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського

## МИСТЕЦТВО ДЖАЗУ УКРАЇНСЬКИХ ТРУБАЧІВ

*У статті окреслено основні етапи розвитку мистецького джазу в Україні; охарактеризовано діяльність відомих джазових виконавців; визначено їх роль і місце у музичній культурі країни.*

Ключові слова: мистецтво джазу, музична культура, оркестр, трубоч, ансамбль.

*The author of the article outlines the main stages of jazz development in Ukraine. He characterizes the works of famous jazz performers and defines their role and place in the musical culture of the country.*

Key words: jazz art, musical culture, orchestra, trumpeter, jazz group.

Аналіз проблем і перспектив розвитку національної школи гри на трубі буде неповним без розгляду діяльності українських трубочів у сфері джазу. Цей вид мистецтва об'єднує значну кількість виконавців, має свої витоки, особливості, традиції, нарешті, школу, що дуже відрізняється від академічної штриховою культурою, мистецтвом імпровізації, використанням численних допоміжних засобів зміни звучання, верхнього регістру тощо. Незважаючи на те, що у в нашій науковій літературі вже з'явилися ґрунтовні дослідження деяких аспектів цього жанру музики (В. Симоненко, В. Олендарьов, В. Романко), ми вважаємо, що вивченню теми варто приділити більше уваги. З цією метою ми стисло оглянемо основні етапи розвитку мистецтва джазу в Україні (зокрема, в Києві), охарактеризуємо діяльність відомих джазових виконавців, насамперед трубочів, визначимо роль і місце джазової музики у музичній культурі країни.

Зародженням джазового виконавства в Україні вважають середину 20-х – початок 30-х років ХХ ст., коли джаз з'явився у країнах Західної Європи і поступово почав завойовувати республіки Радянського Союзу. 1924 року у Харкові Ю. Мейтус організував професійний джаз-банд при театрі Пролеткульту. Колектив проіснував до 1926 року.

Джаз і донині виконується різними за кількістю складами виконавців: від одного до 12-17 музикантів. Найкращими виконавцями у складі Нью-Орлеанського джазу (сім музикантів) були його перевесники – американці Бадді Болден, Кінг Олівер та його учень Луї Армстронг (народився 1900 року, полюбляв повторювати: «Я і джаз народилися одночасно»). Серед сучасних трубачів у невеликих складах успішно виступає В. Марсаліс, наші співвітчизники – А. Зінкевич, В. Колесников.

Кумиром трубачів 30-х років ХХ ст. був американець Гаррі Джеймс, а біг-бенди відігравали провідну роль у розвитку цього жанру. Яскраві оркестровки у виконанні колективу Гаррі Джеймса і сьогодні не залишають нас байдужими. Джаз, який представляв його оркестр, належав до так званого білого джазу, тому що виконувався білими музикантами, які по-своєму розуміли й виконували цю музику. Виконавці «чорного джазу» – афроамериканці – родоначальники цього виду мистецтва, характеризувалося певними особливостями. «Чорні» музиканти у джазових композиціях часто імпровізували, що вважають основним компонентом джазу, «білі» – приділяли більше уваги злагодженій ансамблевій грі, однаковій штриховій культурі, видовищним ефектам. Прикладом репертуару і манери виконання «білого джазу» можуть слугувати композиції, які виконував оркестр під керуванням тромбоніста Глена Міллера, а музика, яку грали такі оркестри, була подібна до музики з кінофільму, що в радянському кінопрокаті називався «Серенада сонячної долини» (в американському оригіналі його назва – була «Серенада місячного сяйва»).

На початку розвитку джазової музики у Радянському Союзі джазове виконавство презентувала музика такого спрямування. Знавці джазу називають її не джазом, а легкою, танцювальною музикою. Зазвичай вона справді мала танцювальний характер, через що була дуже популярною серед усіх верств населення різних країн. Про це свідчать тогочасні записи у виконанні ленінградського «Теа-джазу» під керуванням трубача Якова Скоморовського, а згодом – славнозвісного джаз-оркестру Леоніда Утьосова.

Манера гри і звуковедення оркестрів початку ХХ ст. сильно відрізнялися від сучасної. Вони характеризувалися використанням широкого вібрато, що особливо відчувалося у грі саксофоністів. Трубачі і тромбоністи також нерідко застосовували цей прийом, особливо у фрагментах блюзового характеру.

У «білих» оркестрах соло, схожі на імпровізації, часто записували в нотних партіях і заучували напам'ять. Таким чином, виконання імпровізаційних фрагментів було майже завжди однаковим. Дотепер існує різниця між оркестрами європейського й американського зразків. Останнім притаманні розкутість, імпровізування, але не записане в нотному тексті, а виконуване експромтом і тому щоразу інше. Як правило, у нотному тексті у місцях, де має бути імпровізаційний фрагмент, виписується літерна і цифрова гармонія, і музиканти, добре обізнані з цими орієнтирами, вільно почувають себе, виконуючи соло.

На початку 30-х років ХХ ст. джазове виконавство у Радянському Союзі наслідувало манеру зарубіжних оркестрів, яку талановиті «слухачі» запозичували з платівок і несанкціонованих прослуховувань зарубіжних радіостанцій. Взірцем такого виконання був оркестр Пола Вайтмана (США), у складі якого вже тоді були струнні інструменти.

Серед перших українських трубачів, котрі зацікавилися джазовою музикою, – киянин Микола Рудий, який, працюючи у складі оркестру ансамблю під керуванням Є. Шейніна та П. Вірського, із захопленням виконував п'єси джазового спрямування, почуті з платівок із записами американських та європейських трубачів. Маючи академічну освіту (М. Рудий навчався у класі проф. В. Яблонського), музикант досяг значних успіхів у виконанні подібної музики. І, хоч гру М. Рудого можна лише умовно назвати суто «джазовою», виконання таких модних на той час п'єс, як «Домовий» (з використанням сурдини Ва-Ва), «Румбанелла» та відомого і нині «Сент-Луїз блюзу», викликало захоплення у слухачів, відповідаючи тогочасним уявленням публіки про джаз. Про майстерність М. Рудого яскраво свідчить спільний концерт радянських і американських артистів який відбувався після закінчення Другої світової війни. Тоді виконання М. Рудим «Сент Луїз блюзу» викликало такий захват в американців, що вони довго запрошували його виїхати на роботу до Сполучених Штатів Америки.

До Другої світової війни відомими джаз-оркестрами були колективи під керуванням О. Володарського («Концертний джаз», Харков), І. Ключарьова («Мелоджаз», Київ. У складі оркестру працювали трубачі М. Рудий, М. Косяков).

Першим державним джазовим колективом після війни (1945-1946) у Києві став Державний джаз-оркестр УРСР під керування Ю. Тимошенка (музичний керівник П. Кесслер).

У 1954-1959 роках під керуванням відомого українського композитора і диригента Є. Зубцова функціонував Естрадний оркестр Української республіканської естради (естрадними оркестрами за радянського часу називали всі джазові колективи 50-60 років). Партії провідних солістів-трубаців виконували М. Рудий та В. Пшеничников. Оркестр часто гастролював Україною та республіками Радянського Союзу. Із сольними номерами успішно виступали ці трубачі, про що свідчили відгуки у пресі. Значне місце в репертуарі оркестру поряд із композиціями Г. Джеймса та Д. Елінгтона посідали твори з використанням української тематики.

Із 1959 по 1961 років оркестром керував В. Лисиця. Партії труб виконували М. Кормушин, М. Самусенко, В. Пшеничников.

Із червня 1961 року керівником оркестру призначили І. Петренка (в минулому соліста ленінградського джаз-оркестру під керуванням Й. Вайнштейна), а оркестр, зазнавши певних організаційних змін, став називатися «Дніпро». З ім'ям І. Петренка пов'язаний тривалий період плідної роботи і цікавих експериментів. Манера виконання оркестру наблизилася до манери відомого американського джаз-оркестру К. Бейсі.

Із 1964 по 1966 років оркестром керував грузинський композитор Г. Гачечіладзе (упродовж останнього часу очолював декілька джаз-оркестрів та ансамблів Грузії). Здібний організатор і талановитий аранжувальник, Г. Гачечіладзе змінив манеру виконання оркестру на кшталт звучання оркестру Гіла Еванса. Значно розширився верхній регістр трубаців і тромбоністів, до складу оркестру ввели валторну (В. Кривицький). В оркестр прийшли молоді перспективні трубачі – А. Самітов, В. Безкоровайний, Ю. Успенський, тромбоністи Ю. Братолобов та М. Безгудов. Згодом групу трубаців оркестру поповнили В. Полянський, В. Грядунів. З'явилися оркестровки на зразок М. Фергюсона, що вимагали потужного верхнього регістру та значної витривалості.

Паралельно з оркестром «Дніпро» у 60-ті роки ХХ ст. в Києві функціонував оркестр Київського спортивно-танцювального ансамблю «Балет на льоду» (музичний керівник – Е. Фальковський). Діяльність цього колективу підпорядковувалась потребам ансамблю. Як творча джазова одиниця оркестр був малоцікавий. Його склад часто змінювався, в основному через недисциплінованість та легковажне ставлення до роботи музикантів, які не всі мали необхідну професійну освіту. Основним завданням колективу був акомпанемент спортсменам-фігурістам. Концертної діяльності оркестр не вів.

Подібні до ансамблю «Балет на льоду» функції, але на більш якісному рівні, виконував Естрадний оркестр Київського державного цирку. Тривалий час керівником цього найстарішого оркестру естрадного спрямування (він почав свою діяльність відразу після війни) був В. Петрусь. Періодично у його складі працювали відомі музиканти-духовики (трубачі: М. Бердієв, М. Рудий, В. Пшеничников, А. Самітов, В. Полянський, В. Поляков, чудовий виконавець сольних імпровізацій В. Климков, тромбоністи А. Разумик, Ю. Братолобов, М. Безгудов, В. Іванов), тобто всі музиканти, що виступали в естрадних колективах, працювали і у цирку.

Колектив естрадного оркестру Київського державного цирку завдяки частій зміні програм мав великий досвід виконання музики різного характеру. І хоч його керівник – досвідчений цирковий диригент, в минулому кларнетист-саксофоніст, однак знавцем специфіки джазового виконавства. Досвід і тривалий час виконання музики допомагали колективі справлятися з усіма завданнями, що поставали перед ним і потребували якісного виконання. Як концертна одиниця оркестр часто виступав по телебаченню, радіо, давав концерти у різних залах Києва, обслуговував важливі заходи Міністерства культури.

У 1969 році колектив оркестру виїжджав на тривалі гастролі країнами Близького Сходу (Іран, Ірак, Кувейт). І донині оркестр Державного цирку лишається провідним естрадно-джазовим колективом у Києві. Сьогодні його керівником є М. Резницький, у минулому відомий саксо-

фоніст, соліст оркестру «Дніпро». Час від часу оркестр виступає з концертами суто джазової музики у Міжнародному центрі культури і мистецтва (колишній Жовтневий палац культури), в Українському домі, де збираються професійні музиканти, прихильники джазової музики.

Серед оркестрів такого спрямування слід відзначити оркестр Запорізького цирку, який розпочав свою роботу разом з відкриттям цирку у 1973 році. Оркестр має стаціонарне приміщення, штат технічної обслуги, житловий будинок, побудований спеціально для артистів оркестру. Керує оркестром директор цирку С. Кравець. Музикант за освітою, він з 1998 року очолює керівництво цирком і виконує обов'язки диригента оркестру. Колектив дуже популярний у Запоріжжі, часто виступає з відкритими концертами, обслуговує різні заходи, пов'язані з культурним життям міста.

У червні 2003 року біг-бэнд звітував у Києві в приміщенні Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. Разом із солісткою, джазовою співачкою О. Бондарчук, оркестр під орудою С. Кравця виконав цікаву програму, що складалася виключно з творів джазової класики, сучасних композицій, творів українських авторів і аранжувальників. Вокальні твори у виконанні О. Бондарчук звучали художньо переконливо, вражали майстерним володінням голосом у поєднанні зі справжньою манерою джазового виконання.

На думку керівника оркестру, найкращими оркестровками для оркестру є оркестровки наших, вітчизняних аранжувальників. Провідне місце серед них займають роботи композитора і піаніста Є. Дергунова. Крім оркестрових п'єс та супроводу для вокалу, в концерті прозвучали твори, написані для солюючих інструментів. Велике враження на публіку справило виконання п'єси для труби з репертуару М. Фергюсона «Шехерезада». У супроводі оркестру її майстерно виконав соліст оркестру, трубач Г. Тарасюк. Упродовж усього концерту з сольними творами виступали тромбоніст Г. Формальський, альт-саксофоніст Р. Хижняк.

Запорізький біг-бэнд та оркестр Київського цирку є нині єдиними з-поміж державних вітчизняних джазових колективів, що зберегли і продовжують традиції біг-бенду в Україні, презентують справжнє джазове мистецтво, яке необхідно підтримувати й популяризувати.

Державний оркестр «РадіоБэнд Олександра Фокіна» (така його офіційна назва) – колектив нового покоління. Цей високопрофесійний джазовий оркестр складається виключно з музикантів, які присвятили себе джазу і виконують тільки цю музику. Оркестр не можна назвати повним біг-бэндом. Нормативно склад повного біг-бенду варіюється приблизно у таких співвідношеннях: труби – 4-5, тромбони – 4 (іноді плюс валторна), саксофони – 5, ритм-група – піаніст, ударник, гітара, контрабасист (бас-гітара). Всього – 16-18 виконавців.

«РадіоБэнд Олександра Фокіна» має у своєму складі двох трубачів, одного тромбоніста, трьох саксофоністів і шістьох членів ритм-групи – усього 12 осіб. Але в умовах радіостудії з новітніми звуковими ефектами цим складом можна здійснювати виконання композицій, розрахованих на більшу кількість музикантів, – тут чимало залежить від майстерності аранжувальників.

Від початку заснування оркестру в ньому працювали відомі джазові трубачі В. Копоть та В. Немирович. Зокрема, В. Копоть – музикант, що закінчив Львівську консерваторію, талановитий джазовий трубач, завжди виступав у великих і малих складах джаз-оркестрів, його часто запрошували на роботу за кордон, він є продовжувачем джазових традицій в Україні, лауреатом конкурсів і фестивалів джазової музики.

Тривалий час В. Копоть викладав мистецтво джазового виконавства на трубі у Київському музичному училищі.

В. Немирович – досвідчений музикант, але без спеціальної музичної освіти (на жаль, більшість джазових музикантів має лише початкову музичну освіту), працював у різних київських колективах джазового спрямування. Великий досвід роботи допомагає йому в професійній діяльності – як правило, він «груповий» музикант, а вміння імпровізувати дає змогу йому брати участь в оркестрах малих складів, де вміння кожного музиканта імпровізувати дуже цінують.

Нині партію першої труби у радіо-бэнді виконує заслужений артист Білорусі В. Щериця, котрий тривалий час працював у джазових оркестрах СРСР (оркестр під керівництвом К. Орбеляна, Державний оркестр Білорусі під керівництвом М. Фінберга). Це трубач сольної



імпровізаційного напрямку. Його виконавська манера призначена для складів, подібних київському радіо-бенду.

Другий трубач – Ілля Русак – тривалий час працював в оркестрах Молдови (ансамбль «Жок», Кишинівський цирк), досвідчений ансамбліст, який добре відчуває сучасний оркестровий стиль, володіє необхідними штрихами і манерою.

Керівництво оркестру часто співпрацює із видатними зарубіжними музикантами. Цього року планується запросити до Києва для серії концертів відомого гітариста Карлоса Сантану та трубача Артуро Сандавалю.

Аналізуючи джазове виконавство в Україні, слід згадати й гастрольну діяльність іноземних оркестрів, які приїжджали в нашу країну.

У 1926 році у Києві, Харкові та Одесі гастролювала американська джазова група «Kings of Jazz» під керуванням Френка Вітерса, яка складалася з негритянських музикантів. В її складі виступав видатний джазовий кларнетист-саксофоніст С. Беше.

Протягом наступних років в Україну періодично приїжджали багато різних колективів такого спрямування. Особливо частими були гастролі у 60-70-ті роки ХХ ст. Україну й, зокрема, Київ у ті часи часто відвідували державні естрадні оркестри Естонії, Латвії та Росії (оркестри Л. Утьосова, Б. Ренського, А. Кролла). Неодноразово із концертами приїжджав джаз-оркестр під керуванням О. Лундстрема. У складі цього відомого колективу працювали трубачі М. Кормушин та В. Чижик, які завжди виконували сольні номери в супроводі оркестру.

Восени 1965 року на гастролях у Радянському Союзі перебував духовий оркестр університету штату Айова (США). Серед міст, якими проходив маршрут гастролей цього студентського колективу (приблизно 150 чоловік), був і Київ. Концерт, що відбувся у приміщенні Оперного театру, запам'ятався слухачам новітнім репертуаром, поєднанням у програмі класичних творів із легкою музикою, грою солістів, своєрідними аранжуваннями (наприклад, концерт А. Вівальді для двох труб у виконанні восьми трубачів, Сюїта з музики до опери «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна). Найбільше враження справив виступ студентського біг-бенду наступного дня у приміщенні Київської консерваторії. Концерт планувався як зустріч студентів двох навчальних закладів. Та коли після виступів київських студентів на сцені Великого залу з'явився біг-бэнд америкаців, здивуванню публіки не було меж. Вразило киян і майстерне виконання складних джазових творів юними музикантами (вік студентів був 16-18 років). Злагожденість у звучанні груп, особливо трубачів, які грали в дуже високому регістрі, в однаковій манері, однією подачею звука, що дивлячись на музикантів, не можна було визначити, хто яку партію виконує, викликало захоплення. Все це свідчило про те, що в університетах США ведеться ґрунтовна робота по вихованню професійних музикантів, здатних виконувати музику різних спрямувань, зокрема і джазову.

Значними музичними подіями були гастролі французького джаз-оркестру М. Леграна (1956), американських джаз-оркестрів Б. Гудмана (1957), Дюка Еллінгтона зі славнозвісним солістом-трубачем Кутті Вільямсом (1971) та оркестру під керуванням трубача Теда Джонса й ударника Мела Льюїса (1972). Це оркестри різних джазових епох і стилів.

Оркестр Дюка Еллінгтона – традиційний біг-бэнд, що підтримує і зберігає традиції 30-40-х років ХХ ст. Його репертуар складався із традиційних творів епохи свінгу.

Оркестр Теда Джонса і Мела Льюїса – сучасний біг-бэнд, спроможний виконувати твори всіх джазових спрямувань – від діксиленду до сучасних складних композицій. Його виконавська культура і репертуар засвідчують, що джаз у процесі свого розвитку став елітарним, інтелектуальним мистецтвом, здатним виступати на концертних академічних площадках. У складі групи трубачів виступав тоді Сесіл Бріджуотер, який здивував киян фантастичним верхнім регістром, а майстерне виконання Тедом Джонсом численних соло з оркестром у невимушеній імпровізаційній манері діяло на слухачів заспокоїливо-розслаблено, приносячи насолоду. Гастролі цих відомих колективів відбувалися і в інших містах України.

Завдяки цим гастрольним заходам українська музична спільнота отримала можливість уявити на якому рівні перебувало джазове виконавство у найбільш «джазовій» країні світу – США. Враження від концертів надовго залишилося в пам'яті українських музикантів і спонукало їх до вдосконалення власної майстерності.

Стан джазового виконавства наступних років був продемонстрований киянам під час конференцій Міжнародної гільдії трубачів (Київ, 1998) та конференції, що відбулася в університеті Парчейс у передмісті Нью-Йорку (2000).

На київській конференції майстерно виступив Вінцент Ді Мартіно: на заключному концерті в Національній опері він двічі поспіль (другий раз на біс) виконав дуже складну п'єсу з репертуару відомого американського трубача-віртуоза Р. Мендеса «Макарена». У виконанні інтернаціонального тріо трубачів В. Копотя (Україна), Вінцента Ді Мартіно (США) та В. Колесникова (Україна) було представлено твір Д. Гіллеспі «Ніч у Тунісі». Бездоганна гра учасників цього ансамблю підтвердила високий рівень як американських, так і українських трубачів.

На конференції Парчейс-2000 джазовій програмі приділили особливу увагу. На концертах виступали сучасні зірки американського джазу Вінтон Марсаліс, Джон Феддіс, Лев Солофф та ін.

Гра американських фахівців характеризувалася майстерним володінням диханням; максимальним наповненням інструмента впродовж усієї музичної фрази (відрізняє виконавство вітчизняних музикантів від виконавства американських колег), в результаті чого постійно утримується інтонація і тембр звука; володінням усіма діапазонами труби в усіх нюансах; тривалою грою у верхньому та надверхньому регістрах; майстерним володінням мистецтвом імпровізації поряд із могутньою туттійною грою.

Навчання гри в Америці джазових музикантів проходить за тією ж технологією, що й академічних. Тому нерідко багато хто з них поєднує академічну гру з джазовою. Але для досягнення видатних результатів необхідно диференціювати обидві галузі виконавства. Прикладом цього є творчість В. Марсаліса. Після багаторічного успішного поєднання обох жанрів, музикант відмовився грати класичну музику на користь джазовій, пояснюючи свій вибір складністю виконання класичної музики.

Оглядаючи сучасний рівень виконавства джазу трубачами, слід згадати виступ у Києві світової зірки трубного джазового виконавства М. Фергюсона, що відбувся у 2005 році. Концерт, що проходив у Міжнародному центрі культури і мистецтва, привернув увагу всіх професіоналів і аматорів джазу, які одержали можливість нарешті почути і побачити мистецтво цього видатного майстра у живому виконанні. Зазвичай його гра була представлена у вигляді записів на різних аудіоносіях (платівки, касети, компакт-диски). Видатний трубач виявив своє мистецтво у повній мірі, незважаючи на солідний вік, як для трубача. Він продемонстрував чудову виконавську форму, фантастичний верхній регістр і своєрідну «гарячу» манеру виконання, що так відрізняє його від всіх інших трубачів світу. Але маючи все необхідне для джазового трубача і навіть більше, М. Фергюсона не вважають суто джазовим музикантом. Він, як представник «білого» джазу, не імпровізує, на відміну від кумирів джазу – Майлса Девіса і Діззі Гіллеспі.

З програми концерту М. Фергюсона, можна зробити висновок, що гра майстра ґрунтується на принципах правильного технологічного навчання. У всіх жанрах мистецтва (академічного, джазового тощо) професійна гра має бути інтонаційно чистою, стійкою тембрально, рівною у всіх регістрах і динамічних відтінках. Такі показники у технологічному плані можна отримати завдяки правильному співвідношенню роботи складових виконавського апарату: дихання і амбушуру, які, в свою чергу, повинні чітко виконувати свої функції.

Що ж до музичної освіти у сфері джазового виконавства в Україні, слід констатувати, що перед виконавцями, викладачами і науковцями постали складні проблеми навчально-методичного забезпечення, технічного обладнання, наукової роботи, що включає поняття джазової школи, джазової науки, мистецтва джазової композиції, аранжування. Ще й досі талановиті молоді люди «знімають» з диска чи касети на слух (як і раніше, у 30-ті роки ХХ ст.) аранжування провідних майстрів джазу, не заглиблюючись у саму систему, що є, по суті, ремісництвом.

Однак, попри всі недоліки, в останні роки було створено цілу низку джазових (естрадных) відділень при музичних училищах Києва, Рівного, Полтави, Сум та інших міст України, де навчання прийомів гри у цьому жанрі музичної культури відбувається на професійному рівні. Аналогічні відділення відкрито і в деяких університетах культури і мистецтв, наприк-

лад у Києві, Рівному, Донецьку. Такий підхід продукує позитивні результати і дає змогу сподіватися на розвиток справді професійного джазового виконавства в Україні.

Київське вище музичне училище ім. Р. Глієра було першим (за деякими даними разом з Одеським) в Україні навчальним закладом, в якому розпочалася програма професійного навчання інструментального мистецтва гри джазу. Відкриття відділення джазового виконавства відбулося у 1980 році. Першим викладачем класу труби був соліст Естрадного оркестру українського радіо В. Грядунів. Згодом гру на трубі викладали В. Петрушенко (зав. відділом), В. Копоть, Ю. Кафельников, В. Щериця. Нині відділ очолює лауреат міжнародних конкурсів Є. Марков, відомий джазовий гітарист, педагог-методист, організатор численних акцій, пов'язаних з популяризацією джазу.

Унікальним явищем у розвитку джазової освіти була діяльність дитячого джаз-оркестру з Кривого Рогу (художній керівник О. Гебель), який став лауреатом низки міжнародних конкурсів (Дніпропетровськ – 1983, 1987 та ін.).

Викладання джазу здійснюють у Київській дитячій академії. Вона свій оркестр під назвою «Little Band Academia», яким керує учень і послідовник Гебеля В. Басюк.

Великого значення для розвитку джазу в Україні мали відкриті на початку 60-х років ХХ ст. джаз-клуби (у 1962 році – у Києві, 1967 – у Донецьку, Дніпропетровську).

Проведення джазових фестивалів, хоча вони й мали статус самодіяльних, значно сприяло популяризації і розповсюдженню мистецтва джазу. У фестивалях обрали участь ансамблі, у яких духовним інструментом здебільшого був саксофон. Серед невеликої кількості трубачів своєю майстерністю виділялися В. Колесников та С. Лавриненко (обидва з Донецьку).

У фестивалях «Горизонти джазу», що з 1987 по 1996 рік проводилися у Кривому Розі, крім різноманітних ансамблів, взяли участь двадцять один біг-бенд з різних країн (на першому фестивалі 1987 року виступило сім ансамблів лише з Кривого Рогу). Незважаючи на те що ці оркестри були студентськими та учнівськими (біг-бенд Криворізького гірничорудного інституту, дитячий біг-бенд О. Гебеля, студентські біг-бенди Київського, Одеського, Криворізького, Запорізького музичних училищ та інших навчальних закладів), така кількість колективів свідчить про неухильне зростання інтересу до джазового виконавства. У концертах фестивалю брали участь також і такі відомі колективи, як джаз-оркестри під керівництвом О. Лундстрема, К. Назаретова.

Упродовж дев'яти років дирекція Музичного училища ім. Р. Глієра і Фонд імені В. Горовиця організовують джазові фестивалі пам'яті Володимира Симоненка – першого президента Джазової асоціації України, джазового музикознавця, засновника першого в Україні джаз-клубу, блискучого публіциста і дослідника джазу. За ці роки фестиваль відкрив нові імена, дав путівку у велике творче життя початківцям-джазменам.

Цікаві фестивальні заходи проводять і в інших містах України – Одесі, Львові, Полтаві та ін.

Із 2006 року в Києві видають спеціалізований музичний журнал «Джаз» (шеф-редактор В. Титаренко), завданням якого є висвітлення проблем виконавства і педагогіки у джазі, рецензії на виступи провідних майстрів і юних джазменів, огляд програм фестивалів, конкурсів тощо.

Щодо нотної літератури для джазового виконавства і навчальних посібників для майбутніх джазових музикантів то оволодіти основними прийомами гри на інструменті можна саме за їх допомогою. Це зумовлено тим, що головні принципи гри (оперте дихання, утримання позиції амбушура, позиція горла і язика, особливо у верхньому регістрі, збалансованість роботи складових виконавського апарату) є однаковими як в академічному навчанні, так і у джазовому. Інша річ – манера виконавства і пов'язана з нею штрихова культура.

Існують значні відхилення у трактуванні штрихів, які у джазовому виконавстві суттєво відрізняються від академічно-класичних. На стадії оволодіння культурою джазових штрихів слід використовувати спеціальні видання, призначені для цієї мети. Якщо для оволодіння технологією виконавства на трубі (розвиток регістру, інтонація, витривалість) можна використовувати посібники Ч. Коліна, Л. Маджіо, В. Костелло, то для оволодіння штриховою культурою – посібник О. Степурка «Трубач у джазі». Цей посібник, виданий ще за Радянського часу, мабуть, єдиний який, дає вичерпну інформацію щодо гри у джазовій манері на

початковому етапі навчання. Останнім часом великою популярністю користується практичний посібник Джемма Аберсольда, призначений для розвитку майстерності імпровізації. Посібник комплектують компакт-диск, розробленим за системою «Мінус один». У подальшому виконавський досвід і спілкування з колегами та вчителями довершать почату справу.

Джазове мистецтво, що прийшло в Україну наприкінці 20-х років ХХ ст., незважаючи на всі складності, поступово розвивається. Першими його ентузіастами були молоді артисти творчих колективів, зокрема трубач М. Рудий. Репертуар перших ансамблів та оркестрів формувалася із прослуханих і перенесених на ноти іноземних платівок і складався з п'єс, що мали здебільшого танцювальну спрямованість. Перші великі оркестри – біг-бенди – з'явилися перед війною і продовжують діяти дотепер. Невпинно, крок за кроком, майстерність джазових музикантів зростає, збільшується і їх внесок у розбудову національної культури України. Джаз стає все більш професійним, що пов'язано з відкриттям джазових відділень у музичних навчальних закладах усіх рівнів, проведенням конкурсів і фестивалів, запрошенням на гастролі до України видатних майстрів цього складного і водночас популярного мистецтва. Давно минули ті часи, коли джаз можна було почути лише в кафе чи ресторані. Поступово він завойовує концертні і фестиваліні зали. З'явилися музичні дослідники і критики цієї галузі музичної творчості (В. Симоненко, В. Романко, В. Олендарьов, О. Коган, О. Кізлова). Великий внесок у розвиток джазу, безумовно, музикантів усіх спеціальностей, зокрема українських трубачів. Труба завжди була провідним інструментом джазового виконавства, починаючи з диксилендів Нового Орлеану й донині. В Україні імена М. Рудого, В. Пшеничнікова, А. Самітова, В. Климкова, В. Полякова, В. Полянського, В. Колесникова, В. Копотя і багатьох інших асоціюються з ентузіазмом і відданістю цьому мистецтву. На базі їхньої практичної діяльності буде, продовжується професійне і наукове вивчення самотубного і різноманітного мистецтва джазу.

### *Література*

1. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Довідкове видання. – К.: Центр музичної інформатики НСКУ, 2004. – 230 с.
2. Советский джаз, краткий словарь основных джазовых терминов. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 578.
3. Посвалюк В.Т. Виконавство на трубі в Україні. Монографія. – К.: КНУКіМ, 2005. – 400 с.

УДК 783.25

**Микола Анатолійович Підгорбунський**

канд. історичних наук, доцент,  
докторант КНУКіМ

## **ВПЛИВ ІТАЛІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ НА РОЗВИТОК БОГОСЛУЖБОВОГО СПІВУ В УКРАЇНІ**

*Стаття присвячена церковному та богослужбовому співу в Україні в XVII-XVIII ст. Характерною особливістю цього періоду був вплив італійських композиторів на розвиток православного церковного співу.*

*Ключові слова: церковний спів, богослужбовий спів, півчі, придворна капела, «духовні концерти».*

*The article is devoted to church and to the God's singing in Ukraine in XVII-XVIII. The characteristic feature of this period was influence of the Italian composers on development of the orthodox church singing.*

*Key words: church singing, chanters, court choir, «spiritual concerts».*

Український богослужбовий спів у XVII-XVIII ст. перебував під впливом західноєвропейської музичної культури, спочатку польської, а потім – італійської. Це було пов'язано з політичними та історичними подіями, які відбулися у цей період. Українські землі на той час були поділені між Польщею (Правобережжя) та Росією (Лівобережжя). У зв'язку з цим Правобережна Україна зазнавала впливу польської культури, а відтак і європейської. Зближення культур відбувалося і раніше, але в другій половині XVII ст. воно набуває усталених і визначених форм. На Правобережжі в XVI ст. розповсюдилася нова музична теорія та лінійна система нотопису західного зразка для запису Знаменного розспіву. Перші спроби гармонізації Знаменного розспіву позначені західноєвропейським впливом. Так, головна мелодія середнього голосу – тенор, верхній голос за відсутністю дисканта – альт і нижній – бас. Роль четвертого голосу виконував або другий тенор, або перший бас.

У XVII ст. Київ став центром по підготовці фахівців партесного церковного співу. Уперше використали західну лінійну нотну систему для написання православних богослужбових наспівів, яка отримала назву Київського знамені, створено особливий церковний розспів, який названо Київським. З часом сформувалася Київська школа церковного співу, яскравими представниками якої стали: архідиякон Києво-Братського монастиря Михаїл, старець Йосиф Загвойський, Федор Тернопольський, Іоанн Календа та ін. [6, 3].

Найвидатнішим теоретиком, композитором у другій половині XVII ст. був українець за походженням Микола Павлович Ділецький. На запрошення російського царя Федора Олексійовича він переїхав до Москви. У 1679 р. Микола Павлович переклав із польської мови написану ним раніше працю «Идея граматики мусикийской». Дослідник А. Преображенський вважав М. Ділецького посередником між італійською музичною школою XVI-XVII ст. і її руськими послідовниками. Освоєння італійської музичної школи відбувалося через посередництво Польщі, про що свідчать посилання автора на композитора Мартіна Мильчевського, директора капели у Кракові. Другим авторитетом для М. Ділецького був Рожицький «Кролевской Капелли регент», який був провідним майстром у історії польської музики XVII ст. [7, 57]. М. Ділецький у праці «Грамматика...» наводить низку прикладів із творів цих композиторів, які підтверджують тісні взаємозв'язки італійських та польських музикантів. Руські співаки знайомились з італійською музичною культурою за посередництва Польщі. Не завжди твори польських композиторів, написані під впливом італійців, були кращими за твори засновників цього стилю. Це пов'язано з тим, що талановиті польські композитори (С. Фельстін, В.Шамотульський, Н. Гомолка, М. Мильчевський, Г. Горчицький та ін.), на жаль, не досягли тої майстерності, якою володіли представники Римської та Венеціанської шкіл. Все це відобразилося на творчості руських композиторів, ознайомлених з контрапунктною технікою за посередництва Польщі [7, 58]. У гармонізації польських кантів і псалмів у XVI-XVII ст. над західноєвропейською контрапунктною системою переважає гармонічна побудова.

Засвоївши основи Європейської композиторської школи, учні М. Ділецького не відразу зробили значний внесок у музичну культуру, оскільки, їм не вистачало відповідної підготовки. У першу чергу, вони засвоїли найпростіші і найлегші прийоми нової техніки. Їх знання у сфері гармонії та контрапункту були значно слабшими щодо знань майстрів італійських шкіл. Навіть польські композитори не змогли наблизитися до рівня своїх вчителів-італійців.

Характерною ознакою музичних композицій у XVII ст. була багатоголосність. Захоплення українських церковних співаків багатоголосними композиціями зумовило появу 6, 8, 12 – голосних творів. Навчившись вільно володіти багатоголосним хором, з'являються 24 і навіть 48 – голосні твори. У той час як європейські країни пройшли всі стадії контрапункту, цей період завершили поліфонічні твори Й.С. Баха.

У XVII ст. утворилося підґрунтя для переходу музичного мистецтва у світське життя руського суспільства, у зв'язку з чим його церква. Ці зміни відбулися за царювання Петра I, який намагався у Російській імперії прищепити європейські звичаї. Суворі вимоги православної церкви до богослужбового співу піддаються сумніву, з'являються сміливі висловлювання щодо переведення богослужбової музики на італійську традицію. У Духовний Регламент

внеслий параграф, у якому йшлося, що бажано мати під час «стола семинаристов гласы музических инструментов», семінаристи повинні навчатися найманим майстром гри на інструментах. У 1713 р. за наказом російського царя хор «Государевых певчих» дяків переводять із Москви до Санкт-Петербурга, реорганізуючи його у Придворний хор, а пізніше – у Придворну співочу капелу. Петро I регулярно примушує синодальних і «государевых певчих» брати участь у маскарадах та оперних виставах [3, 7]. На придворних святах вони повинні перевдягатися у «халдейские платья» і співати пісні «вільного» змісту [7, 66-67]. Так, в 1723 р. тридцять півчих брали участь у придворному маскарадї [3, 16].

Дехто з аристократів російського імператорського двору, починає активно впливати на розвиток православного церковного співу. В 1730 р. до нагоди дня коронування імператриці Анни Іоаннівни польський король Август III прислав групу співаків і музикантів для показу італійської інтермедії. Відтоді російська аристократія захоплюється новим музичним жанром – оперою. Вже у 1735 р. до імператорського двору запросили італійського композитора Арайя для постановки в імператорському театрі опери «Альбіасар», яка відбулася в 1737 р. Під час прем'єри, крім оперної трупи, був задіяний «придворний певческий хор», оперний оркестр і чотири військові оркестри [4, 1048]. Починаючи з 30-х років XVIII ст., в історії православного церковного співу почалася епоха італійського впливу. Придворних півчих починають постійно запрошувати на оперні вистави, а через деякий час, як зазначають свідки, вони не поступалися у майстерності своїм вчителям-італійцям. Італійські композитори написали «духовні концерти» для православного богослужіння, але, на жаль, ці твори не відповідали ідеалам православного церковного стилю. Унаслідок поверхового засвоєння польського партесного співу, а пізніше – італійської оперної музики руськими майстрами з'являються вітчизняні «духовні концерти». Сучасники, що дотримувалися церковних канонів у богослужінні, сприймали цю музику як «бесвертошний балалаечный, скомороший шум» [7, 69]. Руському панству дуже подобались популярні на той час концерти, і вони задоволенням відвідували церкви, де виконувались нові твори. Нерідко у православних церквах під час богослужіння звучали твори європейських композиторів Спонтіні, Гайдна, Глюка та ін., що викликали значне захоплення відвідувачів храму, які супроводжували композиції криками «фора» (браво, біс).

Із популярністю італійських музичних творів у Російській імперії православні храми перетворилися на концертні зали, особливо за царювання Єлизавети та Катерини II. Для придворного виписували хору співаків із України, в основному з м. Глухова Чернігівської губернії, де в 1740 р. було відкрито спеціальну співочу школу, яка готувала солістів для Придворної капели. Учні Глухівської школи навчали не тільки партесному співу, а й гри на музичних інструментах. У 1748 р. був виданий спеціальний указ, за яким звільнялися від усіх повинностей будинки де жили родичі придворних півчих. Найталановитіших співаків відправляли за державний кошт на навчання за кордон, як правило, в Італію. Там вони ставали популярними і, повернувшись на батьківщину, обіймали високі посади. Такими були М. Полторацький, Д. Бортнянський, М. Березовський. Найвідомішим і найталановитішим композитором Італійської школи у Російській імперії вважали Д. Бортнянського, який оволодів всіма засобами сучасної музичної техніки. Але, на жаль, ця школа була не руською, і тому його творчість не відповідала запитам національного музичного характеру у богослужбовій музиці.

У другій половині XVIII ст. польський період в українській музичній культурі завершився під впливом Італії. У цій країні церковна музика занепадала у зв'язку із впливом на неї оперних форм та жагою до віртуозності кастратів. Італійські композитори в цей період писали твори і для церкви, і для театру, тому технічні прийоми опери *seria* проявляються у церковній музиці. У Російській імперії композитори, маючи потребу в текстах певного змісту, пишуть для своїх музичних композицій тексти, присвячуючи їх богослужінню. Особливо це побутувало за царювання Єлизавети та Катерини II, коли італійських музикантів значно шанували при дворі. Із Західної Європи були запрошені іноземці: Цоппіс – диригент комічної італійської опери, Галушпі – автор багатьох комічних опер та багато інших музикантів. Вони не цікавились православним богослужбовим співом, пишучи музику на різні церковні мотиви, переважно на псалми Давидови [2, 356]. Ці твори були написані в італійському

стилі, через що мали концертне оформлення. У 60-ті роки XVIII ст. Придворну капелу очолив італійський композитор Галуппі, який написав значну кількість урочистих хорових творів напівдуховного, напівсвітського характеру. На запрошення Катерини II члени Синоду із великим задоволенням відвідували придворну італійську оперу. Імператриця виражала невдоволення, що в церкві не можна виконувати вокальні твори в супроводі оркестру. У 1797 р. у зв'язку із зростанням кількості концертних текстів Синод видав указ, в якому зазначалося «никаких выдуманных стихов, сочиненных по произволению» не використовувати під час богослужбового співу [7, 75].

У 1796 р. Д. Бортнянського призначили управляючим Придворної капели. Композитор провів низку реорганізаційних заходів, які сприяли збільшенню кількості півчих та покращенню їх матеріального становища. Йому вдалося припинити участь півчих Капели в оперних постановках. Композиторську спадщину Д. Бортнянського складають концерти написані для одного та двох хорів, він обмежувався окремими творами і не писав літургій. У зв'язку з цим А. Преображенський оцінював його школу нижче за польську школи, композитори якої писали «повні літургії із збереженням єдності стилю і настрою, відомими під назвою «служб божих» [7, 76]. Водночас він погоджується, що творчість Д. Бортнянського відіграє провідну роль, вважає його «помірним» італійцем поруч з іншими українськими та російськими композиторами XVIII ст. Спірними є думка А. Преображенського, що Д. Бортнянського можна вважати останнім композитором, в музичних творах якого присутні характерні особливості італійського стилю і твердження про недовговічність «стилю Бортнянського» [7, 79-89]. Діяльність Д. Бортнянського у Придворній Капелі впродовж тридцяти років (1796-1825 рр.) справила значний вплив на розвиток церковного співу у Російській імперії, який зберігався і до нині. За тридцять років служби у Капелі Д. Бортнянський підготував школу послідовників, які стали головними діячами в галузі церковного співу у Російській імперії.

