

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ



NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
INSTITUTE OF CULTUROLOGY

*The
Culturology
ideas*

RESEARCH WORK'S YEARBOOK

№7

Kyiv 2014

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Культурологічна думка

ЩОРІЧНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

№7

Київ 2014

УДК 008 (075-8)
ББК 71Я73

Культурологічна думка:

Щорічник наук. праць. — К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2014. — № 7. — 192 с.

У щорічнику висвітлюються актуальні питання теорії та історії культури, етнокультурології та культурної антропології, музеєзнавства, пам'яткоznавства, прикладної культурології, динаміки світової культури.

Видання призначено для науковців, культурологів, мистецтвознавців, музеїних працівників, викладачів, аспірантів і студентів.

This edition discloses topical issues of theory and history of culture, ethnic culturology and cultural anthropology, museology, protection of cultural heritage, applied culturology, world culture dynamics.

This edition means for scientists, culturologists, museum specialists, academicians, post-graduated students and students.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Ю. П. Богуцький, академік Національної академії мистецтв України, кандидат філософських наук, професор (голова редколегії, головний редактор); **С. Д. Безклубенко**, доктор філософських наук, професор; **О. М. Берегова**, доктор мистецтвознавства; **С. М. Волков**, доктор культурології (відповідальний секретар); **Б. А. Головко**, доктор філософських наук; **О. М. Немкович**, доктор мистецтвознавства; **О. С. Олійник**, кандидат культурології; **С. В. Оляніна**, кандидат архітектури; **О. І. Оніщенко**, доктор філософських наук; **Є. М. Причепій**, доктор філософських наук; **В. І. Судаков**, доктор соціологічних наук; **М. В. Туленков**, доктор соціологічних наук; **Г. П. Чміль**, академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук; **В. М. Шейко**, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор історичних наук; **В. М. Щербина**, доктор соціологічних наук, професор (заступник головного редактора); **І. М. Юдкін**, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства.

Затверджено постановою президії ВАК України від 6.10.2010 р. № 3-05/6
як фахове видання з мистецтвознавства та культурології

Публікації в щорічнику відображають погляди їхніх авторів, які можуть не збігатися з поглядами редколегії; відповідальність за достовірність інформації повністю несуть автори.

Conclusions made in the articles are not necessarily shared by editorial board. Authors take full responsibility for authenticity of their papers.

Зареєстровано Мін'юстом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 18706-7506ПР від 29.12.2011 р.

Рекомендовано до друку вченого радою Інституту культурології НАМ України
(протокол № 7 від 4 вересня 2014 р.)

Адреса редакції: Інститут культурології НАМ України, б-р Т. Шевченка, 50-52, к. 715
Київ, 01032
Тел. 235-72-28, www.icr.kiev.ua

© Інститут культурології
НАМ України, 2014

ЗМІСТИ CONTENTS

ДО 200-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ТАРАСА ГРИГОРОВИЧА ШЕВЧЕНКА TO THE 200th ANNIVERSARY OF TARAS SHEVCHENKO BIRTHDAY

Богуцький Юрій. Особистість в часовому дискурсі діалогу культур: вступне слово до наукового круглого столу “Шевченкова людина в сьогодені: пошуки автентичної ідентичності”	
<i>Bohutskyi Yurii.</i> The Person in the Time Discourse of the Dialog of Cultures: introductory speech at the scintific round table Shevchenko's Person: Searches of Identity in Sociocultural Transformations of Present Time	7
Берегова Олена. Шевченкіана в українській композиторській творчості ХХ століття <i>Berehova Olena.</i> Shevchenkiana in Ukrainian Composer's Work of the XX century	9
Чуйко Тетяна. Взаємозв'язок людини та всесвіту у творчості Т. Шевченка-художника <i>Chuiko Tetiana.</i> Interrelation of Person and the Universe in Creative work of T. Shevchenko-artist	14
Коваленко Єва. Балет “Лілея” К. Данкевича як взірець хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості <i>Kovalenko Yeva.</i> Ballet “Lileya” of K. Dankevych as a Standard of Choreographic Interpretation of Shevchenko's creative work	19
Судакова Валентина. Інтелектуальні та світоглядні інтуїції Тараса Шевченка в характеристиці суспільних альтернатив <i>Sudakova Valentyna.</i> Intellectual and World View Intuitions of Taras Shevchenko in Description of Public Alternatives	27
Сліпушко Оксана. Духовна держава Тараса Шевченка <i>Slipushko Oksana.</i> Spiritual State of Taras Shevchenko	30
Яковина Оксана. Герметичність пророчого тексту Тараса Шевченка “Бували воїни й військовії свари...” як пошук вербалізації поетом національної ідентичності <i>Yakovyna Oksana.</i> Hermeticity of Prophetic Text of Taras Shevchenko “There Were Wars and Military Squabbles...” as the Poet's Search of Verbalization of National Identity	36
Скиба Микола. Шевченкова стратегема <i>Skyba Mykola.</i> Shevchenko's Stratagem	42
Анцибор Дар'я. Онірний пласт у “Журналі” Т. Шевченка: кореляції з фольклорними прототипами <i>Antsybor Daria.</i> Oneiric Layer in the T. Shevchenko's “Journal”: Correlations with Folklore Prototypes	47
Головко Борис. Шевченкова людина: пошуки ідентичності в соціокультурних трансформаціях сьогодення <i>Holovko Borys.</i> Shevchenko's Person: Searches of Identity in Sociocultural Transformations of Present Time	51
Левчук Ярослава. Діти і дитинство у Шевченковій картині світу <i>Levchuk Yaroslava.</i> Children and Childhood in the Shevchenko's Picture of the World	54

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ THEORY AND HISTORY OF CULTURE

Щербина Віктор. Інформаційне суспільство як об'єкт соціологічної та культурологічної концептуалізації <i>Scherbyna Viktor.</i> Informative Society as Object of Sociological and Culturological Conceptionalization	61
Волков Сергій. Українська культурологічна думка як чинник національної культурної ідентифікації <i>Volkov Serhii.</i> Ukrainian Culturological Idea as Factor of National Cultural Authentication.....	65
Чміль Ганна. Зміна парадигми чуттєвості в просторі екрану <i>Chmil Hanna.</i> A Change of Paradigm of Sensuality in the Space of Screen	69
Причепій Євген. Богиня семи небесних сфер праміфу в символіці <i>Prychepii Yevhen.</i> The Goddess of Seven Celestial Spheres of Pre-myth in Symbolic	78

Скокова Людмила. Культурні практики як рух у просторі можливостей
Skokova Liudmila. Cultural Practices as Motion in the Space of Possibilities 90

Чумаченко Тетяна. Синкретизм як культуротворча інтенція
Chumachenko Tetiana. Syncretism as Culturological Intention..... 98

Колесник Олена. Принципи класифікації форм художньої інтерпретації
Kolesnyk Olena. Principles of Classification of the Artistics Interpretation Forms 104

СВІТОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ
WORLD CULTURE AND INTERNATIONAL RELATIONS

Оніщенко Олена. Естетичний маніфест О. Уайлъда: нові риси відомого портрета
Onishchenko Olena. Wilde's Aesthetic Manifesto: New Features of the Famous Portrait 109

Росляков Сергій. Поховальне за призначенням походження скульптури
Rosliakov Serhii. A Burial on Purpose Place of Sculpture Origin 116

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА
UKRAINIAN CULTURE

Оляніна Світлана. Квітково-плодові мотиви в декоративному оздобленні іконостасів XVII — першої половини XVIII ст.: типологія, розміщення
Olianina Svitlana. Floral-Fruit Motifs in the Decorative Ornamentation of Iconostases of the XVII — the First Half of the XVIII Century: Typology, Placing 123

Юдкін Ігор. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви “струменя свідомості” у творах В. Винниченка
Yudkin Ihor. From Scenic Rehearsal to Prosaic Text: the Vestiges of a “Stream of Consciousness” in V. Vynnychenko’s Creativity 141

Сиренко Євгенія. “Епілоги” Євгена Станковича: від назви до художньої концепції
Sirenko Yevgeniia. “Epilogues” of Yevhen Stankovych: from the Name to Artistic Conception 155

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ
APPLIED CULTURAL STUDIES AND CULTURAL PRACTICES

Олійник Олександра. Ринок праці як особливий сегмент сфери культури
Olennyk Oleksandra. Labour Market as a Special Segment of Sphere of Culture 161

Сірий Євген. Концептуальні та методологічні засади дослідження динаміки ціннісних змін українського суспільства в координатах “традиція — модерн”
Siryi Yevhen. Conceptual and Methodological Principles of Research Dynamics of the Value Changes in the Coordinates of the Ukrainian Society “Tradition — Modern” 167

Шербина Вікторія. Проблема міжкультурної комунікації в сучасному гуманітарному знанні
Scherbyna Viktoriia. A Problem of Cross-Cultural Communication in Modern Humanitarian Knowledge 173

Радзієвський Віталій. Вплив ЗМІ та субкультури журналістів на культурне поле України
Radziyevskyi Vitalii Influence of Media and Journalists Subculture on the Cultural Field of Ukraine..... 179

Наумова Марта. Соціально-політичні цінності українців і перспективи ефективної демократії
Naumova Marta. Social and Political Values of the Ukrainians and Prospects for Effective Democracy 184

ПРО АВТОРІВ
ABOUT AUTHORS.....191

ДО 200-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ТАРАСА ГРИГОРОВИЧА ШЕВЧЕНКА

Юрій Богуцький

ОСОБИСТІСТЬ У ЧАСОВОМУ ДИСКУРСІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Вступне слово до наукового круглого столу “Шевченкова людина в сьогодні: пошуки автентичної ідентичності”

Рік 2014 для Україні є знаковим з огляду на революційні зміни, що відбулися у суспільній свідомості. В процесах національної самоідентифікації актуалізувалася можливість самоорганізуватися та постати перед світовою спільнотою як консолідоване суспільство, гідне протистояти глобалізаційним, а радше експансивним амбіціям впливових фігурантів світової міждержавної політики.

Національна самоідентифікація є результатом діяльності суспільної свідомості й пов’язується з діяльністю окремих особистостей, що їх формує соціокультурне середовище. Значна роль у цих процесах належить творчим персоналіям, культурно-просвітницька діяльність яких ідентифікується зі становленням національної свідомості, соборністю всього суспільства.

Історія людства — це еволюція людини, персоніфікована в культурних артефактах. Значенняожної особистості, що вплинула на суспільну свідомість, з усією повнотою проявляється в часовому вимірі. На 37-й сесії Генеральної конференції Організації Об’єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) у Парижі 200-річчя Тараса Шевченка було внесено до Календаря пам’ятних дат ЮНЕСКО в 2014–2015 роках. Проголошення ЮНЕСКО відзначення у 2014 р. 200-річчя з дня народження видатної особистості української спільноти — Тараса Шевченка — засвідчило визнання світовим співовариством ролі України у світовому цивілізаційному поступу.

В Україні 2014 р. проголошено роком Тараса Шевченка, що має стати імпульсом до всенародного руху, подію, яка продемонструє єдність влади і суспільства.

Говорити про Шевченка водночас почесно і складно. Почесно, адже, говорячи про нього, ми ніби спілкуємося з одним із наймасштабніших геніїв у історії людства. Проте з огляду на численні дослідження про нього впродовж майже 150 років вивчення його біографії та спадщини перед кожним дослідником стоїть непросте завдання: уникнути дублювання вже висловлених оцінок і потрактувань. Історичну перспективу сприйняття Шевченкової спадщини окреслив Іван Франко у промові на роковини смерті Шевченка: “...для нас Шевченкове слово нерозривно зілляється з усім найкращим і найвищим, що дає нам новочасна наука і новочасна культура. Ми можемо розбирати критично його погляди і не потребуємо жахатися ущербу для його честі й для нашої національної гордості, коли нам доведеться призвати якийсь його погляд хибним або думку якусь неясною... Його «Кобзар» для нас не Коран і не Євангеліє, і навіть не підручник з історії, чи політики, чи філософії, і виказання одної-другої помилки нічогісінько не вхібить його вартості в тім геройчнім, чистім, широ людськім почутті, яке ніколи не помиляється і, лежачи в основі всіх поступових і ліберальних програм, лишається безсмертним, хоч і як би змінилися побудовані на нім логічні програмові конструкції”.

Чимало сучасних науковців обговорюють проблему ілюзії всеприсутності та всезнання Шевченкової творчості. Саме ілюзію, адже Шевченкове буття триває в сучасній Україні, сповнюючись новими смыслами і відповідно потрактуванням, проростаючи у щораз нові культурологічні прояви і простори. Іван Дзюба у праці “Тарас Шевченко: життя і творчість” трактує його як складову

системи життезабезпечення сучасної української культури, але передумовою цього має бути осмислення Шевченка не лише як нашого сучасника, а і як суб'єкта суспільства середини XIX ст., адже чимало з історичних і суспільних реалій того часу, які, власне, і породили цю надзвичайно доленосну і знакову для України постаття, перегукуються із теперішніми обставинами, відтак актуалізуючи творчість Тараса Шевченка в сучасному соціокультурному дискурсі.

З огляду на теперішні українські реалії на часі проблема ідентичності, самоідентифікації, належності до певної культурної спільноти. Відтак виникла потреба провести міждисциплінарну дискусію “Шевченкова людина в сьогодні: пошуки автентичної ідентичності”, підсумувати здобутки літературознавства, мистецтвознавства, соціології, філософії, залучивши їх до культурологічного дискурсу.

Потреба ідентичності неминуче спонукає особистість до пошуку культурного і психологічного прототипу, який є водночас на вершині культурного досвіду, інтелектуального рівня і який можна наблизити до себе впритул, пересвідчитись в його людській природі, відчути його суперечливість, якою неодмінно позначене світосприйняття геніїв. Діапазон суперечностей і є мірилом геніальності людини. Проте система культурних і соціальних змістів, у яких формується геній, вибудовує його світоглядні позиції, які втілюються в його творчості і поширюються на всіх, хто потрапляє в поле його впливу.

Серед основних цінностей Шевченкової особистості найвагомішими є прагнення до самовдосконалення, вибудовування власної стратегії розвитку, усвідомлення життєвої мети, ціннісного конструкту, який корегує засоби для здобуття цієї мети. Універсальні мотиви Шевченкової поезії — правда, Бог, слава, слово, воля, добро — є одночасно визначниками цього ціннісного конструкту, складовими української національної поняттєвокатегоріальної системи зі своїм специфічним емоційним і семантичним забарвленням. Зокрема, на

думку Івана Дзюби, поняття *правда, слава і воля* у Шевченковому трактуванні і вжитку є визначниками людського геройму, честі, совісті, особистої і національної гідності й свободи, ідеалу національного буття. Історичний досвід становлення української нації великою мірою провокував саме такі смислоутворювальні пріоритети, які збільшують амплітуду вияву патріотизму та вишколу особистості на вістрі часу.

Постать Тараса Шевченка є потужним каталізатором самоорганізаційного потенціалу української культури, великою мірою засобом її існування і джерелом світового візнання. Можна виокремити декілька складових самоорганізаційної похідної творчості Шевченка. Завдяки його діяльності і згодом через вплив його спадщини відбувалося постійне гуртування української спільноти, залучення до цієї когорти нових знакових для історії людства особистостей. Після смерті Шевченка постійним організаційним чинником українського культурного простору були відзначення шевченківських свят, які супроводжувались створенням музеїв, науковою актуалізацією його спадщини.

Творчість Шевченка заклали підвалини культурної інтеграції не лише локального рівня (між міським та сільським середовищем, завдяки моральному вивищенню українського села і вжитку інтелігенцією творчості Шевченка як своєрідного культурного ключа в налагоджені комунікації з сільською спільнотою), а й у глобальному діалозі культур. Під егідою популяризації постаті Шевченка у світі налагоджувалася співпраця українських громад діаспори навколо ідеї поширення Шевченкового культурного послання, що сприяло і сприяє його розумінню реципієнтами інших культур.

Шевченкові твори перекладені понад ста мовами світу, репрезентуючи таким чином у глобальному культурному просторі концепти української культури, її зasadничі образи і смисли, сприяючи поширенню міжкультурних контактів на найвищому інтелектуальному рівні, міжкультурному діалогу як на рівні різних епох, так і у сучасному вимірі.

ШЕВЧЕНКІАНА В УКРАЇНСЬКІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. Розглянуто твори сучасних українських композиторів, написані на слова Тараса Шевченка або створені з мотивами його поезій. Здійснено спробу жанрової класифікації, виявлено основне коло тем, ідей і образів української музичної Шевченкіані.

Ключові слова: Тарас Шевченко, поезія, український композитор, музичний твір, музична Шевченкіана.

Аннотация. В статье анализируются произведения украинских композиторов, написанные на слова Тараса Шевченко или созданные по мотивам его поэзии. Произведена жанровая классификация произведений, выявлен основной круг тем, идей и художественных образов украинской музыкальной Шевченкіаны.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, поэзия, украинский композитор, музыкальное произведение, музыкальная Шевченкіана.

Summary. The article returns a researcher to the figure and creative work of Taras Shevchenko, which is traditional for the Ukrainian musical culture and currently is often associated with conceptual reframe of paradigm of the Ukrainian culture. In the article the panoramic review of creative reserve of the Ukrainian composers of the XX century is carried out from

the point of view of evocation of poetry of Taras Shevchenko. It is creation work of founder of musical Shevchenkiana, founder of Ukrainian professional composer's school Mykola Lisenko, whose reserve has over 80 works on the poems of Taras Shevchenko. It is an artistic comprehension of poetry of Taras Shevchenko through the prism of creative works of Stanislav Lyudkevich, Cyril Stetsenko, Levko Revutsky and Boris Lyatoshinsky, Mykhailo Verikivsky, Myroslav Skoryk, Yevhen Stankovych, Levko Kolodub, Vitaly Gubarenko, Gennadii Lyashenko. An author notices that the revolutionary and heuristic ideas of Shevchenko's poetry in XX century give fruitful sprouts in musical and stage genres. In last third of the XX century the poetries of Taras Shevchenko that were not embodied on the stage become an impulse for writing a row of operas by the Ukrainian composers ("Recall, My Brothers" by V. Gubarenko, "The Blind One" by O. Zlotnyk "Taras' Chumatsky Way" by O. Rudyansky and others). The special attention is paid to the creative work of Ivan Karabits in whose reserve is one of the brightest embodiments of prophetic ideas of Taras Shevchenko in modern Ukrainian music — operatorio "Kyiv Frescos".

Key words: Taras Shevchenko, poetry, Ukrainian composer, piece of music, musical Shevchenkiana.

Актуальність. Звернення до творчості Тараса Шевченка є традиційним для української музичної культури, хоча в різних періодах історії уявлення про Шевченка як поета, особистість, культурно-громадського діяча переосмислювалося, пройшовши різноманітні градації від народного поета й поета-революціонера до національного пророка, месії, духовного батька нації та генія світової культури. Як центральна постать в українській культурі, Тарас Шевченко незмінно привертає увагу провідних митців, учених, а будь-яке концептуальне осмислення (переосмислення) самої парадигми української культури майже неминуче розпочинається з нового тлумачення ролі та значення творчості Шевченка. Оскільки в науковій літературі музичну Шевченкіану досліджено доволі фрагментарно, **метою** цієї статті є панорамний огляд творчого доробку українських композиторів ХХ ст. з погляду втілення поезії Тараса Шевченка.

Виклад матеріалу. Основи музичної Шевченкіані заклав фундатор української професійної композиторської школи Микола Лисенко, в доробку якого понад 80 творів на вірші Тараса Шевченка. Шевченків "Кобзар" був настільною книгою Лисенка, композитор вчився у геніального українського поета безмежної любові до рідної землі, народу та його пісень. Жодний композитор ані до Лисенка, ні після нього не написав такої кількості різнонаживих музичних творів на тексти Т. Шевченка, мало кому вдалося й так глибоко проникнути в інтонацію поетичного слова, розкрити музичну основу Шевченкового вірша. Творчість Лисенка ніби обрамлюють твори на вірші Шевченка: першу оригінальну хорову поему, датовану 1868 р., Лисенко написав на текст славнозвісного "Заповіту", а остання кантата композитора "До 50-річчя з дня смерті Т. Шевченка" (1911) оспівує велич народного поета, ідею його духовного бессмертя. У багато-

щому творчому доробку М. Лисенка вирізняється кантата “Радуйся, ниво неполитая” — перший зразок класичної форми кантати в українській музиці. Твір написано в кульмінаційний період творчої діяльності композитора (1880-і роки) на текст одного з найвиразніших за своїм гуманістичним філософським змістом віршів Т. Шевченка — “Ісаяя. Глава 35 (подражаніє)”. У п’ятичастинній кантаті М. Лисенко, ґрунтуючись на поетичному першоджерелі, втілює за допомогою засобів контрастної хорової драматургії урочисто-оптимістичні образи й мрії поета про визволення поневоленої рідної землі та її майбутній розквіт.

Традиції М. Лисенка продовжили інші композитори ХХ ст. В українській музиці художнє осмислення поезії Т. Шевченка найбільш плідно відбувалося у кантатно-ораторіальному жанрі. Кантату-симфонію “Кавказ” Станіслава Людкевича (1913) написано за мотивами одноіменної поеми Т. Шевченка. Твір виник у час, коли відбувалася активізація національно-демократичного руху, і спалах надії на соціальне й національне визволення українського народу загострив експресію вираження революційного почуття у художній творчості. Революційна спрямованість Шевченкової поезії у творі Людкевича поєдналася з типовими для ХХ ст. новаціями у плані революційної риторики, підкресленою увагою до слова і декламації, специфікою ораторського виступу. Монументальна чотиричастинна композиція епіко-романтичного типу ввібрала в себе ознаки двох музичних жанрів — кантати й симфонії. Від кантати — багаточастинність (але без сюжетного розвитку), логіка чергування сольних і хорових епізодів, фольклорна основа тематизму; від симфонії — подібність до частин симфонічного циклу (І ч. — “Прометеї” — сонатне Allegro, ІІ ч. — “Не нам на прю” — лірико-філософська молитва, ІІІ ч. — “Хортам, гончим слава” - гротескове скерцо, ІV ч. — “Борітесь!” — фінал), масштабність симфонічного розвитку з докорінним переосмисленням тематизму, жанрові й тематичні арки тощо. Так, у І ч. тема плачу, страждань, молитви у процесі інтонаційного нагнітання перетворюється на тему революційного протесту — гнівного, полум'яного, експресивного. Між першою частиною і фіналом є грандіозна смислована арка: обидві частини містять у розробках поліфонічні розділи — фугато, а в кульмінаційних зонах з’являються нові жанрово-інтонаційні шари

(козацький марш у І-й ч., революційний гімн з елементами театралізації у фіналі).

Композитор Кирило Стеценко був одним із найпослідовніших у зверненні до започаткованого М. Лисенком жанру революційної хорової поеми. Кантата “У неділеньку святую” на слова Т. Шевченка (1911) — це типова одночастинна хорова поема, цікава в плані актуалізації та переосмислення історичної теми. У творі показана сцена виборів гетьмана, в якій обраний більшістю старий козак відмовляється від цієї честі на користь молодого. І поет, і композитор символічно змальовують естафету визвольної боротьби від старшого до молодшого покоління. У творі помітні риси театральної драматургії, що виявляються у динамічній подієвості, типово сценічній картиності вирішення епізодів, обранні для групових та індивідуальних характеристик образів рис певних жанрів. Зокрема, інтонаційна характеристика Гетьмана має епіко-драматичну думну основу, образ духовенства, яке благословляє козацтво, пов’язаний з хоральністю, аскетизмом, типовими для церковної православної музики, образ козацького війська — з епічною маршшовістю.

У 1930-х роках з’явилися два знакові для української музичної культури твори на вірші Т. Шевченка: кантата-поема “Хустина” Левка Ревуцького (1932) та кантата “Заповіт” Бориса Лятошинського (1939). Обидва твори відрізнялися міцною фольклорною основою тематизму. Л. Ревуцький обрав простий зворушливий сюжет про сумну долю бідної дівчини-сироти та її коханого, молодого чумацького, який гине в дорозі, а вірна дівчина йде в черниці. Драматичний сюжет, поширений в українських народних чумацьких піснях, покликав до життя одночастинну лірико-епічну вокально-симфонічну композицію поемного типу, в якій виразно пропступають народнопісенні інтонації. І хоча в Л. Ревуцького не цитується жодна народна мелодія, у музиці відчуваються і перетворена лірична пісня, і заплачка, і старовинний кант, і багатоголосна хорова пісня. Кантата-поема “Хустина” складається з окремих, пов’язаних між собою розділів, які об’єднують варіантний принцип музичного розвитку. Крім кантати-поеми “Хустина”, Ревуцький створив на вірші Шевченка хори “Ой, чого ти почорніло” (1963), “На ріках круг Вавилона”, “У перетику ходила” (1967) тощо.

Б. Лятошинський узяв за основу відому народну

мелодію на текст “Заповіту” Т. Шевченка й розгорнув її у невелику кантату. Форма кантати зовнішньо куплетна, але всі куплети підкорені центральному драматургічному стрижневій підсилюються певними інструментальними засобами, чим подолано статичність самої будови. “Заповіт” Лятошинського є зразком вільної обробки народної мелодії, коли не просто дописується гармонічний супровід до пісні, а пропонується її оригінальна концепція, що збагачує народну пісню, підносить її до рівня високого симфонічного узагальнення. Б. Лятошинський ще не раз звертався у своїй творчості до поезії Т. Шевченка. Йому, зокрема, належать: романсь “Є карії очі” для високого голосу і фортепіано (1927), обробка української народної пісні “Реве та стогне Дніпр широкий” для мішаного хору без супроводу (1942), музика до кінофільму “Taras Shevchenko” (1952) та хорові твори на слова Шевченка “Тече вода в синє море”, “Із-за гаю сонце сходить” (1949—1951), “За байраком байрак”, “Над Дніпрою сагою”, “Серце кобзаря”, “Чернеча гора”, “У перетику ходила” (1960).

Масштабна за філософською глибиною поетична творчість Т. Шевченка стала життєдайним ґрунтом для українських композиторів і в оперно-балетному жанрі. Балет “Лілея” К. Данькевича (1940) написано за мотивами творів Т. Шевченка, присвячених трагічній долі жінки-кріпачки. У сюжеті використано мотиви кількох творів поета — “Лілея”, “Княжна”, “Марина”, “Відьма”, “Сліпий” тощо. У лібрето відтворено дух Шевченкової поезії, провідними стали мотиви соціальної нерівності й народного протесту проти панської сваволі, а гірку долю Лілеї та її коханого Степана змальовано на фоні життя народу. У симфонічному розвитку балету особливі значення мають не тільки ліричні теми головних геройів, а й сувора та епічна лейттема народу. Наприкінці кожної з трьох дій балету й у фіналі ця тема переростає у могутній марш повстанців, а в апофеозі балету лунає тріумфально і поліфонічно поєднується із мелодією “Заповіту”.

В опері “Наймичка” Михайла Верниківського (1943 р., друга ред.— 1956 р.) розробляється надзвичайно широко представлена у творчості Т. Шевченка тема жінки-матері та її складної долі. Це хвилююча лірико-психологічна драма про страждання зрадженії дівчини та неймовірну силу материнської любові. Автори лібрето — композитор М. Верниківський та поет К. Герасименко — використали

текст одноіменної поеми Т. Шевченка. Дію опери зосереджено навколо образу головного жіночого персонажа. Складність завдання композитора полягала в тому, що треба було показати головну героїнню Ганну в різних періодах її життя — від юності до старості, дібрати для музично-сценічного втілення поворотні моменти її біографії. Як і в поемі Шевченка, в опері відсутня передісторія сюжету (взаємини дівчини та її спокусника), твір починається з трагічного моменту вимушеної розлуки Ганни з дитиною, яку вона підкидає до заможного бездітного подружжя. У другій картині змальовано гнітуючу самотність Ганни, котра не знаходить собі місця серед рідних, уболіваючи за долю сина Марка. Третя картина — це сцена зустрічі матері й дитини. Аби бути близькою до сина, Ганна йде в наймички до його прийомних батьків. Далі Марко показаний дорослим чоловіком, він знаходить собі пару і одружується. Четверта картина побудована на зіставленні контрастних почуттів: веселоці й розваги народного весілля і тяжкі переживання нещасної матері. Кульмінація образу головної героїні настає в останній, п’ятій картині: в годину смерті Ганна відкриває Маркові правду про те, що вона не наймичка, а його рідна мати. Коріння музичної мови опери — в народній пісні. У творі використано фольклорні мелодії у вигляді цитат (наприклад, українська народна пісня “Ой, у полі та туман, димно”, яка розробляється в увертюрі) і як тематичний матеріал для оригінальної композиторської творчості, зокрема, в індивідуальних характеристиках героїв. Музичний портрет Ганни створений цілком на фольклорній основі, причому в опері відбувається певна еволюція інтонаційної сфери партії Ганни від схильованої ліричної пісенності й мелодичної визначеності на початку до переваги декламаційних зворотів у останній картині.

У другій половині ХХ ст. до поезії Т. Шевченка звертаються композитори Мирослав Скорик, Віталій Губаренко, Левко Колодуб, Леся Дичко, Євген Станкович, Валентин Сильвестров, Іван Карабиць та ін. Є. Станкович створив симфонію для хору а capella на вірші Т. Шевченка (1985). Л. Колодуб поповнив музичну Шевченкіану романсами “Закувала зозуленка”, “Зоре моя вечірня”, “Тополя”, “Доленько моя”, “Утоптала стежечку” (1963), симфонією-думою №2 “Шевченківські образи” (1964), чоловічим хором без супроводу “Ой, діброво, темний гаю” (1964), а також опорою “Поет”

(1988), яка була поставлена 2001 р. на сцені Харківського театру опери і балету. Шевченківська тематика посідає значне місце у творчості В. Губаренка — автора симфонічної поеми “Пам’яті Т. Шевченка” (1962), опери-ораторії “Згадайте, братія моя!..” за творами Т. Шевченка (1991) та симфонії для тенора, сопрано та симфонічного оркестру “De profundis” на тексти останніх віршів Т. Шевченка (1995). У доробку М. Скорика — романси “Якби мені черевики”, “Зацвіла в долині”, “За сонцем хмаронька пливів”, “Ой, сяду я під хатою” (1962), а також кантата-поема “Гамалія” (2005). Поезія Т. Шевченка привертала увагу М. Скорика і в ранній період творчості, і в зрілому віці: романси “Якби мені черевики”, “Зацвіла в долині”, “За сонцем хмаронька пливів”, “Ой, сяду я під хатою” (1962), а також монументальна кантата-поема “Гамалія” для мішаного хору, сопрано, тенора та симфонічного оркестру (2004).

Поема “Гамалія”, що стала літературною основою твору Скорика, написана у 1842 р. і належить до раннього періоду творчості поета. Історичні події доби Козаччини подані як оповідь про визволення бранців козаками на чолі з отаманом Гамалією з турецької неволі. Висвітлені у поемі трагічні колізії отримують позитивну геройчу розв’язку, яка нечасто трапляється в історичних сюжетах Шевченка. Багатошаровість образності і символіки поетичного першоджерела (зокрема поєднання епічної фольклорно-думної основи з іншими жанрово-стильовими елементами національного фольклору — ліричними, історичними, жартівливими піснями, а також ознаками поширених у тогочасній європейській романтичній поезії жанрів оди, драматичного монологу тощо) “проростає” у музиці М. Скорика у багатовимірну з точки зору втілених мелодико-інтонаційних і жанрово-стилістичних джерел цілісну поемну форму. Дослідниця творчості М. Скорика Л. Кияновська виділяє у цьому творі “шість основних жанрово-стилістичних рівнів, які взаємодоповнюються, перетинаються, діалогізують між собою: думна речิตація, побудована на вільно-імпровізаційному, декламаційному розспівуванні тексту; експресивний театралізований речитатив, який частіше доручається солістам; жартівливо-танцювальна сфера; лірично-пісенні фрагменти, позначені як рисами українського романсу, так і оперної експресії; звороти історичних (козацьких) пісень, як геройчно-маршові, так

і урочисто-прославні; хоральність, наближена до манери українського духовного концерту XVIII ст.” [3, 562]. Кульмінаційним епізодом контрастної драматургії кантати-поеми є молитва козаків, у якій вони благають Бога про порятунок на чужині, причому просять захистити не лише їх особисто, а й усю Україну. Г. Ляшенко створив на слова Шевченка кантату “Містерія тиши” для хору a capella (2007), використав тексти геніального українського поета при створенні Симфонії №6 (2008), яка наближається до жанру хорової симфонії. Своєрідність твору визначається введенням молитовного начала, за допомогою якого втілюється творчий задум композитора. Симфонія починається головною канонічною молитвою православних християн “Отче наш”, яку спочатку виконує хор a capella, а згодом інтонації молитви проникають у оркестр і зазнають симфонічного розвитку. Визначальним для другого розділу Симфонії стало поетичне слово Т. Шевченка: тут використано початковий фрагмент поеми “Марія” з молитвою за ошуканих, сліпих невільників. Поетичне слово Шевченка має загальнолюдське значення і, водночас, має потужний національний підтекст. В основу останнього, третього розділу Симфонії покладено фрагмент поезії Дмитра Павличка “Молитва”. Музичне вирішення фіналу Симфонії №6 Г. Ляшенка має ознаки і молитви, й гімну, що зумовлено наголошенням значення історичної місії поета.

Революційні та евристичні ідеї Шевченкової поезії дають плідні паростки в музично-сценічних жанрах. В останній третині ХХ ст. раніше не втілювані на сцені поезії Шевченка дають імпульс до написання українськими композиторами низки опер (“Згадайте, братія моя” В. Губаренка, “Сліпий” О. Злотника, “чумацький шлях Тараса” О. Рудянського тощо).

Одним із потужних утілень пророчих ідей Т. Шевченка в сучасній українській музиці стала опера-ораторія “Київські фрески” Івана Карабиця (1984). Твір в алегоричній формі підносить супільно значущі теми історії й долі народу України, розкриває ідеї соборності, єдності, утвердження національної ідентичності. Опера-ораторія “Київські фрески” — це масштабна мультимедійна композиція з 12 номерів-фресок, заснована на ідеї синтезу різних видів і жанрів мистецтва: театрального, концертно-ораторіального, хореографічного та кінематографічного. Це погляд на події історії

Києва зі збереженням хронологічної послідовності історичних часів від язичництва й Княжої доби до революційних подій ХХ ст., Великої Вітчизняної війни, повоєнної відбудови і наших днів. Така своєрідна проекція минулого на події сучасності зумовила звернення композитора до стилістичних особливостей музики різних історичних епох, унаслідок чого постала полістильова та поліжанрова структура твору. Поетична основа твору теж полістильова — від народних обрядових текстів, “Заповіту” князя Ярослава Мудрого, віршів Т. Шевченка до поезій П. Тичини, М. Рильського, І. Драча (автор лібрето — відомий український поет і громадський діяч Б. Олійник). Наскрізним, об’єднавчим вектором і важливим інтертекстуальним елементом твору, що дозволив поєднати тексти різних часів і епох, стала постать автора, втілена в партії Читця.

І. Карабиць для п’ятої частини “Київських фресок” обрав уривок з поеми Т. Шевченка, який не лише утверджує ідею народного протесту проти соціального зла, а й через міфологічно-біблійну символіку образів Прометея та розіп’ятого Христа дозволяє розпізнати образ поневоленої України. Можемо припустити, що Івана Карабиця хвилювала проблема майбутнього України, як митець-мислитель і громадянин він відчував необхідність і неминучість суспільних змін. Не випадково композитор обирає й такий популярний фрагмент поеми Шевченка “Кавказ” (1860), що вже отримав музичне втілення в однойменній кантаті-симфонії С. Людкевича (1913). Напевно, цей суспільно-політичний текст антицарської та антиросійської спрямованості мав для І. Карабиця важливе значення в контексті соціокультурної ситуації початку 80-х років ХХ сторіччя. Тому своєрідним громадянським подвигом того часу можна вважати звучання хору в ц. 3

на словах “Не вмирає душа наша, не вмирає воля”, накладене на тупу, одноманітну, ніби “довбалльну” звукову масу оркестру; вигуки солістів у ц. 11 “Чи буде суд? Чи буде кара царям, царятам на землі? Чи буде правда меж людьми?” У цьому фрагменті використано текст вірша Т. Шевченка більш пізнього періоду “О люди! люди небораки...” (1860). І вже справжнім евристичним прогнозом майбутньої долі України лунає відповідь Читця: “Повинна бути, бо сонце встане! Встане правда! Встане воля! Борітесь! — Поборете!” (колаж із строф обох поетичних творів Т. Шевченка).