Із вищезгаданих композиторів, на думку А. Говоркова, тільки Д. Бортнянський звертався до стародавніх церковних наспівів. Він спробував наблизити «просту церковну мелодію із гармонійним її викладенням до італійського стилю», започаткувавши переклад церковних мелодій на чотирьохголосну гармонію [2, 359].

Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. у Російській імперії активізувалася боротьба проти впливу італійської музики, за відновлення стародавнього церковного співу. У 1772 р. Синод видає нотні книги стародавніх церковних розспівів для одного голосу. Укази забороняють співати замість кіноніка концерти. У Придворній Капелі, яка була головним пропагандистом італійської школи, виходить «Проект об отпечатании древного российского крюкового пения», у якому йдеться про відновлення прав стародавнього церковного співу.

Наступик Д. Бортнянського на посаді директора Капели Ф. Львов був прибічником відновлення стародавнього співу. Він ініціював запрошення прот. П. Турчанинова для перекладу стародавніх розспівів, намагаючись зберегти характер мелодій, не пристосовуючи їх до гармонійної форми, як робив Д. Бортнянський.

У 1837 р. імператор Микола I запросив до Придворної Капели М. Глінку як учителя співу і керівника хору. За три роки роботи в капелі йому, на жаль, не вдалося змінити італійський стиль, характерний для Капели. Нетривале перебування М. Глінки в Капелі пов'язане з недобррозичливим ставленням до нього директора А. Львова (сина Ф. Львова), який очолив Придворну Капелу після смерті батька і мав вагоме покровительство імператорського двору. Про це М. Глінка писав у листах до своєї матері, обіцяючи подати у відставку, тому що А. Львов хотів його позбавитися [1, 102-133].

Із 1837 р. А. Львов намагався знайти найкращу форму гармонізації стародавніх церковних розспівів. Він отримав чудову музичну освіту, якої не мав його батько. Перебуваючи на службі у імператора у справах «до вояжей относящимся», А. Львов їздив у часті відрядження по Західній Європі, в основному у Австрію і Прусію. Будучи видатним віртуозом-скрипалем, мав великий успіх в європейських країнах, його музичні твори виконували у Дрездені, Штутгарті, Відні. Від свого вчителя Цейнера, він засвоїв систему німецької гармонії і, вважаючи її універсальною, намагався використати при перекладі стародавніх церковних наспівів. Нама-

гаючись зберегти церковні наспіви без змін, А. Львов звів їх з рукописами, але, на жаль, перевірка була формальною. Вона не забезпечувала збереження стародавніх наспівів, композитор, гармонізуючи за принципами німецького хоралу, змінював інтервали за європейським зразком. Переклад був правильний з точки зору гармонії, але зникав стародавній церковний наспів або повністю змінював прадавній варіант. Переклади А. Львова не сприймали півчі, тому що вони не відповідали традиційним наспівам і мали видозмінену мелодію. Укази директора Капели про загальне використання його перекладів спричинило супротив серед віруючих, які виходили з храму, коли починали звучати твори А. Львова.

Отже, з XVII ст. до 60-х років XIX ст. українські та російські композитори намагалися перекласти за європейським зразком стародавні церковні наспіви, не розуміючи, що у вітчизняних церковних мелодіях є особливий стиль, який неможливо підігнати під чужий зразок.

### Література

1. Глінка М.И. Литературное наследие. – Л., 1953. – Т. 2.
2. Говорков А. Голос Московского святителя Филарета в защиту православного церковного пения // Богословский Вестник, 1912. – Январь.
3. Локшин Д.Л. Замечательные русские хоры и их дирижеры. – М., 1963. – 211 с.
4. Металлов В. Синодальные, бывшие Патриаршие, певчие // Русская музыкальная газета, 1898. – № 9-12.
5. Металлов В. Строгий стиль гармонии. – М., 1897. – 110 с.
6. Петрушевский В. О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Л. Веделя // Труды Киевской духовной Академии, 1901-1902.
7. Преображенский А.В. Культурная музыка в России. – Л., 1924. – 123 с.

УДК 78.03(477)

**Олег Павлович Васюта**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент Чернігівського обласного  
інституту післядипломної педагогічної освіти

## ПЕРМАНЕНТНІСТЬ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРНІГІВЩИНИ: ОПОРНІ ВІХИ

*У статті автор розробив періодизацію розвитку музичної культури Чернігівщини. Детально розглянув її етапи розвитку, назвав популярних музичних діячів, колективи, товариства, їх внесок у регіональну та загальнонаціональну скарбниці.*

*Ключові слова: музична культура Чернігівщини, професійна музична діяльність, народна пісенна творчість, духовні пісенні твори, музичні цехи, територіально-музична сфера, музичний романтизм.*

*In the article an author developed a division into the periods of development of musical culture of Chernigov. In detail considered its stages of development, named popular musical figures, collectives, societies, their payment in regional and national treasuries.*

*Key words: musical culture of Chernigov, professional musical activity, folk song creation, spiritual songs, musical workshops, territorial musical sphere, musical romanticism.*

Освітньо-педагогічна практика, що склалася в системі вищої школи із введенням до навчальних планів курсу «Історія художньої культури рідного краю», входить до навчального плану Чернігівського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти. Це зумовило мистецтвознавче дослідження музичної культури Чернігівщини як мистецького явища з неповторним іманентним змістом.



Основою є історико-культурологічний та мистецтвознавчий досвід визначимо опорні віхи в розвитку музичної культури Чернігівщини. Розгортання художніх процесів у Чернігівсько-Сіверському регіоні України розглядати історичною за періодизацією М. Грушевського, розкритій у праці «Ілюстрована історія України» [2] та фундаментальному дослідженні «Чернігів і Сіверщина в українській історії» [3]. На думку історіографа Чернігівщини О. Коваленка, в останній: «Академік узагальнив практично увесь наявний натовп комплекс археологічних, писемних та лінгвістичних джерел і створив блискучий начерк минувшини Чернігово-Сіверщини в контексті української історії» [9]. М. Грушевський вперше ґрунтовно виклав головні етапи становлення Чернігівсько-Сіверського регіону від найдавніших часів (VII ст.) до новітньої доби, «коли стара Сіверщина стала лабораторією нового українського побуту, державності і культури козацької доби, що послужило підосновою нового українського відродження XIX віку» [4]. Ґрунтуючись на принципі історизму як методі наукового аналізу, виділяють такі головні етапи розвитку музичної культури Чернігівщини:

1. Витоки музичної культури. Джерелом характеристики музичного мистецтва є археологічна, зокрема музично-археологічна спадщина, та усна народно-пісенна творчість. Серед найвизначніших мистецьких пам'яток цього етапу – «музичний комплекс» епохи палеоліту (приблизно 20 000 років до н. е.) з селища Мезин Коропського району [1]. Цікавим зразком музично-інструментального марґінесу є також роги тура, знайдені у староязичницькому похованні Чорна могила (Чернігів X ст.). Низка мистецтвознавців наголошують на тому, що роги тура виконували не лише декоративно-утилітарну функцію, а й музичну [15].

2. Княжа доба. Чернігівщина як земельне етнічне утворення формувалася з кінця VII ст. н. е. (час заснування Чернігова) [13] однак розвиток музичної культури регіону почався з кінця X – початку XI ст. Головними чинниками розвитку музичного мистецтва цього періоду стали:

– прийняття християнства в Київській Русі (988 р.) та заснування Чернігівської єпархії (992). З'являються ранні форми церковних піснеспівів та професій музичної діяльності;

– поширення музичного мистецтва у князівсько-дружинному середовищі сприяло розвитку музичного інструментарію. Формуються різні групи музичних інструментів: ударних, духових, струнно-смічкових та струнно-щипкових;

– збагачення народно-пісенної творчості новими видами і жанрами. Провідну роль відіграє героїчний епос. Чернігів стає визначним пісенним центром Київської Русі, а билини чернігівського циклу, мали головне значення у мистецтві того часу;

– створення і поширення визначної пам'ятки давньоруської світської літератури – «Слово о полку Ігоревім». Вона належить до жанру словесно-музичних творів (попередника українських дум) і пов'язана з Чернігівсько-Сіверським краєм. «Слово» виражає мистецьку дійсність часів середньовіччя. Віщий Боян виступає як перший відомий музикант-професіонал, адже, як свідчить літопис, він грав і співав для князів чернігівських [8];

– становлення визначних культурних центрів – Чернігів, Любеч, Новгород-Сіверський, Глухів і ін. міст Чернігівського князівства.

3. Суперечливе розгортання Литовсько-польської доби друга пол. XIII – початок XVII ст. теренах України формуються новітні ознаки музичного мистецтва регіону, що виявлялося у подальшому розвитку народно-пісенної творчості у жанрі думи та історичної пісні. Водночас розвивається давньоукраїнська церковна монодія, яка зазнала регіонального розгалуження.

Враховуючи те, що між Литовсько-польською унією і Московським царством постійно тривали загарбницькі змагання за Чернігово-Сіверщину (XVI – початок XVII ст.), слід розглянути етап входження Чернігівщини до складу Польського королівства за умов Деулінського замирення (1618-1648 рр.). Чернігівщина і Новгород-Сіверщина були єдиним воєводством Чернігівським [5]. В цей час активно поширювалися католицька релігія музика та музична освіта. Поширенню європейської музичної освіти сприяло відкриття у Новгороді-Сіверському єзуїтського колегіуму (1635) [7]. Важливим чинником музичної культури стала діяльність чернігівського архімандрита К. Транквіліона-Ставровецького. Він склав власну систему богослов'я «Зерцало богословій», а також збірку дидактичного характеру «Учительное еванґліє». Важливе значення в історії української музики має праця цього автора під

назвою «Перло многоценное» (1646), яка є визначальною у жанрі позацеркових духовних піснеспівів середини XVII ст. [17]. Структуризації музичного життя в регіоні сприяло надання Чернігову, Ніжину, Прилукам, Новгороду-Сіверському, Стародубу, Глухову і ін. магдебурзького права. Формування засад місцевого самоврядування сприяло появі музичних цехів, зокрема кобзарських, що прогресивно впливало на подальший розвиток музичної культури регіону.

4. Доба козаччини та гетьманщини (1648-1780 рр. XVIII ст.) . Розвиток художньої культури Чернігівщини знаходився під значним впливом визвольної війни під проводом Б. Хмельницького (1648-1654) і тієї ролі, яку відіграла Чернігівщина у ній. Цей період вирізнявся такими ознаками:

– визначення Чернігівщини як ареалу України у поширенні мистецького стилю бароко, що виявилось у архітектурі, живописі, літературі, музиці [11];

– формування творчості перших відомих композиторів Чернігівщини, зокрема в галузі багатоголосої (партесної) церковної музики (Л. Баранович, С. Пекалицький) [12];

– поширення явищем хорової культури другої половини XVII (хорова капела Л. Барановича);

– поширення мистецької освіти на початку XVIII ст. (діяльність Чернігівського колегіуму (1700), Глухівської співацької школи (1738), різноманітних шкіл, які діяли при церквах);

– теоретико-музикознавчі напрацювання К. Транквіліона-Ставровецького, перші Л. Барановича, І. Максимовича продовжили у XVIII ст. перші авторські підручники з теорії музики Г. Головні та М. Березовського;

– праця О. Шафонського «Черниговского наместничества топографическое описание» (1786), у якій з'ясовано особливості музичної культури регіону XVIII ст.

– творчість вихідців з Чернігівщини М. Полтарацького, М. Березовського, Д. Бортянського і ін.

5. Маєткова доба в музичному мистецтві Чернігівщини (XVIII – перша половина XIX ст.). Цю добу поділяють на три етапи:

– Перший етап. Він пов'язаний з діяльністю музичних колективів при дворах українських гетьманів І. Мазепи, Д. Апостола, К. Розумовського і ін., які обрали своєю резиденцією Батурин, Глухів.

– Другий етап (кінець XVIII – перша третина XIX ст.). Цей етап характеризується зростанням кількості музичних колективів у маєтках чернігівських землевласників, зокрема найвідомішими стали: музичний театр Д. Ширая, оркестри А.М. і М.В. Будлянських, Г.І. та П.Г. Галаганів, Г.С. Тарновського, А. Завадовського, О.І. та І.І. Лизогубів і ін.

– Третій етап. Розпочинається він з 30-х років XIX ст. і завершується періодом скасування кріпацтва (1861).

– Діяльність музичних колективів при панських маєтках сприяла поширенню симфонічного та камерно-інструментального виконавства, становленню музичного театру, що відіграло важливу роль у розвитку музичної культури України [18].

6. Доба музичного романтизму (перша половина XIX ст.).

– У цей період з'являється стиль романтизму в українській камерно-інструментальній музиці, виразниками якого є О.І. Лизогуб (1790-1839); І.І. Лизогуб (1787-1867), М.А. Маркович (1804-1860), Г.А. Рачинський (1777-1843) [10]. У фортепіанній музиці О.І. Лизогуб продовжив музичні традиції Д. Фільда та Ф. Шопена.

– Важливим у музичному мистецтві України цієї доби стала творчість композитора з Чернігівщини М.А. Маркевича, який вперше обробив українські народні пісні для фортепіано.

– До цього періоду належить композиторська творчість, Г. Рачинського скрипаля – віртуоза. Вона наповнена народно-пісенним мелосом.

– Відома віолончельна соната І.І. Лизогуба, надрукована в Дрездені в 20-ті роки XIX ст., яка є на думку відомого українського музикознавця М. Степаненка, першим романтичним твором для віолончелі в українській музиці [14].

7. Доба музичного театру Чернігівщини (друга половина XIX-XX ст.).

– З другої половини XIX ст. найважливіші події в музичному мистецтві Чернігівщини відбуваються у театральній-музичній сфері. Виділяють такі періоди цієї доби:

1. Діяльність Чернігівського літературно-драматичного об'єднання під керівництвом Л.І. Глібова «Товариство кохаючих рідну мову». Музична редакція «Наталки-Полтавки» І. Котлярєвського, здійснена О.В. Марковичем, відіграла важливу роль у розвитку театру [6].

2. Зі створенням у 1884 р. Чернігівського, 1887 р. – Ніжинського музично-драматичних товариств музичний театр об'єднав кращих музичних діячів регіону. У цьому середовищі відбувалося становлення таких видів музичної діяльності:

- симфонічного виконавства;
- оперного співу;
- театрального-хорового співу;
- музичної освіти;
- театрального-композиторської творчості.

У 1887 р. при Чернігівському музично-драматичному товаристві відкрили перші музичні класи, а у 1904 р. головний диригент симфонічного оркестру К.В. Сорокін заснував перше Чернігівське музичне училище. У цей час сформувався талант геніальної української музично-драматичної актриси М.К. Заньковецької.

3. З 1932 по 1948 р. музичну частину Чернігівського обласного музично-драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка очолював український театральний композитор М.Т. Васильєв-Святошенко – продовжувач традицій українського національного театру М. Кропивницького, братів Тобілевичів, М.К. Заньковецької.

4. Наприкінці ХХ ст. найвищим проявом театральної-музичної культури Чернігівщини була творчість народного артиста України В.Г. Грипича. Внаслідок цього Чернігівському обласному музично-драматичному театру ім. Т.Г. Шевченка було надано статусу «академічного», на чернігівській сцені з'явилися нові театральні-музичні форми, зокрема опера-дума, мюзикл тощо.

На дослідження періодизації впливає ще один чинник. Це регіональний вимір художньої культури з точки зору походження митця і його конкретного внеску у регіональну і загальнонаціональну скарбниці, а також дослідження діалектичного процесу духовних взаємовпливів, які стали їх результатом.

У історії музичної культури Чернігівщини простежується декілька важливих періодів духовного впливу на музичні процеси в Україні і за її межами:

1. Діяльність літературно-мистецького угруповання України другої половини ХVІІ під началом Л. Барановича. Мистецьке об'єднання отримало назву «Чернігівські Афіни», ставши першою творчою спілкою письменників та митців загальноукраїнського масштабу. До нього входили: Л. Баранович, І. Галятовський, І. Максимович, Я. Гізель, А. Радивилівський, Д. Туптало (Дмитро Ростовський), С. Яворський, Л. Крцонович, І. Щирський (Ялинський), І. Величковський, П. Армашенко, С. Пекалицький і ін. [16].

2. Наступним етапом духовного впливу вихідців з Чернігівщини стала діяльність родини Розумовських (Олексія Григоровича, Кирила Григоровича, Андрія Кириловича і Олексія Кириловича).

Вона сприяла поширенню українського мелосу в загальноєвропейському середовищі і введенню української народно-пісенної творчості у професіональне музичне мистецтво європейських композиторів, зокрема Л. Бетховена. Збереглося унікальне мистецьке зібрання ХVІІІ – початку ХІХ ст. – нотна бібліотека родини Розумовських.

3. Окремим етапом культурно-музичних зв'язків Чернігівщини стала творчість митців ХVІІІ ст. М. Полторацького, М. Березовського і Д. Бортнянського. Засвоївши художній досвід рідного краю, вони поширювали вітчизняне музичне мистецтво.

Музичне мистецтво Чернігівщини вплинуло на формування жанрів мистецтва. Так, музичний театр Чернігівського поміщика Д. Ширая сприяв розвитку українського музичного балетного театру; важливу роль відіграв український музичний романтизм і творчість О.І., І.І. Лизогубів та Г. Рачинського; значний вплив на формування української фольклористики мали П. Куліш, М. Білозерський, О. Малинка, Д. Ревуцький; важливу роль відіграло зародження окремих жанрів і форм музичного мистецтва у творчості Л. Ревуцького, Г. Верьовки, С. Зажитька.

Отже, створення періодизації для практичного дослідження процесу безперервного розвитку музичної культури Чернігівщини важливою передумовою її концептуального осмислення в контексті духовного розвитку України, розгортанні навчально-педагогічного та мистецького процесу в регіоні.

### Література

1. Бібиков С.Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. – К., 1981. – 108 с.
2. Грушевський М.С. Ілюстрована історія України. – К., 1992. – 554 с.
3. Грушевський М.С. Чернігів і Сіверщина в українській історії // Чернігів і Північне Лівобережжя: Огляди, розвідки, матеріали. – К., 1929. – С. 105-127.
4. Грушевський М.С. Чернігів і Сіверщина в українській історії // Чернігів і Північне Лівобережжя: Огляди, розвідки, матеріали. – К., 1929. – С. 116.
5. Дорошенко Д.І. Коротенька історія Чернігівщини. – Чернігів., 2002. – С. 35.
6. Загайкевич М.П. Музика в театрі // Історія української музики: В 6-ти т. – К., 1989. – Т. 2. – С. 166.
7. Історія української культури: Збірник матеріалів і документів: За ред. С.М. Калапачука, В.Ф. Остафійчука. – К., 2000. – С. 35.
8. Келдыш Ю.В. История русской музыки: В 10-ти т. Древняя Русь XI-XVII в. – М., 1983. – С. 46.
9. Коваленко О.Б. Чернігівщина крізь віки // Чернігівщина incognita. Наук.-попул. видання. – Чернігів., 2004. – С. 5.
10. Корній Л.П. Історія української музики. – Київ – Нью-Йорк, 2001. – Ч. III. – С. 84-100.
11. Охріменко П. Розвиток українського бароко і його зв'язки з білоруською і російською літературами // Українське бароко. Матер. I конгрес Міжн. асом. Україністів. – К., 1993. – С. 30.
12. Протопопов В. Про хорову багатоголосову композицію XVII – початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького // Українське музикознавство. – 1971. – Вип. 6. – С. 90-91.
13. Рыбаков Е.А. К читателю // Чернигову 1300 лет. Сборн. докум. и матер. – К., 1990. – С. 3.
14. Степаненко М.Б. Романтик: До 200-річчя від дня народження Іллі Івановича Лизогуба // Культура і життя. – 1987. – 6 грудня.
15. Фільц Б.М. Музична культура східних слов'ян // Історія української музики: В 6-ти т. – К., 1989. – Т. 1. – С. 140.
16. Шевчук В. Співці музи роксоланової в Чернігові // Чернігівські Афіни. Упоряди. А.М. Макарова. – К., 2002. – С. 44-45.
17. Шиффер Т.В. Канти і Псалми // Історія української музики: В 6-ти т. – К., 1989. – Т. 1. – С. 217.
18. Шиффер Т.В. Музика в поміщицькій садибі. Військові оркестри // Історія української музики: В 6-ти т. – Т. 1. – К., 1989. – С. 343-352.

УДК 78.01

**Олександр Павлович Гужва**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри філософії та соціології  
Української державної академії залізничного транспорту

## КУЛЬТУРА ЯК УСВІДОМЛЕНИЙ ДОСВІД ЛЮДСТВА

*У статті досліджено закономірності відтворення культури у жанрі симфонії, розкрито взаємозв'язок музики з філософією та міфом, релігією.*

Ключові слова: *культура, міф, релігія, мистецтво, буття, сакральна сфера, духовні параметри, симфонія, симфонізм, антисимфонізм.*

*The author is examining the regularities of culture reproduction in the genre of symphony and is showing the interrelationship between music and philosophy, myth and religion.*

Key words: *culture, myth, religion, art, existence, sacral sphere, spiritual parameters, symphony, symphonism, anti-symphonism.*

Культура є усвідомленим досвідом людства, що стосується його надбань і поширюється історично, має безпосередньо власні буттєві параметри, котрі існують у духовній площині, відображаючись у думках, почуттях, усіх ментально-психологічних проявах людської свідомості, скерованих на пристосування людей до умов життя та творчої діяльності. Культура висвітлює та забезпечує процес входження людини у світ, відкриття нею власного буттєвого горизонту через усвідомлення причетності до загальнолюдського древа. Безумовно, таке розуміння культури дає змогу відкрити зв'язок між сферами духовно-практичного освоєння дійсності, до яких належать філософія та мистецтво, психологія та культурологія, які осмислюють своє значення у бутті соціуму і окремої людини.

Духовно-практичне освоєння дійсності включає усвідомлення найзначущіших для неї понять, що виявляють свою значимість упродовж усієї історії людства і розквітають на дріві культури: Абсолют, Бог, Дім, Поле, Храм, Благо, Істина, Софійність, Добро, Декалог, Серце, Краса – зустрічаються найчастіше в площинах релігійної та художньої свідомості. О.С. Кирилюк пов'язує ці поняття з певними формами світоспоглядання: ціннісно-концептуальною, символічно-образною, епістемо-етично-естетичною [5, 27]. Варто зарахувати їх до «універсальї культури», про які говорить дослідник, залучаючи до їх утвердження праці В. Горського, С. Кримського, М. Гайдеггера [5, 27]. Культура як усвідомлений досвід людства розглядається також в роботах М. Мамардашвілі, Г. Гадамера, котрі стали підґрунтям для авторського розуміння проблеми.

Мета дослідження полягає у пошуках закономірностей відтворення універсальї культури у сфері мистецтва зокрема жанрі симфонії.

Осягнення дійсності (явищ природних або соціальних, подій, що відбуваються навколо людини, до яких вона причетна або ні, так само, як артефактів культури, творів мистецтва, окремих наук, технологій виробництва) не має часових та просторових меж, оскільки узгоджується з розгортанням ментально-психологічного часу та простору свідомості цієї ж людини, яка за різноманіттям площин буття та реалій перш за все шукає та стверджує себе саму. І то є істина та сенс буття, котрі вміщують знання про світ та осмислення себе єдиним нерозривним цілим людського існування. Важливим в усіх випадках на шляху пізнання є відчуття досягнутої гармонії або світла, котре приходить на мить (у Пруста та Мамардашвілі – то «крапка» на шляху існування), відповідає *духовному прозрінню*. Показова у цьому сенсі картина Рембрандта «Вчений» (повна назва картини – «Вчений у своєму кабінеті», яку створено у 1629 році). Постаць вченого виринає з сутінок, що драматизують обмежений простір кімнати, вона освітлена сяйвом, що випромінює від його обличчя у момент духовних осіянь, що не знають обмеженості простору і поширюються на весь світ.

Для Мамардашвілі «Культура – це розуміння смислу того, що сказано» [7, 113]. Відкриття істини він пов'язує з відмовою від стереотипів, звичок, навіть від «ідентичності» творчої особистості з собою, точніше «попереднім» собою, щоб відкрити власну причетність до загальнолюдського древа, загальноновизнаних істин. «І сила думки кожен раз складається із здатності переплавляти приватні враження в щось загальне, що залишається всередині цих приватних вражень» [7, 224].

Власне культура, що, за Шопенгауером, починається зі співчуття, це – протягнена нитка порозуміння від однієї людини до іншої, яку легко порвати, яка потребує зусиль кожної людини, щоб з хаосу існування винирнув і постав храм суспільних відносин, у якому розкриється духовний світ, душа людини. Так, саме спілкування «і складає, – за виразом Пруста, – універсальну людську душу» [7, 219]. У певній мірі людська душа залишається незмінною (бо орієнтується на вищезгадані універсальї культури), детермінованою буттям поколінь, змушених проходити один і той же життєвий шлях: від народження до смерті, – остання «зупиняє індивідуальні відхилення від лінії предків і оголяє загальний стан і загальні риси» [7, 168].

«Індивідуальні відхилення» – це закладений в людину її творчий та духовний потенціал, разом з особливостями психіки та ментальності, що зумовлюють прокладання власного буттєвого шляху крізь традиції та звичаї, норми моральні та соціальні. Реакція на довкілля, усю сукупність площин буття набуває позитивного змісту при гармонійному співвідношенні осо-

бистостей як паростків загальнолюдського древа, що закріплюється спільною розбудовою форм «духовно-практичного освоєння дійсності».

За Прустом, загальнолюдське древо буття варто сприймати у площині «нашого взаємного призначення» [7, 135]. М. Мамардашвілі транспонує цей вислів французького письменника у площину психологічну: «саме буття якогось стану наших емоцій, наших відчуттів існує як заповнене і продовжене в іншій людині» [7, 135]. Йдеться про буття цінних для людини станів: любов, ніжність [7, 135], котрі також сприймаються як *духовні прозріння* і виринають з темряви та хаосу буття. Йоганн Фрідріх Шиллер писав в «Фантазії до Лаури»: «Вийми ти любов з снастей природи – // Всесвіт миттю розпадеться в прах, // Все поглине первовічний хаос, – // Плач, Ньютоне, це системи крах!» (переклад Миколи Лукаша) [6, 117].

Духовні прозріння відповідають «акту творення, у якому ніхто не може нас ні замінити, ні навіть співпрацювати з нами» [7, 160], тут йдеться про «інстинкт», який здатен об'єднати процес думки як цілеспрямованої діяльності свідомості з над – та поза свідомим, інтуїтивним, що позначається на кінцевому результаті.

Він зауважує, що «Матерія байдужа, оскільки все може бути вкладене у неї думкою, але думкою, що шукає себе. Початок думки може бути закладено в будь-яку матерію, і по тілу цієї матерії можна прийти до кінця своєї думки» [7, 165].

Можливо, тому мистецтво здатне бути і є «більш за все реальне, є самою суворою школою життя і дійсно останній Суд» [7, 160], що усвідомлення духовних параметрів буття розкриваються через систему образів, їх взаємодію, думки та сподівання, безпосередньо почуття та настрої. Тобто воно занурюється у буттєвий потік. «Коли ми читаємо, то це не ми читаємо, а книга живе», – наголошує М. Мамардашвілі [7, 168]. Разом з тим «За допомогою читаного ми читаємо в самих собі, а не те, що читаємо» [7, 167]. Схожу думку висловлює Х.-Г. Гадамер: «У тій мірі, в якій ми знаходимо в світі витвір мистецтва, а в окремому творі знаходимо світ, він не залишається для нас чужим космосом, в який ми по чарівництву переносимося на мить. Скоріше ми вчимося розуміти в нім себе, ...» [1, 141].

Чому ж найважливіше у собі та зовнішньому світі, що належить культурі і стосується низки духовних прозрінь, зростає з сукупності подій та явищ, що людини безпосередньо не зачіпають? І чому культура як безпосередньо осмислений досвід інших людей стає необхідною ланкою духовно-практичного освоєння дійсності?

Не в усіх випадках окрема особа здатна піднятися до розуміння самої себе, а тим більше вона не може давати оцінку явищам та процесам, що відбуваються навколо неї. Але завжди читати навіть у «самих собі» означає співвідносити себе, власні вчинки з тим, що знаходиться зовні. Досвід іншої особи або осіб – це постійно існуючий орієнтир у будь-якій сфері буття.

Культура заявляє про себе через необхідність знаходження злагоди і блага для всіх вже на рівні буденному. Благо, про яке говорить Платон, має починатися з піклування про людину на рівні тілесному, фізіологічному, її потреб та умов існування. «Тіло» соціуму як матерії і носія загальної життєвої програми усїєї людської спільноти, що має постійно відтворюватись, залежить від умов існування окремого соціального атому. Як цей атом росте, розвивається, які умови існують для його появи, що є умовою відтворення усього соціуму? – низка питань через матеріальні фактори виходить на рівень загальнофілософських проблем існування. Від вирішення їх залежить чи вдасться подолати «байдужість матерії» – соціуму, котрий постає як матеріальне утворення на тілі власне природи.

Мужність буття (the courage to be) – формула екзистенціалістів, що почасти переростає у виклик долі. Це вимога існування у кожному епоху, яку у вимірах соціальних, у сфері відносин між людьми коректує етичний кодекс, що зростає перш, ніж з'являються окремі науки і є основою духовної культури. Етичний кодекс стає відображенням колективної та індивідуальної свідомості, усіх, навіть потаємних сфер людського духу, позначається на світovidчутті та світоспогляданні кожної епохи, він затверджується в релігії та мистецтві. Завдяки ньому встановлюється гармонія стосунків, відбуваються пошуки злагоди, як і вершиться справжній «останній Суд», котрий висвітлює не лише окремі діяння, а й сутність людини, її життєвий

шлях. Своєрідний каталог характерів дає Священне Писання. Розширити сферу життєписів має за мету мистецтво, що стає скарбницею людської пам'яті.

Наскільки релігія та мистецтво опікуються людиною, не пригнічуючи її, у скрутний час доповнюють одна одну, цементуючи злагодю у суспільстві і знаходячись у стабільних відносинах з економікою, правом, державним устроєм, – від цього залежить сприятливість входження людини у світ буття і світ культури. Прекрасно розумів взаємодію релігії та мистецтва Папа Юлій II, коли доручив наприкінці 1508 року Рафаелю Санті прикрасити Stanza della Signatura чотирма сюжетами, що охоплювали чотири сфери духовної діяльності людини: Теологію, Філософію, Юриспруденцію та Поезію. Так з'явилися композиції Диспуту, Афіньської школи (де знайшлося місце для самого художника), Мудрості, Міри, Сили та Парнасу.

Культура сприймається як виявлення самої гармонії буття, всезагального блага. У цьому сенсі усі форми духовно-практичного освоєння дійсності доповнюють одна одну. Культуру варто вважати продовженням сімейної, родової (започатковану у первісному суспільстві) турботи про окрему людину.

Чому для окремої особи входження у поле культури залишається єдиною умовою існування? І чому, якщо це насправді не відбувається, людина опиняється поза потоком буття, поза середовища відповідно до її віку або інтересів. Тож не тільки Тімос (за Сократом або Фокуямою) [10] тобто гордість, норов, характер визначають долю людини, а й сукупність життєвих обставин [2].

Вихід за межі тілесного, фізіологічного буття – вимога існування кожної людини, котра прагне виявити себе як про істоту духовну. Умовою існування у площинах духовного буття стає формування світогляду як окремої особистості, так і соціуму загалом, котрі за умов розподілу праці та майновим чинником, духовними та моральними цінностями не завжди збігаються. У пошуках гармонії існування та злагоди у лоні культури виникають різні гуманітарні науки, процес фундації цих наук не закінчується й нині, наприклад, виокремлюються у нову та новітню добу психологія, соціологія, культурологія.

Світоглядно значущими формами духовно-практичного освоєння дійсності стають філософія, історія, мистецтво у їх історичному розвитку, скерованому на висвітлення буття особистості.

Шлях розвитку філософії та історії як окремих наук йде пліч-о-пліч із розвитком мистецтва, бо воно створює можливість типізувати та класифікувати різноманітні явища у сфері духу, що існують у житті людей, усього соціуму. Філософія та історія як науки актуалізуються з появою особистості – суб'єкта культурно-історичного процесу (Межуєв).

Релігія і мистецтво від початку існування належать до колективних духовно-практичних форм діяльності людей. Колективне у них – визначальна *родова* ознака, навіть за умов *відчуження* від усталених форм буття, що спостерігається і зростає у минулому столітті. Особисте в них – це те, що переживає та осмислює уся громада, невід'ємно від власного Я. Фіхте зазначає: «Йдеться не про мене, якби взагалі справа була в моїй особі, я міг би зайнятися нею, не кажучи про це жодній людині. І взагалі для світу не має значення і не складає події питання про те, що мислить і чого не мислить окрема особа. Ми як община, що злилася і цілком пішла в поняття в абсолютному забутті наших індивідуальностей, – ось хто бажав мислити і досліджувати, і саме про це Ми, а зовсім не про своє Я думаю я» [4, 35-6].

Нерозривний зв'язок мистецтва з релігією у межах світської культури існував навіть за умов тоталітаризму, оскільки релігійне і художнє сприйняття дійсності етично-естетично спрямовані, визначають місце людини у потоці буття.

У міру відокремлення мистецтва від сфери сакральної у форму духовно-практичної діяльності воно стає носієм символів як найузагальненіших проявів людських стосунків, окремих людських доль, ставлення до життя. За символами постають архетипи згорнених вічних сюжетів та вічних образів, людської поведінки у ситуації постійного екзистенційного вибору. Символ зумовлює наявність смислової глибини, що розширює ідейну та змістовну перспективу творів, як у «Фаусті» Гете або «Майстрові та Маргариті» М. Булгакова.

Символіка, наприклад, музичної мови формується аж до XIX-XX століть – піку найвищого формування тонально-гармонічної системи, що водночас став початком її руйнування [3]. У певній мірі тут спостерігається паралель із розвитком архітектури, що на межі XIX-XX століть пов'язується зі стилем модерн і ґрунтується на символі. «Архітектура стилю модерн, – пише дослідниця цього стилю С.І. Ніколаєва, – символічна тому, що кожна риска, кожна деталь у ній мають символічну природу, являються зародками символу» [8, 6].

Наявність символів у кожному із видів мистецтва пояснюється наявністю світогляду, що керує творчим процесом і відображається у кожному з мистецьких артефактів, що зображують безпосередньо людину у її історичному бутті. Власне історизм – невід'ємна ознака оперування символами, що вказують на зв'язок різних художніх галактик.

Час, простір – визначні поняття культури, що дають змогу особистості вважати себе громадянином світу, у будь-яку добу. Давид Гофштейн (1889-1952) писав: «О час! О простір! О число! // На грань хибку я ставлю юний крок, // Правуючи своє русло // В безмежний ваш потік!» [6, 378].

Постає питання про хронотоп естетичного відтворення світу у жанрових різновидах мистецтва, скажімо романі або симфонії, так як і про «мову як бачення світу», за Гадамером.

У книзі «Істина і метод» Гадамер вбачає «за мовою ...історичне життя духу» [1, 509], де наслідує В. фон Гумбольдта, якого точно інтерпретує: «Скрізь, де є мова, діє початкова «мовна сила» людського духу, і кожна мова здатна досягти тієї загальної мети, до якої прагне ця природна сила людини» [1, 508]. Ще важливішим є твердження про те, що «скрізь, де є мова і є людина, людина ця не тільки підіймається або вже піднялась над натиском світу...- підняття над оточуючим світом є для людини *підняттям до світу*; вона не залишає оточуючий її світ, але стає до нього в...вільне, дистанційоване відношення...» [1, 513].

Вивищитися над буденним життям, щоб осягнути його сенс, самовизначитись у житті, є основою духовності, визначальною ознакою духовної культури. Наскільки людина має змогу розкрити свій нескінченний творчий потенціал (про який йдеться у Соловйова та Бердяєва), наскільки соціум дбає про окремого індивіда – від цього залежать духовні параметри буття у відтворюваній картині світу [2].

*Усвідомлення духовних параметрів* буття є основою творчого метода, художнього стилю, безпосередньо з ним пов'язані усі жанрові метаморфози, радикальні зміни системи художнього мислення і відображуваної картини дійсності. Ця функція, яку у певній мірі виконує духовна культура, принципово важлива при дослідженні її найвизначніших явищ, якими є жанр симфонії та симфонізм як творчий метод художнього узагальнення, що кристалізується і розвивається в музиці від нового часу і до наших днів.

Симфонізм як творчий метод вміщує властивості багатьох музичних жанрів, але для його розуміння замало залишатись у межах музичного мистецтва, оскільки йдеться про здатність музики відображати нескінченні обрії художньої свідомості, людського духу, які осмислюють та відтворюють динаміку соціокультурного буття, виявляють його антитези та рушійні сили, постають як світоспоглядання та світовідчуття. Завдяки симфонізму музичне мистецтво набуває викінченості, виходить за межі синкретизму з іншими видами мистецтва, оскільки зберігає у, своїх іманентних закономірностях можливості живопису та поетичного слова, сценічної дії та пластики балету, велич архітектурних споруд та одухотвореність скульптури. Симфонізм пов'язує музику з філософією та міфом, вивищує її до релігійного одкровення.

Через симфонізм людина набуває змоги усвідомити найзначущіші для неї поняття, що забезпечують духовно-практичне освоєння світу. У межах симфонічних концепцій спостерігаються усі найважливіші універсалії культури: створюється уявлення про буттєвий абсолют і сенс буття; через символічно-образну форму стверджуються людські цінності (дім, поле, храм); відстоюються найхарактерніші ознаки духовності людини (прагнення до істини, софійність, добро, чуйність, культ краси (серце, краса)), через що симфонізм найчастіше набуває драматичного забарвлення; епістемо-етично-естетичну скерованість діяльності людини (О.С. Корнелюк) на безпосереднє покращення буття. Людина, що творить себе саму і відтворює параметри свого буття, і є героєм симфонії, а її свідомість або розгортання цієї свідомості – симфонізмом.



Принципове значення для розуміння природи жанру симфонії має його генеза у лоні церковного дійства (симфонії-sacre Г. Шютца – *Symphoniae sacrae von Heinrich Schütz (1585-1672)*, що поєднували духовний текст із співом та інструментальною музикою). У церкві затверджувалось розуміння жанру симфонії як злагоди – *Concordia*, не лише об'єднуючого фактору людського існування, а й *terra sacra* – Царства Небесного. *Terra sacra* постає з символіки окремих звуків, гри інструментальними барвами, подібно до храмової мозаїки, є ефектом відлуння різних ансамблів виконавців у різних площинах храму, наприклад у Соборі San Marco у Венеції.. Музика Андре та Джованні Габріелі, Клаудіо Монтеверді мала відтворювати символіку слова і наслідувати його.

У новий час завдяки поширенню ідей Просвітництва жанр симфонії відповідає вимогам світської культури, яка стає репрезентантом людини, що творить себе сама (*self-made man*), звільняється від середньовічних цінностей і стає на шлях соціальних перетворень. З цією культурою жанр симфонії проходить через злети і падіння, етапи становлення, розквіту та занепаду; залучається до перебудови дійсності, переживає розчарування, великі потрясіння, війни і революції. У новітню добу жанр симфонії і повертається до витоків, лона церкви з тим, щоб поновити втрачені зв'язки між людьми і знайти шлях до злагоди.

Жанр симфонії ніби не існує, симфонізм самозаперечується – таке враження виникає, якщо загалом реагувати на ту продукцію, яку впродовж минулого століття композитори визначають як «симфонію». Однак серед композиторів є такі, яким притаманне глибоке розуміння сучасної ситуації в культурі та мистецтві і спроба виправити її засобами того ж мистецтва, стверджуючи сенс буття, зовсім не відсторонюючись від його протиріч і не принижуючи можливостей жанру.

Бути вищим за буденність у новітню добу означає, за словами Пруста, здійснити «хід від у принципі незрозумілого до смислу» [7, 202]. Це є хід також від зображення, котре «стає початковою точкою подальших розумінь». Сучасний симфонізм проходить шлях від модернізму до постмодернізму, відкриваючи обрії минулого, опановуючи його художні моделі. Здається, те саме відбувається в сучасній літературі. «Пруст якимось у зв'язку з Флобером, у якому він, очевидно, бачив родоначальника сучасного модерністського роману, звернув увагу на те, що у Флобера перш за все синтаксис є продуктивним фактором станів, сам стиль, речовинне з'єднання елементів зображення, яке у нього так міцно збито, що у свою чергу є не відображенням того розуміння, продуктом якого явилось, а саме зображення стає початковою точкою подальших розумінь» [7, 208].

Проте «антисимфонізм» Г.В. Свірідова, – це поняття, – поширюється на продукцію музичного авангарду і, безумовно, має певні підстави, бо, на перший погляд, викреслює саме *духовні параметри буття*, повертає художню свідомість до первісного хаосу. Звичайно, музичний авангард сприймається перш за все як реакція на трагічну ситуацію часу, котру не можна відтворити без того, щоб не приєднатись до традиції, певної системи мислення (про що йдеться у спільній праці Д. Житомирського, О. Леонтьєвої та К. М'яла).

Жанр симфонії та симфонізм належать до найвизначніших явищ духовної культури, тому потребують ґрунтовного дослідження. Аналіз цих явищ безпосередньо у *площинах самої культури* дає змогу осмислити парадигму буття та особливості художньої свідомості, що зазнали кризи і все ж знаходять шляхи її подолання, поєднуючи незворотний поступ історії з історичною ретроспективою. У складні періоди історії, мистецтво змушене не тільки репрезентувати стан культури, а й відігравати ту роль, яку вона виконує, забезпечуючи наявність моральних принципів як запоруки існування соціуму, поновлення форм спілкування, пошуків злагоди, відродження духовних цінностей, торування шляхів від того, що є у житті, до того, що має бути. Тобто *відтворювати духовні параметри буття у їх неосаяжності та вивищеності*.

Нині духовність долає кризу у собі самій, що позначається на суспільній та індивідуальній свідомості, суттєвих змінах художнього мислення, розвитку мистецтва. Осмислення суттєвих змін у світовідчутті повинне відобразитися у світоглядно значущих мистецьких жанрах, до яких належить і симфонія.

У контексті культури відбулися зміни у сприйнятті сенсу слова «симфонія»: у епоху античності та у патристиці – злагода (*Concordia* – латиною), у епоху нового часу та новітньої історії –

драма. І якщо останні десятиліття ХХ століття вносять свої корективи у розуміння природи жанру, то найвизначальніші симфонії пов'язані з поверненням до початкового розуміння: симфонія досягає гармонії у художній свідомості разом із значенням, котре набуває у житті сфера *sacra*.

Сутність жанру симфонії полягає у створенні картини світу засобами музики, відтворенні *образу світу* у всій його неосяжності, суперечності, постійному становленні.

«Щоб зрозуміти, що сказала симфонія, безглуздо накопичувати кількість прослуховувань симфонії» [7, 203-4], варто зробити спробу осмислити те, як *духовні параметри буття* безпосередньо відображаються у жанрі симфонії, як пов'язуються з часом та простором симфонічного твору, його будовою та драматургією. Цей підхід дає змогу, на думку автора, уважніше аналізувати характер розгортання симфонічних колізій, сприймати творчий задум як художнє ціле, відокремлювати явища, що є надбанням культури, від експериментів. Таким чином, метод художнього узагальнення, що існує у межах симфонічного твору, стане надбанням власної свідомості тих, до кого цей твір призначався.

### Література

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ ред. и вступ. статья доктора философ. наук. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988.
2. Гужва О. Особистість – у площині екзистенційного вибору (до методології дослідження музичної культури ХХ століття) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. – Харків: Кортес. 2006. – Вип. 19. – Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. – С. 87-103.
3. Гужва О. Ріхард Штраус на шляху до синтезу мистецтв // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. З'2007. – К.: Міленіум, 2007. – С. 63-69.
4. Гульга А.В. Гегель. 2-е изд. – М.: Мысль; Соратник, 1994.
5. Кирилюк О.С. Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості // Універсальні виміри української культури. – Одеса: Друк, 2000. – С. 27-38.
6. Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера. Переклади / Ред.-упоряд., авт. передм. М.Н. Москаленко – К.: Вид-во худліт «Дніпро», 1990. – 510 с. (Майстри поетичного перекладу).
7. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М.: Ad Marginem, 1995.
8. Николаева С.И. Эстетика символа в архитектуре русского модерна. – М.: Директмедиа паблишинг, 2003.
9. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. – М.: Ермак, 2004.

УДК 792.54(510)

Ван Тао

викладач педагогічного  
університету Цзе Джан (Китай)

## СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ (VII – ПОЧАТОК ХХ СТ.)

*У даній статті простежено шляхи і тенденції історичного розвитку китайської музичної драми від її витоків (VII ст.) до початку ХХ ст. Відзначено, що музична драма в Китаї виникла в епоху правління пізніх імперій і мала синкретичну природу. Однак, не зважаючи на свою пізню появу, музична драма здобула всезагальну любов і стала невід'ємним життєвим елементом китайської культури.*

Ключові слова: *китайська музична драма, оркестр, театр, н'єса, сцена, актор, мистецтво.*

*In the proposed article there has been traced the ways and tendencies to historical development of the Chinese music drama from its origin (the 7 th century) to the beginning of the 20 th century. It has*

*been mentioned that the musical drama in China arose in the epoch of late empires' ruling and has syncretistic nature. Though, in spite of its late appearing the musical drama achieved general love and became an inseparable vital element of Chinese culture.*

Key words: *the Chinese musical drama, an orchestra, a theatre, a play, a stage, an actor, art.*

Питання розвитку китайської музичної драми у різні періоди вже були предметом дослідження учених. Так, В. Виноградов, Г. Шнеерсон, аналізуючи музику Китаю, також поверхове висвітлюють виникнення і становлення китайської музичної драми. Деякі аспекти функціонування театральних традицій Китаю також знаходимо у роботах Є. Васильченко, В. Малявіна, С. Фіцджеральда та ін.

Попри значимість доробку науковців, процес становлення і розвитку китайської музичної драми в європейському мистецтвознавстві залишається не достатньо висвітленим. Метою даної статті є простежити шляхи і тенденції історичного розвитку китайської музичної драми від її витоків (VII ст.) до початку XX ст.

Драматичне мистецтво з'явилося у Китаї досить пізно. Якщо в Західній культурі драма вважалася одним із найвизначніших видів мистецтв, а для сценічного виконання створювалися літературні шедеври, то в Китаї п'єси взагалі за літературу не вважали, театр був місцем фривольних розваг, а драма виникла лише через багато століть після поезії, літератури і філософії.

Розвиток драматичного мистецтва відбувався у період правління династій Юань-Мін (XIII-XVII ст.), але в рудиментарних формах воно існувало уже багато століть до цього. Сценічне мистецтво бере свій початок у танцях магів і заклинателів давньої епохи. Ці дійства, що спочатку мали суто релігійний зміст, із часом перетворилися у спектаклі, які влаштовувалися на банкетах і святах, коли гості більше насолоджувалися жінками і музикою, ніж вбачали в них глибинний зміст.

Однак такі «спектаклі» не стали суто драматичним мистецтвом, на відміну від релігійних танців у грецьких храмах. Зрозуміло, що вони не безпосередньо стосуються сценічних п'єс, які стали дуже популярними через дві тисячі років. Вагомий внесок у театральне мистецтво іншого елемента давньої культури – ритуалу, що виконувався на честь померлого предка сім'ї або клану. Хтось із членів родини, найчастіше підліток, виконував роль мертвого і приймав від його імені подарунки. Нерідко в цю ж мить згадувалися і великі діяння предка, з цього приводу виконувалися короткі драматичні сцени [4, 361].

Згодом, у період правління династії Хань (206 до н. е. – 220 н. е.) і наступних династій аж до Тан (VII-X ст.) танцями у супроводі музики і пісень святкували військові перемоги. У перші роки правління танської династії такі спектаклі були однією із улюблених розваг при дворі. Опис найвідоміших із них зберігся у писемних джерелах. Так, танець «По чжень» («Прорив бойових рядів») був написаний придворним музикантом Лу Цаєм, щоб увічнити перемоги Лі Ши-міна (Тай-цзун) над претендентами на престол (після падіння династії Суй). У цьому танці брали участь 128 хлопчиків, озброєних списами. Свою назву він отримав від маршової пісні армії Тан, яку виконували під час походів. Певною мірою танець можна вважати драматичним «спектаклем», тому що передбачалося доповнити його сценами, які відтворювали би страту полонених суперників імператора. Однак Тай-цзун заборонив нововведення, щоб не принизити гідності міністрів і чиновників, які спочатку служили його ворогам [2].

Про те, що у перші роки правління династії Тан подібні театральні дійства поширилися при дворі знаходимо свідчення також в інших джерелах. Спадкоємний принц, син Тай-цзуна, зазвичай влаштовував спектаклі у своєму палаці і навіть сам писав п'єси. Саме в танську епоху, що відзначилася розквітом багатьох видів мистецтв, і почала виникати музична драма. Варто зазначити, що імператора Сюань-цзуна (712-756) шанують як покровителя акторів, тому що за його ініціативою було створено першу драматичну школу, відому під назвою «Грушевий сад», хоча фактично у ній удосконалювали свою майстерність співаки і музиканти, які розважали двір. Сюань-цзун сам був талановитим музикантом і займався викладацькою діяльністю у школі. Акторів на той час називали «синами Грушевого саду» [3, 501].

Однак драма у танську епоху обмежувалась короткими сценами, в яких одночасно брали участь не більше двох акторів. До того ж вона залишалася «придворним» мистецтвом, а не загальнонародною розвагою. Дослідники висловлюють припущення, що за межами палацу і влаштовувалися певні псевдо-релігійні танці і пантоміми, але громадського театру як такого не існувало [4, 362].

У період правління династії Сун (X-XIII ст.) у становленні «придворного» драматичного мистецтва не відбулося ніяких значних змін. П'єси залишалися короткими, в них так само брали участь два актори.

Після епохи династії Сун спостерігається занепад усіх видів мистецтв. Поезія, живопис і філософія – усе, що було найціннішим у китайській культурі, при монгольському правлінні згасало. Можливо, саме тому настав розквіт менш витончених і більш популярних видів мистецтв. Нові правителі імперії не звертали ніякої уваги на її культуру. Концентрація мистецтв і талантів у столиці припинилася, і освічені люди Китаю почали служити світській і менш культурній публіці. Мистецтво і література були популяризовані спочатку на сцені, а згодом, із появою друкарського верстату, і в романах [1].

Цікавим є той факт, що саме у період правління монгольської династії (XVI ст.) відбулося становлення нового виду мистецтва. Деякі учені вбачали в основі раптового розквіту китайської драми при короткостроковому правлінні династії Юань запозичені елементи. До того ж на службі у монголів перебували вихідці з усіх куточків Азії і навіть Європи. Можливо, що нове, до того мало відоме у Китаї мистецтво виникло завдяки комусь із них. Але це не підтверджують ніякі факти. В однаковій мірі ніщо в характері юаньських п'єс прямо чи опосередковано не вказує на іноземний вплив [4, 362].

З іншого боку, багато танських поховальних фігур зображують танцівників і акторів некитайського походження, що наводить на думку про їхній вплив на формування драми ще в давню епоху, за чотири століття до монгольської навали. Можливо, що на вищезгадане «придворне» мистецтво, покровителем якого був Сюань-цзун, мали вплив західно-азійські зразки, адже танський двір не цурався іноземної мови. Однак більшість учених сходяться на думці, що ні монголи, ні інші іноземці не могли принести драму до Китаю.

Загалом, варто зазначити, що період правління династій Юань - Мін (XIII-XVII ст.) став кульмінацією розвитку традиційної музичної драми, що впливала на музичні традиції інших країн Далекого Сходу (Корея, Японія) і Південно-Східної Азії (В'єтнам). У цей час вже існувала низка локальних різновидів музичної драми – хайянська, сюяоська, геянська та ін. [2].

У період правління трьох останніх династій (Юань, Мін, Цін) у китайській культурі виник розкол. Учені, які були виховані на конфуціанських канонах, розвивали ще більш формалізовані літературну традицію і мистецтво, що наслідували попередні епохи. Але новий ху-дожний дух часу, який вони не визнавали, знайшов інші форми самовираження – сцену, роман і гончарне мистецтво. Епоху правління останніх трьох династій часто вважають періодом культурного і художнього занепаду, але це стосується лише «придворних» видів мистецтв.

У XIII ст. у Південному Китаї з'явилися перші написані тексти п'єс. Їх героями зазвичай були честолюбний молодий чоловік, який готувався до іспитів на здобуття вченого звання, і його кохана – дівчина з неможливої родини. Цікавим є той факт, що герої п'єси не завжди мав бездоганні моральні якості, тоді як жінки постійно виступали позитивними персонажами. Ці ранні п'єси майже нічим не нагадують про міфологічні витоки театру: у них немає нерозв'язаних конфліктів, доленосних пристрастей, символічної боротьби між добром і злом [3, 503].

На Півночі на той час з'явився інший вид вистав, де п'єси мали завершений сюжет на історичну, побутову або фантастичну тематику, з музичним супроводом. В одному із поховань XIII ст. у провінції Шаньсі знайдено розмальовані фігурки акторів і модель театральної сцени. Серед персонажів трупи зустрічаються чиновник, стражник і простолюдин, комік зі слідами гриму (частина чола розмальована білою фарбою, на щоках чорні кола) і жінка, яка танцює [3, 504].

Здійснивши аналіз цих двох видів вистав, учені дійшли висновку, що у Китаї існували дві школи юаньської драматургії – північна і південна. Північна школа процвітала в Пекіні –

новій столиці імперії з 1235 по 1280 рр., усі її представники були вихідцями із Шаньсі, Шаньдуна і Хебея. Південна школа у Ханчжоу почала відігравати помітну роль лише тоді, коли північна втратила свій вплив. Розквіт південної школи відбувався у 1280-1335 роках.

Відомостей про діяльність цих двох шкіл збереглося дуже мало, тому що драму, яка на сьогодні вважається одним із найважливіших внесків у культуру періоду правління династії Юань, на той час вважали мистецтвом низів. П'єси писали не класичною мовою, незрозумілою на слух, а розмовною – і цього вже було достатньо, щоб затаврувати їх як «недостойну уваги творчість». Відповідно, почасти драма створювалася ученими, які вважали це заняття розвагою і увесь свій талант віддавали створенню класичних коментарів. На жаль, у китайській п'єси не було свого Шекспіра, Конгріва або Шерідана. З іншого боку, якщо драму не вважали оригінальною літературою, високо цінували якісне виконання, і саме це допомогло сценічному мистецтву уникнути впливу антикварного класицизму. Майже до останніх днів імперії китайська драма залишалася (та і на сьогодні залишається) яскравим і живим мистецтвом, що не має ознак консерватизму, яка вразила більш давні види мистецтв. Вона успішно протистояла впливу європейської драматичної традиції.

Слід зазначити, що стандарти автохтонної китайської драми істотно відрізняються від західних. Трагедія і комедія як драматичні жанри невідомі китайському театру. П'єсу правильніше було б назвати оперою, тому що партії написані віршами і їх співають, а оркестр виконує не менш важливу роль, ніж актори. У трактаті «Роздуми про спів» («Чан лунь») невідомого автора періоду Юань розкрито першочергову роль музики в юаньській драмі, яку приходили «слухати». Головною у ній вважали вокальну партію-арію (цюй), що звучала у визначеному ладу (таошу). У цьому ж трактаті вказують темпові відмінності (гунь – швидко; мань – повільно), виявляють тричастинну форму арії, детально розробляють різні форми коди. У юаньських п'єсах, зазвичай чотириактних, як правило, є чотири дійових особи, кожна з яких виконує свою арію в окремому акті і не співає в іншому. Однак в мінський період від цього правила відмовились, тому що персонажів і арій стало значно більше. Мінські п'єси довші і не завжди вміщуються в чотири акти, що було обов'язковим правилом при Юань [4, 365].

У XIV ст. закладаються основи класичної китайської музичної драми із завершеним набором акторських амплуа. У цей час виникли усталені традиції музичного супроводу п'єс і канони сценічного дійства. Учені зазначають, що класична китайська драма мала чотири головних амплуа. «Чжен шен» виконував партії імператорів, полководців і старих підданих. «У шен» був військовим героєм і головним персонажем у п'єсах, що мали військову тематику. Такі п'єси, в яких значну роль відіграло мистецтво сценічного бою, вимагали від актора не лише чудової акробатичної підготовки, але й гарного голосу, тому той, хто виконував амплуа «у шена», повинен був володіти неабиякою майстерністю. «Цін і» та «хуа тань» - це жіночі ролі. Перша – головна героїня, до того ж не обов'язково із знатної сім'ї. Друга – куртизанка або служниця, яка зазвичай була центром інтриги. Інші амплуа, як наприклад, «сяо шен» («молодий чоловік») в Китаї не мали великого значення [4, 365].

Усі жіночі ролі на сцені виконували молоді чоловіки. Вони були професійними акторами і грали з неабиякою майстерністю. Загалом, слід відмітити, що від актора в Китаї вимагали високого професіоналізму, тому що він грав на відкритій сцені без будь-яких декорацій. Не було навіть завіси і авансцени, тому постановка проглядалася із трьох сторін. Зміна картин і завершення акту супроводжувалися оркестром. Вишукані, пишні і дорогі костюми акторів яскраво контрастували із пустою сценою. Вони створені відповідно до визнаних сценічних канонів, що допомагали глядачеві розуміти п'єсу. Так, глядач відразу ж упізнавав полководця по довгих вигнутих пір'ях фазана, які прикрашали його головний убір, а молодого вченого – по віялу [1].

Розвиток класичного театру відповідно до загальних установок китайської культури відбувався у напрямі скрупульозної стилізації дійства. Театр у Китаї – це мистецтво не відображення, а правильного визначення явищ життя. Тому для китайського театру характерні надзвичайно високий ступінь умовності і стилізації. Його канон полягає у сукупності суворо визначених сценічних прийомів, і завданням китайського актора є їх максимально точно відтворення. Дослідники зазначають, що кожний персонаж китайського театру визначеним

людським типом, на який вказує символіка його гриму і костюма. Так, чорний колір означає чесність, червоний – щастя, білий – смуток, жовтий – царську гідність або аскетизм монахів, синій – варварське походження [3, 505]. У пекінській опері існували 16 основних композицій гриму, загальна кількість яких сягала більше 100 видів. Принципи акторської гри не були побудовані на створенні ілюзії реального життя. Як зазначалося вище, декорацій на сцені майже не було, а дії акторів були символічними. Наприклад, кнут, нагаї в руці у актора означав їзду верхи, хустина, накинута на його обличчя, – смерть, віяло у руках – легко-важність. Гору міг замінити звичайний стілець, річку – прапорець із зображенням риб, храм або ліс – лист паперу із відповідним написом [3, 505]. Багаточисленні сценічні прийоми переважно заснувалися на певній легенді або давньому звичаї, добре відомими аудиторії. Вистави у китайському театрі розрізняли залежно від загального стилю постановки, який відображав загальноприйняті суперечності в китайському мистецтві, – наприклад, між «гро-мадянським» і «військовим» стилями.

Як уже зазначалося, постановка китайської драми супроводжувалася музикою. Загалом, оркестр відігравав величезну роль у виставі. Так, у військових виставах складні і дуже швидкі акробатичні танці, сценічні бої розпочиналися за вказівкою оркестру. Будь-яка помилка музикантів могла звести нанівець сцену, тому що актори, які крутили довгі списи і здійснювали сальто та стрибки на близькій відстані один від одного, просто могли не виконати цих дій. Музичний супровід в інших п'єсах відображав почуття героїв. Так, жорсткі і шумні звуки передавали гнів або пристрасть, м'які – горе, любов.

Провідна роль у популяризації класичних видів і форм театру належала купецькій верхівці міст нижньої течії Янцзи. У середині XVI ст. на півдні провінції Цзянсу склалася традиція театру Куньцзюй, так звана куньшаньська п'єса, що була найбільш популярною серед освічених прошарків суспільства. Видатні майстри цього жанру – Вей Лян-фу, Лян Ченьюй, Чжан Етан. Водночас виникло багато локальних театральних традицій – на початок XX ст. їх налічувалось більше трьохсот. Кожна з них мала свою музичну і сценічну стилістику. Найвідомішими були театри провінцій Цзянсі, Хунані, Аньхой, Сичуані, Чжецзяна, півдня Фуцзяні і низки областей Півночі. Трупні з різних провінцій мали власні постійно діючі театри в столиці імперії – Пекіні. Починаючи з XVIII ст., на основі синтезу декількох локальних театральних традицій склалася так звана Пекінська опера – найбільш довершений продукт майже тисячолітньої еволюції китайської музичної драми.

Різні види театру були тісно пов'язані єдністю принципів китайської культури, навіть якщо ця єдність становила певну ієрархію художніх форм. Це також відображалася у святковій і невимушеній атмосфері, притаманній усім театральним виставам. Більшості китайців, особливо сільському населенню, театр був відомий як складова свята, і саме він був для цих неосвічених людей головним засобом залучення до цінностей традиційної культури. У народі театральні вистави грали переважно на тимчасових сценах, побудованих на ринках, вулицях або навіть у висохлому руслі річки. У багатьох храмах були постійні театральні сцени, що розміщувалися навпроти головного залу, тому що, згідно з китайськими уявленнями, головні глядачі храмового дійства – боги і духи мертвих. Стосовно міської верхівки, то відвідування театру для неї було основним проведенням дозвілля. Міські театри відігравали роль місця зустрічей і одночасно ресторану – недарма інколи їх називали «чайними будинками». Під час вистави було заведено закушувати, не заборонялося розмовляти, ходити по глядацькому залу і навіть підспівувати [3, 506].

У міських театрах місця поділялися на дві категорії: високоповажні особи займали балкон з ложами, прості глядачі сиділи на лавках і стільцях у партері. Для жінок відводили праву сторону глядацького залу, що асоціювалася із жіночим началом інь. Сцена мала вигляд підмостків з низькими перилами, відкритих із трьох сторін. Оркестр розташовувався прямо на сцені – біля задньої стіни або збоку. У задній стіні було двоє дверей. Через ліві від глядачів двері актори виходили на сцену, через праву – залишали її. Над сценою підвішували трапецію, необхідну для виконання акробатичних трюків. За кулісами знаходилися вбиральні акторів, комори, вівтар божества [3, 506].

На початку ХХ ст. у розвитку китайського театрального мистецтва загалом і музичної драми зокрема відбулися деякі зміни. З'явилися нові п'єси, створені на багатому матеріалі кращих романів, і здійснювалися спроби покращити якість постановки.

Таким чином, коротко простеживши становлення і розвиток китайської музичної драми упродовж означеного періоду, доходимо висновку, що китайська музична драма виникла в епоху правління пізніх імперій і мала синкретичну природу. Однак, не зважаючи на свою пізню появу, музична драма здобула всезагальну любов і стала невід'ємним життєвим елементом китайської культури.

### Література

1. Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира. – М.: Изд-во Российского ун-та дружбы народов, 2001. – 408 с.
2. Виноградов В. Музыка в Китайской Народной Республике. – М.: Советский композитор, 1959. – 86 с.
3. Малявин В.В. Китайская цивилизация. – М.: Изд-во «Астрель», ООО «Изд-во АСТ», Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. – 632 с.
4. Фицджеральд С.П. Китай. Краткая история культуры / Пер. с англ. Р.В. Котенко; Научн. ред. Е.А. Торчинов. – СПб.: Изд-во «Евразия», 1998. – 456 с.
5. Шнеерсон Г.М. Музыкальная культура Китая. – М., 1952. – 249 с.

УДК 371.382+792.028

Марина Анатоліївна Малихіна

викладач кафедри акторської майстерності  
Київського державного коледжу естрадного  
та циркового мистецтва

## ФЕНОМЕН ГРИ: ДИТЯЧОЇ ТА АКТОРСЬКОЇ

*У статті розглядається гра як людський феномен. Автором проведено порівняльний аналіз дитячої рольової та акторської ігор з метою виявлення їх сутностей, особливостей та фундаментальних відмінностей.*

*Проаналізовано можливість об'єднання в акторській творчості переваг обох видів гри з метою збереження ігрової природи та «дитячості» майбутніх акторів. Підкреслюється необхідність розробки нових методів навчання студентів з урахуванням особливостей підліткового віку.*

*Ключові слова: дитяча рольова гра; акторська гра; ігрова природа; імпровізація та експромт; психологія підліткового віку.*

*The play as human phenomena is observed. The author analyzed and compared children's and actor's play, to review the meaning of the play, its peculiarities and fundamental difference between actor's and children's play.*

*The possibility of both cases advantages combination in actor's professional activity is observed. The aim of such combination is to keep the play nature and child's features of future actor's play. The development of the new methods of students' education, taking into account the teenagers features is emphasized.*

*Key words: children's role play; actor's play; nature of play; improvisation and extempore; psychology of teenagers.*

Нині в сучасній Україні гостро відчувається потреба відродження духовності та національної культури, тому питання театральної освіти актуалізуються та потребують особливої уваги дослідників.

На наш погляд, настав час звернути увагу на проблеми виховання та професійної підготовки майбутніх акторів. Вже багато років нічого суттєво не змінюється в системі театральної

освіти. Наша країна має багаті театральні традиції, але тільки синтез традиційної театральної школи та найсучасніших надбань психології та педагогіки здатні підвищити ефективність театральної освіти, активізувати пошук нових підходів до виховання особистості у процесі професійного навчання.

Власна практика, багаторічні спостереження дають підстави говорити про те, що існує розрив між рівнем підготовки абітурієнтів, що приходять до нас, та вимогами нашої театральної освіти. Сучасні підлітки майже не читають художньої літератури, обмежуючись інформацією з Інтернету та переглянутих телепрограм або кінофільмів. Таким чином, зникає простір літературних асоціацій, якими б можна було користуватися під час занять та репетицій. «Кліпове» мислення призводить до того, що молоді люди не відчують процесуальність життя.

Все частіше підлітків відрізняє небажання думати самостійно. Вони чекають готових відповідей на всі питання від педагога. І цю нездатність розмірковувати, відчувати, робити власні висновки іноді дуже важко подолати.

Роль створюється з «матеріалу того, що створює». Тобто цей «матеріал» повинен бути багатим, різноманітним, цікавим. Молоді актори мають довести своє право впливати на моральність та духовну культуру суспільства і усвідомити велику відповідальність перед глядачем. Потрібно шукати нові оптимальні шляхи для отримання студентами знань, що формували б їх душу, необхідно створювати умови для народження духовної позиції актора, для зростання його духовного багатства. Ці складні завдання слід виконувати, враховуючи особливості підліткового віку.

У підлітковому віці з'являється глибокий інтерес молодої людини до власного психічного життя та психіки інших людей, тобто рефлексія. Відбувається інтенсивне формування самосвідомості та самооцінки. Підліткові властивий нестримний потяг до спілкування, до спільної діяльності з товаришами, важливо спрямувати це прагнення в потрібне русло. Підліток немовби об'єднує весь свій емоційний досвід спілкування з різними людьми, намагається зрозуміти своє місце в цьому житті, починає дивитися на все з нових філософських позицій.

Психологія підлітка спрямована на навчання в ігрових ситуаціях. Він об'єднує в собі риси та якості дорослої людини і при цьому зберігає «дитячість», добре пам'ятає дитинство, адже це і є його життєвий досвід.

У зв'язку з цим необхідно детально розглянути гру як людський феномен; вивчити потенціал дитячої гри як засобу збагачення та виховання особистості майбутнього актора; розробити нові прийоми роботи зі студентами з урахуванням особливостей підліткового віку. Підтримуючи ігрову природу студента, можливо разом з тим створювати певні професійні та особистісні орієнтири, підвищувати рівень розуміння та глибокого засвоєння складних процесів акторської діяльності; допомагати студентові отримувати професійні знання та навички, не втрачаючи при цьому власної самобутності та дитячої безпосередності.

Значення гри у житті людини неосяжне та багатогранне. Деякі філософи, психологи, культурологи вважають феномен гри давнішим за феномен культури. Так, Платон ототожнює гру з священнодійством, вважаючи, що людина покликана Богом граючись займатися прекрасним, високим, духовним. Аналізуючи місце і значення гри у житті людини, доречно спершу звернутися до праць психологів. Важливим для нашого дослідження, на думку Й. Хейзінга, є те, що, «будь-яка гра – це, перш за все, і в першу чергу – вільна дія» [17, 27]. Свободу автор вважає основною ознакою гри. Дитина вільна під час рольової гри, бо займається тим, що обрала сама. Актор в найкращі творчі моменти вистави чи репетиції також вільний, але на стільки, на скільки ця свобода підготовлена попередньою активністю.

Підкреслюючи унікальність феномену театру, С. Рубінштейн, один з засновників психологічної теорії діяльності, писав, що грати, діяти в грі – мистецтві може лише невелика кількість людей, «...серед дорослих тільки вони зберігають за собою, піднімаючи його на новий рівень, той привілей, яким в дитинстві користується кожен, – приймати на себе всілякі доступні уяві ролі та втілювати в своїй власній діяльності їх різноманітне життя; інші беруть участь у грі як глядачі, переживаючи, але не діючи» [13, 494].

Щодо нашого дослідження цікавими є висновки психофізіолога П. Симонова. У статті «Неусвідомлена психічна підсвідомість та надсвідомість» він пише про дитячу гру як про дію-



чий засіб тренування та збагачення надсвідомості (духовного бачення). «Дитяча гра мотивується виключно потребами пізнання та озброєності – під останньою ми розуміємо потребу придбання знань, навичок та умінь, які знадобляться лише в подальшому житті. Саме ці дві потреби – пізнання та озброєність – живлять діяльність дитячої надсвідомості, роблячи кожную дитину фантазером, винахідником та творцем... Не випадково дійсно великі люди характеризуються збереженням окремих дитячих рис, що було помічено давно і не один раз» [14, 115].

Порівняння діяльності актора з дитячою грою не є новим. У літературі, присвяченій акторській майстерності, багато зауважень з цього приводу. Ще Дідро у праці «Парадокс про актора» писав: «Ніщо так не схоже на актора на сцені або в його роботі, як діти...» [4, 46].

На особливу увагу заслуговують роботи, в яких дитяча гра аналізується для поглибленого проникнення у механізм акторської гри: «Гра актора на сцені нагадує гру дитини... Як дитяча гра, так і гра людей, що знаходяться на рівні так званої дитячої безпосередності, – гра, в якій переважає «фантазування», є прообразом акторської гри» [9, 13].

Ці думки перегукуються з роботами видатного театального педагога Б. Захави: «Акторська уява ближче за все до уяви, що буває притаманна людині в дитинстві... і творча віра актора, яку він здобуває за допомогою своєї фантазії, також надає всі підстави порівнювати його з дитиною» [6, 133].

Талановитий актор та теоретик театру М. Чехов у праці «Про мистецтво актора» він пише, що діти мають більшу схильність до фантазії та уявлення, ніж дорослі. «Дійсно, що може зрівнятися з фантазією дітей, яка проявляється в їхніх дотепних та вигадливих іграх?» [18, 60]. Далі, розмірковуючи про причини цього явища, він пише, що дитина має дуже невелику кількість точних знань, не знає багатьох законів життя, тому керується в своїх фантазіях виключно почуттям, створює образи, не питаючи себе, чи можливі вони в дійсності. Дитина наївна та легковірна, тому її фантазії такі вільні та незвичайні. «Розвиваючи в собі наївність, ми, безперечно, підвищимо і якість своєї творчої фантазії» [18, 61] – таку пораду дає М. Чехов майбутнім акторам. Але, слід зауважити, що це досить непросте завдання – поєднати в собі високий рівень освіти, знання «законів життя», яких вимагає наш час від професійного актора і при цьому зберегти дитячу наївність та легковірність.

М. Соснова у книзі «Мистецтво актора» пише про те, що у досвідченого актора з'являється все більше техніки, що збагачує його творчість, але з нею з'являються і штампи: «Якщо ж в ньому гасне дитина, яка саме на цій репетиції, на цій виставі не здивувалася чомусь, не передала плоди свого відкриття іншим, – мабуть, це не дуже хороший актор» [15, 52].

Далі автор підкреслює, що для всіх особистостей характерна безпосередність, свіжість погляду на світ, внутрішній відгук на його зміни, цікавість до всього нового, рідкісна продуктивність під час створення ролі, вміння захоплюватися самому і робити щасливими інших. Звичайно, «дитячість» не є прерогативою людей з акторською обдарованістю, а може бути притаманна творчій особистості, що реалізує свої здібності в інших галузях.

У працях Н. Лейтеса, підкреслюється, що збереження деяких особливостей дитячого віку (вразливість, безпосередність, гострота та свіжість сприйняття, яскрава фантазія, здатність захоплюватись процесом гри не менше, ніж її результатом) виступає як передумова для розвитку загальних здібностей, тобто здібностей, що мають значення не в якомусь конкретному виді діяльності, а є необхідними для успіху в різноманітних сферах.

«Дитячі якості» дуже часто можна побачити у талановитих вчених. Ейнштейн говорив про те, що велика здатність дивуватися, яка рухає наукову думку, – від дитинства [10, 97].

Існує думка, що творчість – це проекція дитячих якостей на життя дорослого: «Якщо можна було б зробити, щоб процеси, з якими вони пов'язані – почуття подиву та зацікавленості, потяг до експериментів, пошуків та знахідок, переважали в поведінці дорослого, тоді б ми перемогли у важливій битві – битві за творчість» [11, 13].

Якщо «дитячість» притаманна будь-якій творчій особистості, а не лише акторам, чи є сенс розглядати «здатність залишатися дитиною» як особливу ознаку або як критерій акторської обдарованості? Чи є якась специфічність в «акторській дитячості» порівняно з творчими людьми, що займаються іншими видами діяльності?

На наш погляд, доречно врахувати дані дослідження специфічності вияву дитячості в акторській обдарованості. В основі дослідження – ідея І. Палея про особливу роль вікових компонентів здібностей в акторській обдарованості, про зв'язок здатності до акторської діяльності зі збереженням деяких особливостей дитячого віку» [5, 35]. Серед цих особливостей можна виділити якості, пов'язані з емоційним характером сприйняття і пізнання дійсності, та якості, пов'язані з характером реакції на те, що сприймається. Якщо перші впливають на розвиток загального творчого потенціалу особистості, то другі, на думку науковців, притаманні акторській обдарованості, яка передбачає, що будь-яке внутрішнє почуття, настрої, переживання рефлексивно відображаються зовні» [16, 270]. К. Станіславський, добре розуміючи психофізіологічну природу акторської майстерності, писав: «Чим яскравіше, безпосередніше, точніше рефлекс, тим краще, повніше відчує глядач те життя людського духу ролі, яке створюється на сцені, заради якого написана п'єса та існує театр» [16, 270]. Автори дослідження, на наш погляд справедливо, вважають, що – принципова для актора здатність до рефлексивного, безпосереднього переходу «внутрішнього життя» зовні полягає у збереженні безпосередності дитячого реагування, потребі дитини миттєво відобразити те, що вона пережила, відчула. Ці особливості дитини – в основі дитячої експресивності, виразності поведінки, яка, на відміну від акторської виразності, є виключно безпосередньою. М. Демидов, учень та соратник К. Станіславського, вбачав у виразності дитини цінну здатність, яку повинен розвивати в собі кожен актор: здатність «вільно віддаватися реакції, що рефлексивно виникла від сприйняття уявного» [3, 35]. Створюючи сценічний образ, актор використовує виразні засоби свого психофізичного апарату, закладені в безпосередній експресивності особистості. Звичайно, сценічна виразність актора зовсім не обмежується «ресурсами» його безпосередньої експресивності, що є необхідною, але недостатньою умовою акторської обдарованості. Разом з цим здатність до «зовнішньо – рушійної» координації з внутрішньою моделлю» розглядається авторами експерименту як основний природний задаток до акторської професії, який в дитинстві є у кожного, а потім зникає у більшості» [7, 36]. Цей висновок наближається до думки Л. Виготського про «природу дитячої уяви», про прагнення дитини до дієвої форми зображення за допомогою свого тіла» [1, 69]. Існує важлива характеристика акторської уяви, що принципово відрізняє її від уявлення в інших видах творчості. Дієвий характер акторської уяви пов'язаний з рефлексивністю переходу внутрішнього змісту – образів, що емоційно переживаються, сприйняття і уяви – на м'язи. «Актор спостерігає, уявляє, фантазує м'язами» [6, 133]. Безперечно, єдиними дорослими, що продовжують рольові ігри, залишаються актори, але ці ігри піднімаються на новий щабель і мають форму драматичного зображення, у якому актор використовує необхідні засоби виразності.

Театральний режисер Ф. Комісаржевський справедливо вважав, що: «Акторська гра, хоча й аналогічна грі дитини, але є результатом ще більш складного психологічного процесу. По-перше, тому що актори дорослі люди, і їх свідомість багатша, і робота складніша. По-друге, тому що гра на сцені є художньою творчістю і вимагає майстерного вираження складних та глибоких емоцій. Тобто, щоб бути актором, необхідно бути й подібним до дитини, й потрібно володіти всебічно розвиненою багатою душею та художньою формою вираження» [9, 16].

Достатньо поверхового аналізу дитячої рольової гри та гри актора в театрі, щоб помітити їхню схожість.

І. Кант розглядав гру як незацікавлену діяльність, що є приємною сама по собі, бо сам процес гри викликає позитивні емоції [15, 40]. Емоційна привабливість самого процесу гри викликає позитивні емоції. Також гра надає можливість емоційно пережити ситуації, яких в реальному житті не вистачає акторові, або які відсутні в дитини через вікові причини. Обидві ситуації (гра на сцені та дитяча гра) розкривають діапазон почуттів, емоцій, вражень, бо дитина навчається, а актор продовжує вдосконалюватися в тому, щоб відчути будь-яку емоцію, а потім керувати нею. Таким чином відпрацьовуються нові моделі поведінки та емоційного переживання, що часто запозичено з досвіду інших людей.

Важливою для нашого дослідження є думка Ф. Шиллера, який, розвиваючи ідеї І. Канта про гру, вважав, що вона надає людині великі можливості для духовного самовдоскона-

лення [15, 40]. Під час гри відбувається засвоєння навичок регуляції поведінки інших людей, відпрацьовуються якості лідера, або навпаки, проявляється звичка підкорюватись, необхідність йти за лідером.

Крім того, в будь-якій грі існують свої правила: «...правилами визначається, що саме повинно мати силу у світі, який виділений грою» [17, 30]. Хейзінга пише, що як в дитячій грі, так і в роботі актора, визначаються ті проблеми, що є найбільш близькими та важливими для учасників гри.

У дитячій грі – початкова стадія морально-етичної оцінки вчинку, емоція часто висвітлює явище, розуміння якого потребує часу. Емоційне мислення є характерним і для молодого актора, потім доповнюється образним, а з часом – і елементами філософського, абстрактно-логічного мислення.

Аналізуючи загальне в дитячій та акторській грі, слід відзначити якості, що передбачають наявність різних зразків поведінки. «Предметом діяльності дитини в грі є доросла людина – те, що вона робить, заради чого вона це робить, і те, в які стосунки вона вступає при цьому з іншими людьми...основні мотиви гри: діяти, як дорослий» [19, 213].

Акторові притаманна морально-етична направленість, що пов'язана з сутністю його ролі, художньо-естетичною направленістю та естетичними ідеалами актора. В обох ситуаціях гри важливе місце займає віра суб'єкта гри в запропоновані обставини. Доречно згадати, що «віра» та «наївність» були визначені К. Станіславським як найнеобхідніші елементи майстерності актора.

Гра актора має суттєві відмінності від дитячої гри. Основною відмінністю є мотив: якщо для дитини гра самоцінна, то мотивом акторської роботи є постановка вистави, вплив на свідомість глядачів, розумна розвага для них, виховання, іноді навіть духовне перетворення.

Різним є і емоційне навантаження обох феноменів. Акторові потрібні натхнення, почуття – і не тільки особисті, але й соціальні, болюче переживання недосконалості людини та життя взагалі, жага правди. Дитяча гра допомагає накопичувати зразки чуттєвого досвіду, а акторська – передбачає значний життєвий досвід, розвинену емоційну пам'ять тощо.

Ще однією різницею між грою в театрі та дитячою грою є необхідність збереження форми вистави, її композиційної будови. Дитяча гра створюється імпровізовано. Не можна порівнювати рівень технічності та технологічності гри актора та дитини. Вистава завжди високотехнологічна, вона створюється зусиллями багатьох професіоналів, тоді як дитина тільки починає засвоювати в грі технологію різних дій.