Висновки. Як бачимо, Шевченкова поезія надихала українських композиторів на написання творів у різних музичних жанрах: романсів, хорів, зразків кантатно-ораторіального жанру, опер і балетів, музики до кінофільмів. У деяких композиторів (В. Губаренко, Л. Колодуб, Г. Ляшенко та ін.) величне Шевченкове слово проникає навіть у симфонічний жанр, трансформуючи його композиційні основи та поглиблюючи філософську сутність. Коло тем, ідей та образів, утілених в українській музичній Шевченкіані ХХ століття, є надзвичайно широким. Тут полум’яна революційна риторика і глибоке переосмислення історичної теми, мотиви народного протесту проти соціальної нерівності й трагічні образи українських жінок, тема зрадженого кохання і неймовірної сили материнської любові, молитва за стражденних і пророче передбачення майбутньої щасливої долі України. Часто Шевченкове слово ставало навдивовижу суголосним драматичним подіям ХХ ст., гостро резонує воно і з соціально-політичними перипетіями сучасної України. Поява численних творів на його тексти вже в ХХІ столітті підтвердило, що скарбниця поезії українського гения невичерпна.

Література:

- Гриценко О. Духовний батько наці (Тарас Шевченко) / О.Гриценко (ред.-упоряд.) // Герой та знаменитості в українській культурі. – К.:УЦКД, 1999. – С.97–165.
- Загайкевич М. Нове життя “Лілеї” / М. Загайкевич //Музика. – 2004. – №1–2. – С.5–6.
- Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Л. Кияновська. – Львів, 2008. – 588 с.
- Самохвалов В. Борис Лятошинський / В. Самохвалов. – К.:Музична Україна, 1974. – 48 с.
- Шеффер Т. Лев Ревуцький: Творчі портрети українських композиторів / Т. Шеффер. – К.: Музична Україна, 1979. – 52 с.

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЛЮДИНИ ТА ВСЕСВІТУ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА-ХУДОЖНИКА

Анотація. Проаналізовано етапи формування й проявів Шевченкової позиції щодо взаємозв'язку людини та всесвіту. Увагу зосереджено на добробку майстрів західноєвропейського мистецтва (на прикладі Я. ван Рейсдала). Наведено приклади творів, у яких Т. Шевченко реалізував своє бачення проблеми в мистецькій практиці.

Ключові слова: Т. Шевченко, людина і всесвіт, західноєвропейське мистецтво, мистецька практика.

Аннотация. Проанализированы этапы формирования и проявлений позиции Т. Шевченко по проблеме взаимоотношения человека и вселенной. Внимание сосредоточено на наследии мастеров западноевропейского искусства (на примере Я. ван Рейсдала). Приведены примеры произведений, в которых Т. Шевченко реализовал свое видение проблемы в художественной практике.

Ключевые слова: Т. Шевченко, человек и вселенная, западноевропейское искусство, художественная практика.

Summary. This article describes periods of formation of Shevchenko's opinion about "Human and universe" problem. Attention was focused on very important heritage of masters of Western European art (heritage of J. van Ruisdael, for example). There are some art works, in which Taras Shevchenko realized his vision of the problem in art practice. L. Heneralyuk thinks Shevchenko features alloy national folklore and religious principles, European philosophy and art of different periods. K. Clark stated Dutch landscape of the XVII century directly affected, actually formed a vision of the nineteenth century. Ruisdael built space in the paintings; in the landscape

composite tasks were solved by introducing a human figure. The artist testified philosophical thinking about his panoramic landscapes, expressed a keen sense of the immensity of the world, which is a part of man. Taras Shevchenko's anthropocentrism can be observed, for example, in a relation with the nature of human experience as a resonance, and he was interested in works of Dutch artist. However, if Ruisdael filled his artworks with the motive of a man before the immensity and power of the universe, Taras Shevchenko induced completely different meanings. The famous Taras Shevchenko's peopling of landscapes is conceptual: the poet and painter consider the people as part of nature, the universe in a harmonious interpenetration. In exile, Taras Shevchenko was in a new condition: another landscape, outlook, topography, which he perceived as the face of the planet. Taras Shevchenko as a graduate of the Academy of Arts realistically treats nature, draws present Kazakhstan with a topographic accuracy: there are panoramic views with the amazing lighting effects. The artist shared the history of the landscape from the comments of the Dutch youth to the late impressionists. Taras Shevchenko had got closely acquainted with cartography in the exile. Shevchenko kept to key requirement of making a scholar record of the tour in Aral and Karatau expeditions which dictated chamber format of drawings and watercolours. The artist and thinker always stressed the value of man in the world and one of the Taras Shevchenko's works (*View of Karatau from the Apazyr valley*) acts as the creator of the origin picture, picture of the appearance and structure by Lord.

Key words: Т. Shevchenko, person and universe, Western European art, art practice.

Формування індивідуального розуміння й інтерпретація Т. Шевченком проблеми взаємодії людини з безмежним довколишнім огромом — всесвітом — розпочалися змалку: відома дитяча пригода, коли Тарас вирушив шукати залізні стовпі, що тримають небо. Пізніше, вже учень петербурзької Академії мистецтв, він разом із К. Брюлловим, відомим художником і талановитим викладачем, відвідував Ермітаж, приватні мистецькі збірки, вибраючи на бутки майстрів західноєвропейського мистецтва,

зокрема голландських художників XVII ст. Особливу увагу Шевченка привернув твір із зібрання Ермітажу — "Болото" Якоба Рейсдала (Рюїсдаля). У повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" читаємо: "Під час одної з таких прогулянок я несподівано натрапив на достоту рюїсдалівське болото (відома картина в Ермітажі), навіть перший план картини з найменшими подробицями той самий, що й у Рюїсдаля. Я просидів коло болота кілька годин поспіль і зробив майже довершений рисунок

з фландрського двійника. Цікаво було б порівняти його із знаменитою картиною". Свого часу Е. Фромантен зазначив, що Рейсдал є після Рембрандта найвеличнішою постаттю в голландській школі [5, 49—50], а О. Бенуа порівнював згаданий твір із фресками Сикстинської капелли Міkelьанджело за силою впливу і космічним баченням [3, 85]. Я. ван Рейсдал будував простір у картинах, вирішував композиційні завдання, вміщуючи в пейзаж людську постать. У кращих своїх творах художник засвідчує філософічність мислення: у панорамних пейзажах Рейсдала виражене гостре відчуття грандіозності світу, малою частинкою якого є людина. Композиція Рейсдала вабить, ніби втягуючи углиб, де серед велетенських дерев — маленька фігура людини (мисливець). Попри те, що вона ніби переважена, зменшена могутністю природи, — це її органічна частина, частина, за висловом М. Костири, — "світової вистави" [5, 51]. Твори голландського генія прикметні глибиною філософського і поетичного трактування образів. Не дивно, що на них вчилися інші покоління художників, як, до прикладу, англієць Констебл, творчий відгомін доробку якого спостерігаємо у В. Штернберга. Шевченків антропоцентризм простежується, наприклад, у ставленні до природи як резонатора людських переживань, і твори голландського митця не могли його не зацікавити, адже той у роботі "Болото" сягнув такого епічного розмаху, що залучив людину в гіантський коловорот світобудови.

Окрім того, Шевченка — як спостережливого і вдумливого реципієнта — не могла не зацікавити така особливість мистецтва XVII ст. : у філософії того часу домінує емпіричний підхід, що наголошує взаємозв'язок мистецтва й філософії як символічних форм культури, які взаємно відображають будь-які зміни, що в них відбуваються [6, 1]. Бурхливий розвиток пейзажного живопису (за Д. Черновим) є символічним для того часу, оскільки відзеркалює становлення світогляду Нового Часу, в якому природа є надособистісною й позачасовою сутністю. Тобто ця "позачасова" сутність чи "реальність" може бути названа "позачасовою" не так тому, що в ній відсутній час, як через те, що природа — це своєрідне "вмістилище" простору й часу — невіддільних, інтегральних складових усього космосу. Все це було висловлено в пейзажному живопису через властивий лише йому символічний лад, можливо, задовго до того, як це про-

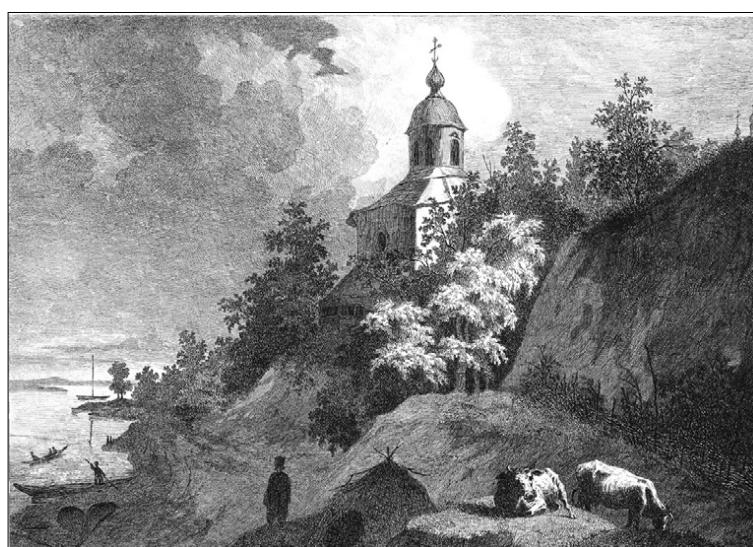
звучало чітко й ясно в більш пізніх філософських системах [6, 4]. Водночас Т.Шевченко — людина своєї епохи, а для романтиків "доступний вивченю світ [...] є лише крихітною моделлю нескінченного нематеріального світу [...] Шевченко всім еством відгукнувся на виклик епохи і був близький не лише до відомих митців-універсалістів, а й до дослідників, які не вбачали суперечності в тому, що існує християнство і коперниканска космологія, тобто нескінченний безцентровий Космос" [2, 19]. Він "устиг відтворити нам формулу старого світіпорядку, зрозумілого для людей кінця XVIII — початку XIX ст., коли переважала серед них певна інтелектуальна однорідність. Спільними для більшості були християнська інтерпретація історії, уявлення про священний характер природи, про великий ланцюг буття як алегорію різних рівнів творіння, розуміння людини як мікрокосму" [2, 39]. За спостереженням дослідниці Л. Генералюк, світогляд Шевченка вирізняється сплавом національних фольклорних і релігійних начал, європейської філософії, мистецтва різних часів, новітніх ідеалів століття, збагачених досвідом іноетнічних контекстів. Мистецтво у своєму вищому вияві, по суті, моделювало український світ через Шевченка [2, 5]. Отож, голландські живописці XVII ст., втілюючи нове відчуття простору, привернули увагу українського митця в XIX ст., адже "поеджували відчуття мінливості світу з ідесю постійного взаємозв'язку близького людині середовища і безмежних просторів природи" [6, 5]. К. Кларк наголосив, що пейзаж реальності, голландський пейзаж XVII століття, безпосередньо впливув, власне — сформував бачення XIX століття [4, 79]. Він зауважив щодо творчості Рейсдала: "...ще не наблизившись до його картин, ми вгадуємо їх драматичний смисл, і лише підійшовши ближче, знаходимо безліч тонко зауважених деталей. І знову світло підносить звичайні факти на новий рівень реальності, проте тут воно набуває зовсім іншого характеру. Світло вже не статичне й не інтенсивне, як у Белліні. Воно перебуває у постійному русі. Хмари нагромаджуються в небі, тіні пливуть рівниною. [...] До Констебла урок цей ніде не був настільки близькуче продемонстрований, як у полотнах Рейсдала, якому справді судилося стати взірцем для всієї школи пейзажного живопису Східної Англії" [4, 83—84]. Мистецтвознавець також зазначив, що, розглядаючи голландський пейзаж XVII ст., окрім

власне художніх проблем, необхідно враховувати філософську модель. “То було століття, коли люди знову відчули свободу ставити питання про механізми природи. [...] їх мистецтво, принаймні, сприяє “дозвіллю схильності до роздумів людини” [4, 80]. Проте, якщо в творах Рейсдала відчутний мотив драматизму, самотності, навіть приреченості людини перед безмежям і могутністю всесвіту, то Шевченко сповнює твори зовсім іншим смыслом. Перший приїзд в Україну ознаменований, зокрема, з’явою — як наслідок — альбому офортів “Живописная Украина” (1844), в деяких аркушах якого (до прикладу — “Видубицький монастир”) спостерігаємо розуміння взаємопов’язаності, єдності світу в усіх проявах.

Другий приїзд в Україну позначений активною працею Шевченка — як пейзажиста — на пленері. Краєвиди того часу — багатопланові, змальовані сепією та берлінською лазур’ю (або індиго) блакитні, сповнені сонця простори; тоді ж зародилася славнозвісна прикмета Шевченкових творів цього жанру — олюдненість. Не можна виключати, що вона сприйнята творчим мисленням художника власне після ознайомлення з доробком Рейсдала та його осмислення. Водночас олюдненість є проявом особливості світовідчуття: поет-художник трактує людину як частину природи, Космосу, всесвіту в гармонійному взаємопроникненні (“Чумаки серед могил”, 1846; “Коло Седнева”, 1846 та ін.).

На засланні Шевченко потрапив у зовсім нові умови: інший краєвид, ландшафт, рельєф, що його він — людина своєї доби — сприймав як обличчя

землі й, ширше, планети. Географічні, геологічні особливості місцевості (теперішнього Казахстану) спонукали випускника Академії мистецтв до точної фіксації побаченого: з’являються панорамні краєвиди, велика увага приділяється змалюванню неба, яке займає значну частину аркуша; спостерігаємо дивовижні ефекти освітлення. Тут, здобуваючи нового — часто гіркого й болючого — життевого досвіду, він удосконалюється як особистість, а як геніальний митець-мислитель волею долі проходить щаблями історії пейзажного жанру: від зауважених замолоду голландців до назріваючих імпресіоністів. За спостереженням Н. Вольфа, значна група краєвидів пензля голландських майстрів, включаючи Я. ван Рейсдала, які “в загальному й цілому відносяться до панорамних, сходять до картографічних методів. Упродовж XVII ст. горизонт на картинах опускається дедалі нижче, впускаючи в роботи більше неба і з часом вивільнюючи місце для величезних утворень із хмар і світлових ефектів. За своїми надзвичайними розмірами деякі твори Конінка, якому належать найбільші голландські краєвиди з відомих сьогодні, перевершують настінні географічні карти. Художник прагнув, щоб змальовані ним голландські землі сприймалися як частини великого світу. Надаючи лінії горизонту легкої кривизни, Конінк ніби впускає величезний всесвіт в образи окремих частин його рідної країни” [1, 18]. Шевченкові-художнику судилося освоїти панорамний краєвид із фантастичними світловими ефектами не на рідній землі, а під час заслання, ведучи літопис наукових експедицій. Там йому довелося впритул познайомитися і



*Видубицький монастир. 1844.
Папір, офорт.*



Тарас Шевченко. Коло Седнєва. 1846. Папір, сепія, акварель, туш, перо.



Тарас Шевченко. Мис Байгубек. 1848. Папір, акварель.



Тарас Шевченко. В Черкасах. 1859. Папір, олівець, туш, перо, пензель.

з картографією. Однак специфіка й умови укладання наукового літопису Аральської й Кааратаської експедицій диктували камерний формат рисунків і акварелей. Близьку засвоєна академічна школа, зокрема, в сенсі точності відтворення, тієї мистецької фіксації, яку задекларував К. Брюллов — “не копіюй, а вдивляйся”, і, звісно, вроджений геній рисувальника приводять митця саме в тих реаліях до своєрідного стрибка в майбутнє. У творах цього періоду він передбачив пошуки й знахідки імпресіоністів. Цікаво: у Шевченка ми не спостерігаємо краєвидів, що відповідали б тій естетиці романтичного пейзажу, сказати б, байронічного розуміння, коли — за К. Г. Карусом — “ви губитесь у безмежних просторах... Ваше “я” зникає, ви — ніщо, Бог — усе” [1, 56]. Та Шевченко-мислитель завжди наголошує на цінності людини в світі. Так, у творі “Мис Байгубек” (1848) бачимо людину — маленьку цятку серед всесвіту. Ця майже крихітна постать посеред бухти на першому плані вводить твір у діалог із картиною Рейсдала “Болото”. Проте у Шевченка саме людина, перепускаючи через своє сприйняття велич, світло і драматизм природних чи навіть космічних процесів, одухотворяє навколоїшнє безмежжя, всесвіт. Художник наголошує на нерозривному єднанні людини та природи. Показовими в сенсі означененої теми є акварелі “Вид на Каарату з долини Апазир” (1851), “Гора Кулаат” (1851—1857), “Місячна ніч серед гір” (1851—1857) та ін. Так, у акварелі “Вид на Каарату з долини Апазир” не лише вражаюче точно передано особливості місцевості, а й відображені специфічну глибину пейзажу. Завдяки майстерно переданим світловим ефектам: потоки проміння (хоча сонце вже сіло) пронизують небесні обшири, торкнуті найлегшим мереживом хмарин — суворий, аскетичний краєвид обертається епічною картиною зустрічі згасаючого денного світила зі скам’янілим обличчям землі. Певна монументальність композиції свідчить про масштабність мистецького узагальнення, паритет наукової вірогідності, породженої академічною школою, та глибини філософського осмислення світу й лю-

дини в ньому (як органічної частини і як вдумливо спостерігача, що ним у цьому випадку є сам автор). Виконуючи акварель “Вид на Каарату з долини Апазир”, Тарас Шевченко творить своєрідну картину-уявлення про виникнення й будову світу вищим Творцем.

В акварелі “Гора Кулаат” спостерігаємо, як сама структура напівпустельної місцевості веде художника до передання її глобальності, продиктованої медитативністю рельєфу та бентежно-фантастичними світловими ефектами, космічної всеохопності й масштабності. І от цю, так би мовити, понадчасову первінність світобудови оживлюють — як частини конкретнішого простору й часу — кінь і верблюд.

В акварелі “Місячна ніч серед гір” біблійна первозданність специфічної місцевості торкнута ознаками людської присутності: помешканнями, свійською твариною, залишками вогнища. Повний місяць і світло, що лине з житла, вступають у діалог, надаючи твору особливої казкової примарності, породжуючи асоціацію зі спостереженням за недавно зародженим (створеним) життям на планеті.

Краєвиди останнього приїзду в Україну з Корсунського (Суліївського) альбому (1859) — “Коло Канева”, “В Черкасах” — позначені філософським, медитативним струменем. На малюнку “В Черкасах” зображення зосереджено посередині аркуша: ретельно пропрацьовані в деталях, із майстерним застосуванням світлотіньового моделювання, кілька хатинок (немов невеликий хутірець); на першому й другому планах — по одній постаті; за хатками — річка та луки (ледь проглядають удалини). Людина, її житло озивається до глядача органічними частинами світобудови, світової гармонії, безмежних обширів усесвіту, що був реципійований Т. Шевченком через рідний краєвид. У той час величким, зболеним, але сповненим любові, хоч і самотнім, серцем Т. Шевченко дивився на рідну землю, її гори, води, її обшири як на унікальну складову всесвіту, в якому — передчував — невдовзі стане незнищеною духовною енергією.

Література:

1. Вольф Н. Пейзажная живопись /Н. Вольф. — М., 2009.
2. Генералюк Л. “Святым дивом сяють храми Божі...”. Храми України в мальстрі, поезії, прозі Шевченка / Л. Генералюк. — К., 2013.
3. Геташвили Н. Малые голландцы / Н. Геташвили. — М., 2004.
4. Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк. — СПб., 2004.
5. Костыря М. Малые голландцы. Поэзия повседневности / М. Костыря. — СПб., 2002.
6. Чернов Д. Время, человек и природа в западноевропейской пейзажной живописи 16—17 веков. / Д. Чернов. — Ел. ресурс. // www.izosfera.ru.

УДК 792.8

Єва Коваленко

БАЛЕТ “ЛІЛЕЯ” К. ДАНЬКЕВИЧА ЯК ВЗІРЕЦЬ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ШЕВЧЕНКОВОЇ ТВОРЧОСТІ

Анотація. Розглянуто сценічну історію балету “Лілея” на музику К.Данькевича. Авторка аналізує здійснення інтерпретації Шевченкових сюжетів українськими балетмейстерами у різні історичні періоди на сцені Національної опери України і вплив на творче бачення балетмейстера виконавської майстерності та індивідуальності артистів.

Ключові слова: балет, хореографія, український балет, “Лілея”, Т. Г. Шевченко, В. Вронський, В. Ковтун, Національна опера України.

Аннотация. Рассматривается сценическая история балета “Лілея” на музыку К.Данькевича. Автор анализирует интерпретации шевченковских сюжетов украинскими балетмейстерами в разные периоды истории на сцене Национальной оперы Украины и влияние на творческое видение балетмейстера исполнительского мастерства и индивидуальности артистов.

Ключевые слова: балет, хореография, украинский балет, “Лілея”, Т. Г. Шевченко, В. Вронский, В. Ковтун, Национальная опера Украины.

Summary. Shevchenko's poetic heritage is closely related to Ukrainian song and dance culture. Researchers of the great poet's creative work have found some evidences of his contemporaries that he was fond of Ukrainian dances and, even more, was a good dancer himself. He felt the intrinsic nature of the dance while revealing great choreographic potential of his poetry.

Poetic images of Taras Shevchenko have been repeatedly implemented into ballet stage. K.Dankeych's ballet “Lileya” was staged at the scene of T.Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theatre (now National Opera) as well as in other Ukrainian theatres. Ballet libretto written by Vs. Chagovets based on several works of Taras Shevchenko connected by a common theme of the national liberation struggle of Ukrainian peasants

against their oppressors — landowners. The central character of the play is a gentle and graceful Ukrainian girl Lileya that is transformed into a strong, courageous woman, capable of revenge while being constrained to defend her love. The first night performance of “Lileya” took place in 1940 on the stage of the Kyiv Opera and Ballet Theatre. H.Berezova made the production. Her performances have organically united Ukrainian folk choreography (H.Berezova had been advised by the well-known experts in Ukrainian folklore V.Verhovynets, V.Lytvynenko, M.Sobol) and classical dance. “Lileya” staged by H.Berezova is a ballet-choreodrama where the plot of the play and the inner feelings of the characters come forward. This trend of ballet action's dramatization V.Vronskyy has developed in his “Lileya” productions: for his performance in the Kyiv Dovzhenko Film Studio in 1958 was filmed film-ballet of the same name, starred by the well-known Ukrainian ballet masters Y. Yershova, R. Vizyrenko-Klyavin, O. Sehal, V. Ferro, B. Stepanenko, A.Byelov, V. Kalynovska and others. In the ballets of 60—70's there are features of symphonic drama that can be traced to early performances of A. Shekera — the choreographer of ballets “Witch” on V. Kyreyko's music (1967, Lviv) and “Lileya” on Dankeych's music (1976, Kyiv) on the works of Taras Shevchenko. In 2003, the “Lileya” is back on the Kyiv scene staged by V. Kovtun. Choreographer revised the libretto of V. Chagovets and the score of K. Dankeych and made his performance mostly in the vocabulary of classical dance with the use of stylized elements of Ukrainian dance . The classic divertissements are the most interesting scenes of the play, where the choreographer's talent and professionalism and a high level of mastery of the leading soloists of the National Opera O. Filip'yeva, N. Lazebnikova, M. Chepik, A. Hura, M. Motkov and others manifested itself in full extent.

Key words: ballet, choreography, Ukrainian ballet, theatre, “Lileya”, T. Shevchenko, V. Kovtun, V. Vronsky, National opera of Ukraine.

Творчість великого українського поета й художника, громадського й політичного діяча, етнографа й фольклориста Т. Г. Шевченка, 200-річний ювілей з дня народження якого в 2014 р. відзначає весь світ, вплинула на розвиток усіх галузей культури та мистецтва. Ця стаття присвячена проблемі інтерпретації творів Т. Шевченка мовою балетного театру. На прикладі сценічної історії балету “Лілея” К. Данькевича, створеного за мотивами баллад і поем великого поета, показано, як з роками змінювались інтерпретації Шевченкових сюжетів. До цієї теми зверталися відомі дослідники

театрознавці. Автор статті спирається на наукові монографії Ю. Станішевського, М. Загайкевич, О. Борщаговського — М. Йосипенка, статті В. Купленника, Б. Кокулена, В. Туркевича, газетні публікації, присвячені балетним постановкам “Лілеї” на київській сцені, а також ролі танцювально-го мистецтва в житті самого Т. Шевченка.

Мета статті — висвітлити особливості різних постановок балету “Лілея” на сцені Національної опери України, зробити порівняльний аналіз режисури, хореографічної лексики, сценічного оформлення, розповісти про яскраві хореографічні

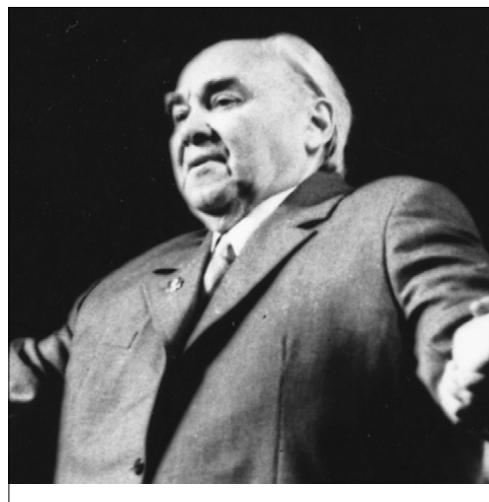
образи, створені провідними українськими майстрами балету, показати тенденції розвитку балетної виконавської майстерності в період від першої постановки спектаклю до сьогодення.

Виклад матеріалу. У спогадах деяких сучасників можна віднайти свідчення того, що Т. Г. Шевченко не лише любив українські народні танці, а й сам добре вмів танцювати. Друг поета, лікар А. О. Козачковський, писав: “Наскільки Шевченко міг захоплювати навіть незнайоме товариство, може свідчити випадок, про який розповіли мені двоє його знайомих: на самому початку приїзду Шевченка в Малоросію один з його приятелів завіз його до генеральші Т. Г. Волховської. Здається, це був день її іменин, на який, крім місцевого товариства з кількох повітів, з'їжджалися знайомі з Петербурга й Москви — близько двохсот осіб. У це світське товариство Шевченко з'явився, майже нікому не відомий. Не минуло й години після його приїзду, як серед російської і французької мови чулася вже й українська, а через кілька годин припинилися танці, і господина, поважна старенька, років за шістдесят, захоплена майже загальним настроєм гостей, протанцювала з Шевченком народну українську метелицю” [7, 78].

З театральним мистецтвом і, зокрема, з мистецтвом балету поет був обізнаний ще з юнацьких років. Молодий Т. Шевченко бачив виступи Марії Тальоні, яка гастролювала в Росії. В автобіографічній повісті “Художник” поет описує спектакль за участю знаменитої балерини: “Работы в Большом театре были окончены, театр открыт, и очаровательница Тальони начала свои волшебные операции. Молодёжь из себя выходила, а старичёй просто бесновалось” [20, 127]. І далі: “В заключение своего триумфа Тальони протанцевала качучу (в балете “Хитана”). В тот же вечер разлетелася качучка по всей нашей Пальмире. [...] словом, всегда и везде качучка. Не говорю уже про вечера и вечеришки, где качучка сделалась необходимым делом” [20, 127]. Т. Шевченко був прихильником таланту уславленої балерини — про це свідчить характер його опису: “Мало-помалу ураган [оплесків. — Є.К.] начал стихать, и в десятый раз вызванная чаровница выпорхнула на сцену и после нескольких самых грациозных приседаний исчезла” [20, 130]; “Тальони уже приехала в Петербург и начала свои волшебные полёты” [20, 152] (тут, напевне, йдеться про балет “Сильфіда” на музику Ж. Шнейцгофера,

поставлений для М. Тальоні у 1832 р. її батьком — відомим французьким танцівником і балетмейстером).

Т. Шевченко відчував саму природу танцю, майстерно змальовуючи танцювальні сцени за допомогою виразних засобів слова. В. Купленник зазначає: “Т. Шевченко володів своєрідним стилем опису танцювальних сцен та самих танців. Змальовуючи їх, він не вдається до опису окремих рухів, не називає їх, не описує композиційної будови (малюнка) танцю. Метою автора є створення у читача відповідного настрою від зображеніх у творі танців — лірично-спокійного танцю дівчат, або гостроемоційного парубків, або несамовитого і геройчного танцю козаків” [9, 47].



К. Данькевич

Поетичні образи Т.Шевченка неодноразово втілювалися на балетній сцені. У 1940 р. у Київському театрі опери та балету було поставлено балет “Лілея” на музику К.Данькевича, лібрето до якого написав Вс. Чаговець, а постановником виступила Г. Березова. Це — перший балетний спектакль за творами великого поета. Геройко-романтичний балет “Лілея” мав велике значення для українського балетного театру: в ньому отримали розвиток принципи хореодрами, а драматична виразність органічно поєдналася із суто хореографічними виражальними засобами.

Ю. Станішевський зазначав, що “Лілея” в постановці Г. Березової пройнята національним танцювальним фольклором. Це надало кожній хореографічній композиції своєрідні пластичні інто-

нації, збагачену палітру, неповторну самобутність виконавського стилю. Постановниця використала досвід балетмейстера В. Литвиненка, фольклорні дослідження В. Верховинця, численні консультації відомого знавця народного танцю М. Соболя, новаторські відкриття П. Вірського, що і збагатило лексичний матеріал балету “Лілея” [15, 364]. Г. Березова органічно поєднала в своєму спектаклі народний танець, виразну пантоміму й класичну хореографію, яку вона прагнула відродити на сцені Київської опери як представниця країної балетної школи — ленінградської, учениця славетної А. Ваганової. За жанром “Лілея” — хореодрама, де на перший план виходить сюжет спектаклю (або балетної п’еси), внутрішні почуття героїв, що потребує від балетмейстера не лише хореографічного, а й режисерського мислення. У 30-х роках ХХ ст. принципи хореодрами стали провідними в радянському балетному театрі.

Ю. Станішевський присвятив першій постановці балету “Лілея” в Київській опері цілий розділ монографії “Балетний театр України” (глава VII “Національний балет, осяяний генієм Великого Кобзаря”) (14, 112—138). Відомий мистецтвознавець знаходить у музичній партитурі мотиви народних пісень “Коло млина, коло броду два голуби пили воду”, “Тихо, тихо Дунай воду несе”, “Ой, зайди, зайди, зіронько та вечірня” (лейтмотив головної героїні), “Туман яром котиться” та багатьох інших [14, 119—120]. За словами Ю. Станішевського, Г. Березова у своїй постановці дотримувалася принципів дієвого танцю, який передає душевний стан героїв. У дуетах Лілея та Степан є рівноправними партнерами, які розвивають кожен свою пластичну лейттему [14, 125], ведуть сценічний діалог. У першій постановці “Лілеї” в головних партіях виступили А. Васильєва (Лілея) та О. Соболь (Степан). А. Васильєва створила багатоплановий образ ніжної й витонченої української дівчини, яка, захищаючи своє кохання, перетворюється на жінку, здатну на рішучий вчинок. Деякі критики відзначали несхожість хореографічних характеристик Лілеї та Степана. “Вони взагалі різні, Степан і Лілея, манерою сценічного тлумачення. У О. Соболя — широкий жест, а у А. Васильєвої — надмірність дрібних рухів” [15, 369]. Але це зауваження свідчить, скоріш, про обізнаність Г. Березової у стилістиці українського народного танцю, де чоловічі й жіночі танцювальні рухи мають різний характер і амплітуду.

Серед недоліків першої постановки критики назвали оформлення спектаклю. “Декораціям А. Бобровникова та М. Уманського не вистачало мальовничої поетичності”, — пише Ю. Станішевський [15, 369]. Але в цілому спектакль “Лілея” став етапним в історії українського балету. Під час війни спектакль не йшов, але навесні 1944 р. в Іркутську, де перебував під час евакуації об’єднаний колектив Київського й Харківського оперних театрів, Г. Березова здійснила постановку першої дії балету. Прем’єра мала великий успіх у іркутських глядачів [14, .141]. Вже в 1945 р. Г. Березова поновила свій спектакль на сцені Київської опери (художником постановки був А. Петрицький), а в 1946 р. поставила “Лілею” в Харкові.

Успіх київської постановки надихнув балетмейстера В. Вронського на створення своїх сценічних редакцій в оперних театрах Одеси (1945) та Львова (1946). Збереглися кадри кінохроніки, де розповідається про прем’єру балету у Львівському театрі опери та балету (в партії Лілеї — Н. Слободян).

У 1956 р. В. Вронський поставив “Лілею” у Києві, а в 1958 р. за цією сценічною версією на кіностудії ім. О. Довженка було знято однайменний фільм-балет (реж. В. Вронський та В. Лапокниш). Ю. Станішевський відзначив “прагнення В. Вронського до поетично-узагальненої, пройнятої національним колоритом хореографічної образності” [15, 399], а також “створення поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам і пластично-го контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси” [15, 398]. У фільмі 1958 р. знялися Є. Єршова (Лілея), Р. Візиренко-Клявін (Степан), О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик) та інші. В. Калиновська, яка щойно закінчила хореографічне училище, виконала партію богині Гери в картині “Суд Паріса”, а в ролі Паріса виступив унікальний за своїми пластичними даними танцівник Анатолій Белов, який у 1945—1964 роках був провідним солістом Київської опери і одним із найкращих танцівників театру. Для виконавця партії Степана Р. Клявіна характерна драматизація балетних образів, глибинне проникнення у психологію персонажа. У балетах В. Вронського, які мають насамперед акторський потенціал, Р. Клявін зіграв свої найкращі ролі: хана Гірея в “Бахчисарайському фонтані”, Батира в “Шурале” і, звичайно ж, Степана в “Лілеї” (у артиста також є багато вдалих кіноробіт). Яскраві характерні об-



*Сцена суду Паріса. Гера — В. Калиновська,
Венера — М. Яницька, Афіна — В. Потапова, Паріс — А. Белов (постановка В. Вронського, 1956)*

рази у фільмі “Лілея” створили О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик). Народні сцени побудовані з кінематографічною достовірністю, використано авторський текст. Постановка В.Вронського мала прогресивне значення для розвитку українського балетного театру.

У 60—70-х роках підхід до інтерпретації творів Т. Шевченка в балетному театрі змінюється: інтерпретація балетної п'єси виходить за межі усталених принципів хореодрами, розвиваються танцювальні засоби виразності для розкриття характерів герой. Балетний спектакль звільняється від надмірної побутової деталізації й, натомість, збагачується новою, філософською образністю, символізмом, використовуються прийоми наскрізного розвитку дії, так званої симфонічної драматургії. Виразником такого підходу до інтерпретації літературних творів і, зокрема, творів Т. Шевченка, став А. Шекера. Ю. Станішевський зауважує про перші його балетмейстерські роботи: “У спектаклях українського хореографа, здійснених на львівській, харківській та київській сценах, виразно проступали риси нового напряму в балетному театрі, що їх М. Габович визначив як “прагнення розвивати дію, думку, почуття, зміст, сюжет через танець, засобами танцю,

перекласти на нього драматургічні вузли вистави, виявити ще не використані резерви танцювальної виразності, збагатити лексику хореографії, наситити танець новими пластичними мотивами життя. Пантоміма ж не зникає. Пантоміма стає однією з форм існування танцю. Драматургія, причинний зв'язок подій наближається до поетичного способу висловлення. Виникає також принцип наскрізного розвитку дії, хореографічного викладу, тобто те, що іноді називають симфонічною драматургією...” [15, 414].

У 1976 р. А. Шекера поставив “Лілею” в Київському театрі опери та балету (до постановки цього балету він уже звертався раніше — у 1964 р., коли працював балетмейстером Львівської опери). На жаль, спектакль недовго тримався в репертуарі. Більшість рецензій мають негативний характер.