Прагнення досконалої гри також відрізняє сцену від дитячої кімнати. У театрі гра багато обговорюється, правила змінюються та вдосконалюються у процесі. Дитяча гра завжди відбувається «по-справжньому», дитина дуже серйозно ставиться до своєї діяльності, глядач тут не потрібен. Акторська ж гра передбачає присутність глядача, заради якого закладається певний підхід до того, що відбувається на сцені, формується установка на певний жанр, спосіб спілкування з глядацькою залюю.

Щодо емоційного стану під час гри, то в акторській та дитячій іграх він має спільні та відмінні ознаки. Наприклад, людина, що грає, відчуває суб'єктивне відчуття легкості, бо не має жорстких обмежень, які притаманні виробничій діяльності. Відсутність обмежень у грі формує установку на багатоваріантність її результатів, непередбачуваність поведінки учасників, на імпровізацію.

Евристичний, творчий настрій на створення уявних образів притаманний граючій людині. Актори на сцені та граючі діти відчувають внутрішній комфорт, задоволення, насолоду від переживання незвичайного, незнайомого раніше. Різноманітна та багата палітра переживань формує в акторові готовність до змін, до нових емоцій та почуттів, відпрацьовує внутрішню гнучкість, загострює увагу та сприйняття. Гра тренує емоційну пам'ять, яка допомагає актуалізувати необхідні відчуття і створювати нові яскраві чуттєві образи свідомості.

Театральні педагоги вважали, що «дитячість» є однією з важливих якостей артистичної душі, свідченням акторської природи їх обдарованості. А. Кацман зауважував, що «повернення в дитинство є принциповою особливістю осягнення акторської професії» [5, 33]. М. Кнебель

писала у книзі «Поезія педагогіки», що «повернення в дитинство допомагає звільнитися від сором'язливості та зажимів». Під час акторського тренінгу студенти роблять спеціальні вправи, які навчають їх «бути дітьми», тобто розвивати свіжість сприйняття, безпосередність, здатність дивуватися, виробляти серйозне та уважне ставлення до результатів своєї фантазії, віру в уяву. «Ця віра, наївність, дитячість повинні бути з нами все наше життя» [8, 188].

Ігрова природа актора потребує постійного внутрішнього та зовнішнього тренінгу. Це добре розумів геній театру та театральної технології К. Станіславський, який додав до підготовчого арсеналу майбутнього актора такі елементи майстерності, як віра, сценічна наївність, манок тощо. Проблема дорослого актора полягає в тому, щоб не губилася енергія творчої молодості, а додавалась за рахунок різноманітних внутрішніх ресурсів. До них можна віднести любов до своєї справи, бажання бути «у формі», бути цікавим глядачеві та ін.

Доречно згадати про досвід у педагогічній практиці, коли значення гри глибоко усвідомлювалося від початку навчання акторській майстерності. Наприклад, О. Піжова, професор, талановитий театральний педагог, розповідає про те, як вона використовувала знання обрядів різних народів та національностей, представники яких опановували акторську професію: «Кожен, хто згадував якусь гру, повинен був відразу ж організувати її в аудиторії» [12, 324].

Можна навести приклади з практики автора, згадати прийоми роботи в аудиторії, навести варіанти тем для обговорення та письмових завдань:

1. Запропонувати студентам згадати власне дитинство, розповісти про найяскравіший (сумний, веселий, повчальний) випадок з дитячого досвіду.

2. Відтворити процес дитячого спілкування, коли гра змінюється діалогами, розмовами дітей про власні проблеми та переживання, а потім знов організовується гра.

3. Згадати свої улюблені іграшки; знайти в аудиторії предмети, що можна застосувати для гри; організувати таку гру.

4. Поспілкуватися з дітьми, відвідавши найближчий дитячий садок або поговоривши з сусідською дитиною. Записати враження від спілкування.

5. Спробувати роздивитися все навколо очима маленької дитини; дитини шкільного віку. Порівняти враження.

6. Обговорити теми: «Значення гри в житті людини», «Гра дитяча та гра театральна», «Імпровізація та експромт» тощо.

7. Розіграти підготовку до новорічного свята у дитячому садку. Обравши ролі Зайця, Сніжинки, Снігуроньки та інші, знайти правильне самопочуття, відповідне до образу, адекватний темпоритм існування, нове ставлення до партнера та навколишнього світу.

Звичайно, це тільки незначна частина вправ, які можуть бути цікавими та корисними, а питання застосування дитячої гри у навчальному процесі потребує серйозної уваги театральних викладачів. Порівняння матеріалів констатуючого та формуючого експериментів проведених автором зі студентами 1 курсу, дають змогу говорити про ефективність запропонованої методики, необхідність детальнішої та глибшої її розробки.

У рольових іграх діти немовби затверджують та закріплюють різні моделі поведінки людини. Працює природний механізм рольової гри як психодрами. Про це необхідно пам'ятати особливо на перших етапах навчання акторській професії. Етап «кривляння» в процесі навчання є природним, яким він був для початкового етапу історичного розвитку театрального мистецтва і акторської техніки у сенсі її достовірності та правдоподібності. Це своєрідна хвороба віку. І важливим завданням режисера-педагога є знаходження ситуації гри в будь-якому етюді або уривку з вистави. Тоді майбутні актори відкриють та усвідомлять для себе ігровий зміст акторської професії.

Ще одна проблема пов'язана з адаптацією драматургічного матеріалу для студентів певного віку, інтелекту, культури. Матеріал драматургії повинні засвоїти актори, його потрібно прожити на рівні ідентифікації з власним досвідом. Тільки така особистісна позиція надасть можливість виконавцеві зацікавитися грою і бажати виграти, тобто донести до глядача філософсько-художній зміст твору. Звичайно, на цьому шляху можливі деякі втрати, пов'язані з рівнем компетентності виконавців. Однак у будь-якому разі, якщо це щирий відгук душі актора

на драматургічну ситуацію, ми отримуємо справжню живу гру. Правила гри – це ті ж самі запропоновані обставини, і потрібно добре їх знати, щоб вправно використовувати заради виграшу. Вони допомагають акторові вигравати, використовуючи життєвий досвід та здібності.

Здається, що на сцені все запрограмовано, але у будь-якій грі є зона обумовлена правилами та зона імпровізації, територія безумовного в акторській грі. Вона є самоцінною. Сутність перемоги у грі – створення реальної ситуації спілкування між персонажами вистави, у пошуках виправдання логіки їх дій.

Професійне використання потенціалу безпосередності, наївності, віри, здатності дивуватися та захоплюватися, що можливе завдяки здатності актора до високої саморегуляції, перетворює «дитячість» акторської індивідуальності у засіб творчості.

На жаль, театр іноді перестає бути своєрідною грою, перетворюється на сірий та нецікавий, актори втрачають безпосередність, любов до самої гри і ходять у театр «служити».

На фоні дитячої гри яскравіше проявляються якості філософської, соціальної та особистісної зрілості акторської гри – її суспільна, культурна призначеність, залучення людей до духовних висот та ідеалів.

Імпровізація, часткова непередбачуваність поведінки учасників театрального дійства і дитячої гри, що дарує емоційну насолоду, радість, є основною системоутворюючою ознакою обох феноменів.

М. Чехов в кінці життя записав як один з важливіших висновків своїх роздумів про театр: «Театральне мистецтво це нескінченна імпровізація» [2, 213], але в його імпровізації не було і сліду свавілля. Вона ґрунтувалася на натхненні і сильному відчутті цілого і у ролі, і у виставі.

Кожну людину з хорошою емоційною пам'яттю вражає дивна насолода, яку можна відчутти у грі, – театральній чи дитячій – вражає одночасна присутність і древнього начала, і чогось завжди юного, свіжого, нового.

### *Література*

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М., 1967.
2. Громов В.А. Михаил Чехов. – М., 1970.
3. Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. – М., 1965.
4. Дидро Д. Парадокс об актере. – Л; М., 1938.
5. Диагностика и развитие актерской одаренности: Сб. науч. Трудов. – ЛГИТМИК – Л., 1986.
6. Захава Б.Е. Мастерство актера и режисера. – М., 1978.
7. Кисин В.Б. перевоплощение и жизненный опыт актера. – М., 1980
8. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. – М., 1976.
9. Комиссаржевский Ф. Творчество актера и теория Станиславского. – П., 1916.
10. Львов В.Е. Жизнь Альберта Эйнштейна. – М., 1959.
11. Моррис Д. Этот стандартный взрослый человек // Лит. газ., № 5, 1972.
12. Пыжова О.И. Призвание. – М., 1974.
13. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – СПб., 2000.
14. Симонов П.В. Теория отражения и психофизиология эмоций. – М., 1970.
15. Соснова М.Л. Искусство актера. – М., 2005.
16. Станиславский К.С. Собр. соч. в 8-ми т. – М., 1954. – Т. 2-3.
17. Хейзинга Й. Homo ludens: Статьи по истории культуры. – М., 1997.
18. Чехов М. Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1999.
19. Эльконин Д.Б. Психология игры. – М., 1978.

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ

*У статті здійснено аналіз з метою уточнення методологічних підходів літературно-художньої критики, що сформувалися у межах історичної школи. Розглянуто методологічні засади літературної критики в контексті наукових теорій, що виникли в українській науковій думці XVIII – на початку XIX століття. Виявлено механізми взаємозв'язку та взаємовпливу між різними класичними теоріями літературної критики (Л. Білецького, О. Потебні, М. Максимовича, Й. Боденського, М. Дашкевича, П. Куліша та ін.), їх трансляцію у сучасні літературно-критичні дискурси.*

*Ключові слова: літературно-художня критика, методологічні підходи, формальний метод, історичний метод, теорія наслідування (запозичення)*

*In this article author reviews and defines more exactly methodological approaches to the literary critique which have been formed by historic schools of thought. It has also been examined methodological basis of literary critique in Ukrainian scientific views of XVIII – the beginning of XIX centuries. Correlation and mutual influence mechanism of different classic theories of critique (by L. Biletskiy, O. Potebenya, M. Maksymovych, J. Bodenskiy, M. Dashkevych, P. Kulish and others) and their translation into modern literary critical discourses have been uncovered.*

*Key words: literary and art critique, methodological approaches, formal method, historical method, inheritance theory (borrowing).*

Масовізи української культури загалом і мистецтва зокрема спричинив виникнення явища аномії в мистецькій критиці (усталені норми, цінності та орієнтири зруйновані, нові не встановлені – термін німецького соціолога Е. Дюрнгейма).

**Проблемою** сучасної літературно-художньої критики вважають відсутність стрункої, логічної, сучасної методологічної системи аналізу художнього твору. Здебільшого в сучасній критиці використовують публіцистичні методиками, що, на наш погляд, відображають поверховий підхід до аналізу, що являє собою приклад культурно-масової традиції, коли судження ґрунтуються на позиції «подобається – не подобається», а головною метою є кон'юктурна популяризація продукту. Всі критерії оцінки мають сенс лише тоді, коли можна перевірити, чи об'єкт оцінки відповідає цілі, з якою про нього міркує свідомість (За В. Перетцем, міркування про річ, явище, об'єкт не завжди є його оцінкою, адже оцінка майже нічого не додає до розуміння предмета, не розширює знань про нього, а відображає ставлення, що виявляється в одобренні чи засудженні) [9].

Будь-яке наукове дослідження спирається на методологію, яка дає змогу критично оцінювати матеріал, що уможливорює результативну очевидність не тільки для дослідника, а і для інших. У художній культурі методологія дає змогу досягнути весь спектр фундаментальних засад створення художнього твору, узагальнює принципи дослідження, створює базу для розуміння його логіки.

Літературно-художня критика як частина гуманітарного знання повинна встановлювати закономірності явищ (творів мистецтв), адже вони існують об'єктивно і незмінно, не залежно від волі дослідника. Відсутність точних і загальнообов'язкових законів критики художнього твору спричиняє складність у розробці єдиної методологічної бази дослідження літературно-художньої критики. З огляду на це завдання критики визначити властивості твору, його генезу, відношення до певної мистецької традиції.

**Метою** даної статті є уточнення та аналіз методологічних підходів літературно-художньої критики, що сформувалися у межах історичної школи в контексті загальноєвропейських

науково – філософських традицій. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання:

1. Здійснити аналіз методології літературної критики в рамках наукових теорій, що виникли в українській науковій думці XVIII, – на початку XIX століття.

2. Виявити механізми взаємозв'язку та взаємовпливу між різними класичними теоріями літературної критики (Л. Білецького, О. Потебні, М. Максимовича, Й. Боденського, М. Дашкевича, П. Куліша та ін.), їх трансляцію у сучасні критичні теорії.

Досліджуючи розвиток літературної критики у контексті історичного поступу, автор погоджується з позицією Л. Білецького, який вважав основою методології літературно-художньої критики дотримання критично – наукового способу міркування, а ворогами об'єктивного міркування – викривлення наукового виховання в душі:

- 1) права панування однієї нації та її культури над іншими;
- 2) домінуючої моралі, що виключає все, що суперечить її догмам;
- 3) превалюючої естетичної унормованості;
- 4) усталених, незмінних традицій;
- 5) панування якого-небудь суспільного класу над іншими.

Усі вищезазначені викривлення є у різних напрямках наукової критики, починаючи від самодержавної Росії (панування однієї нації та її культури над іншими, усталених, незмінних традицій), радянської марксистсько-ленінської критики (домінування одного суспільного класу над іншими та пролетарської естетичної унормованості) і закінчуючи сучасними спробами оцінювати твори з позиції панування національних традицій над загальноєвропейськими.

Найсильніша тенденція суб'єктивізму, на думку Л. Білецького, полягає в узагальненні на основі одиничних фактів, що зумовлює помилкове використання термінів, які не мають наукового змісту. На жаль, сучасна постмодерністська традиція в літературній критиці сповнена новими термінами, які недоречно переносяться у вітчизняні теорії і виконують функцію маскувальної зависи в науковому дискурсі, надаючи ілюзорну об'єктивність суперечливим висновкам.

Будь-яка критична теза, що не має фактичних доказів, є суб'єктивною гіпотезою, яка не набула об'єктивного значення. Саме тому головним методологічним моментом в галузі дослідження художнього твору і його критики має бути сумнів. Дослідник намагається підтвердити неспростовними аргументами істинність своїх наукових винаходів [3].

Для досягнення цієї цілі науковець звертається до загальнонаукових і спеціальних методів дослідження проблеми. Існує декілька класифікацій методів літературно-художньої критики. Ми спиратимемося на традиційну систему, запропоновану Л. Білецьким, який визначав напрями вивчення критики як школи, що включають теоретичну і методологічну сторони. До них відносять формальну, або неокласичну школу, історичну школу, у межах якої розглядається декілька теорій: теорія інтерпретації літературного твору як відбитка історичного життя; теорія ідеологічної інтерпретації твору; теорія наслідування.

В. Перетц на основі вищезазначених шкіл і теорій виділив наступні методи: формальний метод; історико-порівняльний; історико-ідеологічний. Крім того, виділяють суб'єктивні методи, до яких відносять публіцистичний, естетичний, етичний, метою яких є популяризація мистецтва літератури у суспільстві.

**В основі формального метода** – неокласична школа, що ґрунтується на принципах античних та класичних теорій. Горацій, Арістотель строго і послідовно визначили теоретичні принципи, критерії оцінки твору, на які спирається сучасна наука, як на закони Архімеда, Ньютона та ін. Пізніше проявлялися і утверджувалися ідеї, що формувалися під впливом християнської догматики. У філософії та науці головне місце посіла схоластика, і тільки в епоху Відродження почався активний розвиток неокласичних теорій культури і мистецтва. З'являються нові зразки творчості, поезія (Джавані Арманія), драматургія, лірика (Данте, Петрарка), балет. Критика, реагуючи на ці прояви неокласичного мистецтва, створює систему нових зрозумілих і виразних правил сприйняття і оцінки. Так, у 1594 році професор Я. Шпанміллер (Понтан) публікує збірку наукових міркувань про літературу, яка сприймалася сучасниками як підручник з творення поезії, в основу якої покладені античні зразки оцінки. Італієць О. Донаті, створює

«Мистецтво поетичне, або три книги настанов поетичного мистецтва», що побачила світ у Римі 1631 року. У цій праці О. Донаті, спираючись на досвід античних мислителів, викладає теорію аналізу тогочасної поетичної творчості. Пізніше німецький вчений Я. Масен, об'єднавши попередні теоретичні здобутки, які обмежувалися роздумами про праці античних авторів, і сучасний йому літературний матеріал, синтезував їх і намагався наблизити розуміння та аналіз творів до реального життя і природного розвитку подій. Цей напрям став називатися поетикальна школа, головним досягненням якої, на думку автора, було відходження від консервативних критеріїв і нове трактування ознак роду чи виду літературного твору, що уможливило усвідомлення закономірності художньої творчості загалом. На зміну унормованим кодексам та правилам творення (Н. Буало) прийшла природна обдарованість творця.

Українська наукова думка розвивається в цей час у контексті загальноєвропейської концепції. Найстаріший український трактат з поетики, що відомий нам, на жаль, лише з праці М. Булгакова «Історія Київської Академії», називався «Книга мистецтва поетики, року Божого 1637.» У подальших дослідженнях українські філософи Києво-Могилянської Академії, Софіївського собору, спираючись на античні зразки аналізу, успішно розвивали теорії Ю. Скалігера, Я. Понтана, О. Данаті, Я. Масена. Курс видатного українського вченого і письменника Феофана Прокоповича, надрукований в 1786 році в Могилеві під назвою «Три книги про поетичне мистецтво для використання і настанови руської студентської молоді, висловленні в Києві у православної Могилянській Академії 1705 року Божого», узагальнював європейський досвід літературного дослідження і сформував конкретні, зрозумілі теоретичні засади, якими й досі послуговуються не тільки літературно-критичні студії, а і педагогічні школи. Завдяки цим працям сформувався певний культурний простір і літературний смак, що поширювалися на країни Європи.

Основними здобутками розвитку неокласичного методу аналізу твору є детальна класифікація літературних творів, з'ясована їх природа, окреслені теоретичні підходи до визначення критеріїв оцінки творів, які і сьогодні лишаються актуальними. Українська неокласична школа прославилася такими видатними вченими, як С. Гаєвський, О. Потебня, В. Перетц, Л. Білецький та ін. Про недоліки у підходів в галузі критики досить категорично висловився В. Резанов. «Це не була філософія поезії..., а було сухе схематизування, що його породив основний погляд на поезію, як на результат технічного вміння, як на мистецтво, що його можна опанувати, зіставивши правила, вивчивши зразки» [5].

Автор не погоджується з таким категоричним вироком, адже саме в українській філософсько-естетичній критиці, зокрема М. Довгалевського, помітні паростки нового підходу (аналіз поезії як продукту фантазії творця, здатного оживити будь-яке явище і забарвити його національно – естетичним або релігійно-етичним почуттям), який пізніше утвердився як історична школа.

В сучасних постмодерністських теоріях значну увагу приділяють емоційній комунікативній акції, яка спричиняє формування єдиного знакового поля для творця і споживача мистецтва. Це формує контекст, який призводить до спільного естетичного переживання. Отже, сучасна система критичного дискурсу відкидає основні формальні, технологічні постулати літературної критики неокласичної доби і послуговується методом аналізу творів з точки зору спільних культурно-ідеологічних, естетичних асоціацій, що виникають у процесі комунікації творця тексту і читача.

Наступний метод – **історичний** – який послуговується теорією інтерпретації літературного твору в контексті історичного розвитку.

Наприкінці XVIII – на початку XIX століття відбувається активний розвиток історичної школи літературно-художньої критики, у контексті загальноєвропейського наукового руху – романтизму. Ідеї Й. Гердера про те, що творчість народу містить у собі його дух, а аналіз цих творів – розум народного духу, започаткували науково-романтичного критицизм. Зазначена теорія, спираючись на засади формальної школи про свободу творчості і те, що нормою є лише необмежена свобода творця, який може розкрити таємниці буття (Пантеїзм), під впливом політичних ідей та історичних подій висуває потребу до самовизначення різних народів за посередництва мистецтва. Значний вплив на цю концепцію мали ідеї Е. Канта, Г. Гегеля, Й. Фіхте щодо визна-



чення проблеми народності. Популярним стає аналіз народних мистецьких витворів, що характеризують народний світогляд. Основною тезою є переконання – глибоке занурення в минуле народного життя, яке дає змогу визначити яскраві істотні ознаки народного характеру. Так постає метод історичного дослідження культурних виявів народного духу. У надрах цієї школи розвивається теорія символізму (Г. Крейцер, О. Міллер), де міф розглядають як явище народної творчості, яке має природне походження у психологічному процесі становлення народного життя. У міфології різних народів панують однакові ідеї та зразки сприйняття навколишнього світу. Особливими є лише способи передавання певних символів, – мова, образність, стиль.

Подальший розвиток цих ідей породжує **порівняльно-міфологічний** метод критики, засновником якого вважають Якова Гріма. Основною ідеєю цього методу є аналіз мови як живого організму, що переживає зміни, як кожна жива істота. Такий підхід, на думку А. Шляйхера, дає змогу виявити через зразки мистецьких практик не тільки культурний простір нації, а і самотність її свідомості. Ці наукові принципи та ідеї запанували у літературній критиці XIX століття у всіх культурних народів, відгукнувшись у середовищі українських вчених.

Яскравим представником вітчизняної теорії символізму був професор Київського університету М. Максимович, який вперше розглядав художній твір не тільки як об'єкт досліду народного духу, певних історично-культурних особливостей, а і як об'єкт, що цінний своєю символікою і структурою форми. Послідовником Максимовича став Й. Бодянський, головною заслугою якого є не тільки критичні здобутки, а і популяризація української поезії та історії в таких виданнях як «Чтения Общества истории и древностей российских.» Значний внесок у розвиток української літературної критики зробив Пантелеймон Куліш, який вважав завданням української критики: «...Строга перевірка літературних витворів естетичним почуттям і вихованим на студіюванні своєї народності розумом» [7]. Опираючись на історизм у дослідженні літературного твору, П. Куліш критику вважає одним із методів такого дослідження де будь-який твір має служити на користь морального існування народу, а критика стоїть на сторожі « ... чистого народного смаку та здорового сенсу...» [7].

Найважливіше місце в культурно-історичній школі української літературної критики посідають праці М. Костомарова, інтереси якого впливали із загальносвітового наукового руху, щодо нових принципів критичного мислення. Спираючись на методи історичного прагматизму у вивченні літературної спадщини, він зосереджує свою увагу на дослідження народної творчості – пісень, епосу, міфології, розробляючи низку наукових методологічних завдань. У них він зосереджує увагу на ролі природи, символу, мови, естетики, у яких намагався відшукати обличчя епохи [6].

Вищезгадані вчені визначали перший етап розвитку історичної школи, як класичного літературознавства, так і методологічних засад літературної критики. Літературу розуміли як « цілокупність пам'яток, де виявилась душа і життя народу за допомогою мови – усно чи писано» [1].

Важливим завданням дослідники вважали виявлення душі та життя народу. Літературний твір сприймався як культурно-історичний документ, що відображав певні ідеї, національні, моральні особливості. Значна увага приділялося поетичній символіці, ролі народної творчості у розвитку художньої літератури. На ґрунті цих ідей у середині XIX ст. критика пропонує нові способи оцінки твору, серед яких переважає біографічна критика. Основоположником цього напрямку вважають Ш. Сент-Бева. У його праці «Літературно-критичні портрети» закладені основи напрямку, який пізніше сформувався як психологічна школа літературної критики. Теорії російських науковців О. Дружиніна «естетична критика» та А. Григор'єва «органічна критика» не набули широкого розповсюдження, але стали основою напрямку, який пізніше сформується як філологічна школа і виокремить нові, цікаві методи літературної критики (філологічний метод). У сучасному культурному просторі ці ідеї набули розвитку в теоріях пост структуралізму (Р. Якобсон), де певні знаки і символи набувають ознак смислових кодів, які можуть бути сприйняті тільки у випадку сублимації почуттів автора і читача. Таким чином, з'являється нова естетична реальність. У цьому контексті аналіз твору перетворюється на творчість, у процесі якої критик вносить нові смисли у текст і виступає в ролі співавтора.

Відомий також **метод ідеологічної інтерпретації твору**. Новий етап у розвитку історичної школи у напрямі розуміння завдань критики пов'язаний з ім'ям професора Київського

університету М. Дашкевича. Погоджуючись з теорією поступеневого культурно-історичного розвитку мистецтва, він відзначав недосконалість абстрактного кодексу правил критики. Суперечливість думок М. Дашкевича щодо української літератури (з одного боку, самотутня та оригінальна, з іншого – сформована під значним впливом російської літератури) призвела, на наш погляд, до пошуку нових методів критики з точки зору порівняння схожих, але неповторних культур. Це дає змогу з'ясувати природу індивідуального та оригінального, власного і загального у світовій літературній творчості. Значний вплив на погляди М. Дашкевича мала теорія І. Тена про расу, середовище, психологію автора як ключову тріаду аналізу твору. Негативні наслідки використання цієї методики можливі, якщо спотворити або надати необґрунтованого пріоритету одному з компонентів тріади. Цей напрям, завдяки працям М. Дашкевича, М. Петрова, М. Сумцова, В. Антоновича, О. Потебні та ін. спричинив до появи **психологічного** та **історико-порівняльного (компаративістських)** методів дослідження літератури, якими і сьогодні користуються критики усього світу. Основою напряму є визначення літератури як художнього відтворення дійсності з акцентом на необхідність авангардного розвитку літератури щодо історії. Полеміка, що виникла у межах школи між О. Веселовським, М. Драгомановим та О. Огоновським, висвітлювала проблему взаємодії національних літератур у межах світових культурних процесів, їх ролі та можливості залишатися автентичними під впливом різних національних політичних, ідеологічних рухів та ідей. Для української літературної критики ідеологічна школа спричинила появу дискусійного поля (М. Петров «Очерки из истории украинской литературы XIX столетия», М. Дашкевич «Отзыв о сочинении господина Петрова...»), яке мало неабияке значення для формування самотутніх національно-естетичних підходів аналізу літератури. На першому місці знаходиться літературна обробка фабули твору, його духовний зміст, критикується теорія залежності національних літератур від імперських або географічно сусідських культур (Росія, Польща).

Ідеологічна теорія, об'єднавшись з теорією порівняльною, філологічною, історичною, створила підґрунтя для формування сучасних методів літературно-художньої критики. А саме: компаративістський, діалектичний, культурологічний методи, в основі яких – вивчення твору мистецтва з точки зору всебічного охоплення культурних, ідеологічних, психологічних, правових та економічних відносин суспільства.

**Теорія наслідування (запозичення).** Значне місце в розвитку української історичної школи літературно-художньої критики посідає теорія наслідування (термін Л. Білецького, що пізніше визначився як теорія запозичення.) Спочатку в основі даної системи аналізу було порівняння творів за жанрами різних народностей та історичних епох. У процесі розвитку вона набула ознак порівняльно-міфологічної теорії, або арійської. За даною теорією, міф – це початкова форма, яка шляхом еволюції вийшла на рівень народної поезії, пізніше розвинулася у зразки індивідуального літературного творення. Арійською її називали тому, що тогочасні дослідники обмежували свій аналіз творами арійських народів.

Серед українських вчених, які зробили значний внесок у розвиток теорії наслідування, були М. Костомаров (порівняння схожих мистецьких явищ слов'янських народів через зразки народної творчості), О. Котляревський (поза рамками цієї теорії визначав літературну критику як мішанину з психології, логіки, абстрактної естетики, риторики, невеликої кількості історичних фактів, початкової моралі, філософії, артистичної характеристики твору, що сформувався під впливом формального механічного бачення літератури). Котляревський категорично виступив проти захоплень загально естетичними та філософськими міркуваннями М. Надєждіна, нещадно розгромлює критику з точки зору «офіційної народності» «слов'янофілів» і «западників», вказуючи, що метою справжньої науково спрямованої критичної думки є лише правда, яка впливає із розуміння життя і народності, історичних та соціальних фактів, що відображаються у мистецтві. Адже річ не у самому предметі, а у погляді на цей предмет. З огляду на це вчений у дослідженні окремих фактів схиляється до методики Б. Нібура (класичні письменники змальовували речі не такими, як вони є в дійсності, а такими, якими вони їм уявлялися). На основі цих міркувань О. Котляревський виводить порівняльний метод критики, що дає змогу визначити зміст і значення національного твору у контексті загаль-

нонаціонального первісного розвитку. Важко переоцінити здобутки наукових пошуків вченого, адже створені ним методологічні засади літературної критики, згідно з якими об'єктом її є літературний твір, що веде до пізнання народності та історичних фактів її існування, а критерієм оцінки мають бути правдиве і повне розуміння основних підвалин народності, що досі використовуються у вітчизняному досліді літератури.

На основі цих міркувань М. Драгоманов об'єднав положення порівняльного методу (який, до речі, сам вважав недосконалим) і соціологічну теорію, сформулювавши основні положення **порівняльно-соціологічного** методу критики. Головним досягненням цієї праці є те, що літературний твір аналізують не тільки з точки зору будь-якого історичного, національного, психологічного, культурного впливу, виявлення його стилістичної і поетичної оригінальності, а і як проєкцію певного соціального стану суспільства, що визначає ставлення автора до цього. Завдяки цьому методологічному підходу виникла теорія соціологічної інтерпретації літературного твору, і сучасна літературно-художня критика послуговується спеціальними соціологічними методами. У сучасній пост модерній українській критиці подані ідеї, які під впливом глобалізаційних культурних процесів трансформувалися у теорії єдиного інформаційного поля. У її межах критика здійснюється з позицій загально-світових філософсько-естетичних засад, а національні, соціальні, ідеологічні, психологічні особливості літератури відіграють роль об'єкта стильового семантичного контексту, що забезпечує комунікативні зв'язки між адресантом (автором) та адресатом (читачем). У філософії постмодернізму (за Р. Бартом) – термін, що означає традиційно-класичний спосіб ставлення до тексту, який полягає у його інтерпретації з позицій обраної системи зовнішніх критеріїв (погляд ззовні), визначається, як «університетська критика» [2]. На наш погляд, вищеозначені теорії відносяться до цього типу критики. Сучасні теорії в контексті постмодерністської текстології характеризуються іманентним підходом до тексту (погляд з середини), що Р. Барт вважав інтерпретативною (або ідеологічною) критикою.

### Література

1. Антонович В. Н. И. Костомаров как историкъ // Киевская Старина, 1885. – Т. 2.
2. Барт Р. Две критики. – М., 1963.
3. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – К.: Либідь, 1998. – С. 40-43.
4. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991.
5. Записки Ніжинського інституту соціального виховання. – Ніжин, 1931. – Т. 2. – С. 36.
6. Костомаров М. Славянская мифология. – К., 1994.
7. Куліш П. Характеръ и задача украинской критики // Основа, 1861. – С.161, 160. – Кн. 2.
8. Куліш П. Твори в 2-х томах. – К., 1989.
9. Перетц В. Краткий очерк методологии русской литературы. – СПб., 1922. – С. 129-132.

УДК 7.072:572(44)

Ірина Олександрівна Касімова  
аспірантка ДАКККіМ

## АНТРОПОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ В. ГЮГО

*Стаття присвячена розгляду проблеми людини у культурі Франції ХІХ століття на прикладі творчості представника французького прогресивного романтизму В. Гюго. У статті здійснена спроба осягнути антропологічну парадигму його «мистецького простору».*

Ключові слова: антропологічна парадигма, людська природа, подвійне існування індивіда, романтична драма, людський біном.

*The article is dedicated to examination of human being problem in France culture of XIX century on the example of works of striking representative of French progressive romanticism V. G'ugo. In the article was made an attempt to find the sense of anthropological paradigm of his «art scope».*

*Key words: anthropological paradigms, human being nature, double individual existence, romantic drama and human being binomial.*

Видатна постать В. Гюго (1802-1885) у культурному просторі Франції XIX століття є знаковою. Вона вражає масштабами творчих вподобань митця, які викликають інтерес у наш час, забезпечуючи актуальне звучання у XXI столітті тим проблемам, що існували за умов перехідного періоду сталого суспільства, які переживала французька нація з середини XVIII століття.

Передусім це стосується філософсько-естетичних поглядів Гюго на «мистецьку платформу» французького прогресивного романтизму, остаточному становленню і затвердженню якому він сприяв як письменник, драматург і громадський діяч. Наслідуючи просвітницький ідеал, який започаткували французькі філософи-просвітителі XVIII століття відповідно духовному змісту їх епохи та досвід митців періоду раннього французького романтизму (Ж. де Сталь, Шатобріан, Констан, П. Балланш), Гюго затверджує тогочасний романтичний ідеал. У центрі уваги Гюго як митця і мислителя у нерозривному зв'язку з мистецькою проблематикою нового художнього методу постає проблема людини – її моральний, духовний зміст. Це сприяє розумінню творчих вподобань і пріоритетів митця, допомагає зрозуміти настрої індивіда тієї доби, етичні запити, змалювати його образ у тогочасній мистецькій практиці.

Метою даної статті є вивчення проблеми людини у творчості В. Гюго як певного культурного феномена мистецької практики доби французького романтизму. Ця проблема узагальнена у виразі «антропологічні парадигми», який масштабно відображає мету дослідження. Завдання статті полягає у визначенні поглядів Гюго, на те, чим є для митця людина у сутнісному її значенні? Якою він уявляє природу особистості і її складові? Що вважає ідеалом «мистецької» людини та ідеалом взагалі. У чому вбачає шляхи для цього досягнення?

Творчість французького письменника можна поділити на певні періоди, які відображають еволюцію його поглядів щодо мистецтва і проблеми людини, яка є центральною для всіх його інноваційних і прогресивних думок. Початком творчого шляху В. Гюго вважають 10-ті роки XIX століття. У своїй творчості митець багато уваги приділить написанню багаточисленних есе, напише ґрунтовним теоретичним працям (передмова до драми «Кромвель» (1827), трактат «У. Шекспір» (1864), передмови до книги поезії «Оди й балади», що мала декілька видань у 1824, 1826, 1828 роках, в яких розглядатиме проблеми «нового» мистецтва – прогресивного романтизму. Проблемне мистецьке поле митця поступово трансформуватиметься через політичні вподобання письменника. У його центрі стоятиме актуальна, для французького соціуму та мистецтва проблема «нової», «вільної» людини, митця зокрема. У розумінні її відображатимуться республіканські, демократичні вподобання Гюго, яких він дотримуватиметься все своє життя.

З пафосом митця-романтика Гюго вдається до світоглядної характеристики своєї епохи у передмові до збірки поезій «Оди й балади» за 1828 р.: «Радісно спостерігати, якими велетенськими кроками просувається вперед мистецтво, затагуючи й людей у свій рух. Народжується могутня літературна школа; для неї непомітно визріває нове, потужне покоління. Всі принципи, що їх наша епоха встановила у сфері розуму, як і у сфері самої творчої діяльності, вже дають свої логічні наслідки. Будемо ж сподіватися, що настане день, коли все політичне та літературне дев'ятнадцяте століття дістане свій вираз у таких кількох словах: свобода в суспільному устрої, свобода в мистецтві» [2, 9]. У цих рядках – демократизм поглядів Гюго на сучасне йому суспільство, мистецтво, у яких він декларує права людини на свободу у суспільних та мистецьких інститутах, що стане головним стрижнем «просвітницької» програми прогресивного французького романтизму першої половини XIX століття. У значній мірі на демократизм поглядів Гюго вплинула творчість митців раннього французького романтизму. Вона знаходилась під впливом ідей французьких філософів-утопістів Фур'є (1772-1837), Сен-Сімона (1760-1825), які затверджували демократичні ідеали нового суспільного порядку, реакційними для режиму наполеонівської диктатури [7]. У зв'язку з цим режимом Гюго яскраво змальовує моральний образ Наполеона у поезіях 1855 року:

– Что Бонапарт – пират, разбойник и бандит,  
Что и в политике – корсаром он глядит,  
Что он судей сослал в глубь стран заокеанских,  
Что срезал кошелек у принцев Орлеанских,  
Что это негодяй, каких не повстречать [3, 366].

Вже у праці «Щоденик юного якобіта 1819 року», статтях «Театр», «Історія», «Про поета, що з'явився у 1820 році» Гюго намагається не тільки знайти своє місце у літературі небосхилі того часу, але і розібратись у політично заангажованих літературних угрупованнях, існування яких обумовлював напружений, політично нестабільний для Франції час. Реставрація династії Бурбонів, Липнева революція 1830 року, революційні події 48-49 років ХХ ст., безумовно, сприяли тому, що під враженням їх у Гюго склався реальний соціальний образ людини тогочасного французького суспільства. З одного боку, образ бідної, знедоленої людини, захист позицій якої митець відстоюватиме усе своє життя. З іншого – образ буржуа, аристократів, що перенасичені політичною і фінансовою могутністю, яких він характеризує: «Є багато буржуа; для них Монета – бог».

Богатство, золото даны вам без усилий...  
Однажды я блуждал по подземельям Лилля,  
Я видел мрачный ад.  
Не люди – призраки по норам, в землю врытым,  
Худые, бледные, согбенные рахитом,  
Там дни свои влачат [3, 367].

\*\*\*

С тех пор как справедливость пала,  
И преступленье власть забрало,  
И пограны права людей,  
И смелые молчат упорно,  
А на столбах – указ позорный,  
Бесчестье родины моей [3, 361].

Осягнення самоцінності індивіда, передусім щодо його людської природи, якій, на думку Гюго від народження притаманне відчуття гідності, свободи і права на життєвий вибір незалежно від соціального статусу, дає змогу виголосити проблему людини у ХІХ столітті з новою силою, рівну за значимістю ідеям просвітителів ХVІІІ століття. У своїй творчості митець не тільки вдається до констатації фактичного соціального образу сучасників, але як громадський діяч пропонує низку практичних пропозицій щодо вирішення конкретних соціальних проблем, заложником яких є сучасна людина. Наприклад, його промови, які можна вважати маніфестами щодо захисту прав людини. Так, у промові Гюго «Джон Браун. До Сполучених Штатів Америки» (1859) він засуджує рабство як ганебну форму існування людської істоти взагалі. «У південних штатах існує рабство, і це жахливе безглузде обурює розум і чисте сумління жителів північних штатів. ...Якщо яке-небудь повстання можна визнати святим обов'язком людини, то передусім таким є повстання проти рабства» [9, 800-801].

У промовах щодо «Перегляду конституції» (1851) та до «Ліонських робітників» (1877) Гюго, як політичний діяч, пропонує демократичну програму розбудови суспільства, у якій будуть захищені права кожного індивіда, незалежно від прошарку, до якого він належить. За таких умов, на думку митця, людина у суспільному середовищі буде почувати себе природно, оскільки правові умови її демократичного існування відповідатимуть апології її людської природи. «...Охоплене тремтінням людство бачить яскравий світоч, що був запалений вісімдесят років тому гігантами вісімнадцятого століття, ...три промені, становлять цивілізацію майбутнього: Свобода, Рівність, Братерство. Свобода – це стосується народів. Рівність – це стосується людей. Братерство – це стосується душ» [3, 826]. У промові до «Перегляду конституції» Гюго пропонує конкретні рекомендації щодо демократизації прав громадян Франції, які не тільки є актуальними в умовах соціально-політичної нестабільності французького суспільства, але і дуже прогресивними та по-

міркованими «...треба проголосити у більш повному вигляді і формулювати більш послідовно, ніж це робить конституція, чотири основних права народу: по-перше, право на фізичне існування, ...відміну смертної кари; по-друге, право на розумове та духовне існування, ...свободу друку, свободу слова, свободу мистецтва та науки; по-третє, право на свободу, що означає: (сприяння) розвитку людини у сфері моральній, розумовій, фізичній, виробничій; по-четверте, право на суверенітет, ... народ – верховний суддя» [3, 778].

Природу людини, її сутність Гюго уявляє не з позицій філософської антропології (яка як галузь філософського знання сформується наприкінці XIX століття завдяки німецькій філософській школі) [4], а як митець-романтик і громадський діяч. Він висуває тезу про амбівалентне існування людини: як природної істоти і як суспільної істоти. Це є джерелом роздумів митця про проблему людини. Гюго розглядає діалектику людської природи, що складається з трьох складових, поява яких не виключає і Божественний помисел: по-перше, з чуттєвої природи, яка проявляється у пристрастях індивіда; по-друге, з розумової природи; по-третє, з дієвої природи людини, яка надає життю особистості певної динаміки. «Людина існує у подвійний спосіб – як істота природна та як істота суспільна. Бог вклав у неї пристрасть, суспільство – здатність діяти, природа – здатність до мрії». «Ніщо не може здолати людський розум, адже людський розум – це помисел Божий» [2, 141].

Отже, Гюго як митець з позиції етичних та естетичних вподобань об'єктивно усвідомлює людську природу, що дає змогу йому висвітлювати цінність і самодостатність індивіда у сутнісному його значенні. Ця позиція митця пов'язана з його роздумами над філософією життя людини, її духовними обр'ямами, які є невід'ємною складовою творчої діяльності людини як природним продуктом діяльності людської цивілізації, що дає змогу їй на кожному новому історичному етапі розвитку підійматись на вищий рівень духовного життя. «Природа плюс людство, що піднеслось до другого ступеня своєї могутності, в сумі дають мистецтво. Ось він, біном людського духу». «...закон природи є законом мистецтва» [2, 203]. «Творча діяльність людських душ – це глибинна таємниця». «Людське серце вершить свої діла на землі, і рух цей пронизує глибини,» – стверджує автор [2, 215].

Роздумуючи над філософією життя людини, її буденням, Гюго відзначає, що воно здатне розвиватись у двох вимірах – «звичайному» і «високому». Ця обставина уможливорює існування на Землі людини, яка може бути звичайною, геніальною і пророком. Людина, на думку митця, здатна і повинна сама обирати свій життєвий шлях, свій вимір завдяки власній дієвій природі, що штовхає її до «низького» або «високого». «Кожна людина несе в собі свій Патмос. Вона вільна йти або не йти на цей жахливий мис думок, з якого видно глибину темнот. Якщо людина не йде – вона лишається в плині звичайного життя, звичайної свідомості, узвичаєних чеснот, узвичаєної віри або узвичаєного сумніву; і це добре. Для спочинку душі так навіть найкраще. Якщо ж людина йде на вершину – вона вже в обладі високості. Людині являються найглибші хвилі чудесного» [2, 219]. Ця теза Гюго свідчить про витоки його демократичних переконань, що дають змогу роздумувати про можливість особистого корегування людиною своєї долі, становище у суспільстві. Це є важливою гранню думок митця як мислителя. Роздуми Гюго над проблемою людини у цій площині заперечують зумовленість сприйняття суспільством особистості через призму її прошаркової приналежності, нездатність вийти за межі замкнутого кола порочного світогляду сучасного до неї суспільства.

У трактаті «У. Шекспір» (1864) Гюго багато роздумує над духовною природою людини, яка визначає її образ, портретну характеристику психотипу індивіда відрізняє її від звичайної, нічим не видатної особистості до геніальної. «Є люди – воістину океани» [2, 188]. Письменник також зазначає, що у духа є свої умови існування, зокрема – своя вершина, яку досягають генії людства серед яких він відзначає Данте, Мікеланджело, Рабле, Сервантеса, Шекспіра, Бетховена. Своєю геніальністю вони здатні впливати на духовний рівень звичайних людей, сприяти його розвитку. У цьому, на думку Гюго, полягає прерогатива впливу «високого» мистецтва на духовність людської спільноти, просвітницька роль та значення митця у духовній скарбниці людства. «У людського духу є вершина. Вона зветься ідеал. Творець спускається до ідеалу, людина – підноситься» [2, 189]. «Соціальна несправедливість,

яка панує всюди, покладає суворі обов'язки на мислителя, філософа або поета. Непідкупність мусить протистояти продажності. Більше, ніж будь-коли, необхідно показувати людям ідеал – дзеркало, в якому відображається обличчя творця» [2, 303].

Відповідь на питання про ідеал людини, «мистецької» людини зокрема, та шляхи наближення до нього у величезній епістолярній та драматургічній спадщині Гюго. Остання представлена творами епохи романтизму, які за масштабом охоплюваних ними кола проблем та своєю змістовністю є енциклопедією нравів тогочасної епохи («Ернані», 1830, «Марія Тюдор» 1833, «Рюї Блаз» 1838). У них простежується спадковість традиції англійського, «шекспірівського», театру, у якому реалістичне зображення героїв для Гюго стало взірцем нового мистецтва у ХІХ столітті, школою духу нової генерації людей. Усвідомлюючи Шекспіра генієм зображення людського характеру, Гюго констатує: «Кожний геній першої величини створює свій взірець людини» [1, 2, 243]. Такими зразками у Шекспіра є Лір, Шейлок, Гамлет. Персонажі не є певними людьми, вони лише певні типи, що вбирають у себе різноманітні грані характеристик своїх сучасників, віддзеркалюючи свою епоху. Про образ Гамлета Гюго пише: «Гамлет. Людина, що жахає не знати чим, досконала у своїй недосконалості. Все і водночас ніщо» [2, 251].

У драмі Гюго «Рюї Блаз» драматург, розглядаючи проблему ідеалу людини, протиставляє героїв – антиподів Рюї Блаза та дона Саллюстія. Головний герой – Рюї Блаз – постає перед глядачем омрієним ідеалом особистості. Це проста за походженням людина, яка через обставини таємно стає лжевельможею при дворі короля, втілює ідеал «природньої» людини, у якій гармонійно поєднуються надзвичайний розум, горяче, благородне серце, шляхетність духу, енергія, з якою він захищає щастя батьківщини, жінки, яка його кохає, смерть, що схожа на легенду про героїв-патріотів. Антиподам Рюї Блаза є дон Саллюстій.

Рюї Блаз: – Везде грабительство, предательство, разруха...

Так нанесем удар, чтобы народ спасти,

Снять маски с подлецов и воровство смести!

Дон Саллюстій (небрежно): – Вот красноречие весьма дурного тона!

Из-за какого-то несчастного мильена,...

– Честь, добродетель – все пустая мишура,

Слова, которые давно забыты пора [3, 720].

У передмові до книги поезій «Оди й балади» за 1826 р. Гюго висловлює свої думки щодо ідеалу «мистецької» людини, на яку автор покладає надії просвіти і зразкового духовного втілення ідеалу особистості для пересічних громадян: «Зробіть же вибір між творінням природи та шедевром садівництва, між прекрасним без правил – і умовно прекрасним, між істинною поезією та штучною літературою! ...У поета мусить бути лише один взірець – природа і лише один керманіч – правда. Він мусить писати, спираючись не на те, що вже було написано, а на те, що підказує йому його серце та його душа» [2, 9]. У словах про серце та душу митець відстоює свою принципову позицію звернення кожного індивіда до власної чуттєвої природи, яка, на його думку, виступає гарантом етичної досконалості, добродетельності і духовної зрілості ознакою якої є спрямованість до правди і її захисту. «Невпинно являти велике через правдиве і правдиве через велике – така...мета поета. ...Правда містить у собі мораль, велич містить красу» [2, 132].

У поезіях В. Гюго очевидна критика класицистичного ідеалу мистецтва і образу людини, що у проєкції на ХІХ століття є застиглим, регресивним елементом культури. Естетичні переконання поета суголосні з поглядами філософа-просвітителя Ж.-Ж. Руссо (1712-1778), який відстоював прогресивний для ХVІІІ століття просвітницький ідеал людини, митця і взагалі мистецтва (Руссо відкрив у літературі ІІ-ої половини ХVІІІ століття нову мистецьку течію – сентименталізм). Руссоїстський ідеал людини – це «природня» людина, що наближена передусім до своєї чуттєвої природи, яка спроможна чути своє серце і діяти згідно з ним, що є правдивим, природнім: «Почуття – інструмент усіх наших пізнань». «Першою метою людини повинне бути зрікання від всього того, що не є вона сама; ...Навчитися бути на одинці не сумуючи, без цього ви ніколи не почуєте голосу природи, ніколи не пізнаєте себе» [5].

Якщо визначною заслугою Руссо у мистецтві ХVІІІ століття було створення ним сентиментального роману, у якому втілилась концепція його філософських міркувань щодо про-

світницького ідеалу людини, то не меншою заслугою Гюго перед мистецтвом ХІХ століття стало створення ним романтичної драми. Цей новий драматичний жанр слугував митцю не тільки у якості своєрідної творчої лабораторії, де викристалізовувались романтичні образи героїв, а і «духовної» школи для суспільства, ідеологічна програма якої спрямувалась на пропагування драматургом своїх моральних пріоритетів через вплив на почуття глядачів і таким чином удосконалення їх духовного світу. Нова модель театральної драми Гюго методологічно не мала спільного з трагедіями Расіна і Вольтера. У її художньому методі акцентувалося на відображенні чуттєвої природи людини, яка має протистояти матеріальному. «Хвороба нашої епохи – надмір грубої матеріальності,» – стверджує митець [3, 288].

У піднятті морального рівня основну мету існування людської цивілізації вбачав Гюго, на відміну від мети існування тваринного світу. «У людини інша мета, ніж у тварини. Необхідно підняти рівень моралі» [2, 283].

Досягнення цієї мети митець покладає на мистецтво та літературу, зокрема на поетів, які повинні духовно сприяти просвіті людства. «Необхідно, щоб просвіта наскрізь пройняла собою цивілізацію. Ви питаєте, навіщо потрібні поети? Саме для цього» [2, 283]. «Ця широка просвіта умів має бути увінчана розтлумаченням найвищих витворів мистецтва. На вершині генії», «...місце в системі навчання належить поетам, бо в їхніх творах завжди живе прекрасне» [2, 286]. Через осягнення прекрасного дух народу вдосконалюється і стає більш добродійним і демократичним. «Маси здатні глибоко пройматись чуттям ідеального, і саме в цьому їхня краса», «...людина з народу слухає великі твори на самоті, а не в юрбі, вона також їх чудово сприймає. Така людина сповнена чесною наївністю та здоровою цікавістю. Така людина близька до природи і тому здатна пройматися святим неспокоєм, що походить від істини» [2, 288].

Саме тому, на думку Гюго, кожна людина гідна і має право на початок усіх наук і мистецтв, оскільки вони, виконують дві функції – духовного та соціального. Особистість у своєму існуванні поринає у світ реального та ідеального, де гармонійно поєднані його розумова та чуттєва природа. У процесі існування людина стає особистістю. У можливості існувати великий митець-романтик ХІХ століття вбачає джерело ствердження омріяного ним добродійного ідеалу людини.

Гюго у фундаментальному трактаті «У. Шекспір» пояснює діалектику висунутого ним феномену існування людини: «Тварина живе, людина існує. Існувати – означає розуміти. Існувати – означає з усміхом сприймати сучасне й дивитись у майбуття... Існувати – означає носити в собі терези і зважувати на них добро і зло. Існувати – означає зберігати в своєму серці справедливість, істину, розум, відданість, чесність, одвертість, здоровий глузд, право й обов'язок. Існувати – означає знати, чого ти вартий, на що ти здатний і що мусиш зробити. Існування – це сумління» [2, 278].

Отже, проблема людини у творчості Гюго дає можливість уявити систему підходів до її вирішення, яка свідчить про антропологічну парадигму мистецького простору митця.

### *Література*

1. Аникст А.А. История учений о драме: История драмы на Западе в перв. пол. ХІХ в. Эпоха романтизма. – М.: Наука, 1980. – 343 с.
2. Гюго В. Мистецтво і народ: Збірник. – К.: Мистецтво, 1985. – 356 с.
3. Гюго В. Избранные сочинения в 2-х т. – М. – Л.: Худ. лит-ра, 1952. Т. 2. – 873 с.
4. Головкин Б.А. Філософська антропологія: Навч. посібник / Національний аграрний ун-т. – К.: 1997. – 239 с.
5. Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. Трактаты: Пер. с франц. – М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 1998. – 416 с.
6. Чегодаев А.Д. Статьи об искусстве Франции, Англии, США ХVІІІ-ХХ ст. – М.: Искусство, 1978. – 267 с.
7. Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной: Пер. с франц. – М.: Искусство, 1982. – 480 с.



## СОЦІОЛОГІЯ

УДК 316.74:7

Л.О. Алієва

кандидат історичних наук,  
доцент кафедри соціології ДАКККіМ**МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ НОВОЇ  
СОЦІАЛЬНО-ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ  
(СОЦІОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД)**

*У статті розглядається необхідність визначення своєрідності соціального і культурного буття мистецтва і соціально-художньої сфери, їх функціонування і розвитку в умовах радикальних змін, які відбулися в українському суспільстві та його культурі в наприкінці XX – на початку XXI століть.*

Ключові слова: «соціологія художньої культури», «соціокультурологічний підхід», «соціальне буття мистецтва».

*The author examines the necessity of determination of originality of social and cultural existence of art and social-artistic sphere as well as its functions and development in the conditions of radical changes which happened in the Ukrainian society and its culture at the end of XX – beginning of XXI centuries.*

Key words: *sociology of art culture, socio-cultural approach, social existence of art.*

Радикальні зміни, які відбулися в українському суспільстві та його культурі наприкінці XX – на початку XXI століть зобов'язують до перегляду методологічних засад дослідження загалом і стосовно мистецтва та художньої культури зокремо. Відповідно до свого предмета естетика і мистецтвознавство вивчають особливості мистецтва сьогодення, його художню неповторність, іманентні процеси, нерідко недооцінюючи культурний контекст і масштабність соціальних перетворень, які впливають на цілісність художнього процесу. Тому постає завдання визначення своєрідності соціального і культурного буття мистецтва і соціально-художньої сфери, їх функціонування і розвитку в умовах перехідного етапу розвитку суспільства.

Нині зростає роль не стільки соціологічного, скільки соціокультурного підходу, що означає розгляд соціокультурного буття мистецтва з позицій соціології художньої культури, а не традиційної соціології мистецтва, «замкнутої» на мистецтві і публіці.

Методологічні засади соціологічного підходу мають ґрунтуватися на здобутках соціологічно орієнтованої естетики (Т. Адорно та ін.), урахуванні естетичної специфіки мистецтва, на досягненнях загального мистецтвознавства.

Можливості загального мистецтвознавства обмежені його предметом, і хоч воно інтегрує здобутки галузевих мистецтвознавств (театрознавства, музикознавства тощо) і враховує певним чином соціальні умови функціонування мистецтва, не можна погодитись зі спробами окремих дослідників (В. Гриб та інші) включити соціологію мистецтва в його системи, бо предмет соціології мистецтва значно ширший і специфічний та характеризується методами, відмінними від мистецтвознавчих.

Заперечується традиційна спроба, до якої апелюють у наш час, – звести соціологію мистецтва до одного з аспектів естетики, як це зроблено в роботі московського професора Кривцуна О.О., де цій науці відведено окремий розділ [1, 203-253]. Справа не тільки в різних методах аналізу, які застосовують ці науки, але й у їх предметах та способах і принципах інтерпретації художніх явищ, а тому намагання, очевидно, є достатньо некоректними.

Тенденція *трансформації соціології мистецтва у соціологію художньої культури* принципово важлива для дослідження художньої сфери у нових умовах і для загального мистецтвознавства, і знаходячись у сфері пошуків як соціології, так і мистецтвознавства.

Культурологічна методологічна парадигма, притаманна нашому часу, є постмодерністською за своїм спрямуванням, утверджуючи не тільки діалог культур, але й наукових методів, дослідницьких підходів та міжгалузевих зв'язків. Ця культурологічна парадигма соціологічної методології очевидно проявилась у творчості відомого американсько-польського соціолога Ф. Зनावецького та ще більше у працях видатного американсько-російського вченого П. Сорокіна. Нині посилюється культурологічна орієнтація соціології в цілому і посилення культурологічного методологічного підходу в соціології мистецтва, який і сприяє її трансформації у соціологію художньої культури.

Об'єктивно ця тенденція базується на тому, що мистецтво зростає на певному культурному ґрунті і є складовою культурної системи, а головне, за своєю естетико-комунікативною природою воно може функціонувати, включаючись у соціально культурні зв'язки, «проростаючи» у певній системі культурного життя та використовуючи необхідні для його функціонування соціально-культурні механізми (відносини, інститути на ін.).

У розмаїтому соціально-культурному середовищі формуються соціально-культурні сенси, потреби, інтереси, які живлять мистецтво і створюють специфічні виміри сприйняття і розуміння багатозначної за метафоричністю художньої мови мистецтва, без урахування яких воно не може відбутись.

Вивчаючи мистецтво, систему його існування, функціонування і розвитку, яка є соціально-художньою за своєю сутністю, та взаємовідносини її суб'єктів (митців, публіки, критики, громадськості тощо), специфічних інститутів, дослідник зі сфери соціології мистецтва інтегрується у предметну сферу соціології художньої культури.

Соціальну логіку розвитку мистецької сфери не можна зрозуміти без урахування ширшого культурного контексту, яким постає у перехідний період в Україні *нова соціально-культурна реальність*.

Виходячи з онтологічного розуміння культури, розробленого школою київських філософів під керівництвом Ф. П. Іванова, нова соціально-культурна реальність постає як цілісність перехідного періоду, у якій суперечливо поєднуються процеси соціалістичної і капіталістичної модернізації, постмодернізація, формування національної культури, вестернізацій, русифікація, релігієзація, глобалізація та інші, які характеризуються своїми ціннісно-нормативними регулятивами. У кожній сфері суспільства вони мають свої особливості, інтенсивність, якісну визначеність і рівні та систему взаємозв'язків. Розуміючи під «культурною реальністю» не тільки реальне буття культури у певну епоху, але й її якісні і кількісні характеристики, їх стан, показники і індикатори, є підстави розглядати їх за основними суспільними сферами, як варіанти інваріанта «нової соціально-культурної реальності», в якій всі складові резонують і взаємовідображаються, подібно до голографічного ефекту цілісності.

Соціально-культурна реальність існує і цілісно, і у формі своїх більшою чи меншою мірою взаємодіючих різновидів культурно-освітньої, культурно-релігійної, соціально-художньої та інших реальностей.

Методологічно точніше визначати широку *«соціально-естетичну реальність»* як ядро, особливу підсистему якого складає *«соціально-художня реальність»*, що певним чином визначається рівнем естетичної свідомості і соціально-естетичного потенціалу, їх цінностями і нормами, в тому числі соціально-естетичним ідеалом.

Визначенню взаємовідносин і зв'язків реальностей має методологічно сприяти соціальна або *соціологічно орієнтована естетика* спільно з *естетично орієнтованою соціологією*. Необхідність співпраці так орієнтованих естетики і соціології обговорюють фахівці. Нині з багатьох причин поступ естетики сповільнився, значна частина фахівців зайнята у суміжних, в тому числі й соціологічних науках, сприяючи прямо чи опосередковано розв'язанню зазначених пограничних проблем. Однак недостатньо досягти певної взаємної орієнтації естетики і соціології у методологічному відношенні, бо методологічне завдання дослідження соціомистецьких проблем зобов'язує вийти на певну збалансованість *макро-, мезо-, і мікрорівнів*, яка, на нашу думку, можлива при органічній взаємодії і співпраці двох соціологій – *соціології естетичної культури*, яка тільки формується, і трансформації соціології мистецтва *худож-*

ньої культури, яка в основному вже завершується. Однак завершення формування соціології художньої культури є умовним і навіть ілюзорним, бо сьогодні вона майже не враховує методологічну роль *соціології естетичної культури* як такої, що репрезентує ширшу, ніж художня культура, соціоестетичну сферу і культуру, в яку, на думку багатьох дослідників, входить художня культура. Постає важливіша проблема забезпечення розвитку соціології художньої культури засобами соціології естетичної культури не тільки на рівні середніх теорій цих галузевих соціологій, а й на рівні емпіричної інтерпретації її основних і неосновних понять та їх коректного розмежування (типу соціально-естетичне – соціально-художнє відношення, соціоестетична потреба – соціохудожня потреба, естетичний потенціал – художній потенціал та ін.). Без вирішення цих проблем не можна розв'язати завдання конкретного визначення предметів цих наук, що необхідно, оскільки вони є основними у дослідженні соціально-естетичної та соціально-художньої реальностей.

Визначення особливостей нової соціально-художньої реальності, в тому числі і за участі інших наук, має ґрунтуватись на методологічних розробках і емпіричних здобутках вивчення соціально-естетичної реальності та соціально-естетичної інфраструктури. Які ж розробки вже є і які існують шляхи пошуку?

У методологічному плані в Україні склалась традиція соціологічних розвідок на естетичній основі, яка намагалась поєднати в своєму аналізі суспільні процеси художньої творчості (художнє виробництво) та художнього сприйняття (споживання), що системоорганізувалися з допомогою введення категорії «суспільно-художня потреба» як детермінанти творчості і сприйняття. Це дало змогу вивчати соціальне буття мистецтва у системі «художнє виробництво – художня потреба – художнє споживання», яка розглядалась як предмет соціології мистецтва й основа функціонування художньої культури. Особлива увага в цих розробках приділялась категорії «суспільно-художня потреба», її типологізації і функціям, ролі у формуванні різновидів соціально-художніх відносин (митця, публіки, критики) як функціонального базису художньої культури та життєдіяльності митця, публіки, критики. Визначалось також співвідношення понять «художня потреба» та «естетична потреба» [2, 3-72].

Критичний аналіз реалізованого концептуально підходу зумовлює висновок про його обмеженість межами надто вузької системи категорій (потреба, виробництво, споживання) та суб'єктів (митець, публіка, критика), недостатньою увагою до власне культурологічних проблем мистецтва, культурного контексту загалом, що вимагає глибшого аналізу процесів, які супроводжують функціонування художньої культури.

Сучасні пошуки акцентують увагу на необхідності поглиблення аналізу соціальності мистецтва, але зводять його зміст до «інтеріоризації» колективістсько-особистісних форм і значень побутування людини в соціальному оточенні [3, 119].

Глибокий, комплексний пошук соціального буття мистецтва на матеріалі літератури пропонує відомий французький дослідник П. Бурд'є [4, 367-460], який розглядає поле літератури на трьох рівнях соціальної дійсності:

- 1) аналізі поезії літературного поля в середині поля влади;
- 2) аналізі внутрішньої структури літературного поля;
- 3) аналізі того, як сформувались габітуси учасників цього поля [4, 369-370].

Перспективними є дослідження П. Бурд'є поля виробництва і поля споживання, автономності поля, попиту і пропозиції, діалектики позиції і диспозицій, інституцій і силових полів, які можуть плідно використовуватись у дослідженні нової соціально-художньої реальності в Україні з урахуванням її реалій.

Можливим шляхом аналізу може стати дослідження особливостей функціонування підсистем художньої культури і визначення її стану і перспектив, виходячи з оптимальності їх співвідношення, сприяння розвитку мистецтва і публіки. Утвердилась традиція вивчення окремих ланок загального процесу соціального функціонування мистецтва (критики, публіки та ін.) без їх системного розгляду і оцінки стану і перспектив.

Потрібно виділити два типи підсистем – іманентні та зовнішньо-підтримуючі. До першого типу відносять *творчу*, системоутворюючу підсистему, яка забезпечує існування художньо-

ого життя, художньої культури і включає *митців*, систему їх соціально – художніх та інших відносин та специфічні інституції (творчі спілки та ін.), частина яких виходить за її межі. Досвід П. Бурд'є переконує в необхідності ретельного мікроаналізу всієї можливої спілки взаємовідносин митця на рівні їх позицій, диспозицій, «маніфестацій», габітусів, статусу та ін., а також на рівні взаємовідносин типу «митець – митець свого виду мистецтва», «митець – митець іншого виду мистецтва», «провідні митці – митці початківці», «митець – творча спілка», «митець – публіка», «митець – критика» та багато інших, які мають аналізуватися окремо. Ця підсистема має структуруватися на рівні її суб'єктів за:

- 1) творчими поколіннями;
- 2) творчими напрямками;
- 3) співвідношенням жанрів цього виду мистецтва;
- 4) статусом, творчими позиціями груп і їх місцем у системі художнього життя;
- 5) мірою модерності чи консервативності;
- 6) творчими методами;
- 7) популярністю;
- 8) рівнем художності і канонізованості та ін.

Потрібно виділити необхідність вивчення міри автономності поля певного виду мистецтва і незалежності його від влади, як і соціальний статус цього виду мистецтва у певній країні, та місця цього виду мистецтва в системі художньої культури та ін.

Всі нижченазвані підсистеми певним чином пов'язані з творчою підсистемою і виконують певні функції стосовно неї. На особливу увагу заслуговує сприймально-відображувальна підсистема, основним суб'єктом якої є *публіка*, яка репрезентує суспільство і його потреби, на задоволення інтересів і смаків якої спрямоване мистецтво. Ця підсистема формується художньо-текстовими і позатекстовими зв'язками, стихійно і ціленаправлено. Вона є найбільш повним і реальним носієм естетичної і художньої свідомості, свідченням художньої зрілості суспільства і предметом турбот як суспільства, так і художньої спільноти.

Публіка також має власну підсистему художньо-соціальних та інших специфічних відносин, типологію, рівень різних характеристик. Вона виконує свої функції, незалежні від функцій мистецтва: оцінювальну художню творчість, стимулюючу, соціалізуючу. Специфіка становища публіки полягає у поєднанні, здавалося б, суперечливих ролей: носія потреб суспільства і спонукування мистецтва до розвитку, споживача, реципієнта та адресата мистецтва.

До іманентно-художніх підсистем має бути зарахована *оцінювально-критична*.

Повноцінне функціонування художньої культури і визначення специфіки сучасної соціально-художньої реальності в Україні неможливе, без соціально-допоміжних підсистем, «мистецтво – засоби масової комунікації», «мистецтво-влада», «мистецтво-освіта та система естетичного виховання», що має бути предметом окремого дослідження.

### *Література*

1. Кривцун О.А. Эстетика. – М., 2000.
2. Семашко О.М. Соціологія мистецтва. – К.: Мінімум, 2004.
3. Попов Е.А. Социология искусства: проблемы становления // Социс., № 9, 2007.
4. Бурдье П. Социальное пространство: поля и практики. – СПб., 2007.

УДК 316.613

Надія Борисівна Бабенко

канд. пед. наук, доцент,  
кафедри соціології ДАККиМ

## ВПЛИВ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ НА СОЦІАЛІЗАЦІЮ ОСОБИСТОСТІ

*У статті всебічно висвітлено процес соціалізації особистості і чинники, які впливають на нього. Розглянуті завдання соціалізації, соціальні інститути, механізми соціалізації та її способи.*

*Ключові слова: соціалізація, завдання соціалізації, інститут сім'ї, освіти, здоров'я, дозвілля.*

*The author thoroughly describes the process of socialization of personality and the factors which influence this process. There have been considered the tasks of socialization, social institutions, mechanisms and ways of socialization.*

*Key words: socialization, tasks of socialization, institution of family, education, health care and leisure.*

Проблеми духовного розвитку особистості, а відтак і українського суспільства в цілому на рубіжному етапі, коли формується держава нового типу, особливо загострюються та актуалізуються. Аналіз феномену культури свідчить, що в найзагальніших рисах культура – це матеріальний та духовний процес як індивідів, так і суспільства. Рівноцінними полюсами культури, які зв'язані, як говорив М. Бахтін, «суміжністю», є вселюдське та особистісно-індивідуальне. Людина як особисто для себе повинна бути інтелектуально розвинена, так і для держави потрібні громадяни з світоглядом, який несе ціннісні орієнтації на благо цих громадян і держави [2].

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

Соціалізація особистості охоплює всі сфери її життєдіяльності, впливає на вибір способу життя і цей вплив має двосторонній характер, тобто обраний спосіб (стиль) життя впливає на подальше формування соціально-активної особистості.

Соціально-культурній сфері та її впливу на соціалізацію особистості присвятили низку праць українські науковці, зокрема: соціологічному дослідженню вільного часу і дозвілля щодо гармонійного розвитку особистості (Л. Аза, Г. Головаха, О. Ковтун, В. Піча, О. Семашко); вивченню місця і ролі культурно-освітньої діяльності у духовному розвитку особистості (Т. Алексеєнко, С. Анісімов, І. Барвінок, О. Гавеля); виявленню особливостей виховання дітей у традиційній українській сім'ї (О. Вишневський, А. Даник, О. Постовий); дослідженню соціально-культурних процесів дозвіллевої діяльності (Н. Бабенко, Г. Загадарчук, Ю. Ключко, В. Ковтун, В. Подкопаєв, Н. Цимбалюк); системі виховання духовності на принципах християнських і національних цінностей (представники української діаспори Г. Ващенко, Н. Ірєней, П. Ковалів, В. Лаб, В. Мельник, В. Янів, С. Ярмусь та ін.).

Міжнародний словник педагогічних термінів дає таке визначення процесу соціалізації особистості: «Соціалізація – процес освоєних ролей та очікуваної поведінки в стосунках з сім'єю та суспільством і розвитком задовільних зв'язків з іншими людьми» [5]. Російський вчений А. Мудрик [7] виділяє три умовні групи завдань, які розв'язує людина на різних етапах соціалізації: природно-культурні, соціально-культурні, соціально-психологічні.

До природно-культурних завдань соціалізації людини можна віднести: набуття певного рівня пізнання тілесного ідеалу, притаманного тій культурі, в якій людина живе; засвоєння елементів етикету, символіки, пов'язаних з тілом та статево-рольовою поведінкою; розвиток та реалізація фізичних і сексуальних задатків; ведення здорового способу життя, адекватного статі та віку; зміна ставлення до життя, стилю життя відповідно до статево-вікових та індивідуальних можливостей.

Соціально-культурними завданнями є пізнавальні, моральні, ціннісні орієнтації індивіда. Від індивіда, згідно з його віковими особливостями, чекають входження до певного рівня суспільної культури, оволодіння деякою сумою знань, умінь, навичок, певного рівня сформованості цінностей тощо. Можна простежити за проявом взаємозв'язку із чинниками духовного (морального) здоров'я.

Соціально-психологічні завдання – становлення самосвідомості особистості, її самовизначення в сьогоденному житті та на перспективу, самореалізація і самоутвердження, які на кожному віковому етапі мають специфічний зміст і засоби їх вирішення (відповідно чинники психічного та соціального здоров'я). Реалізація всіх цих завдань є об'єктивною необхідністю для розвитку кожної людини.

У суспільстві першочергового значення набуває взаємодія стану людини із соціальними інститутами. Поняття соціального інституту в соціології пов'язується, перш за все, з необхідністю забезпечити відносно стабільність соціальних зв'язків і відносин в суспільстві. Виконуючи свої функції, соціальні інститути формують комплекс формальних і неформальних правил, принципів, норм, установок, які регулюють різні сфери людської діяльності та організують їх у систему статусів та ролей, забезпечуючи функціонування структурних елементів суспільства; заохочують дії об'єднаних ними молодих людей, які узгоджуються з відповідними стандартами поведінки, контролюють та упорядковують їхню поведінку; регулюють розподіл соціальних благ, а також забезпечують розвиток і переміщення груп, стабілізують діяльність людей і надають стійкості їхнім соціальним зв'язкам.

Соціальні інститути виконують функції соціалізації, інтеграції, інновації. Соціальний *інститут сім'ї* є ціннісно-нормативним комплексом, за посередництвом якого регулюється поведінка членів сім'ї, визначаються характерні їм соціальні ролі і статуси, формуються індивідуальні життєві стратегії. Сім'я є основним інститутом первинної соціалізації.

Важливим інститутом формування в індивіда інноваційності є *освіта*. Основоположник соціології знання К. Манхейм сформував підхід до освіти:

- освіта формує не людину взагалі, а людину в певному суспільстві і для даного суспільства;
- найкращою освітньою одиницею є не індивід, а група;
- групи відрізняються за розміром, цілями, функціями;
- у процесі навчання розробляють різні моделі поведінки, яких повинні дотримуватись індивіди в групах;

– межа освіти в суспільстві не може бути адекватно зрозумілою, поки відокремлена від конкретних ситуацій, в які потрапляє кожна вікова група, і від соціального устрою, в якому вона формується [3].

Вирішальне значення для прояву інноваційності індивіда має *інститут здоров'я*, що безпосередньо впливає на реалізацію особистості, її фізичний і моральний стан. *Важливим інститутом соціалізації для людей є дозвілля*, яке стало основною сферою життєдіяльності. Від задоволеності дозвіллям залежить задоволеність життям загалом. Головними елементами дозвілля є відпочинок, активна фізична та інтелектуальна діяльність, розваги, самоосвіта, творчість.

Відмінність соціології дозвілля країн Заходу полягає у глибокому розумінні соціокультурних функцій вільного часу як простору самореалізації особистості, свободи вибору в умовах моралізму загальнолюдських цінностей. Слід зазначити, що в українській соціологічній школі, на відміну від інших соціологічних шкіл, так і не розроблений загальний підхід у визначенні категорії вільного часу.

Головною ж методологічною проблемою є соціокультурний аспект вільного часу, тобто дослідження культури дозвілля окремого індивіда. Внаслідок того, що час дозвілля виступає

як соціальне поле, як зовнішня організація поведінки, культура дозвілля є не тільки реальним змістом даного феномену, але і сукупністю всіх об'єктивних і суб'єктивних факторів, які визначають його реальний рівень. Категорію «культура дозвілля» можна визначити як набір ціннісних орієнтацій, систем поведінки на основі загальнолюдських норм моралі в рамках вільного вибору, які сприяють самореалізації внутрішніх потенцій особистості у вільний час [8]. Таке розуміння культури дозвілля є результатом основних функцій дозвілля: рекреації, релаксації, розвитку індивіда. Тому для функціонування культури дозвілля потрібне існування двох необхідних елементів: індивіда з його системою ціннісних потреб, інтересів, орієнтацій, установок та відповідного рівня розвитку соціокультурного середовища, яке забезпечує реалізацію та самореалізацію потенціалу, інтересів та потреб індивіда. Соціокультурне середовище або збуджує, стимулюючи потенціальну активність індивіда, або пригнічує, стримує, гальмує, відволікає його від самореалізації.

Дозвілля є інтегральним поняттям, яке складається з усіх видів дозвіллевої діяльності та їх якості, орієнтованих на самореалізацію особистості, задоволення потреб. Воно передбачає поєднання активних та пасивних форм духовних цінностей, відпочинку, спілкування та вільної творчої діяльності, які не можна протиставляти. В сукупності та взаємодії вони складають систему дозвіллевої діяльності, яка сприяє гармонійному розвитку людини, процесу соціалізації індивіда.

Пересічна молода людина більше пов'язана з першими трьома групами факторів соціалізації та рівнями здоров'я. Але найбільше впливають на якість та стиль життя індивіда мікро- та мезафактори. У процесі соціалізації у молодій людині формується певна соціальна спрямованість, творча індивідуальність, певний стиль життя, певне ставлення до свого здоров'я.

Процес соціалізації має свої механізми, які впливають на його реалізацію. Перша група механізмів соціалізації – соціально-психологічні як окремої особистості, так і підлітків загалом (за А. Мудриком). До таких механізмів належать:

- 1) *імпринтинг* – фіксування людиною на рецепторному та підсвідомому рівнях особливостей впливу життєво важливих об'єктів, з якими вона стикається;
- 2) *наслідування* – один зі шляхів довільного, а частіше мимовільного засвоєння людиною соціального досвіду;
- 3) *екзистенціальний натиск* – оволодіння мовою та підсвідоме засвоєння норм соціальної поведінки;
- 4) *ідентифікація* – процес підсвідомого ототожнення людиною себе з іншою людиною, групою, «зразком»;

5) *рефлексія* – внутрішній світ, у якому людина розглядає, оцінює, приймає або відкидає цінності, притаманні різним соціальним інститутам (суспільству, сім'ї, групі однолітків тощо).

Другою групою механізмів соціалізації, яка більшою мірою стосується такого соціально-виховного процесу, є *соціально-педагогічні*, до яких відносять:

- 1) *інституційний* – процес взаємодії людини з інститутами суспільства та різними організаціями (мезафактори – мікрофактори);
- 2) *традиційний* – процес засвоєння людиною норм, еталонів поведінки, поглядів, стереотипів, що характерні для найближчого оточення (мікрофактори);
- 3) *стилізований* – механізм, що діє в межах певної субкультури (мезафактори – мікрофактори);
- 4) *міжособистісний* – процес взаємодії людини із суб'єктивно значущими для нього особами (мезафактори – мікрофактори) [7].

Інституційний спосіб реалізується через систему громадського виховання: школу, позашкільні навчально-виховні заклади, дитячі та юнацькі організації, засоби масової інформації тощо. Інституційний механізм соціалізації впливає у межах мезафакторів через засоби масової інформації на здоров'я спільноти, громадськості загалом (четвертий рівень) та у межах мікрофакторів – через різні соціальні інститути (перший, четвертий рівні здоров'я) від індивідуального здоров'я до здоров'я окремих організацій.

Особливу роль у формуванні та становленні особистості відіграють засоби масової інформації. З раннього дитинства людина опиняється в інформаційному полі, вона не може жити

без інформації, сприймаючи її через безліч каналів, і на основі її обробки формує свою поведінку. Засоби масової інформації створюють своєрідний інформаційний світ, у якому людина, зокрема молода, виробляє світогляд життя – способу, стилю, типів поведінки тощо, хоча інформаційний простір має, здебільшого, не систематизований, а часом і суперечливий характер.

Засоби масової інформації можна розглядати як особливий чинник впливу на формування способу життя молоді. Вони мають значні можливості впливу на спосіб життя та здоров'я особистості суто інформаційно і за допомогою практичних зразків стилю життя. Безпосереднім об'єктом дії інформаційних повідомлень є як окремих індивідів, так і велика група людей, що становлять аудиторію для того чи іншого конкретного засобу масової комунікації.

У підлітковому віці, коли особистість перебуває в складному психологічному стані, засоби масової інформації мають великий вплив на формування способу життя та світогляду взагалі, і вплив цей дуже неоднозначний. Ще одна особливість засобів масової інформації – здійснювати так званий опосередкований вплив на особистість через соціальні інститути, інших людей, сім'ю, ровесників тощо.

Якщо поглянути на інституційний процес соціалізації особистості під кутом зору формування позитивного ставлення до здоров'я, можна побачити, що цей процес впливає насамперед на духовне здоров'я (викладання різних предметів у школі, участь у культурологічних гуртках позашкільних закладів тощо). Проте залежно від того, яка загальна атмосфера панує в навчальному (позанавчальному) закладі, наскільки затишно та впевнено почувають себе вихованці – все це впливає на їхнє психічне здоров'я.

Фізичний розвиток особистості також тісно пов'язаний з інституційним процесом соціалізації: добре спланована робота на шкільних уроках фізкультури, активна участь учнів у спортивних гуртках тощо. Процес соціалізації у системі громадського виховання та соціальне здоров'я пов'язані загальними соціальними зв'язками, які складаються в молодих людей за їхньої участі у роботі різних інституційних закладів. Вплив системи громадського виховання проходить також за допомогою накопичення відповідних знань і досвіду соціально позитивної поведінки.

*Традиційний спосіб* як механізм соціалізації є засвоєнням молодого людиною цінностей, еталонів поведінки, поглядів, характерних для її оточення: сім'ї, родичів, близьких людей. Буває й так, що оточення не повністю або взагалі не відповідає прийнятним нормам спільноти. Засвоєння норм громадської поведінки та вплив традиційного способу проходить, як правило, на підсвідомому рівні, за допомогою сприйняття домінуючих стереотипів поведінки. Зокрема, особливу роль відіграє сім'я у формуванні уявлення та виробленні способу життя дітей і молоді. Аспектами впливу є фізичний (фізичне здоров'я), розумовий розвиток дітей та підлітків (духовне здоров'я); емоційний, психологічний стан (психічне здоров'я); засвоєння соціальних норм; ціннісні орієнтації, прийнятні в сім'ї (соціальне здоров'я).

Формування здорового способу життя є одним із важливих напрямів сімейного виховання. Багато в чому воно залежить від стилю життя сім'ї, способу організації життя, характеру взаєностосунків між подружжям, участі обох батьків у вихованні, правильної організації вільного часу сім'ї, ставлення батьків до вживання алкоголю, паління, застосування наркотичних речовин. Отже, спосіб життя сім'ї в основному обумовлює і спосіб життя дітей.

*Стилізований спосіб* є тим механізмом формування особистості, який проявляється із розвитком вікової субкультури. Субкультура – це комплекс морально-психологічних ознак та поведінкових проявів, типових для людей певного віку чи певного професійного або культурного прошарку, який створює стиль життя та мислення тієї чи іншої вікової, професійної або соціальної групи. Вікова субкультура зовнішньо проявляється у нормах поведінки і спілкування, у мові, у зовнішньому вигляді та взаєностосунках, у деяких ознаках стилю поведінки, у способах проведення дозвілля. А сукупність усіх цих особливостей значно впливає на стиль життя особистості загалом, а отже, і на ставлення та стан здоров'я. Для вікової субкультури характерні також належність до певної естетичної культури, ієрархія цінностей стосовно певного способу життя, мода.

Останнім часом групи однолітків стали одним з найвирішальніших механізмів соціалізації підростаючого покоління, їхній вплив на позитивне ставлення до здорового способу



життя помітний і може носити як соціально позитивний, так і асоціальний характер. Субкультура, як і засоби масової інформації, має два рівні соціалізації особистості: мезофактори та мікрофактори, а отже, впливає як на індивідуальний стан здоров'я окремої молоді людини, так і на різні угруповання молоді – від невеликих груп до великих колективів.