Артисти, які були учасниками спектаклю, відзначають яскраву постановку характерних, зокрема, циганських танців, де солісткою була Н. Уманова, дієвість режисури як усього спектаклю, так і окремих номерів. З метою загострення драматичного конфлікту балетмейстер іноді застосовує різкі зображенальні прийоми, що дало привід для звинувачень у надмірній натуралистичності.

Про це свідчать самі назви критичних статей: “Не вдала спроба поновлення” [12], “Перелицьована “Лілея” [2], “Запозичення плюс еклектизм” [18] та інші. Безперечно, така одностайна критика постановки стала відображенням кадрових процесів у Київській опері (відомо, що А. Шекера в 1977 р. був змушений піти з посади головного балетмейстера Київського театру опери та балету). У спектаклі було багато позитивного, і це стосується передусім виконавської майстерності. У головних партіях виступили: Лілея — А. Гавриленко та Е. Стебляк, Степан — В. Круглов та В. Федотов, Князь — М. Прядченко та В. Некрасов, Паріс — В. Ковтун, три богині — А. Лагода, Л. Шатілова, Р. Хилько, Русалка — Н. Костенко, Маріула — Н. Уманова та інші. А. Шекера в одному з інтерв’ю зазначив, що його постановка “Лілеї” — це не поновлення, а зовсім нове прочитання твору. “Вирішуючи “Лілею” як поетичну легенду, треба було досягти того, щоб через увесь спектакль наскрізно пройшла лінія обрзності, суцільного танцювального дійства. Нею стала розповідь про чисте, піднесено-романтичне кохання Степана і Лілеї” [11, 3]. В. Туркевич зауважив, що А. Шекера у своїй постановці “динамізував сюжетний розвиток вистави, надав їй більш

романтизованої наснаженості, а героям — виразнішого психологічного мотивування своїх дій” [17].

У 2003 р. балет “Лілея” повернувся на київську сцену в постановці Валерія Ковтуна. Балетмейстер переробив оригінальне лібрето Вс. Чаговця, зробивши центральною лірико-драматичну сюжетну лінію кохання головних героїв Лілеї та Степана. Суттєвих змін зазнала і партитура К. Данькевича. В. Ковтун вилучив деякі номери, натомість використав фрагменти з інших творів К. Данькевича: двох його симфоній, поеми “Тарас Шевченко”.

Театральні художники Вячеслав Окунєв із Санкт-Петербурга та Ірина Пресс із Кишинева, з якими В. Ковтун уже співпрацював, здійснюючи постановку “Баядерки” на київській сцені (1986), представили яскраву й витончену стилізацію. Вишукані костюми артистів і оформлення сцени не претендують на автентичність, але створюють романтичну атмосферу всієї вистави. У лібрето балетмейстер зробив центральною сюжетною лінією кохання Лілеї та Степана: “Ми прагнули створити романтичну легенду-баладу про те, що любов не вмируща. Лілея, яка віддає своє життя за коханого, не вмирає — вона перетворюється на мільйони, мільярди квіток, які прикрашають землю...” [4].



Лілея — Е. Єрикова, Князь — О. Підгайний (постановка В. Вронського, 1956)

Жанр спектаклю визначив і особливості його хореографічного рішення: В. Ковтун більше використовував класичну хореографію, ніж балетмейстери попередніх постановок. У “Лілеї” постановки В. Вронського артисти старшого покоління, яким доводилося бачити її або навіть брати участь у цьому спектаклі, відзначають досконалу режисуру і акторську гру провідних українських майстрів балету. У спектаклі В. Ковтуна на перший план виходить довершене володіння технікою класичного танцю, академічність виконання, чітке дотримання симетрії сценічних малюнків. Стилізовані українські танці першої картини (купальське свято і заручини Лілеї та Степана) виконуються в класичній манері, а м’яке балетне взуття дозволяє артистам досягти легкості виконання і показати красиві стопи. В. Ковтун вимагав від танцівників не тільки технічної довершеності та синхронності, а й емоційної наснаги, артистизму, “щоб очі горіли і спина була, як у артистів ансамблю Вірського” [6].

Партії головних геройів — Лілеї та Степана — побудовані, переважно, на лексичному матеріалі класичної хореографії з українським національним стилювим забарвленням (положення рук, тулуба, голови, характер рухів). Загалом, схожість українського народного танцю з балетною класикою відзначалася багатьма дослідниками в галузі хореографії (Ю. Станішевський, В. Верховинець), і це дозволяє балетмейстерам органічно поєднувати українську народну хореографію з класичною.

В. Ковтун протягом своєї сценічної кар’єри був виконавцем майже всіх провідних партій чинного репертуару Київської опери. Балетна критика відзначала його не лише як віртуозного танцівника з академічною манeroю виконання, а й як майстра дуетного танцю, наділеного рідкісним відчуттям партнерства. Із В. Ковтуном танцювали всі відомі примі-балерини Київської опери — О. Потапова, В. Калиновська, Л. Сморгачова, а дует В. Ковтуна та його дружини Т. Таїкіної прославився далеко за межами України та колишнього СРСР. Валерію Петровичу пощастило працювати і зі славетною Майєю Плісецькою, згадкою про це залишилися зйомки у фільмі “Зірки російського балету”. В. Ковтун викладав дуетний танець у Київському державному хореографічному училищі, але цим його педагогічна діяльність не обмежувалася. Працюючи на посаді головного балетмейстера Київської опери, а згодом Київського ансамблю “Класичний

балет”, Київського державного музичного театру, він займався не лише постановницькою, а й репетиторською діяльністю — проводив класи, репетиції. В. Ковтун тривалий час, а саме у 1983—1986 роках та у 1992—2003 роках [5, 206] очолював кафедру сценічного руху (нині кафедра хореографії та пластичного виховання) у Київському національному університеті театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Особливо прискіпливо балетмейстер ставився до виконання своєї хореографії: він не просто показував хореографічний текст, а й підказував правильні прийоми виконання, допомагав артистам.

Сольні дуети в балеті “Лілея” містять багато складних технічних елементів, як-от: ефектні високі підтримки, швидкі й повільні обертання, обводки і т. ін. Порівнюючи сучасну постановку з попередніми, можна простежити тенденції еволюції балетного виконавства. Спектаклі 50—60-х років характеризуються розвитком балетної техніки — нарощуванням кількості і темпу обертань, введенням нових елементів, іноді запозичених із гімнастики та акробатики. Новими засобами виразності стають шалені обертання з акцентованими зупинками та високі підтримки — кульмінація вираження почуттів герой (пригадаймо, що в дореволюційних балетах не було високих підтримок: партнер піднімав балерину лише до рівня своїх грудей). В. Ковтун у своїй постановці приділяє увагу не тільки високим підтримкам, ефектним піруетам, а й їх формі, численним переходам, прохідним сполучним елементам, таким, наприклад, як піруети з закінченням у II арабеск, де партнер зупиняє балерину, впіймавши її руку. Для дуєтів характерна класична кантилена. Балетмейстерові була близька не героїчна хореодрама, а витончена стихія “чистого” танцю, естетика безсюжетних балетів Дж. Баланчина з їх легким ліризмом, симетричністю сценічних фігур і радісною віртуозністю танцювальних композицій. Провідні солісти Національної опери України О. Філіп’єва, яку В. Ковтун в одному з інтерв’ю назвав “зіркою світового рівня” [4], Н. Лазебникова, А. Гура, М. Чепик, а згодом К. Козаченко, О. Голиця, С. Сидорський проявили високу майстерність і володіння школою класичного танцю у роботі над виставою і створили цікаві хореографічні образи.

Головний негативний герой Князь показаний у розвитку: у другій дії він постає у вигляді античного героя Паріса (сцена вистави кріпацького те-

атру), але у сцені погоні знову виявляє свою лиху сутність: він готовий на найстрашніший злочин за- для власної втіхи. Балетмейстер зробив цей образ танцювальним, наділивши його вугластими рухами, широкими стрибками, швидкими обертаннями, характерною пластикою рук. Першим виконавцем партії Князя був М. Мотков, у репертуарі якого багато як суто технічних партій, так і акторських, побудованих на пластичній виразності, тому цей образ став творчим успіхом артиста Цікавим було виконання ролі Князя В. Засухіним, який створив переконливий образ, підкресливши негативний шарм і витончений аристократизм свого героя.

Картина “Суд Паріса” у постановці В. Ковтуна стала танцювальною кульмінацією спектаклю. Відомий давньогрецький міф про Паріса та Єлену — найкращий привід для демонстрації ефектних класичних танців і, крім того, сцена балетної вистави на античну тему відображує естетику кріпацьких театрів, які були дуже поширенім явищем у мастках багатих панів у XVIII — першій половині XIX ст. Так, відомо, що на Чернігівщині кріпацький театр був у графа Завадовського, в с. Спирідонова Буда тримав кріпацький театр Дмитро Ширай, в с. Качанівці — Григорій Тарновський [1, 13—14]. Шевченко дає розгорнутий опис такого театру у повісті “Музыкант”. Розбещений пан Арновський, який “учредил себе гарем на манер турецкого султана” [19, 213] з актрис свого театру, можливо, став для автора лібрето “Лілеї” прототипом Князя.

“Суд Паріса” — це розважальний дивертисмент, де демонструють свою грацію й віртуозність німфи, напівоголені фавни, античні богині Гера, Афіна та Венера, Паріс та маленький Амур, роль якого виконує учень або учениця молодших класів хореографічного училища. Серед виконавиць складних варіацій богинь слід відзначити Яну Саленко, Наталю Мацак, Катерину Козаченко, Тетяну Льзову, Олесю Макаренко, а в партії Паріса продемонстрували високий професіоналізм і культуру виконання солісти балету К. Пожарницький та Х. Сугано (Японія).

Кульмінація сцени — дует Князя, який, за задумом балетмейстера, бере на себе роль Паріса, та Лілеї (Єлени Прекрасної). В плані хореографії — це один з кращих дуетів у спектаклі: в адажіо багато високих підтримок, обертань, обводок, але тут немає щирого почуття. Балетмейстеру вдалося мовою класичної хореографії розкрити характер цьо-

го дуету — відстороненість головної геройні, що контрастує з пристрасністю Князя. О. Філіпп’єва надає своєму образу рис царственості та статуарності, акцентуючи гідність простої селянської дівчини.

Майстерно зробленому з хореографічного погляду спектаклю бракує динаміки режисерського розвитку: мізансцени надто регламентовані, у масових сценах зайнята мала кількість людей. Героїчні танці повстанців вражают чіткістю рухів і графічністю сценічних композицій, але балетмейстер не дає розгорнутого образу народу, не виокремлює індивідуальні постаті, а вдається до узагальнення: народ — це збірний образ. Вилучення з лібрето деяких сюжетних ходів як застарілих (що зроблено постановниками з кращих міркувань) не пішло на користь спектаклю. Наприклад, у балеті відсутня ефектна циганська картина, яка додає спектаклю колоритної різнобарвності. На жаль, недооцінка ролі народно-сценічного танцю як виразального засобу балетного театру стала тенденцією останніх років.

Картина русалок — даніна традиціям романтичного балету — яскрава за сценічним оформленням і поставлена дуже вдало. Якщо в редакції Г. Березової образи русалок персоніфіковані (Ю. Станішевський знаходить у лібрето мотиви “Катерини”, “Причинної”, “Русалки” та інших творів Т. Шевченка) [15, 365.], то В. Ковтун відійшов від такої образної деталізації, створивши балетний дивертисмент. Казкова сценографія надає картині феєричності: дія відбувається за прозорою інтермедійною завісою, заквітчаною лілеями, очеретом, вербовим гіллям. Танець русалок не містить технічно складних елементів, але плавні переходи, пор-де-бра, па-де-буре та арабески дуже гармонійні й органічні. Танець Головної русалки, побудований на дрібних пуантових рухах і стрибках, асоціюється з блиском маленьких крапель роси. Серед русалок у своєму сні Лілея бачить Степана. Їх дует і варіації поставлені в неоромантичному стилі.

У спектаклі В. Ковтуна проявилася його творча індивідуальність майстра класичного балету. Весь акторський склад вистави — і солісти, і кордебалет — працювали з повною віддачею і впоралися зі складною хореографічною лексикою.

З нагоди 200-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка у Національній опері України балет “Лілея” (який уже кілька років не виставлявся на сцені)

відновлено. Педагогами-репетиторами спектаклю були Анатолій Козлов та Олена Філіп'єва, які надзвичайно точно зберегли всі нюанси хореографії В. Ковтуна. Прем'єрний показ вистави після поновлення відбувся 30 березня 2014 р. У головних партіях виступили Н. Лазебнікова (Лілея), С. Сидорський (Степан), М. Мотков (Князь), які продемонстрували не тільки високий професіоналізм, а й емоційність виконання, були справжніми акторами на сцені. У сольних партіях поряд із досвідченими майстрами виступили й зовсім юні танцівники Микита Сухоруков (Паріс) та Віталій Нетруненко (Па-рубок). Спектакль пройшов на високому рівні і був тепло сприйнятий глядачами, які співпереживали героям вистави і, затамувавши подих, стежили за розвитком сценічної дії. У газеті “День” за 8—9 травня надруковано рецензію на виставу, автор якої Л. Тарасенко згадала всі попередні сценічні інтерпретації “Лілеї” на київській сцені. “Нова “Лілея” перетворилася з народно-романтичної драми на лірико-поетичну поему”, — зазначив критик [16].

Висновки. Балет К. Данькевича “Лілея” ставився на сцені Національної опери України 4 різними хореографами. Балетмейстерів приваблює його ви-

ключна пісенність, мелодійність музичної партитури (М. Загайкевич назвала “Лілею” балетом-піснею [3, 92]), хореографічна образність. Якщо для перших сценічних редакцій балету характерна драматизація сюжету, використання надбань хореодрами (постановки Г. Березової, В. Вронського), то в останніх десятиліттях балетмейстери намагаються інтерпретувати по-новому і сюжет спектаклю, і музичну партитуру К. Данькевича (А. Шекера, В. Ковтун). Так, В. Ковтун, який поставив “Лілею” в Національній опері у 2003 р., зробив акцент на лірико-драматичній лінії кохання Лілеї та Степана і вирішив свій спектакль переважно у класичній лексиці. У роки Незалежності перед балетним театром, як і перед усіма видами мистецтва, постало проблема пошуку нових виражальних засобів і одночасного збереження кращих традицій. У зв'язку з цим дуже важливою стає проблема інтерпретації на балетній сцені творів української класики. Приклади постановок спектаклю К. Данькевича “Лілея” показують, як хореографи різних поколінь і хореографічних уподобань намагаються висловити своє розуміння творів Т. Шевченко.

Література:

1. *Борщаговський О.* Шевченко і театр / О. Борщаговський, М. Йосипенко. — К.:Мистецтво, 1941. — 176 с.
2. *Діченко І.* Перелицьована “Лілея” / І. Діченко // Київська правда. — 1976. — 29 травня.
3. *Загайкевич М.* Українська балетна музика / М Загайкевич. — К.: Наукова думка, 1969. — 230 с..
4. *Зорин А.* Прем'єрой “Лілеї” в Національній опере закрили театральний сезон / А. Зорин. — Ел. ресурс. — Код доступу: <http://podrobnosti.ua/culture/theatre/2003/06/30/66085.html>
5. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого. — К.:ВВП Компас, 2004.
6. *Ковтун В.* Єщё столько не сделано, что всей моей жизни не хватит / В. Ковтун // “Сегодня”. — 2003. — 10 листопада.
7. *Козачковський А. О.* Із спогадів про Т.Г.Шевченка / А. О. Козачковський // Спогади про Тараса Шевченка. — К.: Дніпро, 1982. — С. 76-80.
8. *Кокуленко Б.* Мистецтво танцю у творчості Шевченка / Б. Кокуленко // Народна творчість та етнографія. — 2008. — №1. — С.15-23.
9. *Купленник В.* Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво / В. Купленник // Народна творчість та етнографія. — 2003. — №3. — С.42-47.
10. *Лілея* или вернісаж Т.Г.Шевченко. — Ел. ресурс. — Код доступу: <http://rockshop.te.net.ua/lileya/lileya.html>
11. Нове жанрове прочитання //Театрально-концертний Київ. — 1976. — №6. — С.3.
12. *Пасютинська В.* Невдала спроба поновлення / В. Пасютинська // Культура і життя. — 1976. — 6.05. — №37 (2215).
13. Прем'єра “Лілеї” у Львівській опері. — Ел. ресурс. — Код доступу: <http://www.youtube.com/watch?v=IktZOK6uYDo>.
14. *Станішевський Ю.* Балетний театр України. 225 років історії / Ю. Станішевський. — К.: Музична Україна, 2003. — 440 с.
15. *Станішевський Ю.* Національна опера України / Ю. Станішевський. — К.: Музична Україна, 2002. — 736 с.
16. *Тарасенко Л.* Коли квітка стас... піснею / Л. Тарасенко // День. — 2014. — 8-9 травня. — № 82-83.
17. *Туркевич В.* Про балет “Лілея” Костянтина Данькевича / В. Туркевич // http://www.opera.com/files/38/Lileya_statia.pdf.
18. *Фовенко М.* Запозичення плюс еклектизм / М. Фовенко // Молода гвардія. — 1976. — 14 травня.
19. *Шевченко Т. Г.* Музикант / Шевченко Т. Г./ Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у: 12 т. Т.3. Драматичні твори, повісті. — К.: Наукова думка, 2002. — 593 с.
20. *Шевченко Т. Г.* Художник / Шевченко Т.Г. // Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів у 12 томах.— Т.4. Повісті 1855-1858. — К.:Наукова думка, 2003. — 593 с.

УДК 130.2

Валентина Судакова

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ ТА СВІТОГЛЯДНІ ІНТУЇЦІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ХАРАКТЕРИСТИЦІ СУСПІЛЬНИХ АЛЬТЕРНАТИВ

Анотація. Розглянуто проблему інтелектуальних витоків українського етнокультурного менталітету, філософсько-світоглядних принципів осмислення антиномічних фундаментальних тем, таких як воля і неволя, сила і бессилля, насилия і миролюбство, лідери і маси. Саме ці теми є важливими в творчості Т.Шевченка, який в оригінальних поетико-символічних формах зумів втілити смысловий контекст цих тем в суспільному народному свідомісті і літературну лексику свого часу. Аналізуються сучасні процеси деструктивної трансформації традиційних цінностно-нормативних і етико-естетичних комплексів в українському суспільстві. Підкреслюється значущість вивчення інтелектуальної спадщини Тараса Шевченка, який у своїй творчості зумів змістово відобразити фундаментальне протиріччя народної духовної сили і реального бессилля пригнобленого народу. Наголошено на факті інтелектуальної дихотомії світогляду Тараса Шевченка: це – радикальна революційність, з одного боку, і настанови стриманості, “біблейства” (за висловом Д.Донцова) – з іншого. У статті обґрунттовується думка, що реальна наявність цієї дихотомії стає підставою для альтернативних оцінок його творчості.

Ключові слова: етнокультурні цінності, національний характер, волелюбство, класова боротьба, символи свободи.

Аннотация. Осуществлен анализ проблемы интеллектуального генезиса украинского этнокультурного менталитета, философско-мировоззренческих принципов осмысления антиномических фундаментальных тем, таких как воля и порабощение, сила и бессилье, насилие и миролюбие, лидеры и массы. Именно эти темы являются исключительно важными в творчестве Т.Шевченко, который в оригинальных поэтико-символических формах сумел воплотить смысловой контекст данных тем в общественное народное сознание и литературную лексику своего времени. Анализируют-

ся современные процессы деструктивной трансформации традиционных ценностно-нормативных и этико-естетических комплексов в украинском обществе. Подчеркнута значимость изучения интеллектуального наследия Тараса Шевченко, который в своем творчестве сумел содержательно отобразить фундаментальное противоречие народной духовной силы и реального бессилля угнетенного народа. Акцентируется факт интеллектуальной дихотомии мировоззрения Т. Шевченко: это – радикальная революционность, с одной стороны, и установки сдержанности, “бibleйства” (по оценке Д.Донцова) – с другой. В статье аргументировано, что реальное наличие этой дихотомии является источником альтернативных оценок его творчества.

Ключевые слова: этнокультурные ценности, национальный характер, свободолюбие, классовая борьба, символы свободы.

Summary. The problem of intellectual genesis of the Ukrainian mentality and the philosophical principles for research some fundamental antinomies such as freedom and dependence, force and subjugation, violence and peaceful coexistence, leadership and mass-behavior are analyzed in the article. These themes are very important for T.Shevchenko who in the new poetic-symbolic forms reflected the conceptual context of these themes in the mass social consciousness and literature by the XIX century. The contemporary processes of destructive transformations of the traditional value-normative complexes in the Ukrainian society and the crisis factors of national identity are investigated by the author. The importance of advanced studies of the Taras Shevchenko's intellectual heritage which reflects the dilemma of revolutionary activity and peaceful coexistence is underlined in the article.

Key words: ethnical-cultural values, national character, freedom, class struggle, symbols of freedom.

Увага до інтелектуальних та емоційних витоків сучасного культурного комплексу в Україні постійно потребує і сконцентрованого, і поглиблених вивчення. Тим більш, що в цих витоках, в їх узагальненному (а подеколи й закодованому), вигляді, завжди виявляється багато різних і суттєво інформаційних, і евристичних площин. Наприклад, протиріччя волі і неволі, сили і бессилля, насилия та миролюбства. Виокремлення таких альтернативних тематичних диспозицій має смисл, тому що саме у просторі між ними міститься майже все багатома-

ніття суспільного буття в його трансформаційних і модернізаційних проявах і тенденціях.

Дослідження діалектики свободи і ненасилля, насильства і несвободи, їх співвідношення і протиріччя в сучасному суспільному розвитку показують, що ці феномени є базовими у практиці цивілізованого співіснування людей в сучасному світі, що без органічного, суспільно доцільного поєднання таких “енергій” не можна організувати стратегію виживання людства. І досить дивним виявляється те, що ці феномени в історичному і культурному

вимірах майже ніколи не демонструють такого “посedнання”. Ці феномени майже не співвідносяться і навіть протилежні одному, хоча кожен із них у суспільній свідомості ототожнюється з високими цінностями і зразками досягнень в соціокультурному розвитку. Справді, любов до свободи, до незалежності завжди пов’язується із боротьбою, яка загрожує цінностям миролюбства, а іноді руйнує глибинні психологічні структури колективного духу, свідомості, розуму, ідеології. У межах такого конфронтаційного незбігу на полюсах ставлення у суспільних архетипах фокусуються або безпопрадна конформність, або безглузда невмотивована жорстокість. Це є проблемою і в теоретичному, і в політичному смыслах, бо опиняємося перед неможливістю протистояти цим крайностям у житті, в наукових дослідженнях і в емоційно виразних міркуваннях і настановах.

Водночас, ідея міжлюдської згоди зафікована у звичаях українського народу як одна із найвищих духовних цінностей. Багато дослідників наголошують досить очевидні речі: глибоку людяність українців, милосердя, внутрішню настанову на свободу і співдружність. Усі сучасні соціологічні виміри стану суспільного сприйняття українцями людей різних національностей, толерантного ставлення до іновірців, до інших взагалі показують величезний потенціал миролюбства, яке зберігається і в сучасному українському суспільстві, незважаючи на деструктивні тенденції кризового стану в останні роки і місяці. Але, природно, є протиріччя, суть яких у тому, що саме феномени “революційності”, “кривавого бунту”, “гострої сокири”, “чорної ворожої крові” й т. ін. внесли суттєві корективи в природу української толерантності, специфікують патерналістські й трайбалістські орієнтації. Хоча, звісно, всі розуміють наявність підстав для процесів корозії вродженого етносу миролюбства й це, передусім, багатовікова боротьба за незалежність, за яку зазнали переслідувань багато українських патріотів і особливо Тарас Шевченко. Слід зауважити, що проблема протиріч національної психології українського етносу — тема бага-тьох праць. Але можна зробити стисле узагальнення: в умовах інтенсивного національно-державного дорослідання України увага до протиріч ліберальної репресивності й патерналістської толерантності як в теоретичному, так і в політичному планах може дати цікаві й евристичні результати.

У суспільному просторі існують багато рівнів, форм, видів взаємозв’язків між окремими соціальними суб’єктами, які складають відносно цілісне поєднання. Філософські роздуми й емоційні настановлення є одночасно і відображенням етнокультурних архетипів, і засобом їх розвитку і зміщення. Як відомо, провідною ідеєю українського менталітету є ідея необмеженої свободи, визнання права кожної людини в суспільстві. Це настановлення як своєрідний принцип індивідуальності сформувалось у глибинах способу життя предків. І майже всі визначні українські мислителі так чи так відображали ці архетипи українського світосприйняття. Більш філософські, теоретично — П. Куліш, більш драматично, емоційно — М. Костомаров, більш почуттєво, релігійно — П. Юркевич. Особливе місце серед них посідає Тарас Шевченко.

Світогляд Т. Г. Шевченка зумовлений складністю сплаву української ментальності із символічно-образним поетичним втіленням цього світогляду в суспільну свідомість, в суспільну народну й літературну лексику. Все, що він стверджує, він пропускає через сумуючу душу. Він — самотня людина, яка постійно страждає, але оформлює свої страждання в естетику долі. Для Шевченка людина — носій ідеї пошуку. Але що шукає людина? Вона шукає шлях між “боротьбою-загибеллю” і терпінням, яке буде винагороджене. Власне, у межах цього основного парадоксу (фактично на тлі античного трагізму: “вмерти вільною людиною або бути живим у рабстві”) і знаходить зерно його подальших суперечностей. А саме вони стали підставою для майже альтернативних оцінок його творчості. Одні вважали його революціонером суто радикального спрямування, інші — виправдовували його стриманість.

Д. Донцов, наприклад, виділяє в його світогляді думки, пов’язані з особливостями тривалих протистоянь, тобто біблейством. “Його протест, — зазначає він, — був протестом людини вищої породи... людини думаючої політично” [2], тобто компромісно, мудро. У його роздумах є різні тлумачення і судження, але для нас зараз важливим є те, що найгострішу фундаментальну проблему всіх філософських, культурологічних і соціологічних систем його розум не оминув. Дійсно, не завжди виправданим є дослівне тлумачення його висловів, але масштаб його інтелектуальної інтуїції вражає. Це стосується суджень про (говорячи сучасною мо-

вою) соціальну структуру суспільства, про владні еліти, про “вищу касту”. “Ніхто в нашій новітній літературі, — зауважив Д. Донцов, — не був таким свідомий цієї власно ролі правлячої еліти, як Шевченко... Коли лиш козаки перестали панувати, вести поспільство, то “над дітьми козацькими поганці запанували”. Коли стратили Гонту й Залізняка — знов над людом “кат запанував”... Коли ще жили і діяли діди, яких руки “розв’язав Господь” і дав їм силу “покрити землею трупи ворожі”, тоді й “люди могли в покої, в добрі відпочити. Щезли діди, — і знов Господь “покрив срамотою свої люди, і вороги нові розкрадають як овець нас, і жеруть”. В масі Шевченкових віршів чергається ці мотиви” [2, 125—126], — наголошує дослідник. Отже, доля українства у творах Т. Шевченка напряму пов’язується із мудрістю, рішучістю та волею керівників. І всі нещастя, всі поразки також залежать від пригноблення й руйнування саме владної еліти, вищої верстви. Донцов формулює надзвичайно виразну тезу: “Коли перестають бути сильними сильні, а хоробрі хоробрими, кріпкі кріпкими, вчителі вчителями, провідники провідниками, коли провідна каста гордить своєю вірою, дбає не про справу, а про привату, — тоді за розкладом вищої верстви нехибно йде й розклад нижчої й руїна цілої країни, «нашествие иноплеменников и междудуусобная брань»” [2]. Не можна утриматись, щоб не додати, що сьогоденне кризове становище українського суспільства підтверджує ці шевченківські думки.

Т. Шевченко у своїх творах у символічних підвалинах мови, думки, образів відкриває глибинне істинне розуміння суттєвої важливості для суспільства, для народу, для людини явища зіткнення свободи і насильства, сили істинного лідера і безсилля пригнобленого народу, й неможливості протистояти цим вкоріненим в суспільніне буття явищам. Дійсно, протиріччя практик ліберальної репресивності й

патерналістської толерантності є фундаментальним парадоксом суспільного розвитку, його стрижнем. Спроби знайти сферу “примирення” тривають упродовж віків, і в останні роки ХХ ст. вчені намагаються окреслити цей простір, описати його, визначити лексичні, категоріальні смислові ознаки й межі. Л. Болтанський і Л. Тевено — представники останньої хвилі історичної “Школи АННАЛІВ” — розробляють проблематику виправдання, пропонують нову парадигму легітимації соціальних порядків і нові моделі історичного та соціологічного обґрунтування. На увагу заслуговує пошук авторами “серединного шляху” у взаємодіях і поведінці людей, передусім у будь-яких ситуаціях конфлікту. На їх думку, люди завжди намагаються обґрунтувати справедливість власних претензій (тобто думка передує дії) і це є природнішим типом поведінки, ніж силове рішення. Але для обґрунтування потрібно апелювати до певної системи цінностей і аргументів, у межах якої можна інтерпретувати ситуацію у вигідний для себе спосіб. Учені таку систему називають “градом” (місто), мистецтво обґрунтування і інтерпретування “величчю”. Подальші характеристики, межові значення, функціональна специфіка цих культурних комплексів у інтерпретації Болтанські та Тевено має беззаперечний евристичний потенціал для визначення певної міри між крайностями в оцінці особливостей соціальних систем.

Завжди дивує, в доброму сенсі цього слова, проникливість людського розуму і розуму поета в глибинні смисли буття особистості, суспільства, людства. На думку П. Мовчана, “Т. Г. Шевченко ніби розкодовує великі змісти в рідному слові, а за ними з плином часу відкриваються нові і нові додаткові змісти. Тому твори й сприймаються як одкровення з високим трансцендентним змістом, який вичитують нові і нові покоління. І цих Великих слів ані замазати, ані засмальцювати, ані розтерти: ними наповнений наший національний простір” [4, 8].

Література:

1. Болтанський Л. Критика и обоснование справедливости / Л. Болтанський, Л. Тевено Л. // Очерки социологии градов. — М.: Новое лит. обозрение, 2013. — 576 с.
2. Донцов Д. Дух нашої давнини / Д. Донцов. — К.: Відродження, 1996.
3. Горський В.С. Історія української філософії: Курс лекцій / В.С. Горський. — К., 1996.
4. Мовчан П. Душевна безвічність слова Тараса Шевченка / П. Мовчан // Т. Шевченко. Кобзар. Вірші, поеми. — К.: Просвіта, 2004.
5. Попович М.В. Нариси з історії України / М.В. Попович. — К.: Либідь, 1998.
6. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. — К., 1992.

ДУХОВНА ДЕРЖАВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Анотація. Досліджується феномен Духовної держави у світогляді та творчості Тараса Шевченка. Аналізується вплив на концепцію формування ідей Кирило-Мефодіївського братства. Визначається актуалізація поетом історичних ідей Гетьманщини, доводиться домінування у ній духовного національного начала.

Ключові слова: Тарас Шевченко, Духовна держава, національне начало, світоглядні засади, Гетьманщина, актуалізація історичних ідей.

Аннотация. Исследуется феномен духовного государства в мировоззрении и творчестве Тараса Шевченко. Анализируется влияние на концепцию формирования идей Кирило-Мефодиевского братства. Определяется актуализация поэтом исторических идей Гетманщины, доказывается доминирование в ней духовного национального начала.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, духовное государство, национальное начало, мировоззренческие основы, Гетманщина, актуализация исторических идей.

Summary. In this article the phenomenon of the Spirit State of Taras Shevchenko is investigated. Its basics of influence on formation of Kyrylo and Mefodij Union's ideas are investigated. The actualization of Getmanshchyna's ideas by Taras Shevchenko, the domination of the national aspects in it are underlined. The Spirit State of Taras Shevchenko is topical in the context of the

modern humanitarian politics of the independent Ukraine. The ideas of Taras Shevchenko have been dominating in the wide national spirit space from the 19th century and until present time. The spirit searching of the poet is projected in the question of the national education and problem of training of a new person. The role and meaning of history as a moment of the formation of national identity of the Ukrainian nation is shown. It was very important factor in the representation of the geopolitical orientis of Ukraine in the 19–20 centuries. Taras Shevchenko pronounced ideas that were central for integration of the Slavic nations in the European space. By his Kobzar Ukrainian people declared its right to have their own state. The example of Taras Shevchenko represented the genesis of the independent person and representation in its poems (Kobzar) the idea of the independent Ukrainian State. In the artistic heritage of Taras Shevchenko there is Spirit State, because it is located in the mental and spirit ideas at the time when Ukrainian people did not have political and economic freedom. Taras Shevchenko was an artist and he formed its own image of the state. His state is Spirit State. Poet formed the system of the social, moral and etic values that made a basic of his state conception. He was a national thinker, who represented the concept of the state that in modern time has a very important role. Taras Shevchenko is not only a central person for literature but for national state conception either. He made his own political conception with Spirit State in the centre.

Key words: Taras Shevchenko, Spirit State, national aspect, outlook basic, Getmanshchyna, actualization of Getmanshchyna's ideas.

На початку XIX ст. німецький філософ Г.В.Ф.Гегель сказав: “Держава — це дух народу”. Феномен державності засвічує не лише дух народу, а й волю нації до самоздійснення. Воля української нації до власної державності була загартована ідеями духовної держави Тараса Шевченка. З духовної держави митця народилася незалежна Україна як політичний організм. Початок ХХ ст. ознаменувався державним, національним і соціальним відродженням України. Змагання за незалежну Українську Державу стояли на порядку денному українського життя як визначальні. На той час припав 100-літній ювілей Тараса Шевченка. Звернення до постаті національного генія було явищем не формальним, а дійсно революційним, що стимулювало духовну енергію народу, актуалізувало слово Шевченка в контексті прагнень здобути й утвердити національну волю. Президент України Михайло Грушевський у вступному слові “Великі роковини” до “Збірника пам'яті Тараса

Шевченка (1814—1914)” зазначав: “Шевченкове століття, що ми поминаємо сього року, являється заразом ювілеєм українського відродження — святою, переглядом, обрахунком його розвою протягом усього століття, так тісно зв'язаного з культом його національного поета” [6, 71]. Шевченко став символом національної свободи та боротьби за українську державність, а його спадщина препрезентує державницьку концепцію митця, в основі якої лежить національна ідея, базована на сильній національній волі.

Постать і творчість Тараса Шевченка не можна підпорядковувати певним політичним переконанням. Можливо лише актуалізувати його ідеї, поглянути на сучасність через призму його слів і думок. Шевченка традиційно називають пророком, часто не вникаючи в суть цього поняття. Пророк — не лише віщун і ясновидець. За Біблією, пророк — виразник глибоко гуманістичного та демократичного

світовідчуття, борець зі злом — як світовим, що протистоїть добру, так і національним, соціальним. Він — поборник правди, добра і справедливості. Шевченко дійсно був пророком свого народу, здатним не лише боротися за нього, а й гостро викривати його вади. Саме тому він “дав могутню силу національній самокритиці, без якої не було б нашого відродження ні в XIX, ні в XX століттях” [3, 7].

Щодо політичних поглядів Т. Шевченка, то в різних часах його називали комуністом, поетом селянським і пролетарським, народницьким, слов'янофілом, соціалістом, футуристом, співцем гайдамацького повстання, революційним демократом, інтернаціоналістом, русофобом, русофілом, націоналістом тощо. Насправді він був українським національним митцем. Прагнення різних політичних сил пристосувати Шевченка до своїх позицій завершувалося фіаско, бо вони, як наголошує І. Дзюба, “ігнорували суверенність поезії, її незводимість до ідеологічних платформ” [3, 11]. У сучасному шевченкознавстві спостерігаємо нове прочитання спадщини Т. Шевченка, зокрема інтерпретацію його державницької концепції відповідно до сучасної доби.

Шевченко чітко розрізняв національне й етнічне. В одному з листів він писав: “А на Україну не поїду... там лише сама Малоросія”. Так у його інтерпретації назва “Україна” поступово набирала характеру політичного і державного. Також Шевченко розрізняв поняття “народ” і “нація”. Феномен першого він ідентифікував із більшістю людей, а друге передавало його усвідомлення історично визначеній спільноті мов і територій для певної держави. До такого розуміння феномену нації Шевченко йшов тривалий час. Воно формувалося на різних етапах його творчості, в контексті різних політичних обставин.

I. Франко у праці, написаній до 100-річчя народження Шевченка, поділяв його творчість на чотири періоди. Перший — 1838—1843 роки, що характеризується романтичними впливами (“Гайдамаки”, “Катерина” та ін.). У другий період (до арешту 1847 р.) постали політичні поеми, зокрема “Чигирин”, “Суботів”, “Іржавець”. Потім — перехід від національних питань до соціальних, захист кріпаків (“На панщині пшеницю жала”, “Сестра”, “Марина”, “Сон”, “І мертвим, і живим, і ненародженнем землякам моїм”). Пройшовши таку світоглядну еволюцію, “він став пророком цього народу, розриваючи немилосердно завісу політичного і національного насильства” [16, 435—436]. На кожному етапі від-

бувалася еволюція суспільно-політичних і державницьких поглядів Шевченка, формувалося його розуміння нації як феномену, що зумовлює можливість власної держави.

Ранні твори Шевченка першого етапу позначені формуванням романтичного, значною мірою ідеалізованого образу козацької України. Він бачив її країною слави і традицій, виступаючи борцем за національну волю і незалежність. Йому імпонувало те, що в Козацькій Україні “запорожці вміли панувати”. Митець переконаний, що причиною підкорення стали не так іноземні загарбники, як внутрішнє протистояння, домінування особистих інтересів над колективними. Тому він критично ставився до більшості українських гетьманів, називаючи їх “варшавським сміттям і гряззю Москви”, бо не обстоювали народні інтереси, свободу і незалежність України. Саме з вини гетьманів вона потрапила під владу московського самодержавства.

Розчаруванням у здатності національної еліти боротися за українську самостійність була породжена її гостра критика в циклі “Три літа”. Творячи образ колишньої “славної України”, Шевченко спостерігає прірву між нею і тогочасною Малоросією. Він не просто творив образ так званої ідеальної України, а прагнув, як наголошував Є. Маланюк, “оживити гоголівські мертві душі української шляхти і розкрити очі ошуканій кріпацькій масі, себто сполучити й оживити спаралізовані складники нації, вдихнути історичне життя в завмерлий національний організм” [12, 37]. Шевченко гостро засуджує козацьку старшину, що зрадила свій народ, ставши на службу загарбникам, звертаючись до сучасників у посланні “І мертвим, і живим...”: “Так от як кров свою лили // Батьки за Москву і Варшаву, // І вам, синам, передали // Своїй кайдани, свою славу!”

Неволя України, її залежність від Російської імперії, в інтерпретації Шевченка, є сумним спадком предків, чвари між якими привели до втрати Козацької держави. Найстрашнішим суспільним і моральним переступом митець вважає зраду. Гріх зради він осмислює у містерії “Великий льох” на особистісному і державному рівнях, і закликає в посланні “І мертвим, і живим...”: “Схаменіться! будьте люди, // Бо лихо вам буде! // Розкуються незабаром // Заковані люде, // Настане суд, заговорять // І Дніпро, і гори! І потече сторіками // Кров у сине море // Дітей ваших...” Зрада особиста і зрада національна нерозривно між собою пов’язані. Особистість,

здатна на малу, тобто особисту зраду, підє ї на велику зраду — національну.

Духовна держава Тараса Шевченка будеється на силі національного духу і національної волі, світоглядно близька до ідей Великої французької революції, ідей вольності в козацьких літописах, особливо ідеї незалежності в “Історії русів”. Він картав еліту свого народу, аби виховати в ній прагнення бути освіченою, патріотичною. Творячи образ держави, Шевченко використовує образи “братів” і “матері” на позначення тих стосунків, які хотів бачити між українцями. В його інтерпретації держава — це власна хата, де родина живе в гармонії, що будеється на кровних зв’язках і традиції. Митець поспішно називає Україну Матір’ю. Це — символ Вітчизни. Так він наголошує на кровній, моральній та психологічній єдиності українського суспільства: “І на оновленій землі // Врага не буде, супостата, // А буде син, і буде мати, // І будуть люди на землі.” (“І Архімед, і Галілей”)

Заклики до єдинання нації характеризують Шевченка як послідовного самостійника і державника. Він ґрунтуюється на тому, що задля реалізації цих ідей гетьманам можна проплатити їхні аристократизм і класову політику, але не можна вибачити москофільства і роялізму. Тому значною мірою Шевченко підтримує ідеологію гетьманську і старшинську, коли вона не суперечила інтересам України. Загалом митець синтезував і художньо осмислив країні традиції державності на теренах України. Йому імпонували традиції Києворуської держави з її прагненням до незалежності політичної та церковної, Козацької держави з її вольностями, європейська державницька традиція середини XIX ст., де визначальним було культивування національної ідеї та патріотизму. Шевченко завжди з повагою ставився до декабристів, убачаючи в них “перших російських благовісників волі”. Він із болем і співчуттям описує сибірську категоргу в поезії “Сон”. Декабристи втілюють у інтерпретації митця образ борців за волю, здатних на самопожертву в ім’я вищих ідеалів. Але Шевченкові борці за волю України завжди є національними патріотами, для них мета боротьби — вільна і незалежна Україна. Поеми “Великий льох” і “Сон” свідчать, що вже в середині 1840-х років Шевченко чув про декабристів, вважав їх справжніми революціонерами і борцями за волю. Позиції та ідеї декабристів суттєво вплинули на формування політичного світогляду українського

митця. Можливо, приклад декабристів підштовхнув його до участі в діяльності Кирило-Мефодіївського братства. Утопічний ідеал Шевченка, що став результатом мислення митця, а не політичного діяча, суттєво змінився після участі в діяльності цієї політичної організації.

Слов’янське товариство св. Кирила і Мефодія являло собою ідеологічну єдність, презентовану у програмових документах, як “Статут Слов’янського товариства св. Кирила та Мефодія”, відозви “Брати українці” та “Братя великороссияне и поляки”, “Книги буття українського народу”. У цій ідеології синтезувалися три визначальні чинники: романтична традиція, радикалізм соціальний і національно-політичний та релігійні морально-етичні засади. Останній чинник, як наголошує Д. Чижевський, надав “іншим моментам ідеології есхатологічної закраски, спричинився до віри в можливість і неминучу потребу перебудови всього життя людського і суспільства на основі християнської віри” [17, 140]. Визначальною політичною ідеєю товариства було, як зазначено у Статуті, “духовне і політичне поєднання слов’ян” як “їх призначення, до якого вони повинні прагнути” [10, 150]. Об’єднання слов’ян в одну державу мислилося на засадах поваги народів один до одного, а головною умовою єдинання визначалася державно-політична самостійність кожного народу. Необхідним вважалося встановлення в усіх народів республіканської форми правління та політико-правової рівності громадян. Основою для суспільного і державного ладу вбачалися принципи християнської моралі. Документи братства проголошують національно-державницький принцип формування слов’янської єдності. Ішлося про ліквідацію соціальної нерівності, зокрема кріпацтва, просвітництво як головний засіб досягнення мети, моральність дій і дотримання християнського віровчення: “Як усе товариство в цілому, так і кожен його член повинні свої дії узгоджувати з євангельськими правилами любові, покірливості й терпіння; правило “Мета освячує засіб” товариство визнає безбожним” [10, 152].

Загалом ідея слов’янського союзу мала міждержавний характер, але кожен народ повинен володіти статусом державного і самостійного. Виразним був революційний і визвольний характер ідей у національному і соціальному аспектах. Особлива роль визначалася для Києва. Братчики культивували києвоцентричні погляди, що було своєрідним роз-

витком ідеї Києва як “Другого Єрусалиму”, утвордженею князями Київської Русі та гетьманами Козацької держави. С. Єфремов наголошував: “Самою природою Київ ніби призначений був сказати своє слово в національній справі, і спізнившись проти Полтави й Харкова, зате він вимовив його дужче й виразніше, поставив на новий шлях увесь український рух, надавши йому тих рис демократичного федерацізму, які письменство наше пригорнуло й донесло аж до останніх років” [5, 361]. Фактично ідеї національного месіанізму були проголошені для кожного народу, але всі мали національні особливості та прояви. Також програмові документи Кирило-Мефодіївського братства позначені впливами західноєвропейської революційної ідеології 30—40-х років XIX ст.

Безперечно, політичний світогляд товариства став визначальною основою для формування суспільних позицій Т. Шевченка, який збагатив його більшою увагою до особистості, зокрема української людини як представника нації. Загалом національно-визвольна ідея у Шевченка безпосередньо пов’язана зі свободою особистою, вона реалізується у трьох вимірах: свобода особистісна, свобода національна і свобода суспільна. Тарас Шевченко осмислює ці три аспекти, стоячи на тому, що повна свобода можлива лише за умови реалізації цих трьох вимірів. Хоча ще до знайомства з Товариством Шевченко сформував власний “національно-політичний ідеал, ідеал політичної незалежності України, — в далеко яснішій і радикальнішій формі. Самостійницька думка переходить червоною ниткою через його творчість, починаючи молодечими романтичними творами і кінчаючи передсмертною філософічною лірикою” [13, 51]. Шевченка дослідники відносять до так званого радикального крила братства, оскільки існували певні його розбіжності з поміркованими поглядами братчиків. Один із лідерів Центральної Ради С. Петлюра наголошував, що, аналізуючи певною мірою невиразні національно-політичні ідеали програми Кирило-Мефодіївського і “Книг буття українського народу” “та порівнюючи їх зі світоглядом Шевченка, виявленим у “Кобзарі”, не можна не бачити величезної, разючої різниці: поет значно випереджує прагнення Кирило-Мефодіївського братства, залишаючи позаду ідейних виразників сучасного йому українського суспільства і стойть самотньо, значно перевищуючи крайні, найновіші

досягнення національно-громадської думки. Навпаки, більш рішуче формулювання деяких питань у програмі “братчиків” залежить від Шевченкового впливу. Він у поетичних творах і художніх образах втілює ідеї Кирило-Мефодіївського братства, служить тим самим цілям, ставить ті самі завдання, але одночасно стосовно “Братства” виявляється “єретиком”, бо охоплює його ідеї ширше, проводить їх послідовніше” [15, 79—80]. Але революція Шевченка, як і його держава, мала передусім духовний характер. Він був митцем, тому вірив у силу Слова, його здатність виховувати народ і будувати державу.

Шевченко стояв на позиціях свідомого демократизму та політичного радикалізму. Він поспідово проголошував пріоритет загальнолюдських цінностей, всеслов’янську соборність, замирення вселюдське на засадах рівності, справедливості, правди: “Чи є що краще, лучче в світі, // Як укупі жити, // З братом добром добро певне // Пожити, не ділити?” // (“Псалми Давидові”). Работячим рукам, тобто народові, бажав любові, злагоди, сердечного раю: “А всім нам вкупі на землі // Єдиномисліє подай // І братолюбіє пошли.” (“Молитва”)

Один із визначальних суспільно-політичних образів Шевченка — “Цар всесвітній, цар волі” — Ісус Христос, що є втіленням ідеї правди, волі, духу України. Це підтверджує характерне для Шевченка “помолітесь на волі”, оскільки “щастия національного визволення має увінчатися вільною молитвою” [3, 303]. Шевченків “проект України передбачає різні, немовби прямо протилежні варіанти здійснення: з одного боку, — “настане суд”, а з іншого, — “заплакана маті” “благословить дітей своїх” [3, 308]. Але вони пов’язані та взаємозалежні. Люди повинні схаменутися через просвітництво або бунт. Шевченко тривалий час розмислював, який шлях є більш ефективним, а з часом він прийшов до усвідомлення неефективності обох цих шляхів. Його сподівання на національне порозуміння між “освіченим панством” і “незрячими гречкосіями” не виправдалося. У “Псалмах Давидових” Шевченко говорить із Богом про державну й національну долю свого народу. Біблійна основа дає йому відчуття соціальної та моральної правоти. Переспіви псалмів він використовує для утвердження тих ідей, які вважав життєво важливими для української нації. У “Заповіті” прозвучали поетичні метафори апокаліптичного характеру, а форми і шляхи боротьби визначаються конкретною ситуацією. Загалом соці-

альна етика і соціальний пафос Шевченка відповідають пафосу біблійних пророків, “апокаліптичне, євангельське супроводжує пророче” [3, 316].

Т. Шевченко стверджує тезу, що “у своїй хаті своя правда, і сила, і воля”. Його мрія про справедливі закони відображені в урочистій сцені виборів гетьмана у поезії “У неділеньку святую”. Він захоплюється одностайністю сільської громади, православного братства, козацького товариства. Політичний ідеал незалежної України Шевченка асоціюється з демократично обраною владою і законами, рівними для всіх правами, із громадською злагодою, єдністю у рішеннях та ідеях. Для київських романтиків, на відміну від харківських із їхнім захопленням історією і старовиною, майбутнє, історична перспектива нації становить головний інтерес. Особливо це притаманне Шевченку. Він підносить християнство як світогляд, той високий моральний дух, який воно дало людству. У концепції держави Шевченка визначальними є поняття “Слово”, “Правда”, “Слава”, що синтезують у собі традицію, теперішній час і майбутнє. Слава і Правда тісно між собою пов’язані. Їхній ідеал митець уявляє у майбутні, бо в його часах “скрізь неправда, де не гляну”. А от у майбутньому: “Встане правда! // Встане воля! // Тобі одному // Помоляться всі язики // Вовіки і віки...” (“Кавказ”). Шевченко в ім’я цього майбутнія не цурається доволі категоричних закликів: “Вставайте, // Кайдани порвіте, // І вражою злою кров’ю // Волю окропіте...” (“Заповіт”); “Громадою обух стялить, // Та добре вигострить сокиру, // Та й заходиться вже будить... // Волю, що заснула...

Шевченко послідовно висловлює свою перевонану віру у світову благодать: “Діла добрих оновляться, Діла злих загинуть”. Головне для нього — свобода. З індивідуальної свободи народжується свобода політична й державна. Очевидним є те, що, як твердить В. Барка, “у Шевченка поняття свободи при всенародному і вселюдському значенні мало найбільш персональний характер, порівнюючи з поезією всіх його сучасників; для нього воля народу була одночасно конкретною і особистісною волею кожної окремої людини в загальному складі. Шевченкові чужий модель ідеологічного походження — з “програм”, що озвучували народ, ніби отару в загорожі, звідки виводять “єдиним махом” на пастівник свободи і заставляють худобою під батогом нового “хазяїна” [1, 96]. Митець чітко усвідомлює власне покликання, яке висловлює у поезіях “Запо-

віт”, “Думи мої, думи мої”, “Мені однаково...”. Він готовий на максимальну самопожертву в ім’я свого народу та України: “І не пом’яне батько з сином, // Не скаже синові: “Молись, // Молися, сину: за Вкраїну // Його замучили колись”. Цю рису І. Франко назвав “жертвування своєї індивідуальності для діла милосердя, пересилення власного горя і віддання всієї сили для благородної мрії, щастя людськості, цей ідеал Шевченко залишив нам, як свій найдорожчий спадок” [14, 437]. Український митець і мислитель розмірковує про українсько-польські відносини. Протистояння між двома народами він вважає результатом спроб шляхти і католицького кліру повноволити Україну. У поезії “Полякам” звертається до польських патріотів: “Подай же руку козакові // І серце чистее подай! // І знову іменем Христовим // Ми оновим наш тихий рай”.

Він висловлює послідовно критичне ставлення до Російської імперії, але не до її народу, якому симпатизує, як і російським декабристам. Зокрема, в поемах “Сон”, “Кавказ” Шевченко критикує і засуджує імперську систему Росії, царів вважає винуватчими кріпацтва. Як послідовний федераліст поет виступає проти централізму, з позицій радикалізму і республіканізму критикує монархію. Дуже часто цитують знамениті рядки з поезії “Юродивий”, зокрема запитання, яке ставить Шевченко: “Чи діждемося Вашингтона // З новим і праведним законом? // А діждемо таки колись.” Ця згадка про Вашингтона — “це не відокремлена подробиця в ліричному малюнкові, а ключовий складник концепції про новий характер державного провідництва, основаного якраз на новому і праведному законі: проти дикого свавілля царів-деспотів і супостатів... Державний провідник без деспотичної влади над “особистостями співгromадян”, що мають рівні права у дійсному законі, як і він — ось ідеал Шевченка. А той закон названо “новим і праведним”: новим, бо не було його в імперії, і праведним, бо якраз через нього поборюється “злая воля” царів як джерело нещастя” [1, 104—105]. Шевченко гостро критикує сучасне йому суспільство, сподівається, що розкол між українцями буде подолано в майбутньому. Згадуючи Вашингтона, мислитель не ідеалізує державний лад США, знаючи від свого американського чорношкірого друга актора А. Олдріджа про рабство й соціальні контрасти. Але українському мислителю імпонує факт створення держави за принципом “ми — американський народ”, де визначальною є

ідея єдності. Воля особиста і державна — центральна категорія. Якщо до появі феномену Шевченка змагання за українську державність було фактично приборкано, національний світогляд різними способами замінювався імперською ідеологією, то його творчість з новою силою актуалізувала ці ідеї. Шевченко поставив на порядок денний суспільно-політичного життя національно-державницькі традиції, визначив боротьбу за власну духовну державу як головну. Ці ідеї лягли в основу його світогляду. У “процесі загального духовного зросту поета на-були виразніших форм і його погляди на соціальне і політичне життя українського народу; поглиблювалася в тому процесі й центральна в усьому світогляді Шевченка ідея — державної незалежності України, поширювалися її моральні і правні основи, ясніше висвітлювалася її життєва конечність” [11, 352—353]. Тарас Шевченко не був категоричним прихильником бунтів і повстань, вважаючи це крайнім шляхом. Він стояв на тому, що передусім слід використати потенціал просвітництва і мирних компромісів.

Визначальним для державницької концепції Тараса Шевченка є образ козака — символ людини честі, борця за свободу власну і національну. Культивування образу козака не означає, що митець за-кликає повернути політичний устрій Козацької держави. Власне Гетьманщина не була незаперечним політичним іdealом для Шевченка. Він розумів, що вона віджила себе: “...була колись Гетьманщина, // та вже не вернеться...” (“Тарасова ніч”).

Шевченко стояв на тому, що треба аналізувати й використовувати її досвід, але йти далі, вибудовува-

ти концепцію нової української держави відповідно до нових історичних, політичних і культурних обставин. Звертаючись до досвіду Козацької держави, Шевченко актуалізує політичну свідомість, яка вела народ до боротьби за волю: “Тої слави козацької повік не забудем”. Він обстоює необхідність вироблення нових політичних форм держави, які відповідають новому демократичному поступу світової цивілізації. У підґрунті нового ладу мають бути покладені воля і справедливість. Ідеї республіканського устрою вільної незалежної України, авторитет народної влади утверджуються у поезії “Пророк”. На думку Шевченка, здобуття ідеалу незалежної України може стати результатом зусиль усього народу. Він говорить про необхідність формування політичної волі, адже за її відсутності панує політична неволя. Цей мотив прозвучав у поемах “Кавказ”, “Сон”, “Юродивий”. Йти до перемоги Правди — ось найвищий етичний іdeal.

Висновки. Тарас Шевченко був передусім митцем і пророком. Як мислитель він витворив власний образ та іdeal держави. Його держава є духовною державою. Шевченко вибудовує систему суспільних, духовних і морально-етичних цінностей, а не економічних. Саме перші утворили основу його державницької концепції. Він був національним ідеологом, який окреслив той концепт держави, який повинен утворити духовну основу національного організму, надати йому державної сутності. Тарас Шевченко став центральною постаттю не лише для літератури, а й для історії національної державницької традиції, витворивши власну політичну концепцію, у центрі якої Духовна Держава.

Література:

1. Барка В. Правда Кобзаря / В. Барка. — Нью-Йорк, 1961.
2. Грушевский М. Движение политической и общественной мысли в XIX столетии / М. Грушевский. — СПб., 1907.
3. Дзюба І. Тарас Шевченко / І. Дзюба. — К., 2005.
4. Дорошенко Д. Нарис історії України / Д. Дорошенко. — К., 1991. — Т. II.
5. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. — К., 1995.
6. Збірник пам'яті Тараса Шевченка (1814—1914). — К., 1915.
7. Задорожна Л. Історична концепція Тараса Шевченка в поемі “Гайдамаки” / Л. Задорожна // Вісн. Київ. ун-ту імені Тараса Шевченка. — К., 1995. — Вип. 3. — С. 22—28.
8. Задорожна Л. Героїчне як філософське поняття у творчості Т. Шевченка / Л. Задорожна // Шевченкознавчі студії: зб. наук. праць. — Вип. 3. — К., 2001. — С. 4—19.
9. Задорожна Л. Національна самоідентичність народу в творчості Шевченка / Л. Задорожна // Шевченкознавчі студії:
10. Кирило-Мефодіївське товариство: у 3 т. — К., 1990. — Т. I.
11. Лотоцький О. Державницький світогляд Т. Шевченка / О. Лотоцький // Повне зібр. тв. Тараса Шевченка. — Чикаго, 1959. — Т. III.
12. Маланюк Є. Книга спостережень / Є. Маланюк. — К., 1995.
13. Охрімович Ю. Розвиток української національно-політичної думки / Ю. Охрімович. — Нью-Йорк, 1965.
14. Павелко О.П. З історії суспільно-політичної і філософської думки на Україні / О.П. Павелко. — К., 1972.
15. Петлюра С. Статті / С. Петлюра. — К., 1993.
16. Франко І. Тарас Шевченко / І. Франко // Франко І. Літературно-критичні статті. — К., 1950.
17. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. — К., 1992.
18. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. — Тернопіль, 1994.

ГЕРМЕТИЧНІСТЬ ПРОРОЧОГО ТЕКСТУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА “БУВАЛИ ВОЙНИ Й ВІЙСЬКОВІІ СВАРИ...” ЯК ПОШУК ВЕРБАЛІЗАЦІЇ ПОЕТОМ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Анотація. За допомогою методу аналогії розкрито духовно-раціональний і соціальний смисл Шевченкового пророцтва на прикладі вірша “Бували войни й військовіі свари...”. Аналіз пророчих текстів поета має на меті показати, як народ отримує у творчості Шевченка поетично-філософський вимір власної екзистенції. Містичний вимір набуває у творах українського поета історичної конкретності в єдності окремої людини й цілого народу, в переживанні нескінченості минулого, теперішнього й майбутнього. У статті порушено питання національної екзистенції, яка осягається поетом з онтологічного рівня.

Ключові слова: пророцтво, буттяєвий вимір, національна екзистенція, благо, духовна перспектива, телеологія, ідентичність.

Аннотация. Раскрыты духовно-рациональный и социальный смысл пророчества Шевченко на примере стихотворения “Бували войни й військовіі свари...”. Речь идет об онтологичности исторических интенций поэта. Анализ пророческих текстов Тараса Шевченко имеет целью показать, как народ получает в творчестве поэта поэтически-философское измерение собственной экзистенции.

Ключевые слова: пророчество, бытийное измерение, национальная экзистенция, благо, духовная перспектива, телевология, идентичность.

Summary. The phenomenon of poetic prophecy, especially given the mental dynamics of an artist, associated with the moral concepts of time, memory and history of Christian eschatology.

У рік 200-річчя від дня народження Т.Г. Шевченка на тлі численних розвідок про його творчість **актуальним** видається міждисциплінарний аспект дослідження його текстів. **Мета** статті — проаналізувати герметичність пророчих текстів Шевченка на прикладі поезії “Бували войни й військовіі свари...”, подивитись на текст з погляду літературознавчого, теологічного, соціологічного, історичного набутку.

Пророцтво має своїм джерелом релігійне почуття. Серед численних тлумачень латинського терміна “religio” словник подає значення совісності, благочестя, святості, клятвеного зобов’язання, морально-го утиску, сумніву, ніяковості, здивування, точності, знамення [1, 660]. Теолог Л. Джуссані визначає

Development prophetic intentions of the poet revealed in view of the ontological unity of subjective and objective structures as eschatology Ukrainian people and its teleology. Intuition of mystery inherent in prophetic attitude of Shevchenko is a restoration of entity. Using the method of analogy, the author reveals the spiritual-rational and social sense of Shevchenko prophecies in an example of the poem “There were wars and military squabbles...”. It deals with the ontology of historical predictions of poet. The example of the prophetic Shevchenko texts becomes apparent transition from horizontal to vertical mind of the poet, mergers of foreboding time with causality and their actualization in the moral consequence. Traced the path of poetic thoughts from the author’s self-knowledge and knowledge of God to the knowledge of life, eternity, before the merger of freedom and human teleology in time. In the poem “There were wars and military squabbles...” is a synthesis of the spiritual and social reality. Tightness of Shevchenko eschatological texts returns preliminary understanding of teleology people, and therefore hope remains to preserve ontological national existence. Analysis of the prophetic texts of the poet seeks to show how people in the works of Shevchenko gets poetic and philosophical dimension of its own existence. The mystical dimension takes into Ukrainian poet’s works of historical specificity in the unity of the individual and of the whole nation, in the experience of the infinity of the past, present and future. The article raises the question of national existence, which is perceived by the poet from ontological level.

Key words: prophet, national existence, entity level, spiritual perspective, teleology, identity.

релігійне почуття як “здатність розуму висловити свою глибинну природу в кінцевому питанні, це locus усвідомлення людиною свого існування” [2, 6–8]. Відтак, пророцтво є однією з есхатологічних ознак свідомості людини.

Соціологія релігії пов’язує культуру людини із джерелами релігійного знання, до яких зараховує інститути пророків, жерців (священиків) і царів [3]. Концентрація знання і влади в суспільстві історично відбувалася завдяки невеликій групі заможних людей, які мали час і можливості для здобування освіти й культивування ідей.

Таку об’єктивність Тарас Шевченко, з огляду на обставини свого життя, мав би переживати особливо гостро: інтелектуальна й культурна відстань

між селянином-кріпаком і українським інтелігентом за його часу була майже непереборною. Інтуїція митця виявила для його генія межі основних соціально-духовних інститутів культури. Критичний і пророчий погляд поета на зміст основних духовно-історичних джерел культури наповнив усю його соціальну й морально-релігійну поезію.

Пророча інтенціональність є проблемою будь-якої великої поезії, незалежно від характеру релігійної культури. Методично вона вирішується за умови поглиблення раціональності до рівня інтроверсії, до рівня індивідуального передчуття часу, національно-моральної перспективи спільноти. В історії філософії ХХ ст. до розв'язання цього питання наблизилися Гуссерль, Гайдеггер, Гадамер. Особливу філософську інтуїцію щодо поезії мав Гайдеггер у інтенціональних пошуках глибин онтологічної екзистенції. Момент передрозуміння, описаний у герменевтиці Гадамера, учня Гайдегера, дозволяє нам звернутися до великої поезії з наміром відкрити її есхатологічний вимір, який можна сформулювати як єдність людини та історії. Поезія має можливість зробити те, чого не вистачає теології та філософії кожній окремо. Поезія не лише доповнює їх, а й об'єднує завдяки неповторності своїх концептів.

Існує відмінність між критичним і пророчим поглядом поета. Мораль як основа справжньої поезії не може бути моментом розрізnenня критичної думки і пророчої інтуїції. Мораль поєднує свідомість і ментальність. Великих поетів за всіх часів порівнювали з пророками. Їхня мораль виходила на позаісторичний рівень. Основою критичної думки є ідея, а основою пророцтва — передчуття істини: не інтелектуальна інтуїція, а саме “передчуття”, що походить із інтроверсійних глибин свідомості, із парадигмального часу, який у своїй суті є моральним і неісторичним. Іншими словами, пророцтво, на відміну від критики, вимагає єдності локального й глобального, національного й загальнолюдського проектів екзистенції. Така єдність вимагає виходу за межі історичного дискурсу, а отже, й критичної думки.

На початку ХХ ст. С. Смаль-Стоцький писав: “Поезія Шевченка натхнена найглибшою, найніжнішою е т и к о ю. Вона не лише будить моральні пориви, сталить і гартує душу й волю, вона підіймає душу все вище... до правди-істини, до Бога. [...] Тарас Шевченко стає апостолом, пророком

н о в о г о ж и т т я...” [6, 268]. Пізніше, в радянський період, етичний аспект Шевченкової поезії набрав ідеологічного характеру, а отже, було переосмислено значення творчості поета. Паралельно шевченкознавство в українській діаспорі (поза межами СРСР) могло вільно використовувати розвиток сучасної філософії, а особливо епістемології. Отже, у світовому шевченкознавстві образ Шевченка-поета отримав у ХХ ст. дві протилежні “іпостасі” — атеїст і пророк. Визначення С. Смаль-Стоцьким Тараса Шевченка як “апостола” і “пророка нового життя” фактично було поділене навпіл: значення “апостол” і значення “пророк” були переосмислені відповідно до соціально-політичних вимог часу; вони надихали або до релігійно-моральних пошуків, або до раціоналістичного футуризму.

Ще на початку минулого століття С. Смаль-Стоцький вирішував це питання в контексті персоналістичному: “А що політична діяльність була тоді неможлива, то всі думки, вся духовна праця повернулася на ділянку внутрішнього життя людини” [6, 269].

“Попереднє розуміння”, інтуїція таїни, притаманна пророчому світовідчуттю Шевченка, є відновленням буття і залежить від діалогу — спільнотного й есхатологічного. Есхатологічна герметичність текстів Шевченка повертає “передрозуміння” телесології народу, а отже, й надію на збереження онтичності національного існування.

Виявляючи свій погляд на спільні риси поетичного й біблійного пророцтва, В. Щурат на початку ХХ ст. писав: “Св. Письму завдячує Шевченкова Муз [...] високий, прямо поважний тон, а навіть основи філософічного світогляду”. А також: “Віктор Гюго... зрівняв усіх пророків з поетами, а всіх поетів з пророками”. І далі: “Уявіть собі таку душу, що з природи буде гармонійна; представте собі душу сильну і незломиму, а при тім приступну для найслабших вражінь, душу обдаровану багатством творчої сили, з високим ідеальним полетом” [9, 4; 3, 107]. В. Щурат, власне, помічає образ буттевої парадигми, пророчої есхатологічної реальності, “вертикального” екзистенційного акту як динаміки пророчого слова, динаміки історії та християнського Об’явлення, що її можна беззастережно долучити до Шевченкової поезії.

На близькому до зазначеного рівні осягнення Шевченкового поетичного пророцтва зупиняється Й. О. Прицак. Він виявляє національно й соціально-комунікативний вплив на поета його висококуль-

турного середовища й визначає момент народження пророка періодом “Трьох літ”, пов’язуючи цей етап з перемогою покликання поета над покликанням художника: “Його об’явлення — це, власне, “Три літа”. Ось так Шевченко-пророк — народився” [4, 270–272]. Погоджуючись із самим принципом спостереження дослідника над соціальними чинниками формування свідомості Шевченка, потрібно, однак, наголосити на вагомому некомунікативному аспекті духовно-релігійного буття поета, яке набувало дедалі більшої глибини й зрілості аж до кінця його творчого життя.

Наш погляд на феномен поетичного пророцтва у Шевченка передбачає врахування структури мисленнєвої динаміки митця. Джерело актуалізації такої духовної динаміки безпосередньо знаходимо в поняттях морального часу, історичної пам’яті та християнської есхатології, наявних у Шевченкових творах. Завдяки такому підходу отримуємо можливість простежити розвиток пророчих інтенцій поета, що передбачають онтологічну єдність суб’єктивного й об’єктивного як структуру есхатології українського народу, а також йогоteleологію.

Питання поетичного пророцтва корелює з об’разним контекстуальним виміром свободи людини, тобто з філософським пошуком Цілого як універсальної світобудови в конкретному просторі й часі. Тому велика поезія завжди виходить на бутевий рівень, але відрізняється від численних метафізичних парадигм особливим поєднанням образу й логіки людини: іманентного (внутрішнього) з трансцендентним (можливістю оцінити буття людини зовні, через інтелектуальну інтуїцію).

Уже у чотиривірші “І день іде, і ніч іде...” (1860) Шевченко досягає найбільшої глибини пророчого самовідчуття: “І день іде, і ніч іде. // І голову схопивши в руки, // Дивуєшся, чому не йде // Апостол правди і науки!”

Тут виразно постає зустріч у свідомості поета полюсів духовності, змістом якої є пізнання всієї суперечливої дійсності життя. Стан душі Шевченка, відтворений у чотиривірші, передає той обсяг ума, свідомості й телеологічності людини, без якого пророцтво не може відбутися. Водночас він указує на мотиваційну структуру духовності Шевченкового поетичного стилю.

Протягом цілого життя Шевченко наближалася до пророчого рівня свідомості завдяки власній чистоті душі та неприйняттю ніякої деформації прав-

ди. Його віра, яка поступово посилювалася, під кінець життя дедалі більше виявляла дисгармонію людського світу, що ставало причиною соціального скептицизму поета. Останнє є надзвичайно важливим для розуміння духовного стилю Тараса Шевченка. Якщо говорити про універсальність особи Шевченка, то тільки в межах його поезії і, глибше, в межах його духовного стилю як форми індивідуальної інроверсії.

У відомому соціально-історичному контексті буття Росії та відповідних політичних цінностей Шевченко міг би повторити за Б. Паскалем, попередником екзистенціалізму: “людина внутрішньо розірвана і є сама собі протилежністю” [7, 74]. Проте, подібно до Паскаля, скептицизм Шевченка, його сумніви й розчарування вели не до безповоротного бунту, але до пошуку трансцендентної правди й почуття любові. За Паскалем, “серце” є властивою людині здатністю до пізнання надприродних речей [7, 72]. Істина актуалізується в поезії Шевченка як практика душі, вибір Бога, а не політичної позиції. Шевченко, як і Паскаль, обирає Христа, оскільки краще програти земне життя, але отримати вічність: “...той, що дивиться // На людей душою — // Пекло йому на сім світі, // А на тім...” (“Думи мої, думи мої...”, 1840, рядки 72–75).

Це есхатологічне почуття поета мало дозрівати в постійній боротьбі з самим собою. Такою є особистісна духовна парадигма Шевченка, яка привела його під кінець життя до усвідомлення свого внутрішнього пророчого стану. В цьому полягає оригінальність, неповторність Шевченка як національного мислителя: онтологічна непроминальність людського існування стала поетовою особистісною та загальноукраїнською teleologією; народ отримав у творчості Шевченка поетично-філософський вимір власної екзистенції.

Будь-яка сформована особистість має національну й загальнолюдську перспективи в єдності. Аналітично — це метаісторія. Проте особа народжується не без участі містичного елемента у відчуттях. У цьому моменті аналітизм і містичність індивідуально можуть утворювати в особі власну перспективу зустрічі. Цей елемент єднає всіх національних мислителів. Тарас Шевченко — не аналітик і не містик у буквальному значенні слова, але саме містично-аналітичний аспект його думки відбувся в багатьох поезіях, і особливо у творі “Бували войни й військовії свари...” (1860).

Вірш має окреме місце в розумінні Шевченка як поета-пророка. Поетові йдеться про екзистенційний акт, онтологію в метаісторії й, конкретно, у філогенезі українського народу. Лише через онтологічний досвід примиряються численні, деколи опозиційні, тлумачення образів цього вірша дослідниками (коментар твору як “політичного пророцтва” див.: [8, 97–105]).

У поезії “Бували войни й військовії свари...” йдеться про перехід з горизонталі на вертикаль свідомості поета (Б. Паскаль наділяв такою властивістю “серце”), злиття передчуття часу з причиновістю та їхня актуалізація в моральній наслідковості. Думка спрямовується до самопізнання й пізнання Бога, тобто до пізнання буття, вічності, до злиття свободи й телесогностичної людини в часі. Власне такий синтез духовної та суспільної реальності й відбувається у вірші “Бували войни й військовії свари...”.