*Міжособистісний спосіб* соціалізації – механізм, що впливає на формування особистості підлітка у процесі спілкування з суб'єктивно значущими для нього особами. Це можуть бути батьки, вчитель, просто доросла людина, політичний діяч, ровесник, артист тощо. Підлітки взагалі відзначаються своєрідним «підлітковим синдромом мислення», що характеризується максималізмом та нетерпимістю [4]. У цьому віці ідеал відображає рівень морального розвитку особистості, суспільної групи, характеризує їхні помисли та спрямованість життєвих планів.

Ровесники на практиці стають тією групою, яка на певний час є надзвичайно важливою для кожного підлітка. Групи ровесників мають як позитивний, так і негативний вплив на спосіб життя молоді людини. Позитивний вплив залежить від «якісного» складу групи ровесників. Якщо об'єднуються молоді люди, активно залучені до суспільних справ, що мають найрізноманітніші інтереси (волонтерська робота, активна суспільна робота в школі і поза нею, творчі групи, заняття спортом тощо), то їхній взаємний вплив, як правило, носить позитивний характер. Якщо основу колективу молодіжної групи становлять ровесники з асоціальною поведінкою (такі, що вживають алкоголь, наркотики, скоюють правопорушення), то слід очікувати взаємного впливу, який ще поглиблює негативні риси кожного з них. Існує практика індивідуального впливу на лідера групи, а через нього – на всіх її членів. Але це вже завдання соціальних працівників, педагогів або інших спеціалістів.

Про захисні індивідуальні чинники особистості свідчать емоційна стабільність, почуття власної гідності, комунікативна взаємодія, самостійність у розв'язанні різноманітних проблем; тісний зв'язок з соціальними інститутами (школою, позашкільними закладами, сім'єю): почуття гумору, цілеспрямованість і самодисципліна. Звичайно, це не повний перелік особистісних чинників, що дають змогу молодій людині – підлітку – протистояти впливові шкідливих звичок та цілеспрямовано вести здоровий спосіб життя. Але названі якості окреслюють загальний образ молоді людини, яка має певний запас внутрішніх переконань, достатньо пристосованої до дорослого життя.

Наслідкування способу життя соціально значущої людини або уявного (чи живого) ідеалу має особливий вплив на вибір стилю життя, на процес соціалізації особистості.

Будь-яке суспільство зацікавлене у своєму продовженні в наступних поколіннях. Таке продовження не може бути лише біологічним, воно і духовне, і соціальне. Тому дуже велике значення має соціалізація особистості, що є з одного боку, процесом свідомого засвоєння людиною моральних норм і цінностей, що існують у даному суспільстві, а з іншого – його здатністю адаптуватися до суспільного середовища, активно самореалізуватися, впливати на перетворення суспільства. Кінцева мета соціалізації – формування зрілої особистості, що володіє активною життєвою позицією.

Людина не тільки має матеріальні і духовні цінності, але і відтворює їх. Тому соціалізація – це також є процес передавання узагальненого досвіду даної культури (ролей, цінностей, вмінь, значень, норм) індивідуальним членам суспільства. Метою соціалізації, крім передавання, засвоєння, а потім розвитку досягнень суспільства, є подолання визначених життєвих труднощів і проблем, пошук шляхів найбільш ефективного пристосування до суспільства. При цьому для окремих людей з визначеними недоліками, які припустилися помилки, промахів у житті, може бути характерним і таке явище, як ресоціалізація, тобто поновлення втрачених якостей, необхідних для нормальної життєдіяльності в суспільстві.

Духовність громадян, особливо молодих, формується на основі навчання, розвитку пізнавальної активності, задоволення визначених духовних і культурних потреб. Серйозною перешкодою для цього є відсутність необхідних можливостей.

Нині в Україні значно зменшилася кількість палаців культури, клубів, об'єднань по роботі з дітьми, підлітками і молоддю за місцем проживання. Закономірно, що на питання: «Чи берете Ви участь у роботі клубів за місцем проживання?» були отримані такі відповіді:

«Ні, ніколи не брав» – 58%; «Раніше брав, а тепер ні» – 33%; «Так, беру» – тільки 9% [6]. До цього можна додати і проблему комерціалізації культури, що існує у всіх постсоціалістичних країнах, у тому числі й в Україні.

Принципове значення з погляду не тільки духовного розвитку людини взагалі, але й формування в неї почуттів патріотизму має становлення до книги, читацький смак. Це свідчить про необхідність не просто розвивати в індивіда потреби в оволодінні культурними, духовними цінностями і тяжіння до них, а й формувати визначені естетичні смаки, розуміння і відчуття прекрасного. Для цього слід активніше використовувати всі засоби – навчальну, пропагандистську роботу тощо. У театрах, художніх колективах, групах, творчих об'єднаннях сьогодні працюють понад 100 тис. молодих діячів літератури, мистецтва; тисячі талановитих людей навчаються у творчих навчальних закладах різного рівня. Протягом низки років в Україні та за її межами набули великої популярності фестивалі та конкурси.

Проте Майнове розшарування населення в Україні, розвиток комерційного сектору створюють об'єктивні умови для пропозиції населенню, насамперед молоді, «престижних» видів послуг у сфері організації дозвілля: відкриваються казино, бари, нічні клуби, дискотеки, з якими державні установи культури просто не здатні конкурувати на рівних. Крім того, мало кого (зокрема державу) цікавить змістовний бік діяльності таких установ, якою мірою вони дійсно розширюють і розвивають духовний світ людей.

Однією з основ будь-якої національної культури є релігія. Релігійні інститути беруть активну участь у формуванні духовного світу людини. В умовах нестабільного розвитку суспільства популярність релігій і культів зростає. Не маючи змоги вирішити свої проблеми багато громадян (у т. ч. молодь) з надією залучаються до різних релігій чи сект. При цьому інтерес людей часто носить поверховий характер, не заснований на достатньому знанні сутності тієї чи іншої релігії. Так, за даними українських дослідників, 80% опитаних людей знають Біблію; Коран і Талмуд – тільки 15% держали їх у руках і переглядали, всього 5% вивчали і читали. До того ж люди найчастіше визначають своє віросповідання не за релігійними переконаннями, а за формально-етнічною ознакою: українець – православний, поляк – католик, татарин – мусульманин тощо [1].

Посилення впливу релігії і церкви на людей, підвищення їхнього інтересу до релігій, особливо нетрадиційних, не дає підстави вважати, що в соціумі переважають цінності християнської моралі. Таке твердження саме по собі буде відбуватися поступово і довгостроково, а основним його засобом буде не стільки безпосередньо релігійна громада, скільки родинне виховання.

Духовність, або *духовна* сфера людини, складається з визначених цінностей і потреб (від спрощених до витончених, синтетичних), серед яких умовно виділяють кілька груп: світоглядні, моральні, цивільні, естетичні тощо. Потреби в моральному удосконаленні, у задоволенні почуття прекрасного, у сутнісному пізнанні світу формують людину як неповторну особистість.

Соціалізація особистості, її становлення, а отже, і формування способу життя проходять під впливом всіх означених факторів і це забезпечує важливий, з точки зору суспільства, результат. Логіка формування здорового суспільства така, що його стан залежить від розвитку кожної особистості, від визначення та взаємообумовленості всіх рівнів здоров'я.

Таким чином, соціалізацію можна розглядати як процес становлення соціальної особистості, навчання та засвоєння індивідом соціальних норм та культурних цінностей, установок та зразків поведінки того суспільства, соціальної групи та громади, до яких він належить. Одним із напрямів соціалізації є формування певного стилю життєдіяльності молоді людини, зокрема стосовно здоров'я – здорового способу життя. Ці дві категорії взаємопов'язані, залежать і впливають одна на одну, розвивають найхарактерніші риси індивіда, які проявляються в соціально організованій діяльності та регулюються суспільством під впливом різних соціокультурних чинників – засобів масової інформації, соціальних інститутів, сімейного виховання, навчально-виховних закладів, однолітків тощо.

### Література

1. Бабенко Н.Б. Соціологія вільного часу і дозвілля: Навч. посіб. – К.: ДАКККиМ, 2006 – 195 с.
2. Бахтін М.М. Естетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 312.

3. Концепція позашкільної освіти та виховання: Рішення колегії Міністерства освіти України 25.12.96 № 16 3-8 // Інформ. зб. Міносвіти України. – К.: Пед. преса, 1997. – № 7. – 32 с.
4. Лукашевич Н.П. Социология воспитания. Курс лекций. – К.: Межрегиональная академия управления персоналом, 1996. – 180 с.
5. Міжнародний словник педагогічних термінів / Г. Гери Пейдж, Дж. Б. Томас, Алан Р. Маршалл. – К., 1987.
6. Молодь і дозвілля. Теорія, методика і практика роботи з підлітками та молоддю за місцем проживання // Редкол. А.Й. Капська (голова) та ін. – Вип. 1. – К.: А.Л.Д., 1998. – 237 с.
7. Мудрик А.В. Социальная педагогика: Учеб. для студентов вузов / Под ред. В.А. Слостенина. – М.: Изд. центр «Академия», 1999. – 184 с.
8. Цимбалюк Н.М. Дозвілля в Україні. Теоретичні та емпіричні аспекти: Монографія. – К.: ДАКККІМ, 2003. – 224 с.

УДК 316.74:001

**Володимир Леонідович Ніколаєнко**

кандидат соціологічних наук,  
викладач кафедри галузевої соціології  
Київського національного університету  
ім. Тараса Шевченка

## ТЕОРЕТИЧНІ ВИТОКИ СОЦІОЛОГІЇ ЗНАННЯ

*У статті проаналізовано теоретичні передумови становлення сучасної соціології знання та висвітлено основні принципи її розвитку, які розглядаються як результат соціальної зумовленості пізнання в суспільствознавстві загалом і в соціології та соціології знання, зокрема.*

*Ключові слова: воля до пізнання, групова свідомість, істина, історія ідей, конфлікт інтерпретацій, соціальна історія, позитивізм, прагматизація науки, принцип історизму, світоглядна криза, соціальна зумовленість пізнання, соціальна свідомість, соціологія знання, суб'єкт пізнання, функціоналізація мислення.*

*In the article the theoretical preconditions of establishment of modern sociology of knowledge are analyzed and the main principals of its development are highlighted. They are regarded as a result of social conditionality of cognition in the social science on the whole and in sociology and sociology of knowledge in particular.*

*Key words: will to cognition, group consciousness, truth, history of ideas, conflict of interpretations, social history, positivism, pragmatization of science, historical method principle, crisis of world-outlook, social conditionality of cognition, social consciousness, sociology of knowledge, subject of cognition, functionalization of thinking.*

У попередній статті [5] ми висвітлювали питання щодо соціальних та історичних передумов становлення соціології знання. А з огляду на те, що будь-яке знання соціальне за своїм походженням, виявлення історичного контексту, що його зумовило, – одне із пріоритетних завдань соціолога. Проте для соціолога важлива не та історія, яку пишуть історики, а вони, головним чином, пишуть історію подій, а процес змін у часі способів сумісного життя людей, що відбуваються у формі структурних (класових, інституціональних, нормативно-ціннісних тощо) змін у соціумі, так і змін у груповій свідомості – системі образів, які уможливають членам групи орієнтуватися як у навколишньому природному, так і: 1) навколишньому соціальному; і 2) внутрішньому (духовному) власному; 3) внутрішньому (духовному), властивому іншим, світах.

Це соціальна історія, і саме вона, в кінцевому випадку, зумовлює пізнавальний процес.

Отже, історія, історичний процес, у такому його розумінні, водночас, важливіший предмет соціологічного дослідження і принцип, що зумовлює спосіб пояснення усіх без виключення соціальних реалій.

Нехтування принципом історизму – одна з ознак панування позитивізму не лише в соціології, а й в суспільствознавстві в цілому.

Історичний процес надзвичайно структурований і багаторівневий. Одним і з його виявів і є історія ідей як складова соціальної історії. Проте, якщо бути більш точним, ідеї не мають власної історії. Їх історія є історією людей, точніше, специфічною формою вияву тих соціальних відносин, які складаються між великими соціальними групами у певний історичний час. Саме ця історія відтворюється у формі художніх чи гносеологічних (виражених у раціональній, що теж саме, логічній формі) образів світу. І якщо соціологію цікавить те, яким чином сумісне життя людей позначається на способах цього життя і які наслідки це сумісне життя має для кожної соціальної групи, то соціологію знання цікавить те, яким чином усе це позначається на свідомості людей, на мірі адекватності утворюваних нею образів реальності щодо самої цієї реальності і що стає причиною того, що в межах кожної великої групи формуються власні, відмінні за змістом такі образи.

Отже історія ідей, в яких відображаються історичні особливості впливу соціуму на пізнання – пріоритетне завдання соціології знання, яка виникає в період тієї світоглядної кризи, у яку потрапили західні суспільства на рубежі XIX і XX століть. Зародження соціології знання якраз і є безпосереднім свідченням того, що певні ідеї виникають у відповідний для них соціальний час. Соціологія знання з початку свого зародження претендувала на те, щоб допомогти представникам буржуазного суспільствознавства вийти з означеної кризи.

Багато для розвитку даної галузі знання зробили Е. Дюркгейм, М. Вебер, В. Парето, М. Шеллер, К. Мангейм, Ф. Знанецький, А. Шюц, П. Сорокін, Р. Мертон, В. Штарк, К. Мегрелідзе та багато інших соціологів.

В сучасних країнах заходу за деякими даними до 20 % соціологів займаються дослідженнями в сфері соціології знання. Зрозуміло, дана цифра коливається в певних межах, але факт залишається фактом: тут працює значна кількість вчених.

У чому ж виражалася ця криза?

Спробувати дати відповіді на виклик часу (переважно такою термінологією користуються західні вчені, щоб не використовувати термін криза), намагався, зокрема, Р. Мертон. Він вказував на фактори, що спричинили потребу в створенні соціології знання?

За Р. Мертоном головними з цих факторів є «зростання соціальних конфліктів», «несумісні відмінності в цінностях, установках і способах мислення» різних соціальних груп. За даних умов розвиваються «різні універсуми розмірковування (рос. рассуждения), але й саме існування якого-небудь універсуму кидає виклик обґрунтованості і законності інших. Існування цих конфліктуючих... інтерпретацій в межах одного суспільства призводить до взаємної *недовіри* між групами. В контексті цієї недовіри вже більше не досліджується зміст думок і тверджень, а ставлять цілком інше питання: як виходить, що подібні погляди підтримуються? Мислення стає функціоналізованим, воно інтерпретується в термінах психологічних, економічних або расових джерел і функцій» [4, 18].

Зверніть увагу, Р. Мертон прямо вказує на те, що соціальні конфлікти відбиваються у формі конфлікту інтерпретацій, а далі по тексту стверджує, що ці «цінності, установки і способи мислення» однаково рівнозначні і рівноцінні і в теоретико-пізнавальному і в соціально-класовому смислі [6, 511-512].

То виникають питання:

- по-перше, чому його так турбує наявність розбіжностей між вказаними «цінностями, установками і способами мислення», якщо вони усі рівнозначні і рівноцінні;
- по-друге, чому наявний конфлікт інтерпретацій так його турбує?;
- по-третє, насамкінець, для чого він шукає можливості для винайдення нового універсуму, тобто таких «цінностей, установок і способів мислення», що не викликали б конфлікту інтерпретацій?

Ці питання можуть здатися риторичними, бо їх сам Р. Мертон відкрито не ставить, але намагається знайти вихід із стану, що склався в кризовій західній соціально-теоретичній свідомості.

Реально рівноцінність і рівнозначність «цінностей, установок і способів мислення» означає, що класово розшароване капіталістичне суспільство дійшло межі свого розшарування, про що свідчить той факт, що:

- по-перше, в межах кожної із соціальних груп (а тут точніше було б говорити саме про класи) сформовані власні, релевантні лише для цієї групи «цінності, установки і способи мислення»;
- по-друге «цінності, установки і способи мислення» однієї із груп (класу) нерелевантні (недоречні, а точніше неприйнятні) для інших;
- по-третє, рівноцінність і рівнозначність вказаних «цінностей, установок і способів мислення» є функцією перманентного, часом відкритого, а більшою мірою латентного соціального міжгрупового конфлікту, що призводить до замикання кожної із груп у самій собі, а отже й до дефрагментації одного соціуму на соціуми різного рівня загальності;
- по-четверте, спілкування між цими соціумами перманентно конфліктне, що в науці призводить до конфлікту інтерпретацій, а отже до світоглядної кризи в усьому суспільстві.

Можна сумніватися, що сам Р. Мертон усього цього не розуміє. Інакше він не називав би своє вчення, зокрема, про функціональний аналіз і латентні функції, радикальним аналізом, схожим з марксистським.

Щоправда, подібного роду «радикальний аналіз», досить своєрідний: він призвів до стабілізації самого в принципі конфліктного суспільства.

Яким чином? Наданням факторам, що свідчать про радикальний занепад західного соціуму двозначного смислу. Скажімо, боротьбу між класами позначте як ознаку демократії, а конфлікт інтерпретацій – світоглядним плюралізмом, тобто ознакою демократії в культурі і науці.

От вам приклад того, яким чином за допомогою ідеології можна розв'язати реальну політичну проблему. Соціальний занепад стає проявом нібито вищого рівня соціального розвитку, бо класи, на які розпадається суспільство тепер визнаються політично «рівноцінними і рівнозначними» (тепер навіть страйки і демонстрації можуть «охоронятися» поліцією), а світоглядний занепад – нібито вищим рівнем духовної культури (буржуазної, зрозуміло, бо свідомість тих, хто у це вірить, сама стає буржуазною).

Замисли подібних теоретиків видає дві ознаки:

- по-перше, намагання сформулювати світоглядну і нормативно-ціннісну єдність суспільства з метою здолати існуючий в ньому перманентний міжкласовий конфлікт;
- по-друге, намагання, при цьому, зберегти існуючу соціально-класову структуру суспільства.

Між іншим, під конфліктом інтерпретацій Р. Мертон мав на увазі не лише розбіжності в логіко-методологічних позиціях між представниками різних напрямків буржуазної соціальної науки, а перш за все змістовні розбіжності в інтерпретаціях соціального світу між марксизмом і представниками буржуазної науки.

Зрозуміло, це висновки більш пізнього часу і їх можна продовжувати. Але й цього досить для того, щоб зрозуміти, що подальший розвиток не лише суспільствознавства, а й природознавства стає досить однобічним і загрожує скотитися в повний суб'єктивізм якщо вчені не почнуть цілеспрямовано досліджувати дану проблему.

Тому не дивно, що в зазначений час починають з'являтися відповідні праці. У відомому «Соціологічному щорічнику», започаткованому Е. Дюркгеймом, було створено розділ під назвою «Соціологічні умови свідомості». З цього часу дана наука можна вважати, повністю конституювалася. Потім М. Шеллер видав колективну роботу «Досвід соціології знання» (1924 р), після чого термін соціологія знання був уведений у науковий обіг. Під даною дисципліною розуміли дослідження соціального походження наукових теорій і буденних уявлень, типологію їхніх виробників, та соціальних функцій і самих цих уявлень, так і їхніх виробників.

Але повернемося до аналізу світоглядної кризи кінця XIX – початку XX століття. Р. Мертон в принципі правильно її характеризує, але набір понять, якими він користується не дають чіткої уяви про реальний стан західної духовної культури вказаного періоду. Зокрема, він не вказує на причини виникнення того ж конфлікту інтерпретацій, який пронизав практично усі соціально-політичні науки того часу і продовжується донині.

Тому спробуємо систематизувати самі ознаки вказаної світоглядної кризи в західному суспільстві, в наслідок якої і виникла соціологія знання.

А вони наступні:

– по-перше, класове капіталістичне суспільство породило велику групу людей – робочий клас, цю соціальну протилежність буржуазії, що з необхідністю призвело до появи теорій, в яких відбивалися інтереси, протилежні буржуазним, але теж класові, зокрема, марксизм, який набув світоглядного характеру. На рубежі означених віків цей конфлікт набув загрозливих для капіталізму масштабів і тому у буржуазії виникла потреба здолати цей конфлікт, зняти суперечність між марксизмом і буржуазною соціальною наукою, у чому й могла допомогти соціологія знання;<sup>1</sup>

– по-друге, періодичні кризи виробництва та соціально-політичні кризи в означений час були досить глибокими, що зумовлювало підвищені вимоги до вчених, головна з яких – знайти шляхи і забезпечити безкризове функціонування капіталістичного суспільства, чого традиційна наука реалізувати не могла;

– по-третє, постійне зростання протестного потенціалу в суспільстві, зумовленого механізмами експлуатації праці капіталом, що ставить перед вченими завдання – забезпечити за допомогою науки безконфліктність капіталістичної соціально-політичної системи не лише на ідеологічному, а й на соціально-технологічному рівнях;

– по-четверте, системне поглиблення кризових ситуацій, зумовлене тиском з низу і неспроможністю, на той час, буржуазною наукою знайти адекватний вихід і унеможливити радикальні структурні зміни капіталістичного соціуму, подібних тим, що сталися під час переходу від феодалізму до капіталізму тощо.

Іншими словами, в західному суспільстві сформувалося соціальне замовлення на забезпечення економічної та соціально-політичної стабільності капіталістичного світу, уникаючи радикальних структурних змін, тобто якісних соціальних змін? При неупередженому погляді можна побачити, що дані завдання несумісні одне з другим, бо лише паралельне вирішення обох причинно пов'язаних завдань може забезпечити подальший соціальний розвиток.

Зрозуміло, що перед кожним конкретним вченим такі завдання відкрито не ставляться. Вони задаються як функції у науку як соціальний інститут політичними і правовими засобами. Це робиться, наприклад, під гаслами потреби у захисті американських цінностей, демократії тощо. Дані функції реалізуються тепер саме на інституціональному рівні, тобто незалежно від окремих вчених і навіть наукових установ. Наприклад, на всіх нарадах значна кількість викладачів України нині проти так званої Болонської системи в освіті, але є політичне рішення про її впровадження і тепер незалежно від власної волі вузівські викладачі розробляють методики по її впровадженню у викладацький процес.

В науці подібні функції виконує, наприклад, система грантів.

Не можна не звернути увагу й на те, що одним із головних факторів, який породив потребу у соціології знання стала також загрозлива методологічна розгалуженість суспільствознавства, породжена тим, що науковці були покликані обслуговувати більшою мірою не загальні соціальні інтереси, а приватні, комерційні інтереси великого капіталу, обмеження влади якого, а то й повного скасування вимагали великі маси людей. А це вимагало дослідження факторів, що впливають на масову свідомість, масові правові, політичні, художні та інші явища, неструктуровані в масовій свідомості.

Не останню чергу зіграла і конкуренція, впроваджена в наукове середовище з економічної та політичної сфер життя. Вона призвела до поступової прагматизації науки, тобто значної переорієнтації класичної науки на пошук даних, спроможних принести швидко і максимально можливу економічну чи політичну користь. Тепер здавалося, що класична наука (для якої головним завданням є пошук істини) неспроможна задовольняти приватні інтереси, а отже і забезпечувати соціальну стабільність західного світу.

Усе це свідчило на користь ідеї соціальної зумовленості пізнання і підводило не лише соціальну, а й ідейну базу під соціологію знання.

Між іншим, якщо проаналізувати усю історію науки (тобто не лише соціології), то можна знайти в ній багато явних чи прихованих в контекстах наукових текстів вказівок на соці-

альну зумовленість пізнання. Наприклад, ще Лукрецій Карр, філософ римської античності, стверджував, що якби бики мали богів, то вони були б схожі на биків. Це пряма вказівка на те, що вже цей видатний філософ розумів, що будь-які уявлення в головах людей виникають завжди під впливом умов їхнього життя. З історії, зокрема, математики відомо, що вона зароджувалася як засіб розв'язання проблем, які виникали між людьми у ході розподілу соціальних ресурсів (ресурсів, що малися у розпорядженні соціуму, землі, наприклад, а потреба у їх розподілі вимагала розробки відповідних для цього правил). Отже математичні розрахунки не є безпосереднім відбиттям кількісних характеристик певних предметів. Вони опосередковані людськими соціально-практичними потребами і взаємодіями між соціальними суб'єктами.

Таких вказівок в історії науки, зокрема філософії, досить багато і вони ще чекають на те, що б їх колись проаналізували і написали б працю, яка й стала б специфічною протосоціологією соціології знання.

А так як історія соціології в цілому є однією з галузей наукового знання, то пошук історичних факторів, що зумовлюють історико-соціологічний процес – теж входить до пріоритетних завдань соціології знання, яка тепер трансформується в один з напрямків досліджень в соціології соціології.

Отже, абсолютно виправдано звернутися зараз до більш пізньої історії науки, до часів, коли вже виникла соціологія як наука, в межах якої й сформувалася соціологія знання, яка почала розглядати процес наукового пізнання через призму соціальних відносин, що склалися на міжгруповому рівні.

Реально соціологія знання, як зазначалося, виникає на початку ХХ століття в німецькій та французькій соціології. Відбувалося це на фоні значних подій в науці в цілому. А це, перш за все, перехід від уявлень про світ як сталий, до уявлень про нього як такий, що постійно змінюється.

Наприклад, раніше вважалося, що створена природознавством картина світу стійка і вічна, бо природознавство відкриває об'єктивно існуючі закони. Звідси нібито випливає, що розвиток наукового знання є процесом простого кількісного накопичення науково обґрунтованих фактів, які суспільство повинно систематизувати, а індивід – запам'ятати.

Тому не дивно, що перші соціологи (окрім марксистів) після потрясінь, що мали місце в ході буржуазних революцій, починають стверджувати, що якщо в суспільстві без змін не обійтись, то вони повинні не призводити до порушення соціального порядку (О.Конт, Е. Дюркгейм, Г. Спенсер та інші). А це означає, що такі зміни повинні бути функціональними для даного суспільства (а це був капіталізм).

Звідси нібито випливало два положення:

– по-перше, що соціологічні знання є об'єктивними, лише коли вони здобуті на вказаній методологічній основі;

– по-друге, що соціальний порядок, – суспільне життя, узгоджене або традиційними, або з модернізованими (як правило, не наголошується, що вони модернізовані у ході становлення капіталізму) нормами і цінностями, – основа для суджень про норму і патологію як складову об'єктивності соціологічних знань. Це нібито узгоджено з філософським розумінням об'єктивності наукових знань, як абсолютно незалежних за їх змістом від будь-якої волі (людської чи божественної), бо в них відбиваються незалежні від будь-якої волі закони існування і розвитку світу.

З огляду на це зміст наукових знань в світоглядному смислі з одного боку набував атеїстичного забарвлення, а з іншого, соціологи не могли зрозуміти, як без бога можна упорядкувати суспільне життя, що зумовлювало потребу у конструюванні модерної (позитивної) ж релігії (О.Конт, зокрема).

Зауважимо, науці, щоб пізнавати закони, бог не потрібен, але згадка про нього в наукових текстах виникає там, де наука використовується як ідеологічний засіб – засіб впливу на соціальні групи, обмежені в доступі до наукових знань, щоб скоригувати їх повсякденну поведінку зробити її прийнятною для панівних груп.

Відкриття даного факту – один з важливіших моментів у становленні соціології знання, напрямку досліджень, в якому, однією з проблем є процес і технології використання наукових знань задля отримання і утримання політичної влади. Хоча реально цей процес розпочав-

ся ще у ході наукового обґрунтування потреби в буржуазній (антифеодальній) революції і являв собою різновид соціального процесу, науковці звернули на нього увагу лише під час підготовки низки пролетарських революцій.

Усе це призвело до постановки питань, що вимагали радикального переосмислення критеріїв науковості і, відповідно, до боротьби проти впливу природознавства на суспільствознавство і, зокрема, соціологію. Це боротьба з позитивізмом у соціології, яка й досі ще не завершилася.

Але саме в ході цієї боротьби соціологи почали виявляти для себе багато цікавого.

По-перше, створена природознавством наукова картина світу історично відносна, як і створена суспільствознавством картина соціального світу. Їх зміст постійно коригується з кожним фундаментальним науковим відкриттям, яке, у свою чергу, теж стає можливим лише у певний історичний час і з часом їм на зміну прийдуть нові знання. Отже, міра об'єктивності наукового, в тому числі і соціологічного, знання визначається часом (тобто є відносною), тому його механічна екстраполяція на новий історичний час призводить до похибок.

По-друге, що вже перша спроба в західній соціології створити наукову картину соціального світу (спочатку подібну природознавчій) виявила потребу в здоланні світоглядного розколу серед науковців у їх ставленні до релігії, адже буржуазія приходила до влади виключно під атеїстичними науковими поглядами і політичними гаслами. Тому О. Конт запропонував раціоналістичне переосмислення релігії (хоча воно розпочаті ще Гегелем). Але позитивістська позиція О. Конта призвела до неочікуваного результату, бо виявилось, атеїстична наука пустила досить глибоке коріння.

Майже відразу після О. Конта з'явився марксизм і світоглядний розкол серед науковців набув нових, власне соціальних фарб. Він значно глибший, ніж уявлялося, бо не лише має соціальне коріння (класовий розкол суспільства), але цей факт ще й усвідомлюється протидіючими сторонами, що й уможливорює створення як мінімум двох взаємовиключних за соціальним змістом картин соціального світу.

Мало того, соціальне коріння мають усі без виключення форми суспільної свідомості і всі вони так чи інакше впливають на пізнавальний процес.

Ось чому представників соціології знання практично з самого початку її виникнення почав цікавити вплив на пізнавальний процес:

- ідеології, яку вони розуміли як хибну свідомість, – свідомість групи (класу), яку дана група намагається репрезентувати як загально значиму (значиму для усіх без виключення груп);
- утопії, яку вони розуміли як вимогу групи (класу) до інших соціальних груп (класів) дати згоду на соціальні зміни на її користь (на що ці інші групи ніколи не погодяться, бо подібні зміни обмежать їх власні потреби).

Як бачимо, залишається лише крок до визнання того факту, що воля до пізнання – один з факторів, від якого залежить зміст наукових знань.

Між іншим, в роботі «Матеріалізм та емпіріокритицизм» В.І. Ленін в розділі «Критика кантіанства з ліва та з права» підводить до думки, що не лише філософські, й навіть політичні погляди науковців впливають на пізнавальний процес, особливо, коли пізнання спрямоване на аналіз соціальних відносин. А в «Філософських зошитах» прямо стверджує, що коли б аксіоми геометрії торкалися людських інтересів, їх теж спростовували б.

Отже, принцип історизму і принцип класового аналізу, який В.І. Ленін доповнив ще й принципом партійності, стали основою для формування власне соціологічного аналізу знань, специфіка якого полягала в дослідженні впливу впершу чергу класової, а потім і стратифікаційної структури суспільства на пізнавальний процес, а з іншого боку, зворотній вплив пізнання на соціум, на формування соціальних структур через розробку соціальних технологій.

Між марксистами та **не** марксистами у всьому цьому була і залишається лише одна відмінність: перші відкрито визнавали, визнають і декларують ці принципи, а другі, – користувалися і користуються ними, але відкрито не визнавали, не визнають і навіть намагаються заперечити їх існування.

Але діалектика посміялася над останніми, бо їх спроба спростувати ці положення стає лише підтвердженням їх об'єктивної істинності. Отже, усім **не** марксистам не залишалося нічого іншого, як теж розпочати дослідження соціальної зумовленості пізнавального процесу, але вже з



метою віднайти аргументи, що могли б заперечити діалектико-матеріалістичне розуміння соціальної природи не лише наукового знання, а й будь-яких інших суб'єктивних образів як навколишнього щодо людей об'єктивного світу, так і їхнього власного соціального і духовного світу.

**Не** марксиста, щоправда, знайшли вихід. Вони почали просто описувати процес функціонування суб'єктивних уявлень в соціальному світі, по-перше, не звертаючись до аналізу їх соціальної природи, а, по-друге, розуміючи їх як знання, міра об'єктивності яких не має значення уже хоча б тому, що механізм впливу на соціальну поведінку людей як хибних уявлень, так і об'єктивних знань нібито тотожний.

Але вже сам факт визнання соціальної зумовленості усєї духовної діяльності, включаючи і наукову в цілому, і, зокрема, соціологічне пізнання є значним кроком в розвитку усєї науки.

Соціологам залишилося лише сформулювати дану проблему як наукову.

Це й стало фактичним початком теоретичної соціології знання. І чим інтенсивніше вона розвивалася, тим зрозумілішим ставало, що теоретичний синтез взаємовиключних за своїм соціальним смислом методологій соціального пізнання можливе лише в умовах радикальних і якісних структурних змін в соціумі які мають торкатися самих основ – класової структури капіталістичного суспільства.

Проте це ще не означає, що усі ті, хто задався питанням про соціальну зумовленість пізнавального процесу відразу збагнули, що відбулося. Навіть М. Вебер, своєю постановкою питання про свободу від оціночних суджень [1], намагався звільнити, принаймні соціологію та економічну науку (читай, політичну економію – Н.В.) від соціальної зумовленості здобуваємих ними знань. Але при цьому він, з одного боку, продовжує цим самим позитивістську лінію в соціології, а з іншого, – заперечує позитивізм фактом створення специфічної методології в соціології – методології розуміння, або інтерпретативної методології. Але інтерпретації завжди залежать від позицій.

Іншими словами, соціологія знання починається з моменту, коли проблема істини, принаймні в суспільствознавчій науці, почала розв'язуватися не у спробах аналізувати пізнавальний процес поза можливим впливом на нього волі суб'єкта пізнання, а зовсім навпаки, – коли воля до пізнання стала розумітися як фактор формування волі до усвідомленої соціальної дії, в якій завжди домінувала воля до влади.

Соціологія знання і була декларована як засіб для різних соціальних груп трансформувати своє неусвідомлене соціальне життя в усвідомлене (К. Мангейм) для чого їм потрібно знати соціальну природу власної групової (класової) свідомості.

Отже, воля соціального суб'єкта до об'єктивного знання може стати підставою до радикальних структурних змін в соціумі, коли буде подоланий розкол між соціальним суб'єктом, як замовником на знання, і самим суб'єктом пізнання – вченим. Замовлення на пізнання зовсім не гарантує отримання об'єктивно-істинного знання, в якому відображено незалежні від волі даного соціального суб'єкта властивості зовнішнього для нього соціального світу, а реальні можливості для таких соціальних змін, які найбільшою мірою узгоджувалися б з його волею, його потребами.

З цього моменту соціологія знання підготувала підґрунтя для зміни загальної парадигми в розумінні природи істини та її об'єктивності, чим впливає на все суспільствознавство в цілому. Але як і на попередніх етапах свого розвитку, хоча вони, як ми бачили, охоплювали досить нетривалий історичний час, відбувається новий-старий розкол.

З одного боку, в суспільствознавстві впроваджуються волюнтаристські тенденції, – спроба підвести до думки, що воля соціального суб'єкта (читай панівного класу) і є критерієм істини, а тому не сам цей суб'єкт повинен узгоджувати власні соціальні дії з тими процесами, що відбуваються у взаємодіях між великими соціальними групами (класами), а сам соціум має бути трансформованим так, щоб дана воля не мала ніяких обмежень. Ця думка, хоча явно не декларується стала основою усього сучасного неолібералізму. Вона покладена в основу різних конструктивістських теорій і маніпулятивних технологій.

З іншого, – а це знов таки марксизм, – в межах якого дана проблема продовжує розв'язуватися через аналіз взаємодії пізнання і соціальної практики, де єдиним реально існуючим суб'єктом пізнання визнається суспільство в цілому як в ретроспективі, так і в історичній перспективі його розвитку. Тут стверджується, що лише в певний історичний період суспіль-

ство структурується на класи, в результаті чого пануючий клас намагається перебрати на себе функцію суб'єкта пізнання. Але реально він може бути лише замовником знань і може лише за допомогою обмеженого до нього доступу для соціальних низів забезпечувати для себе владу над ними.

Щодо робочого класу, як класу протилежного буржуазії, то його воля до знань не обмежується лише потребою в знаннях шляхів здобуття влади *для себе*, а навпаки, у здобутті таких знань, в яких відображено реальні можливості радикальних змін соціального устрою (соціально-класової структури суспільства), де будуть продукуватися знання соціально значимі для всіх.

Корисно нагадати, що навіть західні соціологи, аналізуючи соціальні диференціації, наприклад, за ознакою хазяї (капіталісти) – управлінці пророкують можливість своєрідних революційних змін в такій структурі, – можливої революції менеджерів (управлінців), здійсненої проти капіталістів-власників з тим, щоб діяти в інтересах усіх без виключення соціальних прошарків (Бернхейм)<sup>2</sup>.

При цьому, об'єктивним критерієм істинності наукового знання виступає суспільно-історична практика як процес опанування суспільством законами природи і як процес опанування соціумом законами власного суспільного розвитку.

Щоправда, самопізнання соціуму відбувається досить своєрідно. Так під час підготовки до буржуазних революцій соціальне самопізнання забезпечувалося вченими, які репрезентували інтереси класу, задоволення потреб якого відповідало й загальним соціальним потребам (принаймні так вважалося). Час змінився і буржуазні вчені лише обслуговують потреби буржуазії в утриманні влади, підміняючи тим самим соціальні гносеологічні потреби у приватну справу, обмежуючи цим гносеологічні потреби інших соціальних груп.

Серед ідейних основ сучасної соціології знання не можна не згадати і ту, в якій відображене намагання спростувати принцип класового аналізу і довести, що стратифікаційний більш точний і повний.

Серед провідників даної ідеї головне місце належить К. Мангейму. Для К. Мангейма суб'єктом пізнання може бути не лише клас, а й окрема група, страта, бо вона, займаючи певне місце в соціальній структурі, певним чином це усвідомлює. Отже, не лише робочий клас, а навіть кожна страта має власну соціальну свідомість. Та й взагалі, хоча «допоки одна група підкоряється іншій, вона сприймає і виконує покладені на неї роль як дещо саме собою зрозуміле» [3, 100]. І далі він стверджує, що така соціальна самосвідомість забезпечується сучасним соціальним контролем, який прийшов на зміну примусу, і вихованням (соціалізацією – В.Н.).

Та чи не є така соціальна самосвідомість рабською? Чи вона відкриває для даної групи історичну перспективу, що можливе тоді, коли ця соціальна свідомість підніметься до соціальної самосвідомості, що можливе лише через відповідну науку і освіту? Питання риторичне, К. Мангейм його так і не ставить.

Проте, в контексті його праць можна побачити, що критерієм істини соціального знання для нього є та ж сама воля до влади.

Іншими словами, в різних *не* марксистських соціологічних теоріях пізнання критерієм істини усе частіше стає проблема практичної реалізації волі до влади панівного класу як суб'єкта пізнання, що стає основою для інтерпретації конструювання світу людського буття, який, у свою чергу, кожна соціальна група створює *для себе*.

Такий підхід за своїм смыслом абсолютно суперечить попереднім філософським уявленням про процес пізнання уже хоча б тому, що від суджень про мислення як функцію мозку соціологи перейшли до суджень про нього як функцію суспільних відносин. Але функціональний зв'язок соціуму і пізнання, як ми щойно бачили, різні соціологи розуміють у різний спосіб.

Отже, мислення почало розумітися як специфічний вияв соціальності, точніше як різновид соціальної дії. Це одне з останніх досягнень соціології знання.

Ця ідея сприяє формуванню сучасної соціології знання шляхом більш точного визначення предметної сфери її досліджень. Розуміння пізнання як різновиду соціальної дії означає, що пізнавальний процес завжди орієнтований на інших.

Фактично соціальне пізнання завжди було орієнтоване на інших, але усвідомлення даного факту стало з одного боку серйозним досягненням соціології знання, а з іншого – знов призвело до ще одного розколу в суспільствознавстві.

В *не* марксизмі іншими є класи і соціальні групи, відносини з якими будуються за принципом *свобода волі одних є фактором, що обмежує свободу волі інших*, тому задоволення власних потреб зумовлює потребу в обмеженні потреб інших (принцип соціальної конкуренції, виживання сильнішого тощо).

В марксизмі соціальне пізнання завжди орієнтоване на соціум, перспективу його історичних якісних змін. Соціум є тією реальністю, яка спонукає до обмеження приватних потреб як засобу задоволення потреб усіх.

Це є адекватним виразом реальної соціальної волі у той час, коли в *не* марксизмі соціальною є лише приватна воля.

В марксизмі ми бачимо діалектику традиційності і модернізму, що спонукає до використання принципу історизму як методологічного засобу пошуку історичної перспективи для соціуму. В *не* марксизмі трансформація соціального у приватне спонукає до такої трансформації принципу історизму, коли історична перспектива для одних виключає її для інших.

Як бачимо, якщо в філософії історія ідей розглядається виключно як пошук найбільш повного логічного обґрунтування проблеми істини, то в соціології ця історія – сфера і процес протистояння реальних класових інтересів з огляду на те, яким суспільство має бути у майбутньому.

Отже, соціологія знання є соціологічною теорією пізнання соціальних наслідків класового протистояння і усвідомлення цього протистояння, бо кожен з основних класів (принаймні частина його представників) в сучасному соціумі починає усвідомлювати той факт, що у нього є власні пізнавальні інтереси.