Власне, горизонтальний час у цій поезії відсутній: минулий і майбутній час дієслів нейтралізується причиною перемоги добра над злом, ладу над безладом, оскільки безлад — це зло, а світ онтологічно є добрим, є вічним порядком. Час актуалізується метаісторично, перетворюється на моральну вертикаль. Незалежно від конкретно-історичного втілення зло набуває статичних ознак, тобто переходить на ментальний рівень: “Бували войни й військовії свари: // Галагани, і Киселі, і Кочубеї-Нагаї – // Було добра того чимало. // Минуло все, та не пропало. // Остались шашелі...” (Рядки 1–5).

Вірш починається з констатації причин руйнування соціального тіла України. Сучасний реципієнт реконструює Шевченкове відчуття нищення народного буття, спираючись на власну історичну пам’ять: російський царизм, більшовицька епоха, незалежність України кінця ХХ ст. — однаково зберігає ґрунт для “шашелів”. Так виявляється статика й системність пророцтва.

Остаточним есхатологічним знаком поезії “Бували войни й військовії свари...” — перемогою добра над злом — постає пророчий образ “козак безверхий упаде”, який нейтралізує динаміку протистояння. “Козак безверхий” втілює екзистенційний вимір боротьби народу з віддаленим від Блага власним буттям: “Остались шашелі: гризуть, // Ж[е]рутуть і тлять старого [дуба]... // А од коріння тихо, любо // Зелен [і парості] ростуть. // І виростуть; і без сокири // Аж зареве та загуде, // Козак безверхий упаде, // Розтрощить трон, порве порфіру, // Роздавить вального кумира, // Людськії шашелі. Няньки, // Дядьки

отечества чужого! // Не стане ідола святого, // І вас не стане...” (Рядки 5–17).

Добро як прихована іманентна сутність триває і передається у формі особливої духовної напруги: “І без сокири // Аж зареве та загуде...” (Рядки 9–10), — оскільки телесогностична мета народу як прагнення Блага рухає історією. Постає образ скривдженого “безверхого” народу, еліту якого цілеспрямовано століттями знищують. А відтак неминучим є занедбання народу в контексті його історичної пам’яті, спричинене руйнацією національної традиції і культури. Народ, підточений багатосотлітнім нищенням ззовні та власними “шашелями” зсередини, стане причиною перетворення гнобителів на “гній”, що на ньому виростуть лише “будяки та кропива”: “— а більш нічого // Не виросте над вашим трупом. // І стане купою на купі // Смердячий гній — і все те, все // Потроху вітер рознесе...” (Рядки 18–22).

Між злом в історичній пам’яті народу (рядки 1–6) і “помолимося Богу” (рядок 23) є час “шашелів”, “ідола святого” та “зелених паростей”, протистояння яких закінчується нищенням безладу й буттєвою перспективою духовного миру: “А [ми] помолимося Богу // І небагатії, невбогі.” (Рядки 23–24). Опозиція “небагатії — невбогі” — містичний символ духовного миру, який необхідний народу для співжиття з іншими культурами та гармонії з самим собою. Саме цьому заважали політичні гнобителі й ті їхні “няньки” й “дядьки”, які замість боротьби вислужувалися перед “отечеством чужим”, перетворюючи власне плавування перед ним на свого “кумира” й “ідола святого”.

Містичка інтегрується в поезії в конкретні історичні факти і психологічно-екзистенційні типи, які впізнаються: “людськії шашелі”, “няньки, дядьки отечества чужого”, їхній “кумир”. Протягом двох століть український народ не перестає бути жертвою вклоніння ідолам, указаним Шевченком. Продовжується “тління старого дуба”. У “нашій — не своїй” державі нищення української еліти й узагалі інтелігенції триває в латентних формах старих імперських — “демократичних” — традицій: створення непереборних екологічних і демографічних криз, антенаціональна культурна й економічна політика, моральна деградація і корупція як гарантія успішності та кар’єрного просування, безконтрольність владної ієрархії, навмисне створення умов, які провокують еміграцію робочої та інтелектуальної національної сили, “одновекторна” політика в

напрямі колишньої метрополії — Москви тощо.

У поезії Шевченка, особливо в останніх роках його творчості, спостерігаємо містичні пророцтва, які вказують на сучасний стан України, а шлях українського народу здобуває наступну перспективу. “Бували войни й військові свари...” алегорично передає безмежність форм і напругу життя, смирення і впорядкованість буттєвої парадигми народу. Образ “козака безверхого” виростає у Шевченка до рівня концепту через метафізичний символізм, який виявляє есхатологічний зміст цілої поезії. “Людській шашелі” й “зелені парості” сповнюють алегоричний образ діалектичним смыслом. Ця опозиція створює ефект онтологізації символу: народ бореться за своє існування, яке постає окремим буттям, уособлюється, набирає духовних форм — релігійних і метаісторичних. Відбувається ідентифікація нації: благо народу, його традиція усвідомлюються як сталі й незнищенні. Релігійність утворює мотивацію нескінченного через “додану вартість”, приховану в слові (Й. Рацінгер) [5, 14], через вищий вимір слова в синтезі контекстів цілої творчості поета. Сучасна філософія такий вищий вимір слова називає концептом. Проте метаісторичність слова, на відміну від концепту, відкриває реципієнта на іманентний буттєвий рух народу до Блага, тобто на його телеологію.

У Шевченковій поезії “шашелі” є злом, яке виявляє себе через історичну віддаленість народу від Блага. “Козак безверхий” своїм падінням руйнує перешкоди, які відділяють народ від джерела добра. Втрата традиційних цінностей має соціально-індивідуальний вимір. Але противагою залишається рівень трансцендентний, пов’язаний із почуттям свободи, що формує ментальність, схильності цілого народу. І це є джерелом відновлення народної буттєвості. У критичних обставинах перманентної нейтралізації національної еліти провідною ознакою соціального розвитку народу постає творче ставлення до життя як умова виживання. У Шевченка ця ментальна риса є стрижнем його пророцої інтенції, що залишається латентною. Символ сутнього — незбагненність творчого акту, самовідновлення нації — втілюється в поетичному образі “зелених паростей”: “старий дуб” зберіг живе коріння — “зелений” locus майбутнього. Латинська лексема locus у теології означає “духовний горизонт” [2]. Саме в такому протистоянні історичної конкретики життя і буттєвої перспективи реальність України

відновлює есхатологічний вектор до Блага. Отже, у поезії “Бували войни й військовії свари...” відбувається остаточна зустріч історії та метаісторії, людини і Бога, актуалізується онтологічна єдність особи та спільноти. Маємо поетичний концептуальний образ української спільноти з каузальністю, єдністю частини й цілого та актуалізацію людської діяльності на радість її самій; благо спільноти збігається з благом окремої людини. Це класична структура релігійно-символічного пророцтва.

Проте духовна ситуація виходить за межі образу й символу. Структура Шевченкового пророцтва викликає у реципієнта відчуття нескінченності, стає онтологічною, не залежною від історично змінних символів, тобто проектує соціальну перспективу в телеологічному вимірі народу. У такій історичній конкретності народжується об’єктивний смисл пророцтва, який доляє межі авторської суб’єктивності. У пророчій перспективі поета народжується есхатологічна свідомість українського народу як напрям буттєвого шляху. Слово Христа (як істина, що у своїй сутності є некомунікативною реальністю) опановує слово поета і стає новим Буттям: entity (сущність і буття народу в поезії Шевченка) стає Genesis (самим Буттям, дією Бога в історії). Есхатологічна перспектива в поезії Шевченка вказує на благо українського народу й передбачає руйнування перспективи “зла” — духовних колабораціоністів, “шашелів”, які існують у різних історичних формах розвитку суспільства.

Висновки. Пророче відчуття виникає з перших творів Шевченка. Але тільки після постійної боротьби із самим собою упродовж цілого життя поет стає здатним до вербалізації сталої і системного, релігійно-символічного пророцтва. Водночас семантичні зв’язки характеризують оригінальний національний духовний стиль: аналогічні, алегоричні й метафоричні інтенції набирають у Шевченкових образах-концептах метафізичного значення, яке кличе реципієнта до самопізнання й вибору вічних цінностей.

Поет реалізував своє покликання в критичний для України історичний момент. Саме в XIX ст. Україна під тиском зовнішніх і внутрішніх обставин відійшла від Блага настільки, що самому народу загрожувала остаточна асиміляція, запрограмована ще російським царем Петром I у його південно-західній політиці. Саме цю глобальну небезпеку розумів Шевченко, осмислюючи відпо-

відальність своєї музи: “Учи неложними устами // Сказати правду. Поможи // Молитву діяти до краю” (“Муза”, рядки 33–35). Слова “правда”, “молитва”, “до краю” втрачають свою історично залежну символічну сутність і набувають есхатологічного вираження в бутті українського народу, набувають містичного виміру в історичній конкретності, втілюють зустріч людини й Бога в діалозі.

Містичність ситуації у “Бували войни й військовії свари...”: “А [ми]помолимося Богу // І небагатії, невбогі,” — утворює аналогічні паралелі в інших пророчих текстах поета: “...вольнії, широкії, // Скрізь шляхи святії // Простеляться; і не найдуть // Шляхів тих владики, // А рabi тими шляхами // Без гвалту і крику // Позіходяться докупи, // Раді та веселі. // І пустиню опанують // Веселії села” (“Ісаїя. Глава 35 (Подражаніє), рядки 41–50).

Так розкривається перспектива духовного стану українського народу. Поет висловлює цю інтенцію в поняттях народної культури, що надає пророцтву національної буттєвої форми. “Шляхи святії” є відновленням християнської духовності, чистоти сумління, можливістю жити за внутрішньою правдою, у згоді з власною ідентичністю. Поет, орієнтуючись на теологію народу в буттевому вимірі, стверджує опанування спільнотою Блага без “гвалту і крику”, що їх створюють політичні інтереси антинародних соціальних груп: “...і не найдуть // Шляхів тих владики.” У такому пророчому контексті “веселії села” (позначені семантикою духовної радості, звільнення, відновлення власної ідентичності) “опановують пустиню” — символ несвободи, внутрішнього й зовнішнього винищення та спустошення.

Концепт національної спільноти у вірші “Бували войни й військовії свари...” суголосний також з есхатологічною картиною в поемі “Гамалія”, де містичний образ України актуалізується в конкретно-історичному прагненні радісної праці на власній

землі. Людина опановує історію через спільну працю, а не через протистояння. Похід козаків на чолі з Гамалією, який звільняє полонених у Скутарі, має аналогічний результат із проростанням “зелених паростей”, що зумовлює горизонт майбутнього, свободу від духовного й соціального рабства: “Вилітали запорожці // На лан жито жати, // Жито жали, в копи клали, // Гуртом заспівали...” (“Гамалія”, рядки 163–166).

Військова справа українського козацтва виявляється через образи радісної праці спільноти. В останніх рядках “Бували войни й військовії свари...” маємо ту саму семантику звільнення: “А [ми] помолимося Богу // І небагатії, невбогі.”

Поет передбачає онтологічний результат життя українського народу, результат як буттевий шлях, підвладний не власне соціальній дії, але її джерелу — духовному стану людини й народу: “А рabi тими шляхами [...] // Позіходяться докупи, // Раді та веселі...”

Українська спільнота отримує причину й наслідок існування (теологічну каузальність, шлях), єдність частини й цілого (“позіходяться докупи”) та актуалізацію людської праці на радість її самій (“раді та веселі”), коли благо спільноти збігається з благом окремої людини: “І пустиню опанують // Веселії села.” Оксиморон “раби раді та веселі” вказує на духовний вектор усвідомлення реальності, за якого тільки й можлива перемога смиренних, нагорода мужніх і радість терпеливих.

Так містичний вимір набуває історичної конкретності в єдності окремої людини й цілого народу, в переживанні нескінченності минулого, теперішнього й майбутнього у фактах екзистенції. Щоб указати на національну екзистенцію, поет має осягнути її з онтологічного рівня. Творчість Шевченка передчуває вистраждану духовну перспективу українського народу.

Література:

1. Дворецкий И. Латинско-русский словарь / И. Дворецкий. — Москва, 1986.
2. Джуссаны Л. Религиозное чувство: Книга первая. Путь / Л. Джуссаны; пер. с итал. — Москва, 2000.
3. Доусон К. Г. Религия и культура / К.Доусон; пер. с англ. — Санкт-Петербург, 2000.
4. Прицак О. Шевченко-пророк / О.Прицак // О.Прицак. Світи Тараса Шевченка. Зб. ст. до 175-річчя з дня народження поета.— Нью-Йорк — Париж — Сідней — Торонто — Львів, 1991.
5. Рацінгер Й. Венедикт XVI. Ісус з Назарету. Частина перша. Від хрещення в Йордані до Переображення / Й.Рацінгер; пер. з нім. — Жовква, 2009.
6. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації / С.Смаль-Стоцький. — [Нью-Йорк, Париж, Торонто, 1934] Черкаси, 2003.
7. Татаркевич В. Історія філософії / В. Татаркевич; пер. з пол. — Львів, 1999.— Том 3. Філософія XIX століття і новітня.

ШЕВЧЕНКОВА СТРАТЕГЕМА

Анотація. Виявлено культурно-антропологічну матрицю життєвої і творчої стратегеми Тараса Шевченка, його особистісної мотивації. Означені риски міфологізації та героїзації цієї постматерії та форми її актуалізації у сучасному культурному просторі. Проаналізовано спосіб бачення і моделювання Шевченком картини світу як художника і майстра слова, визначення місії художника як алхіміка людської природи, прокладання власного шляху, формування і виникнення себе заради і всупереч обставинам. Постать Шевченка увиразнено в сучасному суспільному дискурсі, що дає змогу вибудовувати не лише соціальні, а й персональні стратегії.

Ключові слова: картина світу, стратегема, візіонерство, культурно-антропологічна матриця, мотивація, самоактуалізація особистості.

Аннотация. Определена культурно-антропологическая матрица жизненной и творческой стратегемы Тараса Шевченко, его личностной мотивации. Отмечены риски мифологизации и героизации этой фигуры и формы ее актуализации в современном культурном пространстве. Проанализированы способ видения и моделирования Шевченко картины мира как художника и мастера слова. Обозначена миссия художника как алхимика человеческой природы. Подчеркнута необходимость поиска собственного пути, усовершенствования себя благодаря и вопреки обстоятельствам. Актуализация Тараса Шевченко как субъекта современного общественного дискурса становится инструментом создания не только социальных, но и персональных стратегий.

Ключевые слова: картина мира, стратегема, визионерство, культурно-антропологическая матрица, мотивация, самоактуализация личности.

Summary. This article identifies a cultural and anthropological matrix of life and creative strategem of Taras

Shevchenko, his personal motivation. As a cultural and social space of Ukraine Shevchenko is more than an outstanding creative person with a body of literary or visual texts. Generally speaking Shevchenko is a factor which cannot be ignored not only in cultural, but also in social and political conflicts. Brief biography of Taras Shevchenko in length of forty-seven years (of which only thirteen were as a free citizen) essentially defines a grand way from disadvantaged social status of the individual to the subject of history. Extremely high value of freedom and unwillingness to admit no other power except the power of beauty, wisdom and love, the ability to be content with little in everyday life, while the tendency to set a great goal – is, in fact, attribute signs of “Shevchenko's man”. Shevchenko had a personality goal. Moreover, he was one of those who had this goal set before him. Even very young Taras went looking for the iron pillars that held the sky. When he was a grown up, with the same tenacity he sought a treasure of art. And that irresistible desire led him to be a student of Karl Briullov. Painting for Shevchenko was not only a craft – “daily bread” but calling not less than poetry. He really was quite sincerely convinced of the special mission of the artist as alchemist's human nature. In this context seems to be a promising attempt to interpret Shevchenko as a cultural hero, employing the work of British philosopher Thomas Carlyle. The article analyses the way of seeing and modelling of Shevchenko's picture of the world as an artist and master of words, it defines the mission of the artist as an alchemist of human nature, laying their own path, forming and developing himself according to and in spite of the circumstances. Updating the figure of Taras Shevchenko as the subject of contemporary public discourse becomes a tool for the creation of not only social, but also personal strategies.

Key words: world view, strategic statement, visionary, cultural and anthropological matrix, motivation, self-actualization.

Актуальність. У культурному і соціальному просторі України Шевченко далеко більше ніж видатна творча особистість з корпусом літературних чи візуальних текстів. Узагальнено кажучи, Шевченко — це чинник, з яким не можна не рахуватися у будь-яких не лише культурних, а й суспільно-політичних розкладах. Коротка біографія Тараса Шевченка довжиною у сорок сім років (із яких лише тринадцять були життям вільного громадянина) по суті окреслює грандіозний шлях від соціально упослідженій людської одиниці до

статусу суб'єкта історичного процесу. Надзвичайно висока цінність свободи і небажання визнавати над собою жодної іншої влади, окрім влади краси, мудрості і любові, здатність задовольнятися малим у повсякденні, водночас схильність ставити перед собою велику мету — це, по суті, атрибутивні ознаки “шевченківської людини”. Саме так філософ і публіцист Микола Шлемкевич означив той ментальний і соціально-антропологічний типаж, який щонайвиразніше заманіфестував себе саме у творчості та біографії Тараса Шевченка. Його

культурно-антропологічна матриця безвідмовно спрацьовує і в нинішніх історичних обставинах.

Мета — розпочати дискусію щодо перспектив зміни парадигми сприйняття й інтерпретації біографії та творчості Тараса Шевченка в контексті української культури, відкритої світу, залучивши до інтерпретації інструментарій культурної антропології та психології.

Виклад основного матеріалу. З позиції сучасної психології Шевченко є яскравим зразком самоактуалізації особистості. Ця концепція зародилася в середовищі гуманістичної психології в середині ХХ ст. і найдетальніше розкрита у праці американського психолога Абрахама Маслоу [4]. Принагідно варто нагадати, що саме цей дослідник запропонував світу такий концепт, як піраміда людських потреб, що більш відома як піраміда Маслоу. Нижню частину цієї умоглядної конструкції складають фізіологічні потреби, як-от: їжа, безпека, продовження роду, а на самій верхівці — потреба в самоактуалізації, тобто: у розвитку особистості, реалізації здібностей та талантів, в осмисленні свого призначення в світі. Самоактуалізовані особистості, за Маслоу, — це люди, які досягли того рівня особистісного розвитку, який потенційно за кладений в кожному з нас.

Спираючись на тривалий досвід спостережень, дослідник виокремив низку рис, за якими можна окреслити психологічний портрет самоактуалізованої особистості:

1. Інтерес до незвіданого. Велика свіжість сприйняття; знаходження щоразу нового у вже відомому. Багатство емоційних реакцій.

2. Прийняття себе та інших такими, якими вони є (“я роблю своє, ти робиш своє. Я в цьому світі не для того, щоб відповідати твоїм очікуванням. І ти в цьому світі не для того, щоб відповідати моїм очікуванням. Я поважаю та приймаю тебе таким, який ти є”).

3. Спонтанність проявів, простота і природність. Такі люди дотримуються усталених ритуалів, традицій та церемоній, але ставляться до них з певною мірою гумору. Це не автоматичний, а свідомий конформізм лише на рівні зовнішньої поведінки.

4. Здатність звіряти свої дії із своїми цінностями і послідовно рухатися за своєю життєвою місією чи надзвіданням.

5. Самоактуалізовані люди нерідко схильні до самотності, і для них характерна позиція відсторо-

неності від багатьох подій власного життя. Це допомагає їм відносно спокійно переживати неприємності і бути менш схильними до впливів ззовні.

6. Автономія і незалежність від інших людей. Такі люди набагато самостійніші й самодостатніші. Вони підпорядковуються насамперед внутрішнім, а не громадським детермінантам або детермінантам середовища. Цими детермінантами є закони їх власної внутрішньої природи, їх потенційні можливості та здібності, їх творчі імпульси, їх потреба пізнати самих себе і стати більш цілісними людьми, краще зрозуміти, ким вони є насправді, чого вони насправді хочуть, в чому полягає їх покликання або якою повинна бути їхня доля. Автономність або відносна незалежність від середовища означають також незламність перед несприятливими зовнішніми обставинами, на зразок ударів долі, трагедій, стресів і поневір'янь.

7. Границі переживання, які характеризуються відчуттям зникнення власного “Я”. Частіші прориви на пік переживання. Ці переживання допомагають змінювати на краще думку людини про свою себе, зумовлюють зміни в його ставленні до інших людей і його спілкуванні з цими людьми. Вони вивільняють творчі здібності, спонтанність, експресію, неповторність індивіда. Вони наявні в мотивації розвитку, оскільки людина пам'ятає пікове переживання, як дуже значне і бажане, і прагне його повторення.

8. Почуття спільноті з людством в цілому.

9. Дружба з іншими самоактуалізованими людьми: вузьке коло людей, відносини з якими дуже глибокі. Відсутність проявів ворожості в міжособистісних відносинах. Оскільки вони в меншій мірі залежать від інших людей, вони менше бояться їх, менше їм брешуть, менш ворожі стосовно них, менше потребують їх похвали і прихильності. Вони менше переймаються пошаною, престижем і нагородами.

10. Демократичність у відносинах. Готовність вчитися в інших. Повага до інших людей.

11. Загострене почуття справедливості, вони тонко відчувають неправду і фальш.

13. “Філософське” почуття гумору. Вони ставляться з гумором до життя в цілому і до самих себе, але ніколи не насміхаються з вад інших людей.

14. Креативність (творчість), яка не залежить від того, чим людина займається, і що виявляється у всіх діях самоактуалізованої особистості. Твор-

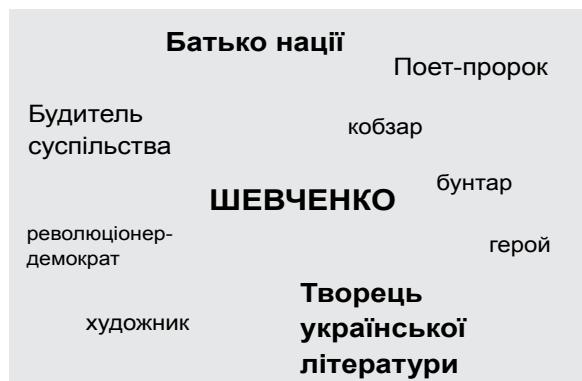


Рис. 1. Постать Тараса Шевченка у сучасному суспільному дискурсі

чість передбачає відкрите і щире вираження і відображення своїх почуттів та ідей. Самоактуалізована особистість не стане ніяковіті або озиратися на громадське несхвалення при створенні конкретних творів мистецтва, такі як музика, вірші, картини, літературна творчість та інше.

Якщо під таким оглядом подивитися на особистість Тараса Шевченка, то бачимо, що він володів переважною кількістю вищезгаданих рис. Шевченко — це людина мети. Більше того — він із тих, хто сам цю мету перед собою ставив. Ще зовсім маленьким Тарас пішов шукати залізних стовпів, на яких тримається небо, підрісши з такою ж впертістю він шукав собі навчителя з малярства. І саме це нездоланне прагнення і привело його від дяківського попихача до учня Карла Брюллова.

Водночас саме ці риси робили Шевченка неблагонадійним в обставинах російського самодержавства, але не виключено, що і в обставинах інших політичних систем, що передбачають обмеження свободи думки, він викликав би підозру таємної поліції. Адже незалежність суджень і актуалізована цінність свободи — це те, чого боялися усі режими. Дозволю собі припустити, що саме острах перед потенціалом, що його криє в собі Шевченкова творчість і його неординарна біографія, змушувало радянський агітпроп на різних історичних етапах творити стійкий культ Кобзаря як певної статичної і зручної фігури. У всякому ж бо офіціозі криється підступність для вішанованого (та й шанувальників), а з кожною “знаменною датою” усе настійливішими стають спроби “округлити” чинник національного генія — до статусу міфу чи бренду. Так простіше ділити його без остаті і без зайвих



Рис. 2. Перспективи зміни дискурсивного поля

запитань — що, власне, і відбувалося з Шевченком впродовж перших двох десятиліть незалежності України. Адже, незважаючи на те, що змінилася риторика, з радянських часів була успадкована модель поводження з усім корпусом Шевченкового тексту і метатексту.

Наслідком такої політики став дискурс, в якому домінують маркери глорифікації. З ними зручно творити канон, але аж ніяк не працювати зі смисловим потенціалом, закладеним у всьому корпусі спадщини митця.

На противагу цій тенденції є спроби раціоналістичної деконструкції міфу. Але в такому разі руйнується зв’язок актуального дискурсу із глибинними пластами нашої власної картини світу. Адже у тих пластиах, які ведуть нас у епічні часи, закріплено коди Шевченкової творчості. Безперечно цікавими є спроби експлуатації окремих виразних і експресивних сторін Шевченкового феномену. Наприклад, у рок-прочитанні чи соціальному активізмі. Проте тут, гіперболізуючи одні деталі, губимо з поля зору інші, пов’язані із персоналістичними виміром.

Зміна дискурсивного поля відбувається шляхом зміни “теми розмови”, перенесення наголосів з одних аспектів (в цьому разі — зужитих і стереотипних) на інші, а також — через парадоксальне зіставлення різних топосів і практик мислення, зокрема, психологічних категорій і міфологем. Нам нікуди не дітися від того, що в суспільному сприйнятті постать Шевченка завжди буде міфологізованою, з певними метафізичними конотаціями. Втім, міф — це не завжди синонім байки, від останніх міф відрізняється особливим, незрідка сакралізованим змістом. Український філософ Тарас Лютий

наголошує, що міф є важливим засобом комунікації. У ХХ і ХХІ століттях міфи повертаються до нас не лише через літературу, а й через мистецтво, кінематограф, медіа. На переконання Лю того, міфи дозволяють не лише перекручувати реальність, а й створювати нові моделі ідентифікації. Перенесення уваги на феномен Шевченка як особистості, яка не лише реалізувалася за вкрай несприятливих умов, як митець, а й принесла нові ракурси бачення, нову картину світу є одним з них.

У цьому контексті перспективною видається спроба інтерпретації Шевченка як культурного героя. Модус митця-героя, митця-стратега передано британським філософом Томасом Карлейлем у праці “Герої, героїзм і геройче в історії”, яку, до речі, він писав в ті самі роки, коли Шевченко свій “Кобзар”. “Геній — обранці світла. Вони володіють рідкісною здатністю не лише “здогадуватися” і “думати”, а й знати і вірити”, — стверджує Карлейль.

Живопис справді був для Шевченка не лише ремеслом — “хлібом насущним”, а й не меншим по кликанням, ніж поезія. Він дійсно йшов, абсолютно щиро переконаний в особливій місії художника як алхіміка людської природи. “Яка ж неосяжна божественна тайна прихована в цьому витворі руки людської, в цьому божественному мистецтві? Творчістю зветься ця божественна тайна, і... завидний жереб великого поета, великого художника. Вони брати наші по плоті, але, натхненні згори, уподібнюються ангелам божим, уподібнюються Богу. I лише їх стосуються слова пророка, їх лише створив він за образом і подобою своєю...” — ці слова Тарас Шевченко вклав у вуста одного із персонажів повісті “Прогулянка із задоволенням і не без моралі”, аби маніфестувати своє переконання і своє призначення.

Майже в той же час Томас Карлейль писав: “Героєм є той, хто живе у внутрішній суті речей, в істинному, божественному, вічному. У тому, що незримо для більшості існувало завжди під оболонкою тимчасового і вульгарного. Його життя — частка вічного серця самої природи; таким є життя усіх людей взагалі, але більшість з них є слабкими, вони не знають дійсності й не залишаються вірними їй. I тільки меншість є сильними, геройчними, вічними, оскільки ніщо не може прихovати від них вічної природи”[1]. Шевченко розкрив перед своєю аудиторією не лише не осягнуті до того ракурси бачення і відчуття, він розкрив перед спільнотою

і мертвих, і живих, і ненароджених земляків своїх простір призначення. Аби оцінити евристичний потенціал його меседжу, варто не лише аналізувати теми і риторику його творчості, а й зауважити особливий спосіб бачення, яким назовні провіщається внутрішній світ.

Тарас Шевченко, імпульсивний і спонтанний у повсякденні, в іпостасі свого мистецького альтер-Его є стратегом, нервом якого є проактивність і візіонерство. У сучасну добу негайногон онлайн-доступу бачення потрібне не лише митцям. Наявність чіткої візії, як і волі до її досягнення, є невіддільною передумовою життєвого успіху. Шевченкова риторика — чинник, який справляє перше і дуже часто поверхове враження і згодом може зумовити поверхові судження щодо природи творчості митця. I от за риторикою не лише пересічні реципієнти, а й часто-густо дослідники гублять оптику сприйняття світу, яку пропонує Шевченковий текст. Якщо риторика є багато в чому даниною панівним стилям доби, то оптика “зав’язана” на моделях поведінки, які походять від досвіду, цінностей і переконань суб’єкта. Узальгено кажучи, спосіб бачення і моделювання Шевченком картини світу, як, власне, і сама картина, є тим основним “дарунком богів”, який позначає Шевченка як культурного героя. Стратегія — це прерогатива сильних і вимагає від того, хто наважився на цей шлях, вміння розпорядитися своїм ресурсом. У питомо людському вимірі силою є потуга, яка йде з середини, від ядра людської природи. Шевченко як митець сприймав цю силу як світло, тихий повів Божественної волі, який приходить після найлютішого урагану людських пристрастей, світло тихе невечірнє. I в такі моменти людині стає у пригоді поетична загостреність чуття, якою пронизані Шевченкові візії.

У стратегічному плануванні є одна проста, але дуже дієва вправа zoom-out. Суть її дуже проста: працюючи з певною проблемою чи явищем, аналітик робить “від’їзд”, намагаючись побачити його в масштабі. А потім зосереджується на дрібних деталях, подумки “вмонтовуючи” їх у загальну картину. Таким чином, мікро- і макрорівні лінкуються між собою. I, мислячи глобально, ми маємо змогу успішно діяти у своїй локальній ніші.

Шевченкові персонажі завжди поставлені у ситуацію вибору. Коли звернути увагу на сюжетні (у живописі, акварелі, офорті) композиції митця, то бачимо його персонажів буквально за кілька

кроків чи миттєвостей від кульмінації. Зустрічаючись, здійснюючи раду чи суд, провадячи дружню розмову, сперечаючись, розмірковуючи, вони — у процесі внутрішнього руху до своєї мети. Вони на Шляху. У всякого з них своя доля і свій шлях широкий. Місія культурного героя, в іпостасі стратега, не просто відкрити новий напрямок для думання, устремління, руху, але подумки пройти весь шлях, ретельно зазирнути за кілька поворотів наперед; скласти, як тепер говорять, “дорожню мапу” руху до мети.

Як глядачі цієї грандіозної сцени ми маємо зможу побачити, що в усіх завжди є вибір і можливість апелювати до цього оркестру Буття. Чутися у ньому солістом і мати сміливість викликати Долю (чи кидати їй виклик?) як чогось такого, за якого лише й можливе розгортання сценарію власного буття. Бо без цього залишається спати... спати на волі. А це, на переконання ліричного героя Шевченка у поезії “Минають дні, минають ночі”, гірше, ніж знати небезпек і переслідування.

Хрестоматійні сюжети Шевченкових творів певною мірою відтворилися на вулицях Києва на зламі 2013—2014 років. Одним із поширеніших гасел, які можна було побачити на барикадах Євромайдану, було: “Борітесь — поборете — Вам Бог помагає”. При занадто прискіпливому розборі будь-якого конфлікту в підсумку можна побачити лише зіткнення яскравих характерів чи амбіцій. Це той момент, коли за деревами не видно лісу. І час робити панорамний “від’їзд”. Адже життя триває — після усіх “останніх” битв. У Шевченка божественне світло постає в іпостасі тремтливої свічки (Як в автопортреті 1845 р. повтореного у гравюрі у 1860-му), яку треба пронести крізь морок ночі, перших чи останніх променів сонця з-за обрію, коли серце всміхається “Тихесенько-тихо, / Щоб ніхто і не побачив...”.

“Тепер і лише тепер я цілком увірував у слово: “Люба наказую ви”. Тепер лише молюся я і дякую його за те випробування, що його було дано мені. Воно очистило, зцілило моє бідне хворе сер-

це. Воно відвело призму з очей моїх, крізь яку я дивився на людей і на самого себе. Воно навчило мене, як любити ворогів і тих, хто ненавидить нас. А цьому не навчить ніяка школа, крім тяжкої школи випробування і тривалої бесіди із самим собою. Я тепер почиваюся якщо не досконалим, то принаймні бездоганним християнином. Як золото з вогню, як дитина із купелі я виходжу із темного чистилища, щоби почати новий благородний шлях життя. І це я називаю істинним справжнім щастям. Щастям, якого Шатобріанам і уві сні не побачити”, — записав Шевченко в щоденнику, після того як отримав звістку про очікувану волю.

Наскірним сюжетом Шевченкових творів є звернення до теми морального падіння і преображення людини. Він постійно намагається застерегти від падіння у безоднію безпросвітності або сущності. Для тих, у кого всередині залишається хоч іскра світла і віри, завжди залишається шанс. Тому і зобразив він Христа на розп’ятті з двома розбійниками обабіч. Одному, — який перейнявся співстражданням до невинно покараного Ісуса, — за євангельським переказом, відкрилася дорога до Царства Небесного, іншому напевне нічого добре го не судилося. Принаймні культурна пам’ять про це воліє мовчати. Притча про розбійника, що стає святым, неодноразово варіюється в літературних творах і епістолярії Шевченка. Згадаймо хоча б поему “Варнак”, де є дуже показовий у цьому плані епізод. Коли головному герою стає нестерпним його криваве ремесло і він виходить із Броварського лісу з ножем у халяві, “щоби зарізатись”, то його погляду відкривається, як “святий Київ наш великий, мов на небі ся...”. І ця невимовно прекрасна картина робить моральний переворот в душі запеклого грішника. Коли ж “задзвонили в Києві тихо, як на небі”, варнак іде до міста шукати людського правосуддя і очищення.

Шевченкова оптика виставлена таким чином, що дозволяє не лише обсервувати масштабні поля історії, а й зазирати всередину себе, вибудовуючи не лише соціальні, а й персональні стратегії.

Література:

1. Карлейль Томас. Теперь и прежде / Томас Карлейль. — М.: 1994.
2. Кови Р. Стивен. Семь навыков высокоеффективной личности / Стивен Кови. — М.: “Альпина Паблишер”, 2013.
3. Лютий Тарас. Міфи Майдану / Тарас Лютий // # Euromaidan. History in the making. — К.: “Основи”, 2014.
4. Маслоу Абрахам. Мотивация и личность / Абрахам Маслоу. — СПб: “Пітер”, 2014.

УДК 821.161.2 – 1.08

Дар'я Анцибор

ОНІРИЧНИЙ ПЛАСТ У “ЖУРНАЛІ” Т. ШЕВЧЕНКА: КОРЕЛЯЦІЇ З ФОЛЬКЛОРНИМИ ПРОТОТИПАМИ

Анотація. Розглянуто кореляцію онірем, які зафіксовані Т. Шевченком у “Журналі” у вигляді записів його сновидінь, з фольклорними прототипами. Проаналізовано найчастотніші з них, доводиться теза про наявність фольклорного підґрунтя в оніричних наративах Т. Шевченка.

Ключові слова: онірема, тлумачення сновидінь, оніричний наратив, носій традиційної культури, профетизм.

Аннотация. Рассматривается корреляция ониресм, зафиксированных Т.Шевченко в “Журнале” в виде записей своих сновидений, с их фольклорными прототипами. Проанализированы наиболее часто встречающиеся ониресмы. Обосновывается тезис о наличии фольклорной подосновы в онирических нарративах Т.Шевченко.

Ключевые слова: ониресма, толкование сновидений, онирический нарратив, носитель традиционной культуры, профетизм.

“Журнал” Т. Шевченка, більш відомий під назвою “Щоденник”, неодноразово досліджувався науковцями з лінгвістичного, психологічного, літературознавчого поглядів. Різноманіття тем вражає, а серед найактуальніших питань і надалі залишаються мовне, видавничє та жанрове. Б. Рубчак якось зауважив, що “сам по собі хиткий жанр щоденника стає ще більш захитаним: цей бо текст трохи щоденник, трохи подорожній нотатник, трохи “альбом”, а трохи якась антологія” [8, 68]. Сам Шевченко називав його “строкатою книжкою”, яку сьогодні нерідко заражують до першого постмодерністського твору в українській літературі. Попри таке різноманіття та сміливі наукові пошуки довкола “Журналу”, деякі теми й досі залишаються на маргінесі сучасної науки. Серед них — проблема оніричності в житті Шевченка.

Частково це питання піднімалося у працях, пов’язаних із психоаналізом, зокрема в “З психоаналізом творчості Шевченка” С. Балея та опосередковано в “Коді української літератури” Н. Зборовської, статті “Живописаний Шевченко (“Журнал” як текст)” Б. Рубчака, а також у дисертації Н. Момот “Щоденник Т. Шевченка як творчо-психологічний та жанровий феномен”. Питання оніричності також піднімалося в розвідках М. Моклиці „Сон як архетип творчості Шевченка” та Т. Бовсунівської

Summary. The article deals with the correlation of oneiremes documented by Taras Shevchenko in his Journal with their folkloric prototypes. Seven out of fourteen dreams recorded in his Journal were explained by the poet in a folkloric way. This article examines only those dreams which had a potentially prophetic ground for the traditional society. It is proved that the poet's attitude to his dreams became folklorocentric when Shevchenko used dream-interpretation on practice. The oneiric analysis shows that Taras Shevchenko's most common oneiremes such as church, frog, and beggar are not well-known nowadays in Ukraine. There are only three dream-tellings about church, one about frog and there are no narratives about beggars in our corpus among the answers of a hundred respondents. The article also deals with the thesis about the existence of an underlying folkloric basis in oneiric narratives by Taras Shevchenko.

Key words: oneireme, dream-telling, oneiric narrative, traditional culture medium, prophetism.

“Онірична поетика “Дневника” Т. Шевченка”. Проте **метою** пропонованої статті є лише один аспект із комплексу оніричних проблем (раніше не охоплених науковцями), а саме: кореляція онірем, які снилися поету під час заслання, з фольклорними прототипами.

Оніричність — це процес переробки та сприйняття снів і марень як особливих значущих подій, що наділені профетичними властивостями та пов’язані з потойбіччям. Проблема оніричності є цікавою в дослідженні психології творчості будь-якого письменника, але особливої ваги вона набуває тоді, коли йдеться про письменників, які творили в часи епох, коли домінували самозаглиблість і візіонерство (наприклад, романтизм, символізм, сюрреалізм тощо). Зокрема, у творах періоду романтизму автори часто використовували сон як засіб для обрамлення тексту, як прийом ретроспекції чи навпаки — профетичний елемент, адже герої нерідко отримували підказки через сни. Т.Шевченко також активно використовував оніричні елементи у поемах “Княжна”, “Відьма”, “Мар’яна”, трьох однайменних творах “Сон”, “На панщині пшеницю жала...”, у живопису — в картинах “Сама собі в своїй господі”, “Серед розбійників” тощо.

Поступово Шевченко завдяки цим оніричним мотивам і візіонерському кшталтуванню витворює

власну метаісторію (термін Г. Грабовича), тобто трансформує історичний зміст у символічний чи міфологічний, дошукуючись глибинного істинного, часто спотвореного й забутого або прихованого значення подій. Доцільно тут також згадати, що й у спогадах сучасників (зокрема й І. Тургенєва) Т. Шевченко постає як інтерверт і водночас людина, яка знає про своє покликання й послідовно його реалізовує — творить історію своїм життям.

Розпочинаючи аналіз проблеми оніричності в Шевченка, варто зважати ще й на те, що поетово було всього 14 років, коли він залишив Україну. Фактично Шевченко все життя провів в еміграції, не рахуючи тих коротких приїздів, які він здійснив до України у 1843—1844 та 1845—1847 роках. Цей факт не можна ігнорувати під час аналізу сновидінь, бо поет був ізольованим від свого питомого джерела ідей та натхнення, але при цьому всі його твори є абсолютно органічними передусім для українців. Ще М. Сумцов зазначав, що кожен письменник “має загальну психологію сну — ходіння, польоти, швидкоплинні зміни картин та дій, а також індивідуальну, суб’єктивну авторську психологію, залежно від особистих вражень та настроїв” [9]. Такий синтез нерозривний, хоча для фольклориста, безперечно, важливішою є оця “загальна психологія” — народне, в нашому випадку питомо українське “колективне несвідоме”, яке органічно застосовував Шевченко у творах та “Журналі”. Російськомовні його повісті, які, як відомо, мають значний відбиток автобіографізму, також відображають ставлення Шевченка до сновидінь крізь призму сприйняття їх героями творів. Вони аналізують свої сни, прагнуть розтлумачити їх чи зрозуміти природу цього сну.

М. Сумцов, аналізуючи творчий доробок митця, резюмує: “Шевченко вірив снам, шукав пояснень у сонниках” [9]. Це підтверджується й тим, що в самому “Журналі” Шевченко, приміром, писав: “Треба буде зайти до сотника Чеганова та подивитися в сонник, що воно віщує, коли насниться “самовольная отлучка” [11, 46]. Звертався він до сонників та-кож у випадках, коли зовсім не міг пояснити причину якогось певного образу в сновидінні: “Який же зв’язок між моїми вчорашиими журливими мріями і тим давно забутим мною чоловіком? Жодного логічного зв’язку, тільки примха нашої природи моральної. І оракул сотника Чеганова ледве чи вияснить загадку подібних снів. Але про всяк випадок

піду подивлюся в те дзеркало сокровенних таємниць натури” [11, 54]. Тож бачимо, що Шевченко надавав неабиякої уваги тлумаченням і пошукам причини появи певного символу в сновидіннях, що також говорить про потенційну схильність до фольклорвідтворення. Проте ми не можемо зараз достеменно сказати, яким саме “оракулом” послугувався поет для тлумачення сновидінь. Чи був він упорядкований на народній основі, чи був перекладом якихось популярних у тих часах збірників, — цього встановити наразі не вдається можливим. Відомо тільки, що цей сонник знаходився в сотника Чеганова, до якого спеціально приходив за снотлумаченням Шевченко.

Н. Момот зазначає: “Те, що в Шевченка справді було в житті прекрасне, асоціється зі сновидінням. Або навпаки, щось погане, неприємне перевгукується в нього з “ложним” сновидінням” [6, 10]. Недарма більшість записаних ним сновидінь має відтінок відтворення радісних безтурботних подій свого вільного життя. Саме тому, можливо, на засланні йому так часто сниться близькі, друзі, зустрічі з ними в “своїй милій Академії” тощо. Натомість від кошмарів він відвертається, “відпльовується”, аби вони не здійснилися. У “Журналі” це вербалізується на рівні епітетів *возмутительное, отвратительное, позорное*.

У щоденнику детально записано 14 сновидінь. З них він тричі хоче пояснити природу сновидіння, але не може, 4 рази залишає сон без пояснення його причини й 7 разів надає власне пояснення тому, що наснилося. У цій статті нас цікавлять найпоширеніші оніреми в сновидіннях, які записував Шевченко, та їхня кореляція із сучасними снотлумаченнями. Зокрема сновидіння, записані особисто Шевченком у щоденник, а також такі, в яких закладена наявна у віщих снах потенція для традиційного тлумачення.

Пропонуємо термін “онірема” на позначення предмета, явища, дії, які наснилися суб’єкту фольклору та які необхідно розтлумачити з метою дізнатися майбутнє. Однією з найпоширеніших онірем “Журналу” є церква. Наприклад, запис від 18 червня 1857 року: “Наснivся менi Межигірський Спас, Дзвонкова Криниця, далi Видубицький монастир” [11, 20]. Наступний запис від 29 липня 1857 року: “Насnилися менi Семен Артемовський з жінкою, буцiм виходили вони пiслia служби з церкви Покрови... Усе, що тiльки дороге серцю, згуртувалося сим разом у моєму сновидiннi” [11, 86].

№	Тлумачення (за Шевченком)	Фольклорне тлумачення	Примітки
1	Церква — “дороге серцю”, “з того, що читав “Королеву Варвару Рудзивилл”.	Терпіння, бідність, далека дорога, гріх, тюрма, благословення.	Писав церкви для “Мальовничої України”, тож у снах може з’являтися як відпрацьований матеріал та згадка про вільні роки життя
2	Жаба — пов’язується з М. Писаревим, “голосно викритим хабарником”.	Обман, клопіт, хвороба, смерть.	Хтонічна істота, у фольклорі слугує медіатором між світами
3	Жебрачка — “моральне убожество, а я боявся материального”.	Клопоти, прикроці, смерть.	В сучасних варіантах записів трансформація у безхатька. Важливим є ототожнення жебраків, калік-перехожих, ряджених, інших маргінальних істот з посланцями з потойбіччя, які, отже, інформують про негативні зміни в житті.

У запису від 5 вересня читаемо: “Снилася церква святої Анни у Вільні, а в тій церкві молилася мила чорноброва Дуня Гусиковська. Се, мабуть, з того, що читав “Королеву Варвару Рудзивилл” [11, III].

Усі ці символи нерідко могли б з’являтися в сновидіннях через спогади під час заслання. Храми з Межигір’я чи Видубичів він замальовував під час подорожей Україною, а для художників сновидіння з об’єктами, які вони зображали, є досить поширеними. Для Шевченка цей час асоціювався зі свободою й можливістю робити все те, чого він прагнув сам, тож церква водночас могла в таких снах символізувати як спогади з минулого, так і легкість і звільнення думок. Від сучасних респондентів отримано такі трактування оніреми “церква”: 1) Терпіння (с. Верхня Рожанка Сколівського р-ну Львівської обл.); 2) Ти в церкві — то тоді кажуть бідність так само. Бідність яка — фінансова (с. Подобовець Міжгірського р-ну Івано-Франківської обл.); 3) Бачити її — далека дорога, життя далеко від батьків, заходити в неї — гріх чинити наяву (м. Долина Івано-Франківської обл.); 4) Як церква сниться просто, то це тюрма, а як почуваєшся в ній добре, легко, то гарний сон (м. Лохвиця Полтавської обл.). У “Народному соннику”, укладеному М. Дмитренком, є тлумачення, які доповнюють вище названі: “Церква — чужа сторона, чужина. Як сниться церква тому, хто в неволі, то це прикмета, що скоро вийде на волю. Церква — тюрма” [7, 163]. Нерідко так тлумачилася церква й тими, хто відбував заслання в радянських таборах чи просто сидів у в’язниці. Показовим є запис оніричного наративу з Харківщини: “Церква — буде суд, будеш судитися або тебе будуть визивати в суд. Церков — это казъонний дом [4, 227]. Саме цей символ у Шевченка, як уже зазначалося, посідає провідне

місце. А. Харченко, зокрема, акцентує, що “асоціації Т.Шевченка в той час будувалися навколо таких смислових центрів, як “воля”, “чекання”, “невідомість”, “невизначеність” [10, 108]. Можна говорити, що в той час домінантним для нього було постійне очікування визволення. Ці думки, логічно, переносяться в сни.

У “Журналі” надважливим типом сновидінь є кошмари. “Ці сни в першу чергу пов’язані із сферою чужого, неприйнятливого, “іншого”, це сни негативного модусу буття. Час і простір розортання цих сновидінь — Орська фортеця із надокучливими допитами Дубельта. Ці сни поет називає “бридкими”, “ганебними”, “огидними” [10, 109]. Наприклад, у запису від 3 вересня 1857 р.: “Їв, пив, спав. Насилається Орська фортеця та корпусний ефрейтор Обручов. Я так налякався отсього паскудного ефрейтора, що з жаху прокинувся і довго не міг заспокоїтися через такий огидний сон” [11, 109]. 15 вересня 1857 р.: “Take на диво довге спання закінчилося бридким сновидінням. Нібито Дубельт із своїми помічниками (Попов і Дестрем) у своєму затишному кабінеті перед палаючим каміном марно навертав мене на шлях істинний, погрожував тортурами, а на закінчення плюнув і назвав мене недолюдком. ...з’явився в повному мундирі капітан Косарев і, мало не побивши, відчитав мене за те, що я запізнився на мушту. На тому і завершилося се ганебне сновидіння” [11, 120].

Третім є сон, який Шевченко бачить уже на волі 19 липня 1857 р., на пароплаві. Після “солодкого” моменту першої частини сновидіння, коли поет зустрічає друзів і співає з ними народних пісень, дія переноситься до “якогось східного міста, утиканого мінаретами, наче голками. На тісній вулиці того східного міста нібито зустрів я ренегата Миколу

Еврестовича Писарева в зеленій чалмі і з довгою бородою. А безрукий Бібіков і поруч з ним Софія Гаврилівна Писарева сидять на балконі, вbrane теж по-турецькому... Та тут мені на обличчя скочила холодна жаба, і я прокинувся” [11, 73]. Шевченко вже не зміг заснути, розмірковуючи про долю “голосно викритого хабарника” Писарева. У цьому сні жаба наділена негативними рисами, доповненими асоціативним рядом, викликаним головними персонажами сновидіння. Земноводних у трактуваннях часто пов’язують із потойбіччям, бо вони належать до хтонічних істот: “Коли сниться, що жабу з хати вимітаєш, — смерть улюблена друга” [7, 72]. Побутує вірування, що жаби є втіленням душ померлих. Під час засухи вбита жаба мала викликати дощ. Варто згадати й тлумачення, найпопулярніше серед наших респондентів (понад 65%): мертві сняттяся на зміну погоди. Є зв’язок і з птахами, які летять у вірій, тобто в місце, де живуть померлі предки, і з хмарами, які також приходять до нас із того світу, слугуючи своєрідним медіатором між живими й мертвими. Тому сни про померлих, попереджають про зміну погоди, зазвичай на дощову. Жаба живе й на землі, й у воді, теж слугує провідником між світами, що передає інформацію з потойбіччя. Жаби, як і миши, передають не лише звістки про смерть, а й про народження [4, 217]. Жаба в болоті може снитися на хворобу: “Мені іноді сниться, що я плаваю в болоті з жабами, і я після цього можу прохворіти” (Записано від Шевченко Н. В., 1988 р.н., місце народження: м. Київ, у м.Києві). “Як присниться жаба, то це, кажуть, погана прикмета: обман, ворог. Клопіт від злих язиків” [7, 72].

Окрім снів тривоги, наприкінці щоденника на-

трапляємо на сон з акторкою Піуновою, яка принесла поету й любовне захоплення, і глибоке розчарування. Такі сни Шевченко бачив тричі, вони моносюжетні, об’єднані домінантною оніремою жебрачками, останній з них виокремлюється автором й трактується як віщий. У запису від 22 лютого: “Утрете бачу її вві сні і все жебрачкою. Се вже не внаслідок ролі... привиділася мені брудною, потворною, обідраною, напівголою, і все-таки в українській свитці, та вже не в білій, а в сірій, подергій і замашеній у грязюку. Плачуши, просила подати милостиню і вибачалася за свою нечесність з приводу “Фауста” Губера” [11, 189]. Народне тлумачення: “Жебрака бачити — клопоти, прийде до тебе додому — прикроці. Присниться, що прошак прийшов по милостиню, — до смерті” [7, 72], прохання подати милостиню — копійки, які у сновидіннях трактуються як поганий знак (“Як гроші мідні сняттяся — то до сліз, як паперові — добре”).

Сон Шевченка виявився віщим: “Сон справдився. Вертаючи з пошти, зайдов до Владимирова і почув, що моя кохана Піунова, не діждавшись листа з Харкова, домовилась з тутешнім новим директором театру П. Мирцовим... Ось воно де, моральне убожество, а я боявся матеріального” [11, 189].

Ставлення поета до власних снів є цілком фольклороцентричним: він шукає їм пояснення, від поганих снів відхрещується, химерним намагається знайти фізіологічне пояснення (на кшталт “Це все пельмені так наметаморфозили”). Водночас, позитивна кореляція тлумачень описаних вище онірем Шевченком та його часів з сучасністю дає підстави говорити про фольклорний оніремний ґрунт у снах Т. Шевченка.

Література:

1. Балей Степан. З психохології творчості Шевченка / С. Балей // С.Балей. Зібр. творів. У 5 т. Т. 1. — Львів—Одеса: ІФЛІС ЛФС “Cogito”, 2002. — С. 174—210.
2. Грабович Григорій. Шевченко як міфотворець / Г. Грабович — К.: Радян. письм., 1991. — 211 с.
3. Зборовська Н. В. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літературної монографія / Н. Зборовська. — К., 2006. — 504 с.
4. Красиков М. Логіка сновидінь. Матеріали до українського сонника // Народний сонник / Упоряд., записи, передмова Миколи Дмитренка / М. Красиков. — К., 2005. — 232 с.
5. Матвеєва О. Жанрова специфіка літературного щоденника / О. Матвеєва// Літературознавчі обрії. Вип. 17. — К., 2010. — С. 41—47.
6. Момот Н. М. Щоденник Т.Шевченка як творчо-психологічний та жанровий феномен: автореф. дис. канд. філол. наук: спец.
- 10.01.01“Українська література” / Н. М. Момот. — Кіровоград, 2006. — 15 с.
7. Народний сонник / упоряд., записи, передмова Миколи Дмитренка. — К., 2005. — 232 с.
8. Рубчик Б. Живописаний Шевченко (“Журнал” як текст) / Б. Рубчик // Світи Тараса Шевченка: зб. ст. до 175-річчя з дня народження поета; ЗНТШ: Філологічна секція. — Т. 214. — Нью-Йорк, 1991. — С. 65—90.
9. Сумцов Н.Ф. Сни Т.Г. Шевченка (Къ психології художественного творчества) / Н.Ф. Сумцов // <http://feb-web.ru/feb/izvest/1913/04/134-355.htm>
10. Харченко А. Опис сни як вербалізація “несвідомого” в текстовій структурі “Журналу” Т. Шевченка / А. Харченко // Шевченкознавчі студії. — 2008.— Вип. 10. — С. 106—112.
11. Шевченко Т. Щоденник/Т.Шевченко; пер. з рос. О. Кониського; передм. і пер. віршів В. Шевчука. — К., 2003.

УДК 130.2

Борис Головко

ШЕВЧЕНКОВА ЛЮДИНА : ПОШУКИ ІДЕНТИЧНОСТІ В СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЯХ СЬОГОДЕННЯ

Анотація. Досліджено шевченківську людину як культурологічний феномен, визначено важливі чинники у її формуванні: гоголівська та сковородинська людина. Встановлено, чим шевченківська людина радикально відрізняється від обох попередніх прототипів української людини. Визначено нові соціокультурні перспективи ідентичності шевченківської людини, які пережили руйнівні трансформаційні процеси доби індустриалізації.

Ключові слова: українська людина, культура, шевченківська людина, гоголівська людина, сковородинська людина, індустриалізація, урбаністика, етнокультурні джерела українського села, трайбалізм, галактика Гутенберга, галактика Маклюена — неотрайбалізм, цивілізація сьогодення як “всесвітнє село”, пророча місія Шевченка.

Аннотация. Исследован человек Шевченко как культурологический феномен, определены существенные составляющие формирования человека Шевченко, Гоголя и Сковороды. Определено, чем радикально отличается человек Шевченко от предшествующих прототипов украинского человека. Определены новые социокультурные перспективы идентичности человека Шевченко, который пережил разрушительные трансформационные процессы эпохи индустриализации.

Ключевые слова: украинский человек, культура, человек Шевченко, человек Гоголя, человек Сковороды, индустриализация, урбанизация, этнокультурные источники украинского села, трайбалізм, галактика Гутенберга, галактика

Маклюэна — неотрайбалізм, современная цивилизация как “вселенское село”, миссия Шевченко как пророка.

Summary. Shevchenko's person as a cultural Phenomenon was investigated. Important factors in the formation of Shevchenko's person: Gogol's person and Skovoroda's were determined. Main features which radically distinguish Shevchenko's person from the two previous prototypes of Ukrainian person were established. Important factors in the formation of Shevchenko's person were determined. This article explores Shevchenko's person as a cultural phenomenon, person as an object of science “anthropology of identity of human person” which desire objectivity, to see in the changing social life a complete system of industrial societies, typical features of Ukrainian national character as democracy, freedom, emotional diversity, Ukrainian musical culture, closeness to nature, the cult of women and family, religion and tolerance for other peoples, hard work and hospitality. Introversion and individualism of Ukrainian people are contrasted to collectivism of Russians. Authenticity is achieved by correlating the active self value, its ogo by other individuals, groups, clans, castes, ethnicities. Modern person is Shevchenko's Ukrainian person.

Key words: Ukrainian person, culture, Shevchenko's person, Gogol's person, Skovoroda's person, industrialization, urban studies, ethnocultural sources of Ukrainian village, tribalism, galaxy of Gutenberg, galaxy of Maklyuen — neotribalism, civilization of nowadays as a “global village”, prophetic mission of Shevchenko.

Новизну статті визначає висвітлення нових перспектив розвитку соціокультурної сфери життєдіяльності шевченківської людини, зміст якої полягає у трансформаційному переході від галактики Гутенберга до галактики Маклюена, від індустріальних технологій урбаністики XIX–XX ст. до планетарного глобального села неотрайбалістської комунікації з використанням ресурсів мережі Інтернет. **Змістовою особливістю** статті є інтелектуальний діалог з працею “Загублена українська людина” Миколи Шлемкевича — знаного фахівця з української антропології.

Виклад матеріалу. Як об'єкт антропології людина є комплексом духовного знання [1, 27]. Тематика ідентичності людини знаходиться на перетині міждисциплінарних досліджень культурної антропології, етнопсихології, психологічної антропології. Фундатор структурної антропології Клод Леві-Строс серед завдань антропології виокремлює

прагнення до об'єктивності, намагання прищепити смак до неї, навчити її методам. Друге прагнення антропології — вбачати в мінливому соціальному житті цілісну систему, всі аспекти якої органічно поєднані. Третя особливість, яка цікавить передовсім етнологів, виходить із негативних ознак як не, або доіндустріальні суспільства. Четвертий критерій (автентичності) спирається не тільки на досвід національних традицій, закріплений у ментальних структурах етносвідомості, і виходить із кроскультурних практик сьогодення: “ми вступаємо у взаємини з величезною кількістю наших сучасників через цілу низку посередників — письмових документів, адміністративний апарат, — що, безперечно, дуже розширює наші контакти, надаючи їм неавтентичності. Саме він стає ознакою взаємин між громадянами і владою” [4, 346].

Характер (від грец. Character — чеканка, відбиток, ознака, риса) — складне психічне утворення,

в основі якого інтегрована у сфері її спрямованості ієрархізована система ставлень та вольових рис.

Перші дослідження психологічних особливостей українського національного характеру були проведені ще в XIX—XX ст. у працях В. Винниченка, М. Костомарова, О. Кульчицького, В. Липинського, Ю. Липи, Д. Чижевського та ін. Як і фундатори вітчизняної характерології, так і сучасні дослідники виокремлюють “такі типові риси українського національного характеру, як демократичність, волелюбність, емоційна багатоманітність української музичної культури, наближеність до природи, культ жінки і родини, релігійність, толерантність до інших народів, працелюбність, гостинність тощо” [2, 196–197]. Інровертність та індивідуалізм українців протиставляють екстравертності та колективізму росіян. Вацлав Липинський у праці “Листи до братів-хліборобів” вказував на небезпечності індивідуалізму для розбудови національної держави, який у випадку анархізму може впадати в крайності заперечення будь-якої влади.

Ідентичність є наслідком ідентифікації. У багатоманітній типології вирізняють фізичну, расову, гендерну, соціальну — статусну та рольову, класову: родову, етнічну та національну. Коли об'єктом ідентифікації постає сам суб'єкт, то модуси ідентифікації стають процесами пізнання, інтропекції тих рис особистості можуть бути співвіднесеними до будь-якого класу, етносу, нації, культури. Шляхом активного співвіднесення себе, свого его іншими індивідами, групами, кланами, кастами, етносами досягається автентичність.

Шевченківська людина як культурологічний феномен постає із соціокультурного досвіду Лівобережної України кінця XVIII ст. у творі першого класика нової української літератури Івана Котляревського “Енеїда”, в якому живою народною мовою оспівано питомий український патріотизм: “Коли отечество в упадку, забудь отця, забудь і матку — спіши Вітчизну визволять!” [3, 214].

Нова українська ідентичність, формована протягом тривалого періоду життя народу, була оперта на глибинний у своїй ментальності передуючий тип української людини: Як зазначав професор Микола Шлемкевич, знаний дослідник української людини: “Народження сучасної української людини мусимо шукати при смертному ложі другої української держави. Оця горда самопевна колись, провідна козацька верства, козацька старши-

на, що залишки запалювали люльки об пожарища Цареграду, а сформувавшись, підірвала тодішню справді великороджану Польщу, бундючна, навіть свавільна, але сильна провідна верства другої держави — тепер догоряла в тихих хуторах, останньо великих доріг історії” [9, 17]. Деградація цієї верства була осміяна Миколою Гоголем в сатирі на життя старосвітських поміщиків. Цей тип української людини, гедоністично орієнтований на задоволення вітальних потреб — за всієї його любові до України, звичаїв її народної культури — все-таки об'єктивно не адаптувався до реалій Російської імперії. Переходний період в історії української людини був породжений гоголівською людиною. Цей переходний тип щез у процесі великороджаної асиміляції. Проте її уклад життя назавжди залишився у безсмертних творах Гоголя, які стали надбанням красного письменства колись братніх народів. Процес взаємовідалення національних культур неминучий при розпаді імперії на національні держави.

М. Шлемкевич також визначив наступний тип, що мав важливе значення у формуванні шевченківської людини і склався за часів розпаду другої української держави. Ця людина не хотіла адаптуватися до вітально-товарного гедонізму гоголівської людини, ні до актуальних на той час потреб розбудови духовних підвалин Російської імперії. Але також не змогла задовольнитися лише вітальними потребами укладу життя старосвітських поміщиків. Прообразом цього рефлексивного типу, зануреного в царину морального самовдосконалення, постає постать Григорія Сковороди — українського Сократа. Вперше моральну сферу людини дослідив давньогрецький мислитель Феофраст (370–287 роки до н. е.) у праці “Моральні характери”, в якій описав тридцять характерних типів на основі моральних та аморальних рис людини. Як зазначає В. П. Москалець, “духовність — найвищий рівень, вершина особистісного розвитку. Тому сукупність учень теорій, концепцій, у яких висвітлюється цей феномен, є вершиною психології. Стрижневою функціональною структурою духовності особистості є моральність” [6, 147].

Реальними прототипами як гоголівської, так і сковородинської (у Шлемкевича — сковородянської) людини можна вважати тодішнє покоління козацької старшини. Процес розпаду козаччини другої української держави був соціальним тлом

і для гоголівської, і для сковородинської людини. “Сучасна українська людина — це шевченківська людина” [9, 21]. У її духовному житті спостерігаємо потяг до самовдосконалення, характерний і для сковородинської людини. Але шевченківська людина радикально відрізняється від обох попередніх прототипів української людини розумінням шляху духовного становлення особистості, напрацьованими духовними штудіями Києво-Могилянської академії. У світосприйнятті Шевченка доля людини вже не детермінована виключно промислом Божим. Вона цілком перебуває в царині особистісної екзистенційної свободи вибору — “у кожного своя доля і свій шлях широкий”. Від зумовленості гоголівської людини вітальними потребами й залибленості сковородинської людини в духовне самовдосконалення шевченківська людина прагне в дієвому вчинку зреалізувати власну ідентичність: “Як умру, то поховайте // Мене на могилі, // Серед степу широкого, // На Вкраїні милій. // Щоб лани широкополі, // І Дніпро, і кручі, // Було видно, було чути, // Як реве ревучий... // Поховайте та вставайте, // Кайдани порвіте // І вражою злою кров’ю // Волю окропіте. // І мене в сім’ї великий, // В сім’ї вольній новій, // Не забудьте пом’янути // Незлім тихим словом” [8, 280].

Нове суспільство й нова людина, сперті на знання й справедливість, — це ідеал Шевченка й шевченківської людини” [9, 23]. З огляду на сьогодення ідентичність шевченківської людини зазнала трансформацій під впливом урбаністики. Ще за Княжої доби Київська Русь позначалась варягами як Гардарика — держава ста міст. Західна Україна, населення якої увійшло до Польщі та Австро-Угорщини, витворило українську урбаністичну культуру в Луцьку, Львові, Станіславові, Чернівцях на засадах Магдебурзького права. В Російській ім-

перії домінувало самодержавне право. Винятком із цього права став прецедент повернення на короткий час Магдебурзького права. Питомим середвищем шевченківської людини залишалося село, яке тривалий час зберігало і плідно відроджувало автентичну культуру й уклад життя народу України в усьому його регіональному розмаїтті.

Індустріалізація як часів Російської імперії, так і Радянського Союзу знищувала сільську культуру України. Зокрема, більша частина населення Східної, Центральної та Півдня України проживала в русифікованих містах. Проте технологічний поступ відбувався не лінійно, а, радше, за аналогом діалектики заперечення заперечення. Знаний дослідник інформаційної революції М. Маклюен виокремив: а) трайбалізм — добу спілкування віч-на-віч, притаманне сільській культурі; б) індустріальну добу книгодрукування — так звану галактику Гутенберга та її заперечення; в) спілкування в мережі Інтернет — галактику Маклюена.

Зіткнення цих галактик є чинником соціокультурного конфлікту. На думку М. Маклюена, його галактика є неотрайбалізмом, оскільки ресурси Інтернет дозволяють спілкуватися наживо в режимі реального часу по всій планеті. Тому цивілізація третього тисячоліття є новітнім селом — неотрайбалізмом. Новітні інформаційні культурні практики породжують предметну сферу візуальної антропології, яка виникла на перетині ХХ—ХХІ ст. [10, 185]. Переживши руйнівні трансформаційні процеси доби індустріалізації, ідентичність шевченківської людини набуває нових соціокультурних перспектив. Як зазначав Іван Франко: “Я син народу, що вгору йде, хоч був запертий в льох, // Мій поклик: праця, боротьба, свобода, Я є мужик, пролог, не епілог” [7, 78].

Література:

1. Anthropology // The Social Science Encyclopedia / Edited by Adam Kuper and Jessica Kuper-London, Boston and Henleey, 1993 — P. 27-32.
2. Коваленко А.Б. Соціальна психологія / А. Б. Коваленко, М.Н.Коренев. — К.: Вид-во “Геопрінт”, 2006. — 400 с.
3. Котляревський І. П. Енеїда / І. П. Котляревський. — К.: Дніпро, 1985. — 335 с.
4. Леві-Строс Клод. Структурна антропологія / Клод Леві-Строс. — К.: Основи, 1997. — 387 с.
5. Маклюэн Маршалл. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего = The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man / Маршалл Маклюэн. — М.: Академический проект, 2005. — 496 с.
6. Москалець В. П. Психологія особистості / В. П. Москалець. — К.: “Центр учебової літератури”, 2013. — 416 с.
7. Франко Іван. Вибрані твори / Іван Франко. — К.: Вид-во АН УРСР, 1956. — 799 с.
8. Шевченко Тарас. Кобзар / Тарас Шевченко. — К.: Т-во “Знання” України, 1992. — 384 с.
9. Шлемкевич Микола. Загублена українська людина / М. Шлемкевич. — К.: М.П. “Фенікс”, 1992. — 168 с.
10. Holovko Borys. Modern problems of presentation of intangible cultural property on the web / Borys Holovko // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. — К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. — №6. — С. 184-188.

УДК 130.2:392.1(477)

Ярослава Левчук

ДІТИ І ДИТИНСТВО У ШЕВЧЕНКОВІЙ КАРТИНІ СВІТУ

Анотація. Проаналізовано головні складові та виразники образу дитини в творчості Тараса Шевченка, виявлено зв'язок цього образу з біографією поета, окреслено його інтерпретацію в різних напрямах творчості митця (поезія, проза, малярство, епістолярна спадщина), визначено місце дитини й родини в його картині світу.

Ключові слова: дитяча субкультура, особистість, картина світу, морально-етичні настанови, когнітивний розвиток особистості.

Аннотация. Проанализированы основные составляющие и выразители образа детства в творчестве Шевченко, выявлена связь этого образа с биографией поэта, очерчены проникновения этого образа в разные направления творчества Тараса Шевченко (поэзию, прозу, живопись, эпистолярное наследие), определено место ребенка и семьи в его картине мира.

Ключевые слова: детская субкультура, личность, картина мира, морально-этические установки, когнитивное развитие личности.

Summary. In modern Ukrainian society figure of Shevchenko appears as a measure of moral and ethical, patriotic core personality, but not less attention fans of his work deserves attitudes to childhood, his way of communicating with children in immersion children's subculture. The theme of mother and child repeatedly fell to the field of attention of researchers Shevchenko. However, it was a childhood thing

as a subsystem in the Ukrainian traditional culture with the projection on the biography of Shevchenko and the Ukrainian ethnopedagogical tradition, still not fully explored, and that causes the relevance of this work. The article analyzes the main components of the image and the expression of a child's creativity Shevchenko found an association of the image of the poet's biography, outlines the penetration of this image in different areas of Taras Shevchenko (poetry, prose, painting, epistolary heritage), the place of the child and family in his worldview. The tradition of nurturing child Shevchenko contains many elements of popular culture, style and form of communication with children of all ages, using a powerful influence on people's word cognitive development of the child, encouraging it to work, to play and to thinking. In poetry and prose childhood is present as the embodiment of purity of thought, serenity, sincerity, as a source of joy and inspiration. In the memoirs of Shevchenko and communication with children perceived need to return to childhood, to escape from the claws of the adult world. Children in the artistic heritage of Taras Shevchenko depicted in his drawings over 80 (more than 800 analyzed). This portraits and sketches and sketches. Among the most expressive (Baygush, Kyrhyzenya, Peasant Family). Sometimes the picture with children present himself Shevchenko, also testifies to its convergence with the world of childhood, and most need to move into the world at least mentally, in the figure.

Key words: children's subculture, identity, world view, ethical guidelines, the cognitive development of the personality.

Попри те, Шевченко прожив на Україні менше ніж третину свого життя, його система цінностей, стратегія особистісного вдосконалення базувалася на тому життєвому досвіді, який сформували люди, що його оточували в дитинстві й молодості. Його власне дитинство, на перший погляд, не забезпечило життєвого оптимізму, але створило стійке морально-етичне та емоційне підґрунтя. Відтак його концепція дитинства, його спосіб спілкування з дітьми, занурення в дитячу субкультуру заслуговують на особливу увагу дослідників-шевченкознавців. Дитинство як явище з проекцією на біографію Шевченка та на українську етнopedагогічну традицію ще й досі вповні не досліджено, що й зумовлює **актуальність** цієї статті.

Мета дослідження — проаналізувати зв'язок образу дитини в творчості Шевченка з його власними життєвими колізіями, окреслити масштаб

циого образу, місце дитини та родини в його картині світу.

На думку сучасного українського дослідника філософії культури В. Стасевича, “основною передумовою зберігання якості аксіосфери є особистісно-унікальна заявленість культури і її постійне відтворення як умова буття, де автентичність особистісного існування людини є не онтогенетичною даністю, а процесом віднайдення “самої себе”, що виражається в осягненні смислів буття, відкритті й реалізації особистісних цінностей” [8, 15].

У Шевченковій картині світу діти посідають одне з чільних місць, є визначниками його життєвого шляху, своєрідною культурною і світоглядною константою. Варто нагадати, що до літератури сентименталізму образ дитини не привертав уваги письменників. Сентименталісти пробудили співчуття читача до нелегкого дитинства у скрутних моральних і матеріальних обставинах. Шевченко-

ве трактування дитинства набагато ширше. Його думка, що “дитина — це відбиток янгола”, переґукується з народною і християнською традицією. У поемі “Слепая” він пише, що в діях Господь творить добро [13, 85]. Отже, дитинство ѹ дитина і ставлення до них підноситься на рівень символу, визначника майбутнього. Це є суголосним сучасній тенденції опіки над дитинством в розвинутих країнах, оскільки таким чином закладаються підвалини належного соціокультурного рівня середовища на найближчу перспективу. Прогностичне сприйняття дитинства ґрунтуються не лише на особистих інтенціях, а й на українській етнопедагогічній традиції.