А коли так, то для соціолога тепер суб'єктом пізнання є не абстрактна, наділена свідомістю людина, як це розумілося в різних філософських теоріях пізнання, а певна досить велика група людей, яка займає певне місце (положення) в соціальній структурі і життєва практика якої є результатом взаємодій з іншими соціальними групами. В марксизмі це клас, який репрезентує собою увесь соціум, взятий в його історичній перспективі, а в різних немарксистських соціологічних теоріях пізнання – будь-яка *група*<sup>3</sup>.

І не треба думати, що класове протистояння в науці справа виключно ідеологічна, а, отже така, що не приводить до істинних знань. Воно ідеологічне лише як відображення інтересів класів і як засіб привертання до себе якомога більшої кількості прихильників, а як відображення дійсності може бути і хибним, і об'єктивно-істинним.

Але заради чого класи зацікавлені в знаннях, в яких відбиваються їхні власні інтереси і чому вони не можуть поєднати свої зусилля і діяти у цьому напрямку спільно? Якщо питання сформулювати саме так, то класи можуть розглядатися як окремі суб'єкти пізнання.

Таке питання може здатися дивним, бо, здавалося б, що філософи, які віками вели суперечку стосовно того, хто є суб'єктом пізнання, окрема людина (або індивід), чи суспільство в цілому, в принципі розв'язали це питання: суб'єктом пізнання є соціально-орієнтований окремий індивід (вчений), пізнавальні дії якого є відображенням потреб суспільства.

Це так, але не зовсім, бо в класовому суспільстві, як доводять соціологи, вчений репрезентує потреби певної групи (класу), які намагається інтерпретувати як загально соціальні. І коли робоча людина сприймає потреби капіталіста як власні потреби її свідомість хибна, бо сформована під впливом ідеології, в якій його інтереси не репрезентовані.

Отже, для соціолога, задоволення зростаючих потреб людства в нових знаннях відбувається опосередковано через задоволення зростаючих потреб протидіючих класів в нових знаннях про отримання і утримання влади.

Звідси випливає, що в класовому суспільстві суб'єктом пізнання є клас, який реалізує свої пізнавальні потреби через спеціально підготовлених своїх членів і визначає мету пізнання – панування над іншими соціальними групами як засіб групового виживання. Ось чому, як зазначив К. Мангейм «нема нічого дивного у тому, що в цій сфері теоретичне спростування поглядів супротивника поступово перетворилося в дещо значно більш серйозне, в напад на

всю його життєву ситуацію, і що зневажливе ставлення до його теорій було спробою підірвати його соціальний стан» [2, 39]. Дане положення надзвичайно важливе в тім сенсі, що орієнтація мисленевих процесів на підірив соціального стану супротивних соціальних груп – одна з ознак професійного соціального мислення, яким є, у першу чергу, мислення соціолога (як і представників інших суспільних наук), навіть коли він сам про це й не думає. Тому не дивно, що теоретичні питання тепер тісно пов'язані з соціальними питаннями, з питаннями, що постають у відносинах між великими групами людей (класами). Це означає, що будь-які наукові ідеї (та й не лише наукові) так чи інакше є способом вираження інтересів відповідних соціальних груп і, відповідно, принципами їх соціально-практичних дій, спрямованих, у свою чергу, на якомога більш повне задоволення вказаних потреб.

Така взаємодія соціальних практик і соціально-орієнтованого пізнання.

Але ж дії людей є вольовими діями, тому соціологія знання покликана знаходити соціальні корені різних типів і стилів мислення, а також досліджувати реальні взаємодії між людською волею і пізнавальними процесами.

Якщо висловитися точніше, соціологи почали досліджувати волю не як психологічний фактор, що викривляє сконструйовані науковцями образи реальності, а як соціальний фактор, як складову групових життєвих практик, яка й визначає міру адекватності здобутих знань інтересам класів. І це вже не волюнтаризм, а дещо інше – діалектика.

Як бачимо, соціологія знання стала вимагати радикального перегляду усталеного розуміння проблеми суб'єкта та об'єктивності наукового і, зокрема, соціологічного пізнання. Вона вже не шукає підтвердження ідеї про соціально-історичну зумовленість пізнавального процесу; вона його досліджує. Вона вже не може розглядати цей процес як такий, що не пов'язаний з людською волею, а досліджує волю як один з соціальних факторів, від якого залежить міра об'єктивності наукових знань.

Для неї вже не гіпотеза, а доведений факт, що будь-які ідеї виникають лише в певних соціальних обставинах і є людською відповіддю на виклики часу і що поняття **соціальна зумовленість пізнання** у своєму змісті містить вказівку на багатофакторний вплив соціальної дійсності на людські пізнавальні здібності.

Головні з цих факторів:

а) соціальний час, як функція специфічної історичної взаємодії таких великих соціальних груп, якими є класи;

б) самі ці взаємодії, результатом яких є не лише історичні події, а й групова (соціальна) свідомість, домінуючою серед яких є класова.

При чому, соціальний зміст будь-якої групової свідомості визначається тим на скільки група спроможна адекватно чи не зовсім адекватно досягнути реальний власний соціальний стан і місце та стан і місце будь-якої іншої групи людей в соціально-груповій (класовій) структурі суспільства.

Соціологія знання давно довела, що групова свідомість може функціонувати у формі таких образів реальності, зміст яких може відповідати чи лише певною мірою, а то й зовсім не відповідати критеріям науковості, тобто бути об'єктивно-істинним знанням, сумішшю знань і заблуджень (маргіналіями<sup>4</sup>) чи хибними уявленнями взагалі. Щоправда, і тут є лінія розколу:

– в **не** марксистській соціології знання соціальна свідомість структурована на елітарну, яка функціонує нібито за принципами науковості, і масову, неструктуровану і в принципі хибну;

– в марксистській носієм соціальної свідомості є кожен, орієнтований на соціум, тобто кожен, хто вбачає в структурних змінах соціуму історичну перспективу для людства, що відповідає історичній необхідності, з якою повинна бути узгоджена воля соціального суб'єкта, бо його свідомість тепер відповідає критеріям реальної науковості.

Якщо для філософа істина і заблудження є певними станами свідомості як такої (тобто розглядуваної безвідносно до людей), то для соціолога це характеристика станів свідомості груп людей, структурованих за ознакою міри загальної освіченості або просто обізнаності у певних суспільних справах. А функціональним результатом таким чином структурованої суспільної свідомості є відносини панування і підлеглості. Наявність такої свідомості – один із

засобів легітимації таких відносин. А так як будь-яка свідомість є результатом відображення дійсності, то свідомість, тієї групи людей, яка відповідає об'єктивним вимогам історичного часу її існування і відображує дійсність у формі об'єктивно-істинного знання, стає підставою для панування над групами, свідомість яких не адекватно відображає дійсність.

Отже, скасування відносин панування і підлеглості як ознака і соціальний зміст політичної волі соціальних низів (робочого класу) – шлях до об'єктивно-істинного знання і засіб здолання обмеженого нині доступу до нього для різних «не елітарних» соціальних груп.

Щодо боротьби ідей в сфері соціології знання та інших сферах суспільствознавства, то це пошук двох взаємовиключних шляхів, якими може рухатися людство в межах історичного часу:

– шлях, прокладений людством за допомогою усвідомленого соціального життя, заснованого на об'єктивно-істинних знаннях про закони соціальних змін і соціального розвитку;

– шлях, яким людство рухалося донині – шлях, побудований на заблудженнях<sup>5</sup>. Але це вже не той шлях, який прокладався методом проб і помилок і тому історично виправданий відсутністю чи слабким розвитком соціального знання, а той, що прокладається фахівцями з соціальних технологій і маніпуляцій, побудований на найвищих досягненнях соціальних наук і передбачає рух, умовно висловлюючись, по двох паралельних лініях прокладених по найсучасніших лоціях: практично необмежений соціальний простір для еліти і вузький коридор для маси де не повинно бути навіть проб і помилок, щоб вони не усвідомлювалися як складові пізнання.

Ці шляхи не повинні ніколи перетинатися, що має складати враження природності того, що відбувається.

Психологія, мовознавство, правознавство, культурологія, політологія, релігієзнавство, етнографія та інші науки дають багатющий матеріал для вказаних соціальних технологій. І поки їм все (майже все) вдається.

Їм це вдається ще й тому, що марксизм нині перебуває у кризі. Але ця криза скоріше не наукова, а політична і тому аргументи, висловлені в межах марксизму і спрямовані на критику сучасного капіталістичного суспільства, теоретично не спростовані. Тому не дивно, що практично усі нинішні підручники з суспільствознавства і, зокрема, з соціології написані з ліберальних позицій. Але й не секрет, що явно чи ні ліберально налаштовані вчені постійно відштовхуються від марксистських положень, без яких сучасне суспільствознавство просто припинило б існування.

Ознакою кризи будь-якої школи чи напрямку в науці є те, що методологія, на якій вона побудована, перестає давати об'єктивно-істинні знання або бути основою для розробки соціальних технологій. В діалектиці такого не спостерігається. Спостерігається відхід значної частини вчених у бік лояльності до капіталу, а отже і у бік до лібералізму. Але це проблема права і політики, а не науки.

### Примітки

<sup>1</sup> Означений конфлікт інтерпретацій продовжується й досі і вже ніколи зупинитися не може. І хоча наступ марксизму нині значно уповільнився, але це забезпечено, перш за все політичними і правовими факторами, а не науковими дискусіями. Між іншим, кількість посилань на К. Маркса в світовій суспільствознавчій науці перевищує кількість посилань на будь-якого іншого автора.

<sup>2</sup> Поява таких концепцій явно зумовлена досягненнями в соціології знання, бо подібний висновок може бути зроблений лише в ході досліджень структурування людей за ознакою міри обізнаності (скажімо, в управлінських справах). Скажімо, навіть ті, хто володіє підприємствами і має відповідну освіту, але наймає директорів (тобто сам не приймає участі в безпосередніх управлінських діях) – не обізнаний в достатній мірі у справах власних підприємств. Тому його рішеннями спочатку можна маніпулювати, а потім і взагалі позбавитися від нього.

<sup>3</sup> В соціумі завжди функціонують лише конкретні, соціально визначені групи, наприклад, шахтарів, вчителів, студентів тощо, тому судження типу «Група є суб'єктом пізнання» повинно передбачати, що й шахтарі, й вчителі, і студенти, і лікарі та усі інші групи мають власні гносеологічні потреби, які реалізуються використанням значимих лише для них принципів пізнання. Навіть К. Мангейм у своїх потугах «розвинути» марксизм шляхом «здолання» в ньому «ідеологічної» складової, і доведенням того, що суб'єктом пізнання може бути не лише буржуазія і робочий клас, а й, наприклад, інтелігенція, використовуючи поняття *група*, не вказує, які ж ще більш-менш великі групи спроможні,

висунувши з своїх лав певну частину людей, зайнятих виключно пізнавальною діяльністю і виходячи з інтересів виключно цієї групи сформулювати власні специфічні гносеологічні інтереси і декларувати методологічні принципи, в яких ці інтереси відбиваються.

Незаперечно, що групові інтереси існують, але лише класові є тим підґрунтям, яким живиться наука як форма суспільної свідомості. Лише на класовому рівні може бути визначений вектор суспільного розвитку, без чого соціальної науки не існує. На груповому рівні можуть бути визначені лише можливі часткові зміни в соціумі, які обов'язково так чи інакше будуть відповідати потребам певного класу.

<sup>4</sup> Маргіналії – образи реальності, проміжні за мірою об'єктивності їх змісту між знанням і заблудженням.

<sup>5</sup> Зауважимо, не похибки, які підлягають і можуть бути виправленими, а саме заблудження – стійкі образи реальності, які теж, як і наукові знання, можуть визначати і визначають повсякденну поведінку груп людей, трансформуючи її у певну субкультуру. Похибки можна відрізнити від заблуджень тим, що вони не мають світоглядного характеру, хоча саме на окремих похибках, які набули системного характеру, будуються заблудження. Скажімо, релігійні образи реальності, які за своїм логіко-гносеологічним навантаженням є міфічними, не є результатом окремих похибок, які мали місце в історії людської життєдіяльності і пізнання. Це результат заблуджень, породжений пошуком людством найбільш адекватного шляху до більш людського життя.

### Література

1. Вебер М. Смысл «свободы от оценки» в социологической и экономической науке // Избранные произведения. – М., 1990. – С. 547-602.
2. Мангейм К. Диагноз нашего времени. – М., 1994.
3. Мангейм К. Избранное: Социология культуры. – М.: СПб., 2000.
4. Москвичёв Л.Н. Современная буржуазная социология знания. Критические очерки. – М., 1977.
5. Ніколаєнко В.Л. Соціальні передумови становлення соціології знання // Культура і сучасність. – К., 2007. – С. 180-187.
6. Merton R.K. Social Theory and Social Structure. New York, 1968.

УДК 316.42:008

**Марина Леонідівна Яковенко**

кандидат соціологічних наук,  
доцент кафедри світової філософії та естетики  
Східноукраїнського національного університету  
ім. Володимира Даля

## КУЛЬТУРА МЕДІЙНОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОСТІ

*У статті автор досліджує культуру медійного простору сучасності, виділяє її головні завдання, ключові аспекти, етапи реалізації основних підходів у медіаосвіті. Висвітлює сутність медійної реальності, що уособлює естетичну сутність багатьох мистецтв.*

Ключові слова: *медіамистецтво, медіакультура, медіапростір, медіаестетика, медіатехнології, медіаосвіта, медіатексти, медіаконтактність.*

*The author researches modern media environment, singles out its main tasks, key aspects and stages of implementation of main approaches in the media education. She analyses the essence of media reality which embodies the aesthetic essence of many arts.*

Key words: *media art, media culture, media environment, media aesthetics, media technology, media education, media texts, media contacting.*

З точки зору впливу створюваного засобами комунікаційних технологій світобачення, естетики, соціальних інтеракцій тощо, людина нині постійно перебуває у медійному просторі. Сучасне культурне середовище насичене такими поняттями, як «медіа», «медіамистецтво»,

«медіакультура», «медіапростір», «медіаестетика», що втратили новизну не є новітніми, але з огляду на динаміку їх змістовних змін та розповсюдження і освоєння соціумом, викликають потребу у всебічному огляді та сутнісному осмисленні. Як синонім слова «медіа» широко використовують такі терміни, як «засоби масової інформації» і «засоби масової комунікації», в яких міститься ідея зв'язку між різними структурами суспільства і світу в цілому. Медіапростір, за влучним виразом Росса Перо, став «електронним міським віче».

Питанням вивчення різних аспектів медіапростору, що уособлюють в собі як філософсько-естетичні, педагогічні, так і пов'язані з ними технологічні аспекти буття медійної культури присвятили свої роботи такі провідні фахівці, як Л. Баженова, Дж. Баукер, Ж. Берже, В. Бичков, Є. Бондаренко, І. Вайсфельд, Є. Вартанова, А. Ісаєв, І. Левшина, Н. Маньковська, Л. Мастерман, Є. Мурюкіна, О. Нечай, Ю. Рижов, Ю. Усов, А. Фьодоров, І. Челишева, А. Шаріков, О. Шишко та ін.

Розмаїття думок щодо проблем медіального простору значне і часто суперечливе. Так, наприклад, у ньому вбачають як джерело знань, так і перешкоду у освіті і вихованню; медіа є і засобом всебічного розвитку особистості, і її руйнівним чинником, він породжує «нову естетику» і разом з тим скасовує естетичний досвід людства. Не менше проблем виникає і у визначенні певного поняття, що стосується медіа. Так, серед інтерпретацій змісту поняття «медіакультура» адекватно змістовним є визначення, що стверджує медіа культуру як частину загальної культури, пов'язаної із засобами масових комунікацій, з допомогою яких відбувається взаємодія людини (суспільства) зі світом медіа, його сприйняття і творче самовираження через засоби масових комунікацій, які, зрештою, забезпечують повноцінне включення людини в життя суспільства [12].

Медіапростір, або «інфосфера», як називають його на зразок специфіки філософської системи В. Вернадського – це явище, що постійно змінюється і активізує інтерактивність людської спільноти. Тому особливістю вивчення культури медійного простору сьогодні певні труднощі. Не ефективно осмислення медіакультури через традиційну форму вивчення феномену культури, оскільки причина постає у швидкості трансформацій самої культури. З іншого боку, – це взаємообумовлений процес, і саме тому «досвід актуалізації питання самоідентифікації сучасної культури через медіальну свідомість суспільства є творчий імпульс народження медіа культури» [5].

Аналізуючи спрямування сучасного дослідження сутності медіа культури, розглянемо такі питання:

- поява та прояв новітніх медійних технологій як культурного феномену;
- рефлексія спільноти на зміни у традиційному культурному менталітеті, обумовленому технічними інноваціями в моделях інформаційно-комунікаційних каналів;
- пошук шляхів пізнання засобів і технологій медіа культури, виходячи з безпосереднього спілкування з медіа;
- опанування творчого процесу створення художнього об'єкта засобами медіа технологій;
- естетичний аналіз медіатекстів, тобто аналіз художньої концепції творів медіакультури різних видів і жанрів, тісно пов'язаний з естетичною (художньою) теорією медіаосвіти;
- вплив (що може спричинитися і навчанням) на формування естетичного сприйняття художніх образів, створених медіа засобами;
- пізнання особливостей змін естетичних уподобань соціокультурних систем, спричинених медійними технологіями;
- розвиток медіаосвіти: активізація уяви, зорової пам'яті, різних видів мислення, критичного відношення до аудіовізуальної інформації на основі використання мови екранних мистецтв.

Сучасність характеризується всезростаючою тенденцією до розширення можливостей інформації, до збільшення її доступності. Масова культура, охоплюючи все більшу кількість «зацікавлених», впливає на характер масового сприйняття інформації і диктує більш ритмічні, швидкий темп побудови візуально-вербальної інформації, максимально спрощуючи її та роблячи доступною для сприйняття. Специфіка та характер активізації медійного простору значно змінили культурні цінності та естетичні сприйняття та уподобання реципієнтів культурної

взаємодії. «Ми живемо в епоху, коли цінність даних, образів і ідеологій перевершує цінність матеріальних придбань і фізичного простору, – вважає Дуглас Рашкофф. Єдине середовище, в якому наша цивілізація ще може розширюватися, – це ефір, іншими словами – медіа... Медіа, що безперервно розширюються, стали справжнім місцем існування – простором, таким же реальним і, видно, незамкнутим, якою була земля куля п'ятсот років тому. Цей новий простір називається інфосферою» [4].

Поява на базі нових медіатехнологій масових аудіовізуальних мистецтв створила необмежені можливості для розширення (масивізації) аудиторії. У культурі екранних мистецтв вони стали представляти особливий вид аудіовізуальної дії, що не тільки впливає на сприйняття і мислення суб'єкта культурної взаємодії, але й, з огляду на залежність сучасної людини від медійних технологій, значною мірою обумовлює її світобачення. Означені можливості поставили питання підвищення ступеня «дохідливості» мови мистецтва, не загубивши при цьому змістовну та естетичну сутність образу. В останнє десятиліття минулого сторіччя Ю. Усов зауважив: «На думку спеціалістів, система естетичної інформації в екранних мистецтвах здобуває в теперішній час універсальні ознаки природної мови... Уміння сприймати цю мову – умова подальшого емоційно-інтелектуального розвитку сучасної людини» [8, 34].

Сприйняття традиційних мистецтв у форматі екранної оповіді зумовило потребу у надбанні особливих навичок на якісно новому рівні, де відображалася така специфіка медійного простору, як єдність просторово-часового вимірювання. «Ця своєрідність пояснюється динамікою звукопластичного образу, розгорненого в конкретному тимчасовому просторі і, отже, особливими перцептивними навичками: швидкістю реакції на аудіовізуальний текст, гостротою зорової пам'яті, вдосконаленим апаратом аналізу-синтезу екранної реальності» [9, 165].

Низка дослідників вважає, що критичне і адекватне сприйняття медіапростору можливе лише за умови розвинутої системи медіаосвіти. Інформаційний вік прискорює не тільки темпи сприйняття інформації, але й змінює її якість. Сучасності медійного простору притаманна «різномірність» надання аудіовізуального ряду: від розтягнутого у часі споглядання одного твору до демонстрації відеокліпу. Тому головна мета медіаосвіти здебільшого вбачається у допомозі аудиторії зрозуміти основні закони і мову спектру медіатекстів, що безпосередньо стосуються мистецтва, розвинути естетично-мистецьке сприйняття і смак, здібності до кваліфікованого естетичного аналізу. Так, видами діяльності, які одночасно є ключовими аспектами медіаосвіти на матеріалі екранних мистецтв, Ю. Усов вважає:

- сприйняття просторово-часового оповідання;
- художньо-мистецьку діяльність у сфері екранних мистецтв;
- інтерпретацію результатів сприйняття;
- аналіз, естетичну оцінку різних медіатекстів: творів кіно, телебачення, відео, фотографій, аудіовізуальних репродукцій живопису, театру, літератури і ін.;
- освоєння знань, стимулюючих названі вище види діяльності [9].

Теоретик медіаосвіти А.В. Федорів виділяє наступні етапи реалізації основних підходів в медіаосвіті:

- отримання знань про історію, структуру, мову і теорію мас-медіа;
- розвиток сприйняття медіатекстів, «читання» їх мови, активізації уяви, зорової пам'яті, розвиток різних видів мислення (зокрема, критико-логічного, творчого, образного, інтуїтивного), умінь, необхідних для розуміння викладених в медіатекстах ідей і образів, які формуються в свідомості аудиторії під впливом мас-медіа;
- розвиток творчих практичних умінь на матеріалі мас-медіа, а також здібностей до самостійного створення медіатекстів [10].

Водночас, одним із найбільш дискусійних питань у межах культури медійної освіти залишається питання про знаходження компромісу у суперечках так званих естетів і прагматиків. Сутність їх дискусії віддзеркалює поєднання сфери художнього, експериментального, аналітичного у медіаосвіті з практико-креативними підходами. Естетична теорія медіаосвіти була дуже популярною, на відміну від вітчизняної теоретичної думки, на Заході в 60-ті роки ХХ століття, що став періодом зльоту «авторського кінематографу». Починаючи з 70-х років



XX століття, вона почала інтенсивно витіснятися теоріями медіаосвіти як розвитку критичного мислення, семіотичними і культурологічними теоріями, автори і послідовники яких вважають, що художня сфера медіа далеко не найважливіша на сучасному етапі розвитку парадигм медіакультури. Тому медіатекст треба оцінювати, перш за все, не за його естетичними якостями, а по суті змісту, за ідеями, компонентами мови, символами і знаками [14]. Не дискутуючи щодо мультипарадигмальних засад теорії медіаосвіти, слід зазначити, що її естетична складова інтенсивно розвивається, і сучасний стан понятійного апарату естетики значно змінився. Розширився спектр осмислюваних соціальних проявів внутрішнього світу суб'єкта. Сьогодні актуальними у теорії естетики є такі категорії, які ще на початку II-ої половини XX століття здавалися неприпустимими в естетичній сфері буття. Культура медійного простору породжує нові зразки естетичного досвіду, світосприймання та світорозуміння. Так, Н.Б. Маньковська виділяє низку новітніх понять, що утвердилися на зламі тисячоліть і зумовили до «виникнення на імпліцитному рівні нонкласики, некласичної естетики, яка маніфестувала сутнісну трансформацію предмету естетики, «відставку» традиційних естетичних категорій і введення в «актуальну» сферу естетичного дискурсу низки понять (паракатегорій, що претендують тільки на роль власне категорій), більшість з яких в класичній естетиці були не тільки маргінальними, але не потрапляли в естетичне поле. Зокрема, до таких паракатегорій відносяться лабіринт, абсурд, жорстокість, повсякденність, тілесність, річ, симулякр, артефакт, еkleктика, інтертекст, гіпертекст, деконструкція та інші» [13, 218].

Естетична складова медіаосвіти стосується осмислення звукопластичної організації екранного простору, прихованої образності кадрів, багатозначності внутрішнього змісту твору, образного відтворення реальної дійсності, вміння відбирати і критично ставитися до багатобразної естетичної інформації.

Свідомість сучасної людини підготовлена для моментального сприйняття образу і зіставлень. Динаміка подавання тільки вербальної інформації за останні сорок років зростає в чотири рази. В одному з своїх інтерв'ю Наум Клейман зазначив, що первинний феномен винаходу братів Люм'єр полягає у тому, що колись шістнадцять, а зараз двадцять чотири рази в секунду на екрані спалахують і гаснуть нерухомі кадрики, зливаючись в нашій уяві в безперервний рух [6]. Тобто шістнадцять (двадцять чотири) разів за секунду наступає темнота, яку ми не встигаємо відмітити. Інакше кажучи, ці миті, вимикаючи зір, включають нашу уяву, і замість власне руху ми сприймаємо образ руху і безліч кадрів та звуків, що синтезуються в уявний часопростір. За визначенням С.М. Ейзенштейна, сприйняття кіноповіді відповідає збагненню звукопластичного образу, що динамічно розгорнутий в умовах кінематографічного часу та простору, а сприйняття фільму відповідає процесу становлення кінообразу у свідомості глядача. Іншими словами, означена Ейзенштейном специфіка кіно відтворює сам принцип створення медійного художнього образу, оскільки художній образ передбачає, з одного боку, остаточну завершеність форми (коли нічого більше не можна додати і нічого більше не можна забрати), а з іншого – вічну незавершеність глядацької уяви про те, що відбувається. Традиційно вважається, що структура екранної реальності виконує наступні функції:

а) створює художні образи (як ідеалізовані, так і стилізовані на зразок природних), розвиваючи аудіовізуальне мислення;

б) підтримує культурно-естетичні та ідеологічні символи;

в) підносить на новий рівень сприйняття інші мистецтва, що його супроводять:

– театр, подібний до кіно за своїм просторово-часовим виміром;

– образотворче мистецтво, фотографію (композиційний кадр, освітлення, колір);

– музику (час, темп, ритм тематичного оповідання);

– літературний текст (форма оповіді).

Отже, естетична сутність медійної реальності уособлює естетичну сутність багатьох мистецтв.

З появою відео, а надалі і комп'ютерної графіки та віртуальних технологій значно змінюється сприйняття демонстрованого матеріалу. В той час, як буття кіноповіді супроводжується і продовжується уявою, відео здебільшого здатне на зміну відображених образів, що обумовлюють лише наше зорове сприйняття; відео не знає закадрового простору (оскільки не знає

митей так званої продуктивного затемнення). Особливо це стосується відеокліпів, що є видовищним продуктом у вигляді короткого (від двох до десяти хвилин) відеозапису з використанням всіляких образотворчих засобів або комп'ютерної обробки зображення [1]. Нині темп і жанр відео кліпу сприймається нормально, однак він не був зовсім зрозумілим і прийнятним нашим попередникам, естетика яких формувалася на базі кінооповіді. Отже, змінилася естетика сприйняття відеоряду. «Медіапростір ніби нав'язує людині потребу розширення інформації про об'єкт, а головне, різноманітності і ритму, максимальної інформативності і швидкості, яскравості і запам'ятовуваності, що стає можливим у вік інформаційного буму завдяки художньому образу як концентрованої форми суперінформації; сюжету як змісту концепції, канві взаємозв'язку; дії як ритму передачі інформації» [3].

На думку В.В. Бичкова, в полі художньо-естетичної свідомості мистецтво перестає бути мистецтвом у новоевропейському сенсі. Змінюються фундаментальні для європейсько-середземноморської культури принципи миметизму, символізму, виразу, відображення будь-чого. Щодо «фундаментальних констант» естетичної думки, зокрема художнього образу і символу, то вони втрачають свою актуальність в «актуальних» арт-практиках і арт-проектах посткультури. Їх місце займають симулякри, артефакти, об'єкти [2].

Завдяки створенню і розповсюдженню «віртуальної реальності» – нового медійного простору сьогодні змінюється художньо-естетичний досвід, який нині породжено новітніми розробками комп'ютерних та Інтернет-технологій.

Удосконалення технічного устаткування комунікаційних систем та пов'язана з цим динаміка образу медіапростору, що постійно змінюється, призвели до нового стану суспільного мислення. Дослідники наперебій стали говорити про лабіринт «всесвітньої павутини» (www), що вже бере участь в активному глобальному переформовуванні свідомості сучасної людини у напрямі орієнтації її від реального плотсько-конкретного світу до віртуальної реальності [13], про прогресуючу віртуалізацію всіх сторін суспільного і культурного життя, що указує на поступове зникнення плотського типу культури, коли речі і реальні стосунки змінюються їх образами і симуляціями [7], про те, що існують речі в світі і світ постає теж як річ цього світу, а приналежність світу як речі стає ґрунтом для зростання і відеопродукції і всіляких сучасних віртуальних просторів [11] тощо. Будь-який феномен віртуального світу тепер може осмислюватися і як річ, що колись належала до духовної сфери, і як текст, що теж може відчуватися як річ, що сприймається плотсько.

Змінюється ступінь та характер медіаконтактності, оновлюються культура та естетика медійного простору. Вони є не пасивним спогляданням перед екраном телевізора, як це було лише декілька років тому, наприкінці ХХ сторіччя, а прямим включенням до створення своєї культури, естетики, духовного світу на засадах рівного доступу до комп'ютерних та Інтернет-технологій та в умовах інтерактивності в межах цієї квазіреальності. У такій ситуації значно розширюються творчі, художні та інформаційні можливості суб'єкта культурного буття.

Але «віртуалізація» є дуже складним процесом. Стан сьогоднішньої культури медійного простору ще не достатньо підготував фундамент для гармонійного включення людини у світ віртуального буття. Психіка особи часто стає залежною від такого «віртуального» існування, подолання якого можливе лише за умови чіткого розуміння двоякості цілісного «тут-буття» і «там-буття». Така форма існування, безумовно, спричинить нові форми культурно-естетичного самовираження. Крім того, до включення в новітній медійний простір залучене здебільшого покоління молодих людей. І саме вони сьогодні на базі опанованого культурно-естетичного досвіду мають змогу формувати культуру медійного простору.

Таким чином, культура медійного простору знаходиться на стадії динамічного формування та перетворення. Існуючий стан пояснюється тим фактом, що, з одного боку, змінюються вже сталі зразки медіапростору, такі як кіно та відео, насичуючись новітніми технологіями комп'ютерної графіки та нових форматів подавання матеріалу; з іншого боку – у стані становлення та «захоплення» території медійного простору перебувають і новітні форми комп'ютерних та Інтернет-технологій, швидкість оновлення яких перевищує швидкість попиту та опанування існуючого рівня загальної культури суспільства.

Складовою та формуючим елементом культури медіапростору залишається медіаосвіта, що просувається від «сприйняття» та «аналізу» медіатекстів до «розвитку самостійного створення медіатексту».

На базі сучасної медіакультури утвердилися новітні естетичні категорії, внаслідок безпосереднього «буття віртуальної реальності»: симулякр, інтертекст, річ, гіпертекст тощо. «Віртуальність» визначає новий простір культурно-естетичних стосунків, що становить повні труднощі для методологів і потребує нових форм дослідження медійного простору.

### Література

1. Библиотека Центра экстремальной журналистики // [http: www.library.cjes.ru](http://www.library.cjes.ru).
2. Бычков В.В. Эстетика: [учебник для гуманитар. направлений и специальностей вузов] / В.В. Бычков. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Гардарики, 2006.
3. Виртуальный образовательный центр «GloBaL» // [http: global.iatp.org.ua](http://global.iatp.org.ua).
4. Дуглас Рашкофф Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание // [http: medivirus.narod.ru](http://mediavirus.narod.ru).
5. Інформаційна сторінка // [http: www.elbib.ru](http://www.elbib.ru).
6. Клейман Н. Другая история советского кино // Киновед. зап., 2001. – № 50. – С. 57-72.
7. Рыжов Ю.В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве. – М.: Смысл, 2006.
8. Усов Ю.Н. Аудиовизуальное образование современного школьника // Проблемы современной кинопедагогике / Ред. П.А. Черняев, И.С. Левшина. – М.: Ассоциация деятелей кинообразования, 1993. – С. 34-40.
9. Усов Ю.Н. Медиаобразование в России (на материале экранных искусств). – М., 1995.
10. Федоров А.В. Медиаобразование и медиаграмотность. – Таганрог: Изд-во Кучма, 2004.
11. Чистякова В. Смерть кино как падение рейтинга // [http: www.kinoart.ru](http://www.kinoart.ru)
12. Шариков А.В. Парадигмальные трансформации отечественного телевидения // Социологические исследования, 2006. – № 10. – С. 95-103.
13. Эстетика на переломе культурных традиций / РАН. Ин-т философии; Отв. ред. Н.Б. Маньковская. – М.: ИФ РАН, 2002.
14. Masterman, L. (1997). A Rational for Media Education. In: Kubey, R. (Ed.) Media Literacy in the Information Age. – New Brunswick (U.S.A.) and London (UK): Transaction Publishers. P. 15-68.

УДК 316.33

**Микола Володимир-Станіславович Сидоров,**

доцент, канд. фіз.-мат. наук,  
факультет соціології,  
Київський національний університет  
ім. Тараса Шевченка  
**Антон Олександрович Пігіда,**  
студент, факультет соціології,  
Київський національний університет  
ім. Тараса Шевченка

### ІНТЕРНЕТ ЯК ПРОСТІР СОЦІОГРУПОВИХ ВІДНОСИН

*У даній статті проаналізовано специфічні особливості реальних і віртуальних Інтернет-спільнот. Ключові слова: Інтернет-спільноти, Інтернет-групи, комунікація, віртуальні групи, віртуальні спільноти.*

*The present article gives the analysis of specific peculiarities of real and virtual internet associations. Key words: Internet associations, internet groups, communication, virtual groups, virtual associations.*

Нині технічні можливості розвитку віртуальних зв'язків як різновиду соціальних розвиваються дуже інтенсивно. Індивіди, що спілкуються віртуально, майже ніколи не знають, з ким насправді взаємодіють. Простежити віртуальні соціальні зв'язки або побудувати соціометричну схему просте, оскільки майже вся комунікація у віртуальних спільнотах здійснюється через текстову інформацію.

Спілкування у віртуальних спільнотах відбувається не за схемою «індивід – індивід», а за схемою «індивід – спільнота» [3]. У визначенні віртуальної спільноти, яке наведене у словнику з прикладної інтернететики, стверджується, що Інтернет-спільнота – сформована у процесі спільної діяльності, є відносно стійкою системою зв'язків і відносин між користувачами мережевого інформаційного простору. На відміну від міжособистісних контактів, агенти Інтернет-спільноти взаємодіють на основі прямого обміну інформацією за типом «усі з усіма» [4].

Визначений нами принцип соціального віртуального зв'язку не суперечить словниковому, бо кожний окремий Інтернет-користувач<sup>1</sup> вважає, що він спілкується у Інтернеті за принципом «індивід – спільнота», але спостерігач (дослідник) може розглядати цей зв'язок і як такий, що відбувається водночас і за принципом «індивід – спільнота», і за принципом «усі з усіма». Все залежить від мети дослідження.

Для соціолога важливо, що віртуальні спільноти за рахунок особливостей структури і функціонування можуть швидше реагувати на зовнішні фактори і події. Так, значні події, що мали місце у одній спільноті, можуть поширитись на інші за невеликий проміжок часу.

Продовжуючи порівняльний аналіз реальних і віртуальних спільнот, можна стверджувати, що:

1) віртуальні спільноти складаються з групи людей, що спілкуються між собою не безпосередньо, а через реальну присутність у віртуальному просторі, тобто через віртуалізацію власної особистості;

2) члени цієї групи більш-менш регулярно взаємодіють між собою за допомогою форумів<sup>2</sup>, чатів<sup>3</sup>, блогів<sup>4</sup> та ін.;

3) індивід бере участь у соціальних зв'язках з іншими членами спільноти через комунікації з ними;

4) територією виступають саме форуми, блоги, чати, портали та ін.

Віртуальні спільноти відповідають ознакам реальних спільнот, набуваючи при цьому певних специфічних відмінностей.

Якщо розглянути аналіз соціальних груп, здійснений Яном Щепанським, можна провести паралелі. Він виділяє поняття «**соціальне коло**», як особливу форму спілкування, що пізніше переростає у соціальну групу. Соціальні кола характеризуються слабкими інституціональними зв'язками, не мають стійких відносин між членами. Одним з типів таких кіл є контактний – певна кількість людей постійно зустрічається при певних обставинах і умовах (добираючись разом на роботу, у поїздах, автобусах), встановлює знайомства, обмінюється думками щодо певних подій тощо [2, 123-124].

В Інтернеті також існують такі кола – в основному це чати. Люди зазвичай відвідують лише якусь одну групу чатів, тому рано чи пізно встановлюються зв'язки між індивідами, що регулярно зустрічаються у одному й тому ж чаті. Чати дуже неформалізовані, плинність людей у них висока. Люди легко входять до одного такого кола, водночас легко виходять з нього. Потрібно лише зазначити, що, на відміну від реального соціального світу, де люди утворюють соціальні кола поруч з певним основним видом своєї діяльності, у віртуальному світі вони використовують чати для спілкування чи пошуку знайомств. Соціальне коло може створити відчуття того, що він є небажаним, проте стійкої соціальної організації коло не має. Соціальні кола нерідко перетворюються у неформальні групи [2, 125].

Для Інтернету майже не характерна наявність замкнутих груп (ті, у яких є дуже суворі чіткі критерії прийому), більшість з них – відкриті. Хоча обмежені групи (з не дуже строгими правилами прийому) іноді характерні для MMORPG (Massively Multiplayer Online Role-Playing Game – масові мультиплеєрні онлайнні рольові ігри). Проте тема онлайн-ігор потребує спеціального розгляду, оскільки вони утворюють певний віртуальний соціум, що існує

всередині реального і одночасно окремо від нього. Також існують спільноти, до яких можна потрапити, лише отримавши запрошення від дійсного члена цієї спільноти. Така система впроваджується для обмеження потрапляння до спільноти «випадкових» людей, а також з міркувань безпеки.

Як і для реальних груп, віртуальним спільнотам характерний принцип відособлення – виникнення почуття солідарності, почуття «ми». На цьому базується ідентичність групи. Не дивлячись на те що склад віртуальних груп можливо ще більш плинний, ніж інших, група зберігає свою ідентичність.

Ян Щепанський виділяє центри об'єднання групи як окрему її складову. Сюди входять усі цінності, предмети, місця зустрічі, територія, назви груп, символи, що ідентифікують групу, складають її матеріальну та ідейну основу [2, 127]. У віртуальних груп фізичної території фактично не існує (географічний розподіл членів цієї групи не існує). Її роль виконує віртуальний простір, важливість якого набагато вища, ніж територія у реальних груп, оскільки ключем до цього простору є певна адреса, без знання якої неможливо бути частиною групи. Адреса групи у віртуальному просторі є і її територією назвою. Через Інтернет-адресу виокремлюється певна конкретна частина з загального абстрактного віртуального простору. Віртуальна група прив'язана до цієї адреси, яка є її ідентифікатором цієї групи.

На думку В. Щербини, соціальні групи часто формуються навколо певної задачі. Нові індивіди включаються до групи, якщо поділяють її цілі і задачі. Але, як правило, задачі групи формулюються таким чином, що для їх розв'язання потрібен тривалий час. На перший погляд, ці задачі взагалі ніколи не можуть бути реалізованими, однак не зовсім так, оскільки вони специфічні, задачі-принципи, з якими повинна бути узгоджена соціальна поведінка членів групи. Нерозуміння специфіки цих задач дає підстави для деякого вважати їх утопіями (особливо, коли йдеться про задачі, що ставлять перед собою великі групи). Коли ж ці задачі, що група поставила перед собою, мають конкретний вигляд, можна визначити термін їх практичної реалізації, група поставить перед собою нові задачі чи буде шукати штучні причини продовження часу свого функціонування. Інакше вона перетвориться у неформальне угруповання.

Соціальні задачі є іншим, ніж плани, що складаються у різних організаціях і визначають зміст їх функціонування у соціумі.

Задачі групи складають сенс її існування з погляду не лише її власних членів, а й інших груп і спільнот. Задачі групи слугують також сильним об'єднуючим фактором для членів групи. Вони породжують почуття панування над іншими групами [2, 128-130]. Це особливо помітно у віртуальних групах. Приналежність до групи викликає гордість, спонукає до більшого вираження відмінності себе як члена групи від інших. Таке, приналежність до груп, що не мають відмінностей від інших, цікавих традицій, досягнень у минулому, не породжує почуття гордості й ідентичності з нею. Як наслідок такі групи так і не стають популярними, частіше всього просто розпадаються.