Можна твердити, що Шевченко був певним чином “продуктом”, а відтак і послідовником інтуїтивної народної педагогіки, сублімованого селянського досвіду плекання і розвитку дитини, поєднання свободи і вишколу, аналізу особливостей його власної освіти і сучасних йому світових педагогічних тенденцій. Основою виховання майбутньої людини, за Шевченком, є родина, яка закладає підвалини особистості. У повісті “Близнечи” Шевченко зауважив: “...кажуть, що живі дитячі враження такі живучі, що вмирають тільки разом з нами і що вихованням нічого не зробиш з юнака, якщо його дитинство було оточене брутальною декорациєю й такими ж акторами, і що дитинство, проведене на лоні божественної природи з люблячою чудовою матір’ю й християнином батьком, — ці такі чудові враження незборимою стіною стануть довкола людини і захищать його на дорозі життя від всілякої мерзоти навколошнього світу” [15, 17]. Відтак потреба батьківства, відверто чи завуальовано відчутина у творчості, переходить у духовну площину і чимало дорослих говорили про нього як про свого духовного батька.

У повісті “Наймичка” Шевченко також із захопленням описує особливі уміння матері надовго зануритися у світ дитини, стати частиною цього світу: “Вона гралася з ним, як семирічна дівчинка, співала йому пісень, розповідала казки, називала його всіма зменшеними сердечними іменами...” [14, 76]. Тут присутня лише побіжна згадка про унікальне явище називання дитини, особливості звертання до неї. Дослідник етнопедагогічної традиції Черкащини Марко Грушевський зібрав близько шістдесяти пестливих звертань до дітей, які акумулюють у собі увагу дорослих до дітей, до етапів дитячого розвитку, особливостей дитячого

характеру і темпераменту. Шевченко в своїх творах не раз захоплюється вмінням матері спілкуватися з дитиною, майстерністю інтелектуальних і емоційних стосунків, засуджуючи при цьому тих матерів, які не мають потреби спілкуватися зі своїми дітьми, жити з ними в одному ментальному світі. І як наслідок: “Забувас // Мене мій Поль або Філат!” // За що ж воно тебе згадає? // За те хіба, що привела?...” // Адже // ...Княгині тільки вміють // Привести дитину, // А годувати та доглядати // Не вміють княгині.” (Поема “Княжна”).

Уявлення про ідеальні стосунки в родині візуалізовано Шевченком у картині “Селянська родина” (1843), написаній під час першої подорожі на Україну. В цьому реалістичному, далекому від академічних канонів полотні Шевченко відтворив родинну сцену біля хати: молоде подружжя втішається першими кроками своєї дитини. Сніп сонячного проміння падає на стіну хати, на обличчя, увиразнює білий одяг чоловіка і сорочку жінки, відбивається рефлексами на голові дитини, на дідові, що гріється на призьбі. Світло є виразником змісту. За його допомогою художник виділяє головних персонажів. Біля дитини стоїть іграшковий возик — традиційна, за Марком Грушевським, іграшка дітей Черкащини. Принагідно зауважимо, що возики робив для дитини батько, відтак це є проявом його турботи і уваги. Тобто малюнок містить необхідні складові світу маленької дитини — люблячі батьки, дід, іграшки, власний знайомий простір (хата і подвір’я), усвідомлення перших дослідів і захоплення ними інших (дитина вчиться ходити). Тут відчутне властиве українській традиції виокремлення дитини серед інших постатей, вивищення, надзвичайно необхідне для її становлення як особистості. Якщо порівняти цю картину з подібною сценою, зображену Шевченком під час Аральської експедиції (акварель “Казахська стоянка на Кос-Аралі”, 1848–1849 роки), то зауважимо в останній пасивність батьків і відокремленість від них постаті дитини, що вчиться ходити. Шевченко не раз у своїх творах демонструє усталеність стосунків між дорослими й дітьми, заснованих на повазі, потребі взаємопливу і передання досвіду.

Шевченковій поезії та прозі є багато докладних зразків спілкування з малими і великими дітьми. У поемі “Сон”, у поемі й повісті “Наймичка” описано, як часто дитину купають, як сповівають, як тішаться дитиною, як забавляють її. У поемі “Най-

мичка” маленька онука діда Трохима, вдаючи до рослу, одягається в материну юпку і ніби приходить до діда в гості, а він майстерно підігрує їй “і внучку привітав, неначе справді молодицю: “А де ж ти діла паляницю? Чи може в лісі хтось одняв? Чи попросту забула взяти? О сором, сором, лепська мати!” [13, 149]. Вміння і настанова серйозно сприйняти дитячі ігри, підтримати гру, манера напівсерйозного — напівіронічного тону розмови — це звична парадигма стосунків дорослого з дитиною, вияв педагогічної майстерності українського народу, якою, очевидно, володів Шевченко і відобразив у творах. Це вміння вивищити дитину, дати їй відчути власну значущість, водночас легким гумором натякаючи на те, що це гра.

Безперечно, джерелом Шевченкової майстерності у спілкуванні з дітьми, загалом вміння зануритися в дитячу субкультуру та належно її сприйняти є його обізнаність з народною традицією плекання дитини. У творах Шевченка чимало згадок про народні ігри, іграшки, одяг, розваги старших і менших дітей (“Як дитина, калиною себе забавляє”, розмови про способи забавити дитину, поводження з нею матерів і інших родичів, гостинці. Очевидна прерогатива гостинця, радості перед карою, властива для української традиції плекання дитини, помітна й у поезії Т. Шевченка. Наймичка з Марком “грається, співає, робить возики, а в свято і з рук не спускає” [13, 138]. Гостинці, на думку Шевченка, — надзвичайно важливий атрибут дитинства, своєрідна “сподівана радість”. І він сам обдаровував дітей, і герой його творів. Наймичка з проші привезла для онуків “і хрестики, й дукачки, й намиста разочок Яриночці, і червоний з фольги образочек, а Карпові соловейка і коників пару” [13, 138] ...Ісусові Йосип купує медянники [13, 274]. Цей давній звичай нести дітям гостинці навіть на запас докладно описаний у праці Марка Грушевського, “бо буде “незвично”, як комусь, хоч і чужому, не стане” [1, 87]. Меншим дітям на гостинець дають солодощі (бублики, медянники, часом позолочені, качечки), горіхи, свищики. Навіть як не має гостинця, то кажуть дитині, жартуючи: “Я тобі дірку од бублика привіз”. Старшим дітям купували прикраси, взуття, хлопцям — музичні інструменти [1, 138].

Н. С. Зарянко і Н. С. Ускова згадують про Т. Г. Шевченка: “Дітей Шевченко дуже любив. У Новопетровському укріпленні була саме Наталія

Іракліївна, старша донька Ускова. З нею Тарас постійно спілкувався, розповідав про свою улюблену батьківщину зрозумілою її дитячою мовою, робив їй вудочки, плів кошички і співав пісні, то сумні, ... то веселі. Називав її “моє серденько, моя ясочка” [7, 285].

З дитячих спогадів Пантьохи Пушкаря з села Прохорівки під Каневом: “Люди дуже поважали Шевченка, бо він, було, не проміне й малого, щоб не поздоровкався, не зняв шапки. Не вправишся йому перший шапку зняти. ...Шевченко розказував, що далі буде на світі, й любив балакати з дітвою. Його й мале любило. Було, накупить конфет, збере дітвороу та й розсипає конфети, а дітвора збирає. Як мати дитину любила, так Шевченко любив і дітей, особливо років трох. Візьме, було, таку дитину, надає гостинців, грається з дітьми, й діти до нього липли. Інші люди дивувались, що він отакий розумний, а з дітьми грається” [11, 402].

А освічені люди розуміли і тішилися цим його захопленням. За спогадами Афанасьєва-Чужбинського: “Велику втіху приносили Шевченкові селянські діти, які в селах звичайно цілі дні проводять на вулиці. Тарас Григорович не раз сідав з ними в коло і, підбадьоривши полохливе товариство, розповідав їм казки, співав дитячих пісень, яких знов безліч, з серйозним виглядом робив пищики і невдовзі завоюував прихильність усіх дітлахів” [11, 102]. За словами М. Чалого: “Найбільшу втіху дарували йому діти... Тарас Григорович не раз сідав з ними кружка, розповідав казки, співав дитячі пісеньки. Знайшов трирічну дівчинку, яка заблукала, посадив її біля себе на разіслану хустку і з клаптиків паперу робив їй іграшки” [9, 56].

Катерина Піунова-Шмідтгоф згадувала: “Тараса Григоровича особливо любили мої маленькі сестри і брати, яких, як і взагалі всіх дітей, дуже любив і він. Вони його, бувало, буквально обліплять з усіх боків, і він годинами бавився з ними, співав їм українських пісень; особливо розважав він дітей піснею, яку навчив підспівувати хором: “Поведу козла на базар, Накуплю біліл, румян”. Хор: “Ах, чеберики-чок-чебери, Жена мила, бай-говори!” І діти найменші так “начеберикувалися”, що, не вміючи вимовляти “Тарас Григорович”, називали його “Чеберик” або “Чок-чеберик” [11, 278].

Наталка Полтавка (Надія Симонова (Кибальчик) у спогадах з дитинства теж засвідчує велику приязнь Шевченка до дітей: “Отсе було забере

мене і мою меншу сестру Маню (мене він називав: “мое маленьке”, а сестру мою — “мое велике”) і піде з нами куди гуляти. Одного разу пішли ми так на якусь леваду, на яку тепер не можу сказати. День був ясний, ясний, аж золотий — один з тих днів, що лучаються тільки у безпечному, щасливому дітстві і що ніколи потім не забуваються... Ми з сестрою, веселі та жваві, як горобчики, невтомно гасали по тій леваді та збиралі паухущі, різновікові квітки, і цілими оберемками, наввищередки, таскали їх дядькові Кобзареві. ...Ми прибігали до його і з реготом кидали йому квіти на коліна. Він... тихо усміхався і гладив нас рукою по стрижених голівках” [7, 321]. “Було, як попаде котру з нас, ухопить на руки, підйиме високо, високо над головою та й шутливо примовляє з своєю ласкавою добродушною усмішкою: — Ох, ти ж мое маленьке!.. Ох, ти ж мое велике!.. А ми, діти, то аж нетямились від радощів!..” [7, 331]. У поемі “Слепая” спілкування з дитиною характеризується Шевченком як “світла радість” [13, 79]. Живучи у родича Варфоломія, Тарас Шевченко дуже заприязнівся з його сином: “Чи їде, було, куди, чи йде, Тарас раз у раз брав з собою мого Андрія. Андрій співав йому наші пісні, котрими Тарас, як сам, було, говорить, “впивався” і розказував хлопцеві, що означає яка пісня” [7, 322].

Серед зasad народної культури ставлення до дитини був її інтелектуальний і моральний розвиток. Порівняйте у Марка Грушевського: “...матері й батьки научують [дитину] казочкам, пісенькам, гулянкам і т. п. ...і помітно стає, чи воно кмітливі чи ні. Розвиток малих дітей вважається усіма за перший поступ людини у житті. Усі думають, що легше дитину пізніше повести, як тепер не запущена дуже. Роблять і забавки такі, щоб на розум дитину наводили і призвищаювали, як треба у світі жити” [1, 122].

Успішний когнітивний розвиток дитини (“ей-дос”, за відомим антропологом Грегорі Бейтсоном, — це система пізнавальних аспектів особистості в суспільстві) має глибинний зв’язок з усвідомленням системи моральних настанов (за визначенням Рут Бенедикт, це т. зв. “етос”) та емоційного навантаження дитячої психіки. У поемі “Гайдамаки” Шевченко згадує про свої дитячі враження, які заклали підвальнини його світогляду: “Бувало, в неділю, закривши Мінею... // Батько діда просить, щоб той розказав // Про Коліївщину, як колись бувало... // Як ляхи конали, як Сміла горіла. // Сусіди од-

страху, од жалю німіли // І мені, малому, не раз довелося // За титара плакати. І ніхто не бачив, // Що мала дитина у куточку плаче” [13, 68].

У традиційній педагогіці пора дитинства завжди трактувалась як зasadница. За Марком Грушевським, у перші п’ять років дитинства вихователями докладається найбільше зусиль для когнітивного і соціального успіху дитини. Чимало шевченкознавців, серед них і Іван Дзюба, саме на дитинство “покладають відповідальність” за появу геніального майстра в українській культурі. Талановитий дід, добра, лагідна маті і старша сестра, віруючий, проникливий і уважний батько, насычений культурний простір, природне середовище і воля, можливість помислити на самоті заклали головний фундамент особистості, а довершили його складні життєві випробування і потреба реалізації власних творчих і інтелектуальних можливостей. Шевченко виробив власну систему “self made man”, був скульптором сам собі. З його біографії, творів, листування, спогадів про нього можна виснувати складові цієї системи. Серед найважливіших — вміння виживати в складних обставинах, винахідливість і вміння не зрадити собі в складних життєвих колізіях (коли мачуха вигнала його з дому, зробив собі хижку в кущах, змайстрував одяг), здатність налагоджувати стосунки з різними людьми, самотужки набувати знання і вміння (за найменшого сприяння навчився писати, читати, малювати).

Шевченко сам все життя був відкритим до нового — це, власне, дитяча здатність, опановував французьку мову, скульптуру, акторську майстерність, гравюру, співав, танцював, не відчуваючи перепон віку, середовища, становища і власного невміння. На засланні йому, солдатові, недолуге начальство пророкувало, що він і до вітальні вийти не зуміє. А проте заходив, був бажаним гостем у аристократичних родинах, цікавим співрозмовником у вищуканому товаристві. Не солдатські однострої, фрак носив так, ніби походив з аристократичного дому. З дитинства і до кінця життя не був втрачений дослідницький талант (згадати хоча б мандрівку до стовпів, що небо підпирають на краю світу, описану в повісті “Княгиня” [14, 103] і в спогадах Лазаревського [7, 22], вміння грою моделювати і вдосконалювати процеси, створювати власний простір і мікроклімат, здатність використовувати різні підручні матеріали, змогу бачити розмаїття в природі, можливість опановувати нові мистецькі та

культурні простори. Все це сприяло розвитку уяви, пам'яті, умінню систематизувати і класифіковувати матеріал. Успішне навчання в Академії, високі відзнаки та схвальні відгуки про нього професури, симпатії петербурзької еліти, співчуття, розуміння і сприяння аристократів-меценатів, незламність у тяжких обставинах — початки всьому цьому слід шукати в дитинстві Шевченка, в його вмінні обирати все найкраще з того, що він чув і бачив зростаючи. Потріба постійно вдосконалюватися, всотувати нове, щоб “не пропасти”, не зйті з обраного шляху, сформувалася, очевидно, ще й під впливом батька, його оцінки сина як непересічної особистості.

Шевченко, характеризуючи свого знайомого як великого прихильника дітей, зазначав, що він дуже любить маленьких дітей, а це знак серця “кроткого, незлобливого” [16]. У сучасного педагога натрапляємо на думку, що люди поділяються на тих, які перебувають у світі без дітей, і на тих, які живуть “світі, сповненому дітей” [6, 52]. Шевченко належав до останніх і сам це постійно визнавав. “Я так люблю дітей”, пише він у листі до Бр. Залеського. Малі діти у листуванні постають як “великі друзі” [17, 409]. У його мальонках, поезії, прозі, у листах і щоденнику чимало надзвичайно теплих вражень від спілкування з дітьми, вияву турботи про них. Діти його цікавлять як непроминущість людського. Можливо, замінування Шевченка дитиною, де б він не був, свідчить, що він відчував її як величезний творчий ресурс, як дарунок людству з тих обширів, де є все, відчував свій зв’язок з нею.

Значна частина людських чеснот — щирість, чесність, незрадливість, чистота помислів, відвертість, добро, веселість, уміння насолоджуватися красою, цінувати мить іменуються епітетом “дитячий”, “як діти” (напр., “молились щиро козаки, як діти, щиро...” [12, 53].

У спогадах про Шевченка та його спілкування з дітьми відчутна потреба повернутися у дитинство, вирватися з лабет світу дорослих. Він сам не лише прагнув спілкування з дітьми, а й умів зацікавити, розважити їх, завдяки своїй педагогічній майстерності.

Однією з передумов успішного когнітивного розвитку дитини є спорідненість її з природою, що в традиційному суспільстві було зasadничим принципом. Притаманна традиційній культурі та особливо дитячій субкультурі увага до найменших змін в природі, яка оточувала дитину, до причин і

наслідків явищ природи, сприяла розвитку творчих здібностей, винахідливості, спостережливості. Відтак, серед найважливіших рис художника, на думку Шевченка, є спорідненість його з природою. Вільний художник, за Шевченком, так само обмежений природою, яка його оточує, як і природа підпорядкована своїм вічним, незмінним законам [16, 128]. “Любив він і шанував природу. Блукуючи з ним по лісах над Сулою і Сліпородом, ми було довго просиджували біля нірки якогось жучка, вивчали його нехитрі норови і звички” [7, 102].

Творча натура Шевченка виявлялась не лише в художній і музичній обдарованості, а й в умінні навчити цього дітей. У повісті “Художник” Шевченко аналізує властивості дитячої уяви: “Молодое воображение не сжимается, не сосредотачивается в одно многоговорящее слово, в одну ноту, в одну черту, ему нужен простор, оно парит... и в парении своим запутывается, падает и разбивается о несокрушимый лаконизм” [16, 134].

Донька графині Толстої Катерина Юнге свідчить про вміння і прагнення Шевченка навчити дітей милуватися красою: “Ніхто не був такий чутливий до краси природи, як Шевченко. Іноді він несподівано приходив після обіду. “Серденько моє, беріть олівець, ходімо скоріше!” — “Куди це, дозвольте довідатись?” — “Та я тут дерево знайшов, та ще яке дерево!” — “Господи, де ж це таке диво?” — “Недалеко, на Середньому проспекті. Та ходімо ж!” І ми, стоячи, замальовували в альбом дерево на Середньому проспекті, а потім ішли й на набережну, милувалися заходом сонця, переливами тонів, і не знаю, хто більше захоплювався — чотирнадцятирічна дівчинка чи він, який зберіг у своїй багатостражданній душі стільки дитячої безпосередності” [7, 281].

Очевидно, він умів не лише вибрати гарне дерево для малювання, захоплюватися його красою, звертати увагу на природну досконалість, бачити структуру краси, її архітектоніку, вишукувати гармонію, а й пояснити її, навчити, як гарне площинне зображення підказує оку глибину, не зменшуючи палання кольору ні рефлексіями, ні півтінями, ні бліками, не вдаючись до опукlosti, заливаючи силуети одним кольором. Майже імпресіоністичну, яскраву кольористику, яку так полюбляють діти, описує він у повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”: “Освещение изменилось... Смотрю, золотое солнце повисло над фиолетовым го-

ризонтом и рассыпало свои изумрудные лучи по всему необъемлемому пространству. Новая прелест! Новое очарование! Пораженный чудной гармонией, я в безмолвии опустил руки и, не переводя дыхания, смотрел на эту великолепную ораторию без звуков” [15, 259].

Тарас Шевченко замислювався над проблемою дитячої освіти, був серед організаторів каси на підтримку студентів, які б хотіли бути сільськими вчителями. “Тарас мені додав, що думка, як би завести по Україні добре сільські школи, народилася у нього ще тоді, як він був у кирилівській школі” [7, 30].

У повістях “Наймичка”, “Близнеци”, “Капітанша”, “Прогулка с удовольствием и не без морали”, “Варнак”, “Княгиня”, “Несчастный” Шевченко аналізував тогочасну систему освіти, він вважав, що елементарна освіта, крім навичок читання, писання й лічби, має давати учням основи природничих, історичних і географічних знань. Він мав намір підготувати й видати для початкової школи, зокрема для недільних шкіл, ряд підручників — з арифметики (лічба), історії, географії та етнографії. Шевченкові здебільшого притаманний емфатичний (прихований) спосіб висловлення педагогічних настанов, ніж відверта дидактика, проте його концепція виховання відверто чи завуальовано поширена по всій його творчості, включно із живописом. Важливим рушієм виховання, на його думку, була насолода своєю працею. У повісті “Капітанша” Шевченко писав: “Людина, яка любить працю, по-моєму, найщастливіша людина на світі, особливо якщо праця її має таку високу, шляхетну мету...”. Про народність педагогічних поглядів Шевченка свідчать його художні й публіцистичні твори. Особливо цінні думки Шевченка про роль педагога, учителя, про зміст і методи навчання та виховання в школі. Шевченко переймався особою вчителя-наставника, рівнем його освіти і мотивованості. “Він цікавився педагогічними теоріями, які тоді обговорювала громадськість, визнавав за необхідне впроваджувати в школах передові методи навчання, обстоював розумний педагогічний експеримент” [11, 89].

1861 р. Шевченко укладає і видає “Буквар южно-русский” (СПб, друкарня Гогенфельда, 24 стор.), у якому вміщує друковану і прописну велику й малу абетки, основи лічби, для читання подає вірші, псалми, молитви, думи про Олексія Поповича і Марусю Богуславку, приказки. Всі ці тексти ді-

брани і поєднані в дитячому виданні як завуальоване джерело морально-етичних максим українського народу: надзвичайно близька дітям віра в перемогу добра над злом, братолюбіє, чесність (“Сéр-це не-лу-кá-ве”), тактовність, вміння прощати (“І на злих мо-їх по-глý-ну Не-злýм мо-їм ó-ком”). У думі про Олексія Поповича, як відомо, найважливішим смислоутворювальним засобом є гріх “Опрощёння з панотцем і з панімáткою не брав, І на свого старшого брата великий гнів покладáв, І близькіх сусідів хліба й сóлі безневінно збавляв, Діти малі, вдови старі стрéменем у груди штовхáv, Безпéочно по улицях конéм гуляv, Прóтив цéркви, дóму Бóжого, проїзжáv — Шáпки з сéбе не зніmáv.”

Засадничими принципами “Букваря” є подана в ньому молитва Єфрема Сиріна “Сéр-цем не-лу-кá-вим, Духъ праздности, унынія, любоначáлія и празнослóвія не дажь ми. Духъ же цѣломудрія, смиренномудрія, терпѣнія и любвѣ дárуй ми, рабу Твоему. Ей, Гóсподи, Царю, дárуй ми зrѣти мої прерг҃ышенія и не осуждати брата моего, яко благословéнь есí во вѣки вѣковъ. Амінь.” Суголосні їй і обрані Шевченком уkrainські народні прислів’я.

На засланні в Орську він навчав хлопчика читати: “Жодного зайвого слова не скаже, було, на заняттях: все жартом та ласкою” [7, 230]. У повісті “Наймичка” Щевченко так само характеризує успішного вчителя через здатність надовго заволодіти увагою навіть найнепосидючіших дітей (щоб “вони сиділи як зачаровані”) завдяки вмінню впродовж усього уроку не сказати жодного зайвого слова. Шевченко і сам володів здатністю захоплювати своєю розповіддю слухачів, Варфоломій Шевченко згадував, що як “начне було що розказувати, усі його слухають мовчки, наче якого проповідника” [7, 30].

У щоденнику є розповідь про те, як Шевченко побачив на стежці сліди “мініатюрних дитячих ноженят”. “Я милювався і слідкував цей крихітний дитячий слід, поки він не зник у степовому полині разом зі стежкою” [16, 126]. Цей випадок є своєрідною метафорою до всього його життя і творчості. Образ дитини був його натхненником, джерелом світла, сподіваної радості, спокою, етичного, естетичного і емоційного наповнення його картини світу.

У художній спадщині Тараса Шевченка образ дитини увиразнений у понад 80 його малюнках (з

понад 800 проаналізованих). Це і портрети, і ескізи, і начерки. Іноді на малюнку з дітьми присутній і сам Шевченко, що також свідчить на користь його зближення зі світом дитинства, потребою і самому переміститися в цей світ хоча б уявно, на малюнку (“Байгуші”, “Киргизеня”).

Образ матері є одним із найвагоміших у творчості Шевченка, як у поезії, так і в мальстрі. На малюнку “Благословення дітей” (1856 р.) центральна постать матері з дитиною увиразнюється за допомогою світло-тіньового контрасту: затемнена постать жінки рельєфно виступає на тлі білої стіни, яскраво осяяної сонцем. На противагу канонічній традиції Ісус, що благословляє дітей, стоїть віддалік, а в центрі — мати над немовлям. Адже “Нічого кращого немає, // Як тая мати молодая // З своїм дитяточком малим.” Серед найбільш символічних зображенень дітей — малюнок “Хлопчик розпалює грубку” (1848–1849). Полум’я освітлює усміхнені

не обличчя хлопчика, що сидить, підкладаючи у вогонь сухий очерет. Це сповнене зовнішнього і внутрішнього світла дитяче обличчя є втіленням тлумачення дитинства як джерела світла й радості у Шевченковому житті і творчості.

Висновки. У поезії і прозі Шевченка дитинство трактується як втілення чистоти помислів, безтурботності, широті, як джерело радості й нахнення. Традиція плекання дитини, сублімована з Шевченковою творчості та спогадів про нього, виявляє зв’язок з елементами народної культури (стиль і форми спілкування з дітьми різного віку, використання потужного впливу народного слова на когнітивний розвиток дитини, заохочення її до творчості, до гри і до розмірковування). Отже, Шевченкове дитинознавство може стати джерелом не лише педагогічної наснаги для сучасних батьків, а й модусом постійного пошуку і віднайдення власної автентичної ідентичності.

Література:

1. Грушевський Марко. Дитина в звичаях і віруваннях українського народу / Грушевський Марко.— К.: Либідь, 2006.— 256 с.
2. Дзюба Іван. Тарас Шевченко. Життя і творчість / Дзюба Іван.— К.: Києво-Могилянська академія, 2008.— 718 с.
3. Кониський О. Я. Тарас Шевченко-Грушевський: Хроніка його життя / Кониський О. Я.; упоряд., підгот. тексту, передм., приміт., покажч. В. Л. Смілянська.— К.: Дніпро, 1991.— 702 с.
4. Рубан В.В. Український портретний живопис першої половини XIX ст./ Рубан В.В.— К.: Наукова думка, 1984.— 370 с., іл.
5. Саноцька Х. Діти в українському живописі / Саноцька Х.— К.: Мистецтво, 1985.— 159 с.
6. Соловейчик С. Педагогика для всіх / С. Соловейчик.— М.: Детская литература, 1987.— 366 с.
7. Спогади про Тараса Шевченка / упоряд. і приміт. В. С. Бородіна і М. М. Павлюка; передм. В. С. Шубравського.— К.: Дніпро, 1982.— 547 с.
8. Стасевич В.П. Культура як аксіологічний феномен буття (соціально-філософський аналіз природи тієпархії культури). Текст: автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.03 / Стасевич Валерій Петрович.— Донецьк, 2004.— 19 с.
9. Тарахан-Береза З. П. Шевченко — поет і художник: (До проблеми єдності образного мислення) / Тарахан-Береза З. П.; вступ. слово В. І. Бородіна.— К.: Наукова думка, 1985.— 185 с.
10. Чальй М. К. Жизнь и произведения Тараса Шевченко (Свод
- матеріалов для его биографии) / Чальй М. К.— К., 1882.— 281с.
11. Шевченківський словник: у двох томах.— К., 1976.— Т. 1.— 416 с.; К., 1978.— Т. 2.— 412 с.
12. Шевченко Т. Г. Документи та матеріали до біографії.— К., 1975.
13. Шевченко Т. Г. Кобзар. / Шевченко Т. Г.; передмова П. Мовчана; приміт. Є. Нахліка.— К.: Вид. центр “Просвіта”, 2003.— 344 с.
14. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 3: Драматичні твори, повісті.— К.: Наук. думка, 2003.— 592 с.
15. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 4: Повісті.— К.: Наук. думка, 2003.— 600 с.
16. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. “Букварь южнорусский”. Записи народної творчості.— К.: Наук. думка, 2003.— 497 с.
17. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 6: Листи, дарчі та власницькі написи, документи, складені Т. Шевченком або за його участю.— К.: Наук. думка, 2003.— 632 с.
18. Bateson Gregory. Naven (2-d ed.) / Gregory Bateson.— Stanford: Stanford University Press, 1958.— 312 p.
19. <http://tarasshevchenko.at.ua/>
20. <http://litopys.org.ua/shevchenko/>

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬПУРЫ

УДК 316.7:130.2

Віктор Щербина

ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ЯК ОБ'ЄКТ СОЦІОЛОГІЧНОЇ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ

Анотація. Розглянуто концепції інформаційного суспільства з у соціологічному та культурологічному вимірі; зроблено висновок про те, що вони є фрагментами нового образу суспільства.

Ключові слова: інформаційне суспільство, соціологічна теорія, культурологічна теорія, теоретичний синтез, образ суспільства.

Аннотация. Рассматриваются концепции информационного общества с точки зрения социологической и культурологической теории; сделан вывод о том, что они являются фрагментами нового образа общества.

Ключевые слова: информационное общество, социологическая теория, культурологическая теория, теоретический синтез, образ общества.

Summary. The processes of informatization of different spheres of public life result in appearance of new social and cultural phenomena and processes. Conceptions and theories of informative society are necessary constituent for its development and research. In our time appeared a lot of various theories of informative society which expose its separate sides – economic, politico-legal, cultural edifying. In these conceptions informative society is most frequently interpreted as narrow-subjected, from the point of view of the influence of informatization processes on one or another sphere of public life. These conceptions need synthesis on a new level of the scientific abstracting which can be the sociological and culturological theorizing. Consequently the searches of methodological principles of generalization of the informative society conceptions, which appeared in the humanitarian thought of contemporaneity, get actual-

ity. Subjects are the processes of informatization of society and their reflection in a sociological and culturological idea. The target is to consider heuristic potential of the sociological and culturological theorizing as bases of generalization of conceptions of informative society. The conceptual grounds of theories of informative society are examined in the article. It is stated, that growth of interest to the problem of development of the informative society, that has been observed lately, resulted in appearance of great number of theoretical conceptions, which interpret the informative society as the phenomenon of separate spheres of life of society, such as politics, economy, spheres of development of technologies. This resulted in fragmentariness of knowledge about the informative society as integral social and cultural education. The author considers that the present conceptions fix a brand new role of information in different spheres of life of the society, which it got in a few previous decades. It resulted in appearance of infosphere as a new component of public life. Infosphere mediates all the processes of public co-operation, results in appearance of new aspects of culture in wide understanding. A new level of conceptualisation of knowledge about the informative society can be achieved in the object field of sociological and culturological theory, as exactly these sciences achieve the level of scientific abstraction, necessary for synthesis of knowledge, received in the subject scopes of more partial sciences. On this basis a culturological analysis of the processes, related to the development of the informative society, is the most perspective for disclosure of its essential characteristics and construction of theoretical models for its further research.

Key words: informative society, sociological theory, culturological theory, theoretical synthesis.

Можливість дослідження соціальних процесів є похідною від базових уявлень про них як особливу цілісну реальність. Система соціологічних понять і категорій формується в процесі розгортання парадигмальних дослідницьких проектів у контексті реалізації проектів соціального перетворення. У цій системі важливе місце посідають образи суспільства, які є своєрідним гносеологічним ресурсом для розвитку теорії на парадигмальному рівні — змістовність цих образів визначає рівень варіативності теоретизування та його горизонти.

Метою цієї статті є розгляд специфіки образів суспільства, які виникли у процесі інформатизації суспільства, та спроба аналізу теоретичних напря-

мів їх узагальнення. Питання про те, що собою являє сучасне суспільство, надзвичайно складне, і його не можна ігнорувати або обмежитися черговими фразами на тему, як би ми ще могли назвати те, що будуємо. Однією з новітніх концептуалізацій образу суспільства є створення теорії “інформаційного суспільства”, що дедалі частіше стають предметом розгляду соціологів. Аналізуючи новітні праці з цієї проблематики, слід зауважити, що останнім часом соціологічні дослідження проблем інформаційного суспільства значно розширилися, виникли нові його концептуалізації. Найвідоміші представники цього напряму — Д. Белл, А. Түрен, П. Серван-Шрайбер, Ю. Габермас, Н. Луман,

Д. К. Гелбрейт, М. Кастельс, Ф. Фукуяма, Ф. Вебстер. Становлення Інтернету ініціювало появу нової хвилі концептів “інформаційного суспільства”, орієнтованих не так на майбутнє, як на потреби врядування сьогоденням. Останні теоретичні праці С. Леша, В. Іноземцева, Т. Стоуньера, А. Ракітова показують, що інформаційне суспільство слід вивчати, базуючись на нових зasadничих уявленнях про суспільство.

Варто водночас зауважити, що теорії формування інформаційного суспільства розглядаються найчастіше з погляду їх продовження, розбудови та вдосконалення, тобто в напрямі розкриття їх внутрішнього потенціалу. Однак багато з них виникли поза предметним полем соціології, позначені частковістю економічних або технологічних підходів. Звідси проблема: соціологічний аналіз концепцій “інформаційного суспільства” є орієнтованим на продовження практик теоретизування, а також на образи суспільства, не притаманні цій науці. Що робити соціологам: визнати новітні образи “інформаційного суспільства”, змінивши власний образ суспільства, або критично відкинути їх, виходячи з їх частковості й непослідовності?

Концептуалізація характеру і напрямків суспільних змін відбувається як їх рефлексивний елемент, тобто у просторі й часі, у наш час єдиний образ суспільства створюється з позицій різних соціальних суб'єктів, що формуються у перспективі їхніх інтересів. Процес побудови “нового суспільства” є процесом інтеграції інтересів різноманітних суспільних груп, які утворюються у контексті соціально-історичних змін сучасності. Тому концептуалізація образу суспільства відбувається шляхом фіксації окремих його сторін у теоретичних образах, що формуються соціальними теоретиками, які уособлюють у своїй діяльності перспективи розгортання нових суб'єктів соціальної взаємодії. З огляду на це, новітні концептуалізації суспільства слід розглядати як моменти единого, цілісного процесу, що має привести до створення нового цілісного образу суспільства. Концептуалізація ця здійснюється практично в усіх галузях суспільствознавства, але інтегративного, цілісного характеру вона може набути лише у предметному полі теоретичної соціології, оскільки остання передбачає створення такої картини соціальної взаємодії, яка не ігнорує жодної з її сторін і не редукує різноманітні за характером соціальні відносини до одного з її різно-

видів. Одним з новітніх концептуальних просторів, що постав із початком суспільних змін, які визначають найактуальніші риси сучасності (або постсучасності), є низка теоретичних побудов, відомих як теорії постіндустріального та інформаційного суспільства, а також пов’язані з ними так звані постмодерністські та критичні теорії. Кожна з них є певний образ суспільства — образ доволі неоднозначний та частковий. Зазначені обставини зумовлені несформованістю рис нового суспільства, їх історичною невизначеністю. Створення нового образу суспільства є завданням насамперед практичним, тому що це дозволяє побачити характер нового простору на кожному етапі суспільних змін. Таке бачення дасть змогу бути свідомим актором соціальної взаємодії, а не лише сліпим “співучасником” розгортання подій, який розуміє їх значення крізь історично застарілий і тому вузький набір соціальних ідентифікацій.

Від другої половини 1960-х років як модифікація концепцій постіндустріального суспільства у низці країн розвинулися концепції “інформаційного суспільства”. Воно стало своєрідною ідеологемою, у рамках якої осмислювалися соціальні трансформації ряду західних держав 70–80-х років ХХ ст. Так, Даніель Белл зазначав, що “інформаційне суспільство” є у реальності нездійсненим, його слід розуміти як своєрідну утопію. Основні риси нового суспільства цей соціальний теоретик (а також його певною мірою послідовники — П. Дракер, Р. Райх) розглядає у площині змін сфер занятості. Зміни у структурі занятості, а саме: формування та домінування в ній “інформаційної сфери”, зниження зайнятості населення у сфері фізичної праці, розглядаються теоретиками як підстава говорити про “інформаційне суспільство”. Отже, суспільство є інформаційним, якщо “у сфері праці домінантною є група тих, хто працює у сфері інформації” [3, 183].