В. Щербина вважає, що група не може силоміць втримати індивіда, і він може вільно перейти до іншої [2, 130]. Однак, це стосується лише реальних груп, і чим більша група, тим менші наслідки для неї переходу частини її членів в інші групи (і навпаки, чим менша група, тим важчі для неї наслідки переходу її членів в інші групи).

На відміну від цього, у віртуальному просторі переходи індивідів з групи у групу прості, і для віртуальних груп наслідки таких переходів майже непомітні. Інтернет за своєю динамічністю просто не має конкурентів. Якщо плинність груп у реальності є не дуже динамічною (частіше всього це роки чи принаймні місяці), а нові групи виникають повільно, рідко, невпевнено, довго формуються, то у віртуальному світі – це справа кількох днів або навіть хвилин. Кожного дня до віртуальних груп можуть залучатися по кілька нових індивідів і стільки ж залишатися – все залежить від того, з якою метою вони це роблять. Для того щоб створити більш-менш стабільну групу, може знадобитися кілька тижнів. Віртуальні групи надзвичайно легко і швидко змінюються не лише внутрішньо, але і здатні реагувати на зовнішні фактори чи пристосовуватися до нових змін у можливостях віртуального простору.

Протікання процесів у реальних групах тепер може здатися дуже повільним, якщо порівнювати їх з віртуальними. У реальних групах взаємодія між індивідами відбувається

лише тоді, коли вони комунікують між собою, а це може траплятися максимум щодня (у разі якщо група є відносно малою з тісними зв'язками). Для віртуальних груп комунікація буквально не спинається і не має якихось інтервалів часу. Спілкування відбувається постійно, оскільки індивіду зазвичай не має потреби звертатися до якогось конкретного іншого індивіда. Як вже зазначалось, спілкування у реальних групах відбувається за схемою «індивід – група» (хоча у багатьох віртуальних комунікаційних системах є можливість звертатись напряду до конкретного індивіда через приватні повідомлення коли у реальних групах для цього потрібно, наприклад, створити закриту приватну кімнату для спілкування у обмеженому колі).

У віртуальному просторі індивід, висловлюючи свою думку, звертається відразу до всієї спільноти. Інший індивід при бажанні може на неї відреагувати. Тут не існує якихось засідань по вирішенню питань, що стосуються групи чи є ключовими точкам у її діяльності, так як всі питання вирішуються у режимі реального часу під час комунікації.

Структура соціальних груп (реальних) не є однорідною. Вони складаються з інших підгруп, кіл, колективів та ін., оскільки індивіди, що входять в групу, відрізняються за особистими ознаками, соціальними ролями, функціями. Отже, вони вступають у комунікацію зі схожими індивідами, утворюючи угруповання в середині більшої групи [2, 132]. У віртуальних групах такий поділ ще більш очевидний – великі форуми мають тематичні розділи. Деякі індивіди можуть майже не приділяти уваги деяким з них чи спілкуватися лише в межах цікавого їм розділу, утворюючи коло за інтересами.

Віртуальні групи, як і реальні, можуть бути малими і великими. Для малих груп характерні тісніші зв'язки і вище ідентифікація індивіда з групою. У великих групах спілкування може мати безособовий, анонімний характер, оскільки індивід не може знати близько всіх членів групи. Звісно, поділ на малі і великі групи є досить умовним і не має чіткої межі. Під малими групами розуміють групи з декількох десятків людей, тобто такого розміру, де індивіди можуть відносно близько знати кожного члена групи [2, 135-137].

За рахунок надзвичайно високої плинності більшість віртуальних груп можна вважати великими. Малими серед них можуть бути чи вузькі професійні (тематичні) спільноти, чи нові віртуальні проекти, які ще просто не встигли залучити багато користувачів. Хоча можна помітити, що часто так звана еліта якоїсь спільноти може спілкуватись між собою, майже не беручи до уваги інших членів групи, тобто поводячи себе, як мала група.

Віртуальні еліти мають свої особливості. У віртуальних спільнотах часто утворюється неформальна верхівка, яку можна вважати елітною. Наприклад, від авторитетності повідомлень, інтенсивності зв'язків у форумах присвоюються різні звання – «спеціаліст», «гуру» тощо. Такий неформальний статус визначається часом їх перебування у спільноті, репутацією, авторитетністю, близькістю до інших членів верхівки, що підвищувати авторитетність цього індивіда. По відношенню до інших думка авторитетного користувача вважається вагомішою. Саме вони можуть задавати курс спільноти.

Окрім цих статусів, членам віртуальної групи часто присвоюють так звані псевдостатуси – щось на зразок індикатора активності. За основу для надання нового звання зазвичай беруть кількість повідомлень у спільноті. Всім новачкам у спільноті приписують відповідний статус «новачок». Зі зростанням кількості повідомлень назва цього статусу змінюється на престижнішу – «активіст», «письменник», «літератор» тощо. Це, по-перше, дає змогу чіткіше орієнтуватися у тому, з ким ведеться комунікація, наскільки вагомими можна вважати слова співрозмовника, якщо попереднього досвіду спілкування з ним не було, і, по-друге, стимулює учасників до комунікації саме через це видання більш престижних назв статусів.

Розподілення групи на підгрупи є звичайним процесом. Однак утворення підгруп за інтересами, особливо елітної групи, мають в основі різні причини. У певного кола людей, що давно спілкуються у даній спільноті, виникають певні звички. Вони звикають до певного кола спілкування, нових людей, що приходять до спільноти, не можуть відразу сприйняти до свого малого кола, оскільки це, з одного боку, спонукатиме їх поступитися чи поділитися – звичками, авторитетом, ресурсами [1, 281-282], а з іншого – швидкий перехід від новачка до

авторитету може знівелювати престижність та заслуженість звань у групі. Така ситуація є нормальною для більшості великих та середніх груп.

Окремо можна згадати про зустрічі членів віртуальних спільнот у реальному світі. Дуже часто учасники певної спільноти прагнуть зустрітися, щоб краще дізнатися один одного та провести контакт на зовсім іншому рівні. У такий момент відбувається досить цікаве явище, оскільки під час Інтернет-комунікації між індивідами не відбувається прямого вербального та візуального контакту. А під час зустрічі вони бачать, хто насправді приховується під нікнеймом на форумі чи в чаті. Зазвичай зустрічі відбуваються у вже стабільних спільнотах, в яких учасники спілкуються протягом досить тривалого часу, хоча до таких зустрічей часто приєднуються і новачки, для того щоб познайомитись з іншими членами групи, вирішити якісь питання чи проблеми. Для багатьох віртуальних спільнот є звичним регулярні зустрічі у реальному середовищі, наприклад щоп'ятниці у зазначений час у зазначеному місці. Це лише підтверджує той факт, що віртуальне спілкування не може замінити у повній мірі реальне, віртуальні спільноти при встановленні між їх членами тісних, хоча й віртуальних, але зв'язків, можуть трансформуватися у реальні. Для цього потрібне лише визначення відповідних задач.

Отже, віртуальні групи зберігають більшість ознак звичайних груп і навіть з певними поправками підпадають під різні класифікації.

Визначивши специфічні особливості віртуальних спільнот, можна зробити висновок: віртуальні групи є специфічним видом соціальних груп, що утворюються під впливом різновиду соціальної Інтернет-комунікації. Це – результат еволюції трансформації реальних соціальних спільнот під впливом Інтернету.

В Інтернеті існують багато типів віртуальних груп, які за своїми ознаками багато в чому корелюють з реальними групами, але й відрізняються від них низкою ознак. Головним фактором, що визначає їх відмінності, є простір (територія), час та особи, які беруть участь у відповідних комунікаціях.

Фізичної території, звичної для нас в Інтернеті не існує. Проте тут теж існує соціально-просторова орієнтація, відмінна від реальної (тут є соціальні верхи – еліта, хоча досить невизначеними є низи). Спілкування більшою мірою відбувається за ознакою горизонтальних, а не вертикальних зв'язків. Кожен член віртуальної спільноти майже одночасно може знаходитись у багатьох місцях, а для того, щоб переміститись, наприклад, з американського блогу на український форум, слід просто вказати адресу. Такі особливості Інтернету породжують свою специфічну організацію комунікації індивідів. Іноді вважають, що у віртуальному просторі не можна визначити територію існування віртуальної спільноти, оскільки незрозуміло, за якими ознаками її можна вимірювати. А чому такими територіями не можна вважати той же американський блог чи український форум? Заперечення щодо такого підходу типу того, що тут можуть репрезентуватися одні й ті ж індивіди, малоаргументоване, бо ці індивіди при своєму перебуванні на кожній з означених віртуальних територій будуть переслідувати різні цілі.

Отже, веб-адреса і є територією перебування відповідної спільноти. Інші факти можна віднести або до статистики, або до суб'єктивних інтуїтивних вражень, тому дослідження у цій галузі потрібно проводити дуже зважено і обережно.

Час перебування у віртуальному середовищі теж має свою специфіку, відмінну від реального часу. Наприклад, кожен індивід може брати участь у обговоренні якоїсь теми, причому суттєвою є лише послідовність повідомлень у цій темі, а не проміжок часу між повідомленнями – кожен бере участь у той час, коли це йому зручно.

Особа ж у віртуальному просторі представлена просто у вигляді нікнейму, тобто мнемонічного імені, причому це може бути не обов'язково звичне ім'я, а просто слово або група слів (наприклад «шапокляк», «кріт», «мегабосс» та ін). Дуже часто як стаття, так і інші соціальні ознаки з'ясувати однозначно за мнемонічним іменем не видається за можливе, тобто кожен член віртуальної спільноти може позиціонувати себе або грати будь-яку роль так, як сам захоче.

Віртуальні групи не можна досліджувати чи описувати, переносючи попередні знання про цю тематику у нову площину, оскільки необхідно робити істотні поправки через специфіку Інтернету.

Розглянута структура і особливості віртуальних груп показують, що здебільшого ця сама структура зумовлена технологічною специфікою віртуальних комунікацій. Найважливішими моментами тут є анонімність і способи спілкування: протоколи, мови програмування, технічне забезпечення. Жодна сфера комунікацій немає такого сильного впливу фактору анонімності.

Вплив технологічних можливостей легко помітити. На ранніх етапах формування Інтернету як світової мережі не існувало такого різноманіття форм організації індивідів. Спочатку це було листування, BBS, FidoNet. З розвитком можливостей Інтернет-технологій і збільшенням пропускних можливостей з'являються форуми і чати, виникають онлайн-щоденники, блоги. За кілька років Інтернет еволюціонує у більш потужну інформаційно-комунікаційну систему, робота над якою ведеться у Японії, США та інших країнах світу.

Спочатку комунікації відбувались переважно за рахунок текстової інформації. З розвитком HTML додається графічна складова. Сьогодні в цю сферу вже входять складна анімація, відео, звук. Існують дво- та тривимірні онлайн-ігри з власним змодельованим світом (наприклад, Ultima та ін.).

Таке швидке пристосування суспільства до нового виду комунікації свідчить про його високу динамічність. Приблизно 5-10 років знадобилося, щоб сучасні розвинуті суспільства перестали сприймати Інтернет як щось підозріле, невідоме і незрозуміле, а прийняли його як невід'ємну частину сучасних комунікацій.

### Примітки

<sup>1</sup> Це реальний користувач, він стає віртуальним лише у сприйнятті його присутності у віртуальному просторі іншим Інтернет-користувачем. Проте кожен з них сприймає кожного іншого у цьому просторі як віртуального.

<sup>2</sup> спосіб організації онлайн – спілкування, у якій користувачі можуть обмінюватись між собою повідомленнями, що зберігаються протягом тривалого часу.

<sup>3</sup> система спілкування, при якій два чи більше учасники, приєднанні до Інтернету, в реальному часі обмінюються текстовими повідомленнями, відправляючи їх зі своїх комп'ютерів.

<sup>4</sup> веб-щоденник, у якому певна особа, котрій належить веблог, описує свої щоденні враження, життєві події і т. п., а інші можуть коментувати ці нотатки.

### Література

1. Добренков В.И., Кравченко А.И. Фундаментальная социология: В 15 т. Т. 5: Социальная структура. – М.: ИНФРА-М, 2004. – VIII, 1096 с.
2. Щербина В. Соціальні риси мережних спільнот // Соціальна психологія. – 2005. – № 2. – С. 139-149.
3. Щепанський Я. Элементарные понятия социологии. – М.: Прогресс, 1969. – 240 с.
4. <http://www.nbu.gov.ua/texts/libdoc/01nsaopi.htm>.

УДК 316.25

Ольга Сергіївна Супруненко

ст. викладач каф. соціології ДАКККіМ

## СОЦІАЛЬНІ СМИСЛИ VS. СОЦІАЛЬНА СТРУКТУРА УКРАЇНСЬКОГО СОЦІУМУ

*У статті розкрито зміст поняття «соціосемантична реальність», «соціосемантична взаємодія», висвітлено елементарні способи взаємодії. Запропоновано аналіз соціосемантичної реальності – співвідношення розподілу соціальних смислів відносно деяких параметрів соціальної структури сучасного українського суспільства.*

Ключові слова: соціосемантична реальність, соціосемантична взаємодія, соціальні смисли, структура українського суспільства



*The article exposes the content of the terms «socio-semantic reality», «socio-semantic interaction», gives the picture of elementary ways of this kind of interaction. It proposes such analysis of socio-semantic reality as the correlation of social meaning distribution relatively to some parameters of social structure of modern Ukrainian society.*

Key words: *socio-semantic reality, socio-semantic interaction, social meanings, the structure of Ukrainian society.*

«Соціальний хаос є абсурдним не в силу іманентної відсутності смислів, а в силу їх трагічної неузгодженості, автономного дрейфу по неузгоджених траєкторіях... Чи можлива дійсна рефлексія над хаотично дрейфуючими соціальними смислами?» [1; 16].

Останнім часом це питання сколихнуло наукову думку не однієї науки.

Філософське міркування над проблематикою роз'яснює дещо, породжуючи нові питання. У таких дослідженнях мова йде переважно про наукове смислоутворення, а не про загальносоціальне. Соціологи покликані розв'язати цю невідомість, і подавши «рецепт» організації соціально-смыслового простору задля подолання неузгодженості «дрейфуючих» смислів. Парадигма розуміючої соціології, а також фундаментальна робота П. Бергера та Т. Лукмана формує бачення, де мова йде про смысловий образ соціального світу. Розвиваючи ідеї попередників, ми повинні окреслити задачі й можливості нового «соціосемантичного» підходу в соціології.

Задля цього спробуємо узагальнено описати соціологічний ракурс бачення смыслового простору України. Поняття «соціальні смисли», якому ми приписуємо методологічну ефективність у соціологічній перспективі, це «*зміст суб'єктивної дії*» М. Вебера, *principia media* К. Мангейма, те, з чого постає низка понять феноменологічної традиції.

*Соціосемантична реальність* – це гносеологічний конструкт для поєднання специфіки семантичної реальності як предмету для розгляду та акценту на соціальному з метою підкреслення соціологічних параметрів дослідження. Соціологічна інтерпретація *соціосемантичної реальності* охоплює вивчення, опис соціальної реальності як значимої, через поняття соціальних смислів і дотичних понять. Дослідник вдається до «розуміючого підходу» у вивченні соціальної взаємодії, соціального буття в цілому. Його інтерпретація спрямована на різні напрями однорідної соціальної дії в тому числі соціального пізнання.

Для соціологічного аналізу смыслової (не лише «значимісної» та «цілепокладеної», але й «позначуваної» («індикативної»), «спільнотвореної») реальності адекватним буде не стільки процес пошуку та позначення хаотичних суб'єктів творення соціальних смислів (це предмет розгляду політологічних, комунікативних напрямків) і процес когнітивних структурацій смылової реальності соціальними суб'єктами (що схоже на когнітологічний напрям філософських, психологічних та ін. наук), скільки знаходження відповідностей чи невідповідностей між затвердженими через комунікативні практики соціальними смислами певних спільнот і певним чином закріпленими за членами цих спільнот соціальними характеристиками («координатами»).

Існує «зріз» соціосемантичної реальності відповідно до рівнів знання, що існують у різні часи в суспільстві. Можна відзначити існування трьох основних рівнів знання відповідно до основних суспільних страт, що умовно позначається таким чином (табл. 1):

Таблиця 1

### Соціосемантична реальність відповідно до рівнів знання

№	Прошарок суспільства	Тип знання	Об'єм знання	Зміст знання
1	жрецтво	мозаїка	цілісне	методологія і фактологія
2	еліта	калейдоскоп	часткове	фактологія
3	натовп	діри	фрагментарне	цілеспрямоване позбавлення повноти знання

Розподіл інформаційного ресурсу у суспільстві підтверджує (і разом з тим – візуалізацію) давній символ «зірка Давида», де трикутник догори верхівкою символізує суспільну ієрархію (базис суспільства – нижчий клас – більш численніший, ніж його верхівка). Трикутник донизу верхівкою позначає розподіл знання у суспільстві відповідно до класової приналежності його членів.

Так само, на нашу думку, можна представити і «розподіл» соціальних смислів у соціумі. Адже знання як результуюча частина прояву людського мислення і соціального досвіду існування, формує в інтегративній формі набір соціальних смислів або сприяє засвоєнню сукупності існуючих і циркулюючих у соціумі смислів.

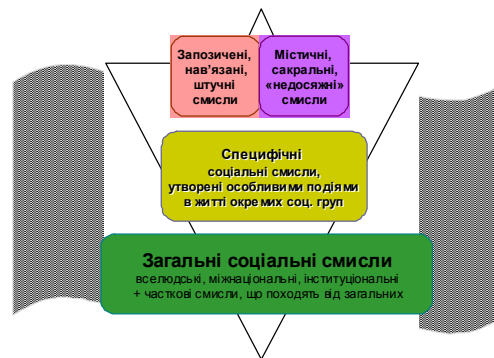


Рис. 1. Типи соціальних смислів

Якщо описати чотири основні типи соціальних смислів, зображених на схемі з верхівкою на «гребені хвилі» запозичених та містичних смислів, підставити у цю схему «зірку Давида», де трикутник донизу верхівкою є символом соціального знання, то закономірність зберігається [2].

Розподіл соціальних смислів у суспільстві, принаймні в українському, відбувається за принципом «найбільш цінне, ґрунтовне – верхівці, еліті». Еліта організовує й контролює соціальну систему, значить вона зберігає і передає нащадкам загальні соціальні, вселюдські, інституціональні соціальні смисли (яких, як правило, більше, а задля їх засвоєння необхідні значні духовні знання і вправність). «Основні маси – нижчий клас», який знаходиться в низу трикутника соціальної ієрархії і на вершині трикутника соціального знання та соціальних смислів, як правило, не засвоюють «зайвий» соціальний досвід, не роблять спроб зрозуміти різні галузі знання, що потребують тренування й напруження свідомості, розуму. Оскільки соціальні смисли, закладені в «чужих» для індивіда науках (наприклад, соціальні смисли, пов'язані з «чужими» для індивіда сферами спорту, музики тощо), необхідно глибоко усвідомити, а не просто прийняти на віру, чим відрізняються сакральні, містичні та нав'язані, штучні смисли. Адже переживання містичних смислів неможливе через те, що вони езотеричні, «зовнішні» відносно індивіда, їх не можна розкласти на частини і засвоїти, оволодіти ними.

Виділяють такі особливості соціальних смислів, характерних для сучасного українського соціуму:

1. Поділ статусів за параметром економічного достатку свідчить про *характерне при-власнення економічно слабозабезпеченим індивідом соціальних смислів економічно сильнозабезпечених індивідів.*

Смисли, які забезпечені індивіди здобули внаслідок власних взаємодій з реальністю, менш забезпечені «приміряють» на себе, намагаючись уявно змінити (підвищити) свій соціальний статус. Це явище характерне не для всіх, суспільств. Наприклад, в Індії, де рівень життя значної маси населення набагато нижчий, ніж в Україні, таке явище не спостерігається. Властивий цим прошаркам економічний статус закріплений за ними протягом значного періоду часу не сформував у широких мас «комплексу принижених». Тут статус економічно незалежного громадянина не «роздувається» у суспільстві, в т. ч. – за допомогою ЗМК, ним не «хизуються» тощо). Також причини не присвоєння соціальних смислів забезпечених індивідів менш забезпеченими слід шукати в іншому – наприклад, у релігійно-філософських доктринах існування індійської нації, де постулюється кастова ієрархія, закріплені і відповідні норми перебування в кожній касті. Це «стримує» соціальну мобільність індивідів. В індійському суспільстві свідомість індивіда не налаштована на зміни, суб'єктом творення яких постане сам індивід. Громадяни схильні довіряти «вищим силам», їм властивий «екстернальний локус контролю».

Стабільність існування протягом тривалого часу, відсутність змін призвичаїло громадян до свого становища, вони не схильні до заперечення власної «об»єктивної» ідентичності та приписування собі іншої.

Натомість в українському суспільстві через ЗМК та безпосередню комунікацію індивіди ознайомлені з різними стратифікаційними параметрами свого суспільства, у них формується «соціальна уява». Несвідомо вдаючись до привласнення соціальних смислів, українці можуть диференціювати і навести приклади проявів бажаних соціальних статусів. Тобто існує закріплена традиція самоусвідомлення та усвідомлення колективного існування в соціумі; структура референтного соціуму, хоча б імажинативна і тимчасова, відображається у свідомості громадян, вони здатні умовно надати смислові приписи різним соціальним групам і підмінити свої соціальні смисли тими, які відповідають носіям їх бажаних соціальних статусів. Українці здебільшого бажають підвищити свій економічний статус, але поряд з несвідомим привласненням статусів та відповідних смислів усвідомлюють власну подальшу можливість/неможливість реального здобуття його. Соціальний комплекс «принижених» в українців поглиблюється або нівелюється залежно від того, якою виявляється можливість поліпшення свого економічного стану, – реальною чи містичною. Ці усвідомлення характерні для осіб з розвинутою «соціальною уявою», відповідним рівнем соціальної обізнаності, аналітичними здібностями (наприклад, інтелігенції як самовідтворюваному соціальному класу, які хоч і не виступають здебільшого агентами змін суспільної свідомості сьогодні, то принаймні впливають на громадську думку).

Соціально свідомому індивіду властива інтенція досягнення вищих статусів (а в окремих випадках – до оволодіння ними), отже, якщо нижчі економічні прошарки прагнуть стати вище, куди прагнутиме вищий за економічним параметром прошарок? На нашу думку, тут починає діяти тенденція «усередненості», коли бажані показники «престижу» для вищих прошарків досягнення і прагнення до «підвищення» їх відсутні. Вони можуть лише поступово зменшувати (принаймні на вербальному рівні) свій престиж, щоб не виявитись соціальним маргіналом з іншого боку економічної драбини. Така тенденція характерна для Польщі та ін. економічно розвинутих суспільств, де рівень соціальної свідомості громадян значно вищий, маркування економічних статусів відбувається у вужчому зовнішньому діапазоні (показники престижу інтеріоризуються, а не екстеріоризуються). Тут «верхівка» економічної драбини у своїх семантичних взаємодіях прагне подолати соціально смисловою відчуженість привласненням соціальних смислів менш економічно забезпечених прошарків. Діє так звана центробіжна сила, яка умовно усереднює показники капіталу й достатку в розвинутому суспільстві нової доби. Україна лише ступила на шлях до стабільного розвитку і високої суспільної моралі, тому їй ця традиція ще не характерна.

2. *Брак соціально-смислового забезпечення функціонування українського соціуму, який викликав явище «соціальної аномії».*

Соціальні смисли знаходяться на стадії формування, затвердження у межах соціальних спільнот і закріплення у досвіді їх існування. Тобто активні інтуїтивні та комунікативні акції та інтеракції перебувають на недостатньому рівні взаємодії, за якого буде сформовано ознаки певного з його властивостями і відповідною структурою. Явище аномії може подолати поява в певному соціокультурному просторі «необхідного мінімуму» соціальних смислів для різних соціальних спільнот.

Соціальні психологи стверджують, що *сенсорна депривація* (почуттєвий голод) може викликати в людини тимчасовий психоз або ставати причиною тимчасових психічних порушень. У біологічному плані емоційна та сенсорна депривація найчастіше призводять до органічних змін або створюють умови для їх виникнення, опосередковано – навіть до дегенеративних змін у нервових клітинах [3; 9]. Смилова депривація (нерозуміння, відсутність осмислення) може призвести до соціального психозу, один з проявів котрого називаємо аномією, або до дегенеративної зміни міркувань (спрощення моральних стандартів поведінки й мислення та редукація інших культурно-цивілізаційних ознак соціальної спільноти). Це відбувається і за чітких регламентацій параметрів соціального мислення (жорстка корпоративна установка, ідеологічний «плацдарм» тощо). Зменшення варіацій щодо свободи вибору підвищує «тиск» серед нестан-

дартних творчих думок всередині заданих стандартів, деформуючи сферу свідомого та підсвідомого суб'єктів, що мислять. Відсутність розвитку, динаміки не природно як для біологічного, так і соціального. Недостатність соціальних почуттів, смислів або їх утискання аномально впливають на соціосемантичну картину світу соціуму, її адекватність.

«Семантичний голод» може зумовлювати швидкозмінювана реальність, за котрої індивідам доводиться заповнені змістом категорії мислення різко змінювати викреслювати, замінювати іншими, щоб адаптуватися до нових реалій. Внаслідок цього сприймання відбувається на рефлексивному рівні, без раціональної основи, а розуміння деякий час відсутнє. Формується масовий ефект «розгубленості», який виявляється у різних і надзвичайних (за обсягом та формою) соціальних мобільностях різного типу (в т. ч. – міграційних процесах) як по вертикалі, так і по горизонталі. Ефект супроводжує явище соціальної аномії.

Штучні необхідні певним соціальним акторам стандарти мислення й міркування блокують вільний перебіг думок, обмежують арсенал смислових інтерпретацій ситуації. Таким чином губиться творчість соціального конструювання картин світу, елімінується природна потреба людини до творчого пошуку, що призводить не лише до семантичної депривації, але й до конфлікту між формальною картиною світу та наявною ситуацією, подолання чого є довгим і важким процесом.

*3. Продовження існування у періоди соціальної нестабільності набору дихотомічних ролей і відповідних їм смислів, які виключають можливість синхронного виконання обох ролей, але володіють можливістю актуалізації обох смислових картин світу.*

Актуалізації грає головну роль, адже суб'єкт виконання дихотомічної ролі міг спочатку виконувати протилежну роль і бути носієм відповідних смислів, які не видаляються з його картини світу, а лише деактуалізуються на деякий час і актуалізуються за його бажанням («актуалізувати смислову картину світу іншого» – це «стати на його місце»). Так, наприклад, роль «молодшого» і «старшого» (дитина – батько, студент – викладач, підлеглий – начальник тощо), хоча і має чіткий дихотомічний поділ, не виключає «варіантів» їх виконання і побудови смислових конфігурацій. Ця проблематика розкрита інтеракціоністами та Е. Берном зокрема, де окрім Дитини («молодшого») та Дорослого («старшого») включений до аналізу Батько. Відношення «пішохід – водій», «продавець – покупець» (або «замовник – виконавець»), «злочинець – каратель» («несправедливий, винуватий – справедливий, обвинувач»), демонструють, як у кожного з виконавців «спрацьовують механізми» соціопсихологічного, і соціосемантичного розкриття своєї «ролі». Соціальні смисли в цьому випадку (особливо при жорсткому конфліктному прояві рольової взаємодії) виконують *функції демаркації* (виділення й відокремлення себе від іншого) та *інтегративно-дезінтегративну*, тобто умовного приєднання себе через певну особливість до відповідної спільноти та водночас віддалення від іншої спільноти. (Наприклад, у кінострічці «Иван Васильевич меняет профессию» сусідка, аби звинуватити Шуріка в порушенні спокою, називає його «інтелігент нещасний», чим одразу вказує на його приналежність до відповідної спільноти і свою неналежність до неї). Кожна з суперечних взаємодій збагачує сутність смислів обох учасників, адже задля заперечення іншого і відстоювання своєї позиції необхідно знайти аргументи на це заперечення та відстоювання, пізнати позицію супротивника, тобто сформувані певне уявлення (поняття) про неї і продовжувати розробляти власну аргументацію. Ступінь розуміння та усвідомлення актів подібної взаємодії залежатиме від різних чинників, насамперед – від наявності відповідних «мисленневих актів» (категорій мислення та об'єднуючих їх систем суджень) суб'єктів взаємодії.

«Стати на чийсь місце» можна лише умовно, реально це означатиме наближення до певної позиції. Так, як у фізичному просторі не можна зайняти одне й те саме місце з іншим індивідом водночас, так і в уявному – стати на позицію іншого неможливо. У соціумі ніколи не може відбутися повного дослівного розуміння, оскільки не буває двох однаково мислячих суб'єктів з однаковим набором соціальних смислів та досвідом існування, навіть якщо за багатьма ознаками їх умови життя та долі дуже схожі.

*4. Соціальні смисли тяжіють до центру, на них діє «центробіжна сила».* На рис. 1 зображено статичну картину смислового поля українського соціуму, вказані плинність і швидка

змінюваність даної картини («хвиля змін»). Ця картина змінюватиметься надалі протягом тривалого часу. Надалі все більше вкорінюватимуться «запозичені смисли» у свідомість та у смисловий вжиток молодих поколінь; розповсюджуватимуться «містичні та релігійні смисли» (адже діє принцип «свободи слова»); трансформуватимуться інституційні та зазнають корекції традиційні смисли, які в загальному вжитку матимуть специфічний характер; зростуть «специфічні (тимчасові) смисли», оскільки прискорення темпів життя глобальні інформаційні процеси і динаміка соціальних взаємодій змушуватимуть індивідів самозмінюватися, постійно адаптуватися. Через це змінюватиметься характер мислення і смислові картини світу

З допомогою тимчасових смислів майбутній (і теперішній) *homo trivialis* конструюватиме власні картини світу майже щодня (з кожним новим «прокиданням» свідомості), здебільшого на основі специфічних смислів.

Разом з глибокими змінами людині небезпечно «консервувати» себе. Тому на межі нової ери формується новий тип людини, нові способи мислення і смисли, нове суспільство. Це оновлення пронизує усі сфери людського життя, змінює смислову палітру економічних реалій (якісно нові економічні процеси, ринкові відносини, поява нових професійних груп та видів економічної діяльності тощо), політичної системи (зміна політичного устрою, режиму, законодавства), культурної та ціннісної оболонки соціального існування (поява якісно нових цінностей, орієнтирів, похідних від внутрішніх пріоритетів соціального життя країни та зовнішніх пріоритетів іноземного походження). Також додаються нові інформаційні технології, технічний прогрес як фактор цих змін і змінюється сутнісна характеристика нового інформаційного суспільства. Це не лише впливає, а й скеровує всі попередні зміни.

Сучасний українець є опиняється на межі кількох визначальних і багатьох дрібних процесів зміщення звичних для нього реалій: внутрішні «вибухи і потрясіння», що утворюють поліморфні тимчасові конфігурації адаптивного характеру у різних сферах соціального життя країни; зміни у країнах-сусідах, що спричиняє необхідність побудови й оформлення стосунків іншого плану, інакшого самопозиціонування серед близьких міжнародних акторів (повний розрив або послаблення зв'язків, принципів взаємодії, продуктованих радянським минулим); глобальних трансформацій. Сучасний громадянин України, не вдаватиметься до рішучих повсякденних дій, підкріплених широкою обізнаністю і гармонійним внутрішнім станом. Навіть 15 років нестабільності не зумовлює перебудову свідомості й характеру мислення.

С. Васильєв слідом за іншими теоретиками і практиками роботи з соціальними текстами зазначає, що «найбільш активні процеси смислоутворення відбуваються на межі семіосфери» [4; 146], тобто поміж культурами, явищами, що належать до різних часів, тощо. На межі двох культур утворюються нові тексти, що синтезують характерні особливості обох. Тобто, від особи, яка опинилась на межі двох епох, культур, цивілізацій, очікується повна реалізація творчого потенціалу задля поєднання відомих їй принципів. Васильєв елімінує вплив інших сфер соціального на активність індивіда, виокремлюючи розумове начало такої активності. На нашу думку, слід враховувати тісний взаємозв'язок психічного і суто соціального з раціональним, що в даному разі висвітлюватиме не підвищену творчу активність і вигідність становища, а про можливу слабкість і розгубленість людини внаслідок психологічних, соціальних причин.

Соціальні смисли і категорії мислення існують разом з усім «соціальним», але мисляться лише тоді, коли суспільна свідомість досягає вищого рівня розвитку, коли виникає здатне до рефлексії теоретичне мислення [4; 153]. Усвідомлення певних соціальних смислів соціальним актором свідчить про самостійність і високий ступінь розвитку його мисленнєвої активності, несвідоме засвоєння набору «високих» («гідних») смислів є показником високого духовного розвитку попри нездатність до розумової саморефлексії особи. Отже, не існує кореляції між «споживанням» та «розумінням» смислів. Це відбувається тому, що соціальні смисли мають подвійний раціонально-ірраціональний початок, природа їх походження ґрунтується на інтуїтивно-сенсорних відчуттях індивідуального і колективного. «Оформлення» їх, вияв змісту та «морфогенетичних» параметрів – справа, до якої залучається науковий чи повсякденний «раціо».

Соціальні смисли є матеріалом, на якому ґрунтуються і яким наповнюються категорії людського мислення. Вони утворюють проміжну ланку між безпосереднім сприйняттям явищ,

подіями реального світу і їх раціональним сприйманням, осмисленням, інтерпретацією, розумінням. Наукове уявлення (поняття) про апріорні форми мислення є свідченням того, що стадії мислення у категоріях передувало інше мислення, сучасним людям не властиве, яке ми не можемо чітко уявити, лише розмірковуємо про нього. Докатегоріальне мислення можливе завдяки несвідомому оперуванню людиною соціальними смислами. Це зумовили такі причини:

1) людині властиво на рівні інстинктів надавати більшого чи меншого значення певній взаємодії, тобто визначатися із тим, що для неї важливіше на даний момент. Це є несвідомим приписом смислу, який на перших етапах статусної диференціації може набувати ознак соціального (об'єктивуватись через наявну спільність значення для осіб схожої статусної приналежності). Необов'язково цьому значенню може бути знайдений вербальний відповідник, але латентне поняття про нього набуватиме у пам'яті людини постійне місце;

2) соціальні смисли не структурують мислення, а лише людський досвід. За наявності можливості вербальної ідентифікації певного смислу вірогідне їх згадування носієм за присутнім в уяві індивіда ступеня важливості при нечіткій диференціації. (Наприклад, на питання, що найбільш вражаючого відбулося в її житті, особа згадуватиме спершу події, які відобразились на полі її емоційного досвіду найбільш яскраво, потім – менш, і, можливо, назве ті, що вразили її не стільки емоційно, скільки морально, ані трохи не згадуючи про осмислення цих подій). Наявність соціальних смислів у пам'яті та досвіді людини не означає їх закріплення у розумі, структурі мислення.

Отже, *соціальний смисл* – поняття про певну частину соціальної реальності (соціальний механізм, утворення, норму тощо), сполучене з соціальним досвідом (власним або запозиченим) взаємодії з нею.

Цей смисл зберігається у свідомості людини, успадковується (закріплений в історичній пам'яті). З розвитком людських духовних, інтелектуальних здатностей кількість та насиченість соціальних смислів однієї людини може поповнюватись не лише завдяки досвіду її безпосереднього переживання, але й через переймання чужого досвіду. Це відбувається шляхом співпереживання, співчуття і визначається тим, що людина сприймає чуже по відношенню до неї переживання як власне, проходячи подібний до безпосереднього учасника ситуації шлях психічних (інтелектуальних, сенситивних) відчуттів.

Отже, соціальні смисли складають одну з невід'ємних складових людської взаємодії загалом та соціальної зокрема; вивчення цієї категорії у зв'язку та співвідношенням і категоріями «*соціальний досвід*», «*статусна приналежність соціального актора*» (його «координати» на полі взаємодії), «*картина світу діючого суб'єкта*», «*категорії людського мислення*» та саме «*мислення*» становить дослідницький потенціал соціологічної думки.

Нині Україна переживає повсякденну й наукову стабілізацію своєї картини світу (зокрема, *палітри соціальних смислів*, з яких складається ця картина) закономірним, але власним, специфічним способом.

### Література

1. Бляхер Леонид. Нестабильные социальные состояния. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005.

2. Супруненко Ольга Украина postsovetica: пространство семантических интеракций // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства: Зб. наук. праць. У 2-х т. – Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2006. – Т.1 – С. 59-61

3. Берн Эрик (Erick Bern). Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. – М., 2002. – С. 9

4. Васильев Сергей Синтез смысла при создании и понимании текста: Филос. пробл / АН УССР. Ин-т философии; отв. ред. М.В. Попович. – К.: Наук. думка, 1988.

# ЗМІСТ

## ФІЛОСОФІЯ

<b>Уланова С.І.</b>	Повернення в культурний простір: нотатки з стратегії виховання особистості .....	5
<b>Москалюк В.М.</b>	Лінгвоцид як руйнація естетичного світу українства .....	10
<b>Капічіна О.О.</b>	Специфіка теорії та історії російської школи музичного авангарду .....	15
<b>Бондар Т.І.</b>	Логічні аспекти аргументації в теорії і практиці права .....	20
<b>Кіктенко В.О.</b>	Математика та астрономія в традиційному Китаї: історико-філософський аналіз Дж. Нідема .....	26
<b>Яковенко А.І.</b>	Християнська онтологія: богоподібність людини як взаємодоповнююча єдність вчення про обоження .....	33
<b>Пророченко О.Г.</b>	До визначення поняття «ігрова технологія» .....	38
<b>Пруденко Я.Д.</b>	Візуальна антропологія: нові території людської почуттєвості .....	44

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<b>Гармель О.В.</b>	Неоміфологічні погляди в контексті тенденцій сучасної культури (музикознавче осмислення) .....	50
<b>Мусієнко Н.Б.</b>	Масовість мистецтва у вимірі античності .....	56
<b>Зінов'єва Т.А.</b>	Анекдот у ситуації постмодерну і масової культури .....	63
<b>Данчук А.Л.</b>	Деякі питання вокально-хорової техніки .....	69
<b>Белініна Т.О.</b>	Теодор Адорно: музика як «чуттєвий код» філософії .....	74
<b>Хамідова Н.М.</b>	Соціокультурна концепція товариства «Просвіта» у контексті рухів та ідей Східної Галичини (кінець XIX – початок XX ст.) .....	78

## МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

<b>Єсипенко Р.М.</b>	Суспільно-політичні і театральні-педагогічні погляди видатних діячів українського театру XIX ст. та діяльність школи М.В. Лисенка .....	85
<b>Посвалюк В.Т.</b>	Мистецтво джазу українських трубачів .....	93
<b>Підгорбунський М.А.</b>	Вплив італійської музичної школи на розвиток богослужбового співу в Україні .....	100
<b>Васюта О.П.</b>	Перманентність розвитку музичної культури Чернігівщини: опорні віхи .....	104
<b>Гужва О.П.</b>	Культура як усвідомлений досвід людства .....	108
<b>Ван Тао.</b>	Становлення і розвиток китайської музичної драми (VII – початок XX ст.) .....	114

<b>Малихіна М.А.</b>	Феномен гри: дитячої та акторської.....	119
<b>Терещук Л.С.</b>	Теоретико-методологічні засади дослідження літературно-художньої критики .....	126
<b>Касімова І.О.</b>	Антропологічна парадигма мистецького простору В. Гюго .....	131

## СОЦІОЛОГІЯ

<b>Алієва Л.О.</b>	Методологічні проблеми дослідження нової соціально-художньої реальності в Україні (соціокультурологічний підхід) .....	137
<b>Бабенко Н.Б.</b>	Вплив соціально-культурної сфери на соціалізацію особистості ...	141
<b>Ніколаєнко В.Л.</b>	Теоретичні витоки соціології знання .....	147
<b>Яковенко М.Л.</b>	Культура медійного простору сучасності .....	158
<b>Сидоров М.В.-С., Пігіда А.О.</b>	Інтернет як простір соціогрупових відносин .....	163
<b>Супруненко О.С.</b>	Соціальні смисли vs. соціальна структура українського соціуму .....	168



Наукове видання

# Культура і Сучасність

А Л Ь М А Н А Х

№ 1, 2008

Науковий редактор

*І.Ю. Вільчинська*

Комп'ютерний набір  
та верстка

*І.В. Цаплюк*

Здано до набору 14.04.2008. Підп. до друку 03.06.2008.  
Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Папір офсетн. № 1. Друк офсетний.  
Умов. арк. 20,09. Облік.- вид. арк. 17,39. Наклад 1000 прим.

**Видавництво «Міленіум»**

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до державного реєстру видавців, виготівників,  
розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в, оф. 12  
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: [info@millennium.net.ua](mailto:info@millennium.net.ua)  
[www.millennium.net.ua](http://www.millennium.net.ua)