Згодом у таких теоріях акцент змістився з власне інформаційних і комунікативних технологій на появу людей, що здатні вести новий спосіб життя — інформаційний. Саме дизайнери, дилери, ніш-файндери та інші “креативники” створюють дієву силу сучасного суспільства і його економіки. За такою логікою, ці “символічні аналітики”, “експерти”, “інформаційні працівники” предметом своєї праці мають інформацію, а тому суспільство є інформаційним. Так, Ч. Лідбітер зауважує, що соціальний статус створюється нині не за рахунок “фізичних

зусиль”, а “їдеями, знаннями, навичками, талантом та креативністю” [2]. Один з перших образів нового суспільства побудовано на фіксації змін у сфері трудових ресурсів і зайнятості — звідси основним соціальним суб’єктом убачались спочатку ті, хто працював у сфері інформації, а згодом ті, чия праця потребує створення та використання інформації. Тож представники індустріальної сфери та аграрного сектора відтісняються на другий план.

У період 70–80 років за умов енергетичної кризи, яка охопила провідні західні країни, інформатизація була засобом створення нового техногенного середовища, заснованого на використанні наукомістких ресурсозберігальних технологій. Це середовище передбачало вищий рівень координації всіх складових соціуму за рахунок автоматизації певних ланок соціальної організації та ефективніший механізм використання наукового знання, його наближення до процесів виробництва. Обидва ці завдання вирішувалися за рахунок створення нової, заснованої на використанні комп’ютерної техніки, технології оперування інформаційними процесами. Така специфіка призвела до того, що головні соціальні перетворення убачалися творцями концептуального образу “інформаційного суспільства” (найвідомішим з яких був Алвін Тофлер) як пов’язані з технологічними інноваціями — розповсюдженням телебачення, супутникових технологій, впровадженням кіберкомунікаційних мереж і комп’ютеризацією. Такий підхід до створення нового образу суспільства можна назвати “технологічним”. Згідно з ним, соціальну структуру, групування та особливості соціальної взаємодії визначають технології, типи яких змінюють один одного в революційний спосіб. Згідно з футурологічною концепцією А. Тофлера, ми живемо в епоху інформаційної революції (“третіої хвилі” технологічних інновацій, яку неможливо зупинити), в результаті засвоєння здобутків якої сформується новий спосіб життя.

Нове суспільство, згідно з таким підходом, формується внаслідок поширення електронної пошти, систем онлайнової комунікації, інших комп’ютерних технологій, що створюють нові соціальні простори — “інформаційні супермагістралі”, взаємодію у яких людство ще буде засвоювати [6].

Поширення технологій внутрішньодержавного, міжнародного та глобального обміну інформацією між банками, корпораціями, державними та недержавними організаціями та окремими особами при-

зводить загалом до того, що “прогрес у телекомуникаціях... нав’язує світу, який нічого не підозрює, новий порядок... і той, кого ці магістралі оминуть стороною, зазнає цілковитого краху” [2, 10]. Отже, наступний образ нового суспільства формується як такий, де трансформовано саме соціальне середовище й домінантні соціальні групи виникають на ґрунті “інформаційних магістралей”. Загалом така логіка передбачає, що решта людства перетворюється на єдину, позбавлену актуальності масу, але самі популяризатори розглянутого вище підходу не роблять такого висновку, залишаючи власний (назвемо його “технологічним”) образ суспільства невиразним і туманним. Розглядаючи цей підхід, важко уникнути спокуси провести паралель з логікою, згідно з якою вдосконалення знаряддя праці автоматично веде до вдосконалення суспільства, а тому слід більше думати про різці та перемикачі, ніж про людину. Така позиція була характерною для часів індустріалізації і один із таких прикладів — твір Й. Сталіна “До питань ленінізму”.

Ф. Махлуп у 1962 р. [5] запропонував ще один варіант концепції “інформаційного суспільства”, базований на тому, що інформаційна сфера змінює свою економічну цінність. М. Порат доповнив цей популярний нині серед економістів підхід, запропонувавши розрізняти первинний та вторинний інформаційні сектори економіки. Проаналізувавши національну статистику США, він дійшов висновку, що США є інформаційним суспільством, позаяк у них “головне місце посідає діяльність з виробництва інформаційного продукту та інформаційних послуг, а також суспільне й приватне (вторинний інформаційний сектор) діловодство” [7, 32]. Критики такого підходу слушно зауважують, що немає чіткого розрізнення сфери інформаційних послуг. Наприклад, риття траншеї для прокладання електричної мережі на заводі не відносять до них, а таке ж риття для прокладання телефонної лінії — так. Незрозуміло також, як соціологічно дослідити частку інформаційних послуг, що надаються у вторинному секторі (наприклад, під час виробничих операцій на фабриці). Отже, образ “інформаційного суспільства”, розроблений з використанням економічних критеріїв, є теж недостатньо адекватним.

Інформатизація суспільства виразно проявилася також у галузі культурного життя — останні десятиліття ХХ ст. характеризувалися так званим інформаційним вибухом. Ще ніколи людство не жило за

такої кількості музики, зображень візуальних і знакових. Усе це формує середовище, за межі якого сучасній людині вийти доволі важко. Доступ до різних культур значно розширився, з'явилися нові засоби трансляції культурних артефактів — мультимедійні, що поєднують у собі раніше існуючі окремо елементи (створюючи ефект мультикультурності), надають можливість людині існувати в культурних потоках у інтерактивних режимах. Процеси культурного життя прискорюються, активізуються, охоплюють значно більші соціальні групи, ніж це було раніше. Відбуваються якісні зміни культурного життя, рівні культури змішуються, і ми є свідками того, як посилюються значення одних її елементів (наприклад, зачіски, макіяжу або одягу) та зменшуються — інших (наприклад, особистих вірувань або постійної належності до певної групи). Загалом життя значно символізується, а сам світ символів набуває статусу незалежного. Інформації стає дедалі більше, а смислу дедалі менше — так характеризує це Ж. Бодріяр. Смисли стають не відповідностями “чогось” у культурному житті, а “чимось”, що існує саме по собі, стають “гіперреальністю”, що позначає сама себе. За допомогою виробництва цієї гіперреальності відбувається врядування суспільством, на думку М. Фуко, “насправді влада виробляє. Вона виробляє реальність; вона виробляє галузі об’єктів і ритуали істини” [1, 284]. Це зумовлює дедалі більшу незахищеність людської свідомості від маніпулятивних технологій. Як специфічне відображення цих культурних змін виникає образ “інформаційного суспільства” в рамках соціології постмодерну. Специфіка цього образу полягає у тому, що він постулюється у формі критичних суджень, створюється через відзеркалення того, про що говорять його автори. Суспільство вбачається таким, де знаки втратили своє значення, і тому процеси визначення соціальної поведінки засновуються на “сукупності значень, що

передані, однак не мають значень” [8, 63], тобто взаємодія у такому інформаційному суспільстві видається доволі ірраціональною, а сам його образ доволі невизначенним — бо не можна виміряти зростання кількості символічних взаємодій і значень у суспільстві. Суспільство видається завжди, за визначенням Ліотара, “двором для худоби”, має ризомну побудову, а особистість є лише, за визначенням М. Фуко, “слідом на піску”. Отже, постмодерністський образ “інформаційного суспільства” акцентує увагу на змінах характеру, інтенсивності та ритмів культурного життя, що призводять до ускладнення суспільства, появи нового рівня суспільної взаємодії, нових механізмів і засобів, але в рамках предмета соціології досить складно користуватися таким образом для чітких дефініцій нових суспільних реалій.

Висновки. Розглянуті підходи свідчать про те, що вони є недостатньо комплексними для вирішення завдань соціологічного аналізу реалій сучасного суспільства. Узагальнюючи, можна зробити висновок також і про те, що концепції фіксують якісно нову роль інформації у процесах суспільної взаємодії, яку вона здобула впродовж останніх десятиріч. Суттєвим є також те, що в суспільстві виникає новий компонент, що його можна назвати інфосферою, який пронизує або ж опосередковує собою усі інші сфери суспільного життя — економіку, культуру, політику, сім’ю, релігію тощо. У дослідженнях процесу узагальнення досвіду соціологічної рефлексії становлення “інформаційного суспільства” слід розглянути концепти Ю. Габермаса, Е. Гіddenса та представників “критичного напряму” на кшталт Г. Шиллера. Використовуючи досвід рефлексії суспільних змін у різних галузях суспільної практики, соціологія та культурологія здатні виробити новий образ суспільства, оскільки вони за природою мають синтезувати часткові образи, що виникають в наш час на рефлексивному рівні окремих соціальних наук.

Література:

1. Фуко М. Надзирать и наказывать / М. Фуко. — М. : Ad Marginem, 1999.
2. Angell I. Winners and Losers of in the Information Age / I. Angell. — LCE Magasine. — 1995. — 7 (1) Summer. 10–12.
3. Bell D. The social framework of the Information Society / D. Bell. — Oxford, 1980.
4. Leadbeater C. Living in the Air: The new Economy / C. Leadbeater. — Viking, 1999.
5. Machlup F. The Production and Distribution of Knowledge in the United States. — Princeton, NY: Princeton University Press, 1962.
6. Negroponte N. Being digital. Hobber and Stoughton. Marxism Today. — October 1998. — P. 3–33; Dertouzos M. What Will Be: How the New World of Information Will Change Our Lives. — Piaktus, 1997.
7. Porat M. “Communication Policy in an Information Society” / M. Porat. — Robinson G. O., 1978. — P. 3–60.
8. Poster M. The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context. — Cambridge: Polity, 1990.

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРОЛОГЧНА ДУМКА ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

Анотація. Розглядається сутність трансформації культурологічної думки з урахуванням відображення її крізь призму змін світогляду людини в українській науці, концептуальні підходи до змісту і наукового підходу в культурологічних дослідженнях українських вчених.

Ключові слова: культурологія, картина світу, культурологічні дослідження.

Аннотация. Рассматриваются смысловое содержание трансформаций культурологической мысли с учетом отражения её через призму изменения мировоззрения человека в украинской науке, концептуальные подходы к содержанию культурологических исследований украинских учёных.

Ключевые слова: культурология, картина мира, культурологические исследования.

Summary. The article examines the reflections of culturological idea in Ukraine in modern realities. Formation of structure and different directions of modern culturological knowledge in Ukraine has a feature which substantially distinguishes it (this process) from the ordinary dynamics of development of this science. An author pays attention to the fact, that today culturology, at least in Ukraine, is in the state of incomplete definiteness, which has resulted in disagreement of the views of its theorists on the subject and methods of its research. The subject circle of culturology is often determined by the domestic researches depending on the aims of culturological cognition. The main ideas of culturology are also developing within the limits of general philosophic knowledge, and also within aesthetics and study of art. On the basis of this, a culturological idea "is mov-

ing" mostly, pushing off the "philosophy of life", phenomenology, neo kantianism, psychoanalytic theories. Researches are also accompanied by the materials, presented by comparative linguistics which is based on the fundamental linguistic theories. It is stated, that in many cases of study of facts, system of the cultural phenomena, connections among the elements of culture, dynamics of the cultural systems, methods of production and mastering of the cultural phenomena, types of cultures and the one that lies in their basis (norms, valued metrology), are explored in active co-operation of culturology and historical science. In Ukrainian culturology today the religious world views are not only polar opposite to the scientific view and mythological and mystic world views are often parallel and complementary to the natural, philosophical and cosmological world views. The special status is acquired by regional culturology, by exploring the specific displays of cultural creation of different geographical, ethnic, administrative and other territories. But the main problem of the process of formation of study of the culture evolution model by culturology is that this concept did not get clear definition at the wide use in theoretical and practical context. In liberal arts it did not get wide application which stipulated the necessity of appeal of culturology to the theoretical working-outs of engineering and natural sciences. A design method is being opened out in culturology more and more intensive. The specific of development of culturological idea in Ukraine is seen in the fact, that it is forming an interdisciplinary approach as the basic principle of culturological analysis using acquisition of philosophy, philosophy of culture, history, aesthetics, sociology, study of art and other sciences.

Keywords: culturology, worldview, culturological researches.

У сучасній гуманітарній науці в дослідженні культурних процесів спостерігається ціла низка парадигм, концепцій, підходів, у яких культура розглядається крізь призму еволюціонізму, плюралізму, концепції ігрової культури в межах структуралізму, матеріалістичної теорії та ін. Водночас у різноманітності поглядів на культурний процес спостерігаємо й загальне. І таким загальним, на нашу думку, є те, що культура майже завжди позиціонується як процес у площині еволюції людства. Сьогоднішнє знання про культуру може вважатися нашим знанням, але воно не може бути істиною, оскільки еволюціонує та трансформується, зазнає змін упродовж століть завдяки новим науковим дослідженням і прагненню людини дізнатися про наявоколишній світ якомога більше. Вивчення культури як процесу еволюції людства та еволюції соціуму,

індивіда стає актуальною темою сучасних культурологічних досліджень. **Мета** статті — розглянути трансформацію культурологічних досліджень в Україні з урахуванням еволюції світогляду людини в її сучасному сприйнятті світу.

Виклад матеріалу. Культурологія як наука, що формується на перетині різних і гуманітарних, і природничих, і соціальних знань, стала завдяки науковим розробкам у галузі антропології, а концепцію її сформував американський антрополог Леслі Уайт в роботі "Поняття культури" (1979 р.), в якій обґрутував необхідність викремлення з антропології знань про культуру в особливу галузь у комплексі суспільних наук [12]. Водночас на сьогодні культурологія, принаймні в Україні, перебуває у стані неповної визначеності, наслідком чого є розбіжність у підходах

теоретиків щодо предмета і методів її дослідження. Це пов'язано зі складністю визначення сутнісного поля предмета культурології з огляду на його комплексність. Процес її інституалізації інтенсивно відбувається в сьогодені, про що свідчить значна кількість культурологічних досліджень, які здійснюються і у вищих навчальних закладах, і в академічних наукових установах України [10; 11]. Спільним є те, що всі культурологи в дослідженнях використовують міждисциплінарний науковий підхід, що сприяє поглибленню і всебічному висвітленню загальнотеоретичних і прикладних проблем. У багатьох дослідженнях предметом часто визначається сукупність питань походження, функціонування і розвитку культури як специфічно людського способу життя, відмінного від світу живої природи. Культурологічні дослідження спрямовуються на вивчення більш загальних закономірностей розвитку культури, форми її прояву, присутності у всіх відомих наукі культурах. Це свідчить про те, що національна культурологічна думка знаходиться у загальному дискурсі світових наукових тенденцій і парадигм. Утім, "західним" науковим співтовариством термін "культурологія" не сприйнятий як науково оформлена дисципліна із своєю структурованою системою знань і чітко вираженими дисциплінарними межами. Культура як феномен розглядається й досліджується вченими інших країн у межах таких дисциплін, як соціологія, структурна лінгвістика, семіотика, психологія, соціальна й культурна антропологія, де підставою для досліджень і висновків є емпіричний матеріал.

Формування структури й різних напрямів сучасного культурологічного знання в Україні має особливості, що суттєво відрізняють цей процес від звичайної динаміки розвитку цієї науки. Вітчизняними науковцями предметне коло культурології часто визначається залежно від мети й завдань культурологічного пізнання. Так, факти, системи культурних феноменів, зв'язки між елементами культури, динаміка культурних систем, способи виробництва і засвоєння культурних феноменів, типи культур і те, що лежить в їх основі (норми, ціннісні виміри), досліджуються за активної взаємодії культурології та історичної науки. І тут зв'язок історії й культурології є очевидним, оскільки культурологія займається, передусім, вивченням історії культур, а вивчити й аналізувати культури народів або епох неможливо без урахування історичних подій. Стадіально-

регіональний тип культури, історична епоха, культурний простір, культурний час, культурна картина світу стають ключовими поняттями сучасних культурологічних досліджень. Отже, культурологія, що нерідко в українських наукових розробках, посібниках для вищих навчальних закладів трактується як історія культури, знаходиться на стику з історичною наукою [9; 11].

Основні ідеї культурології розвиваються і в межах загальнофілософського знання, а також естетики та мистецтвознавства. Взаємозв'язок культурології з філософією та естетикою віднаходимо в тому, що її теоретичні принципи залежать від світоглядних позицій, методології, філософсько-естетичної концепції персоналії філософа або іншого дослідника, який стоїть на цих позиціях [1; 3; 6; 7]. У ХХ ст. культурологія значною мірою "рухається", ґрунтуючись на "філософії життя", феноменології, неокантіанстві, психоаналітичних теоріях. Дослідження супроводжуються матеріалами, представленими семіотикою, яка базується на порівняльному мовознавстві [8; 13]. Взаємодія культурології з релігієзнавством є ще одним з векторів досліджень, за яким здійснюються вивчення питань релігійної типології культур, здійснюються аналіз особливостей християнського, ісламського, буддистського, індуйського та інших вимірів культури, вплив релігії на формування художньої культури, картин світу, стереотипів поведінки, системи цінностей і базових понять, властивих різним культурам. Водночас розглядаються цінності взагалі й моральні цінності зокрема [8]. На дисциплінарній межі з мистецтвознавством знаходяться культурологічні дослідження, предметом яких є соціально-естетична сутність мистецтва, його походження, закономірності розвитку, особливості та зміст видової специфіки мистецтва, природа художньої творчості, місце мистецтва в духовному житті суспільства [3; 6]. У дослідженні специфічних проявів культуротворення різних географічних, етнічних, адміністративних та інших територій особливого статусу набуває регіональна культурологія.

Специфіку розвитку культурологічної думки в Україні спостерігаємо в тому, що, використовуючи надбання філософії, філософії культури, історії, естетики, соціології, мистецтвознавства та інших наук, вона сформувала міждисциплінарний підхід як зasadничий принцип культурологічного аналізу. Українські вчені, перебуваючи в загальноцивіліза-

ційному науковому дискурсі, вивчають культуру як надскладний системний об'єкт, утворений з безлічі підсистем, як глобальний феномен, пов'язаний з розвитком людського інтелекту. Культурологія виходить на міжпредметний рівень узагальнення, стає складовою різних напрямів наукових досліджень, ініціює питання буття самої культури та спонукає різні науки до аналогічних досліджень. А як наслідок у поле зацікавлень останніх потрапляють питання природи культури, її взаємозв'язку із суспільним буттям, буттям людини в культурі, закономірності розвитку культурних, художніх, стилювих явищ тощо й головне — буття людини в просторі культури [2; 5].

Сформовані в минулому наукові парадигми у ХХI ст. назнають певних змін. Формується новий культурологічний категоріально-поняттєвий апарат, що створює умови для засвоєння нових підходів до дослідження еволюції культури. Отже, культурологія створює інший рівень осмислення реальності, формує наукову передумову до пізнання світу в сціентичному ракурсі різноманітності світів. Пропонується це й тим, що сучасна техногенна цивілізація створює дедалі жорстокіші умови для виживання людства. За всього розмаїття наукових підходів проблемним для культурології є питання створення моделі еволюції культури, виявлення внутрішнього змісту, структур інтеграції на символічному й концептуальному рівнях. Проблема полягає у тому, що трансформація культури впливає на виявлення теоретичної структури моделі досліджуваної культури. Модель еволюції культури як абстрактна ідеальна конструкція, що відбиває світогляд людини в її реальному та іреальному сприйнятті світу, в культурологічних дослідженнях є домінантною категорією, що виконує функцію культурно-історичної універсалії [4]. Модель культурної еволюції, а також її компоненти (світ культури, соціальний, політичний світи тощо), культурологію розглядаються як відкріті системи, що саморозвиваються.

Головною проблемою процесу становлення вивченням культурологією моделі еволюції культури є те, що, широко використовуване в теоретичному і практичному контексті, це поняття не здобуло чіткого визначення. В гуманітарних науках воно не набуває широкого застосування, що обумовило необхідність звернення культурології до теоретичних розробок технічних і природничих наук. Метод

моделювання розгортається в культурології дедалі інтенсивніше. Окремі аспекти моделювання викладено в працях українських і зарубіжних дослідників, у яких науковці виявляють різні аспекти дієвості використання методів моделювання в процесі пізнання, акцентуючи увагу на формуванні моделі світу [8; 20]. Так, у процесі пізнання культурологія створює власну модель світу, де картини світу відображають різні форми буття: природну, соціальну, культурну, політичну тощо. Картина світу розглядається частіше як спрощене відображення всієї сукупності уявень про світ усередині певної традиції. У дослідженнях з'являються міфологічна, філософська, релігійна, наукова тощо картини світу.

У науці й різних культурних практиках ХХ ст. спостерігаємо нові підходи у формуванні наших уявлень щодо картин світу. Цьому сприяли відкриття у квантовій фізиці, кібернетиці, синергетиці та ін., які вказували на єдність і цілісність світу, на його часовий і еволюційний характер, пов'язаність і взаємозалежність різних структур. У зв'язку з цим з'являються фізичні картини світу: загальна фізична, механічна, електродинамічна, квантоворелятивістська, квантово-польова, вакуумна картини світу тощо.

Треба зазначити, що й такі компоненти людського знання, як релігія, міф і магія, і далі формують специфічні картини світу — релігійні, міфологічні, містичні. В культурології релігійні картини світу є не тільки полярними протилежностями науковій картині, а і взаємодоповнювальними міфологічними й містичними картинами світу, часто виступаючи як паралельні й комплементарні природним, філософським і космологічним картинам світу [8]. У культурологічних дослідженнях спостерігаємо зацікавленість міфологічними, містичними знаннями, особливо зростає інтерес до досвіду пізнання світу у філософських вченнях Давнього Сходу. Сучасні картини світу вивчаються в межах певних епох, на різних етапах розвитку соціально-економічних і культурних аспектів, залежно від етнічних і національних пріоритетів. У духовній, ментальній сфері створювалися “ідеологічні” основи культур, тобто їхні образи й картини, або модель світу. Внаслідок цього, модель світу виявляється в ментальності будь-якої культури [7]. Дослідження показують, що в сучасній

культурі рационалізм у “картині світу” домінує над духовною, сакральною частиною світогляду особистості. А місце індивіда в соціокультурному просторі визначає і якість отриманої ним інформації.

Отже, інституалізуючись, культурологія доводить, що процес її еволюції, як і еволюції культури, не є спонтанним. Він відбувається у напрямку, заданому фізичною необхідністю виживання людини як біологічного виду та адаптацією її до інших систем і видів матеріального й духовного порядку. Моделювання соціокультурної системи здійснюється через сукупність сприйнятих змістів, що дає змогу людині й суспільству органічно взаємодіяти з усіма системами розвитку: життєзабезпечення, матеріальною, духовною, соціальною, культурною, політичною тощо. Культурологія разом з іншим науковим знанням доводить, що в культурі формується модель світу як цілісна система, де кожний елемент безпосередньо або побічно пов’язаний з іншими. Ця система постає як узагальнена модель людського світу, яка проявляється в культурі й засвоюється індивідами в процесі соціалізації. Відповідно до моделі світу, що існує в культурі, здійснюються й сучасні варіації діяльності й поведінки людей, характерних для певної епохи соціального розвитку. Тому сучасна модель світу в її історично конкретному контексті та змісті може бути розглянута як основа культури відповідної епохи. Вона відбиває світогляд нашої епохи, визначаючи не тільки пояснення й розуміння, а й почуття людини й погляд на навколошній світ. У різних типах культур, які є характерними для різних суспільств, що історично

змінюють одне одного, культурологія виявляє як загальні інваріанти, так і особливі специфічні риси. У свідомості людини певної епохи всі ці риси поєднані в одне ціле, оскільки свідомість у реальному її бутті — це не абстрактна свідомість взагалі, а індивідуальна та суспільна свідомість, яка набуває розвитку та має в кожну історичну епоху конкретний зміст.

Висновки. Сучасним змістом культурологічного знання в Україні про світ є культурні, історичні, соціальні, філософські, природознавчі тощо досвіди пізнання. Культурологія, використовуючи можливості міждисциплінарного дослідження, вивчає еволюцію культури як цілісну систему з динамічним циклом структурного функціонування, де окремі образи — елементарні частинки, сповнені власного змісту, перетворюються на картини. Під впливом різних чинників картини набувають на різних етапах нового змісту й сенсу, утворюють певну конструкцію, каркас якої, власне, і є моделлю світу. Подальша трансформація культурології може розкриватися за допомогою теоретичного аналізу й емпіричного узагальнення, соціологічних, історичних, етнографічних, мистецтвознавчих і інших методів дослідження. Залучення всіх елементів культури в систему, що сьогодні активно самоорганізується, уявляється перспективним напрямом культурологічного аналізу. Подальші культурологічні дослідження мають розкрити сутнісні особливості сучасного буття культури, зокрема, взаємодії в ньому традиційного й інноваційного, стійкого й історично мінливого.

Література:

1. Більченко Є. В. Культурологічний дискурс філософії діалогу: Чужий. Інший. Близкий. Третій: дис. ...доктора культурології: 26.00.01 / Є. В. Більченко; НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. – 442 с.
2. Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспектива: монографія / Ю. П. Богуцький. – К., 2008. – 199 с.:
3. Гуменюк Т. К. Естетика постмодернізму. Кінець стилю? / Т. К. Гуменюк // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37: Стиль музичної творчості: Естетика. Теорія. Виконавство. – С. 13–20.
4. Дриккер А. С. Еволюция культуры: информационный отбор / Дриккер А. С. – Спб., 2000.
5. Кримський С. Б. Цивілізаційний розвиток людства / С. Б. Кримський, Ю. В. Павленко. – К.: Фенікс, 2007. – 316 с.
6. Легенький Ю. Г. Культурология изображения. Опыт композиционного синтеза / Ю. Г. Легенький. – К.: ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
7. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури: монографія / В. А. Личковах. – К.: Вид-во ПАРАПАН, 2011. – 196 с.
8. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія / О. П. Опанасюк. – Львів: Ліга-Прес, 2013. – 448 с.
9. Основи культурології: навч. посіб. / за ред. Л. О. Сандюк та Н. В. Шубелки. – К.: Центр учебової літератури, 2012. – 400 с.
10. Паразонський Б. О. Методологічні аспекти культурології / Б. О. Паразонський // Магістеріум. Вип. 5. Культурологія. – К.: Стилос, 2000. – С. 4–12.
11. Шейко В. М. Культурологія: навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький, Е. В. Германова де Діас. – К.: Знання, 2012. – 494 с.
12. Уайт Л. Наука о культуре / Лесли Уайт; [пер. с англ.]. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 1064 с., 2006. – С. 19, 152, 165.
13. Юдкін І. М. Формування визначників української культури: культурологічні студії / І. М. Юдкін. – К.: Ін-т культурології Акад. мист. України, 2008. – 184 с.

ЗМІНА ПАРАДИГМИ ЧУТТЕВОСТІ В ПРОСТОРІ ЕКРАНУ

Анотація. Аналізується вплив екранної культури на чуттєву систему людини, набуття нею нового емоційного досвіду, співпереживання, без чого неможливе людське буття, соціальне за своєю суттю. Наголошується, що в умовах глобалізації та локалізації культурного життя людей екранні мистецтва є тим символічним простором гри, який, культивує, формує певний спосіб сприйняття та мислення.

Ключові слова: екранна культура, екранні мистецтва, мистецький ландшафт, емпатія, сприйняття.

Аннотация. Анализируется воздействие экранной культуры на систему чувств человека, приобретение им нового эмоционального опыта, без чего невозможно человеческое бытие, социальное по своей сущности.

Ключевые слова: экранная культура, экранные искусства, экранный ландшафт, эмпатия, восприятие.

Summary. The article analyses the influence of screen culture on the sense system of human, getting new emotional experience, without which human life, social in its essence, is impossible. The screen influences the sense system of human. Use of Gusev

phenomenology ideas as philosophy that is severe science, which describes, instead of explaining or analysing the world, allows to speak about artistic phenomenology, which represents the world, constructs it in perception, that is about phenomenology of perception (M. Merle-Ponty).

The conducted analysis of empathy, of distinction of the cultural worlds, through differentiating of masculine and feminin with the reference to modern gender researches, reproduced in film discourse, allows to disclose these distinctions in a screen form and make a conclusion about formation of such human type, which thinks and lives by the screen images, masters the language of screen, opens a new industry of subject imagination, enriching life experience, gained with the help of the screen forms. The indicated conclusions are confirmed by psychological experiments, which prove, that human, perceiving someone's emotional life depicted on the screen, follows empathy. It is underlined that in the conditions of globalization and localization of cultural life of people, screen arts are symbolic space of game, which forms, cultivates, and imposes the certain method of perception and thought.

Keywords: screen culture, screen arts, artistic landscape, empathy, perception.

Актуальність. Дискурс культуротворчості екранними мистецтвами є досить впливовим чинником у формуванні нового поля раціональності, налаштованої на міметичне сприйняття інформації через можливості візуального процесу. Сконцептуаліовані інтелектуальні конструкції спонукають людину третього тисячоліття до пошукув форм власного самовиявлення в екзистенційно-чуттєвій, мистецькій іпостасі. Та високі пориви часто не мають орієнтирів, наражаючись на глухі кути оптичного психологізму екрану, утворюючи розлами в свідомості, яка втратила безпосередній контакт із реальністю та, зрештою, і реальність самого відчуття.

У цьому контексті виявляється актуальним процес становлення людини телематичної як людського типу в сучасній культурі, пов'язаний зі зміною чуттєвості. Оскільки людина інстинктивно прагне створити у своїй свідомості впорядковану картину реального світу, яка дозволяє адекватно орієнтуватись, приймати ефективні рішення, то внутрішній образ як зоровосприйняті конструкції набуває когнітивної цінності, а екранні технології виявляють свій евристичний потенціал і стимулюють до екстраполяції на нові реальності, визначають комунікативні можливості нових мистецтв.

Отже, **метою** статті є окреслення контурів і виокремлення тих чинників, які дають віднести екранні мистецтва до пізнавальних видів людської діяльності, у якій бере участь екстероцептивна система, спрямована на зовнішнє середовище: зір, слух, смак, чуттєвість та інтерорецептивна система, пов'язана із сигналами про внутрішній фізіологічний стан організму. Екран впливає на чуттєву систему людини, сприяє набуттю емоційного досвіду, вчить співпереживати, без чого неможливе людське буття, соціальне за своєю суттю. Воно пов'язане зі сприйняттям як первісним, дорефлексивним зв'язком людини зі світом, у якому людина відбувається, самовиражається, конституючи світ культури, мистецтва. Феноменологія — це та філософська теорія про сутність свідомості, яка переміщує сутності в існування і тлумачить світ, засновуючись на його фактичності, наявності, його буттєвості ще до рефлексії. Світ — невідчужувана присутність, яка намагається усіма можливими способами відновити безпосередні зв'язки, надавши філософського статусу. На підставі таких висновків, Е. Гуссерль намагався перетворити філософію на точну науку, яка описує, а не пояснює чи аналізує світ, відповідно, мистецька феноменологія

зображує світ, конструює його у сприйнятті. Ця феноменологія сприйняття (М. Мерло-Понті) відштовхується від особи, яка не може мислити себе як частину світу, простий біологічний, психологічний і соціальний об'єкт, а виходить із засад досвіду власного життя. Навіть коли цей досвід не є безпосереднім, повсякденним, а спирається на наукове знання, він потребує апелювання до того життевого досвіду, похідним від якого є наука.

Мистецтво зумовлене життєвим світом особи, зображує й пояснює його, а тому гасло феноменологів “Назад до речей” для мистецтва ще більш органічне, бо якщо світ, про який говорить наука, беручи його у знакових, абстрактних схемах, збільшує відстань між людиною й світом, рвучи пуповину, то мистецтво, на відміну, скажімо, від географії, усе-таки дає уявлення, образ пейзажу (лісу, річки, балки, гаю). Тому філософські редукції, які є поверненням до трансцендентальної свідомості, перед якою світ розгортається в абсолютній прозорості, спираються на мистецький результат, його здатність відчути краси й барв цього світу, його зображенувальних технік сприйняття форми, силуету, кольору. Мистецтво дозволяє зробити більш плавним перехід від життєвого світу до операції означування, яка визначає свідомість. Як зазначав класик, Іван як в дзеркало вдивляється у Павла і бачить власне відображення. У такій комунікації свідомість Івана і свідомість Павла є фактом доперсональної свідомості, на підставі якої комунікація не становить проблеми, бо наше буття-присутність у світі утворює систему цінностей, яка не розподіляється між нами, а є єдиною, як і світ, що до нього відносять мистецькі вартості. Такою цінністю є здатність співпереживати зі світом.

Емпатія, співпереживання є осягненням емоційного стану, заглибленням у переживання іншої людини. Розуміння емпатії дозволяє витлумачити суспільну сутність людини і вплив на неї мистецтва. Традиційно проблеми, пов'язані з поняттям емпатії, досліджувала етика й естетика. В етичних системах А. Сміта, Г. Спенсера, А. Шопенгауера симпатія й емпатія ототожнювались і тлумачились як властивість людської душі, здатності регулювати свої стосунки з іншими людьми, керуючись етичними нормами. У А. Шопенгауера співчуття, яке виникає на ґрунті симпатії й співпереживання, назване емпатією і є властивістю самого життя. Співчуваючи, людина забуває про відмінності між со-

бою й іншим, намагається полегшити страждання іншого й у цьому віднаходить задоволення й щастя. Такий механізм співпереживання спостерігаємо при перегляді картини чи телепередачі. Це ситуації на зразок: “душевний фільм, аж два носовички виплакала” або “ось тобі книжка — до ранку не заснеш”. Прояв у акті симпатії любові й розуміння важливіший за соціальні наслідки залучення до буття інших людей. В акті співпереживання людиною здійснюються потенційні можливості переходу від нижчого вегетативного рівня до вищого духовного.

Саме тому теорії симпатії-емпатії надавав такого великого значення Макс Шеллер. Засновуючись на феноменологічних настановленнях, на противагу раціоналізму етичних систем, М. Шеллер прагне виявити специфіку симпатії, вважаючи її справжньою формою відносин між людьми. Для М. Шеллера це є ѹ інтенціональний факт, спрямований на пізнання особи іншого як вищої цінності. Відповідно до цього, ним була створена класифікація форм симпатії, які покладено у фундамент живих істот як наслідування, вчування й аж до вищих здатностей — космічного почуття співпереживання й співчуття. Співпереживання — це стан злиття з об'єктом симпатії, ідентифікація з його переживанням, а співчуття — це участь у переживанні іншого, при збереженні незалежних почуттів суб'єкта, його цілісності. Більш високий, раціональний стан, за М. Шеллером, справжня симпатія, коли відбувається емоційна реалізація людяності [14].

Проблема емпатії як здатності вчуватись — це специфічний вид пізнання сутності предмета чи об'єкта. Суб'єкт усвідомлює себе й свої переживання через зміст предмета чи об'єкта, проектуючи на нього своє Я. Вчуватись — означає засвоювати предмет сприйняття, коли об'єкт виникає для мене через апперцептивну діяльність, коли діяльність вчувається, здається, що об'єкт виникає сам собою, він сам себе викликає завдяки такій діяльності. Вчуваючись у іншу людину, особа намагається віднайти у ній власні переживання. Спостерігаючи за героями екранного дійства, глядач на підсвідомому рівні прямує за героєм, подумки наслідуючи й співпереживаючи. Потім це може закріплюватися і на поведінковому рівні мімікою, жестами, поведінковими стереотипами. Відбувається ефект кіноестетичного зараження. Естетична насолода приходить поступово, коли глядач через проекцію осягає спільність

між собою і героєм, переймаючись тим настроєм, який іде від кіногероя. Ці почуття підсилюються, коли особа наповнює їх переживанням власним досвідом. Співучаство зі стражданням людей пояснюють альтруїстичну поведінку, коли людина, споглядаючи екранине дійство, переймається ним у тих моментах демонстрації документальних кадрів кінохроніки. Спостерігаючи за екраниним дійством, людина випрацьовує здатність передбачити афективні реакції інших у конкретних ситуаціях через ототожнення й співчуття — переживання власних емоційних станів з приводу почуттів іншого.

Важливим для розуміння емпатії є вчення В. Дільтея про пізнання соціально-історичної, людської реальності, в яку, на відміну від природної, не треба вносити розмаїття, зв'язок і порядок. Явища культури взаємопов'язані й упорядковані вже до процесу пізнання, не у свідомості суб'єкта пізнання, а в живому осмисленні й тлумаченні соціально-культурної реальності тими людьми, які діють і живуть у ній [3]. Якщо йдеться про екранине дійство, то воно вже витлумачене режисером, акторами, оператором. Існують і “закони жанру”, власна мова й власне обличчя. Розкриття цієї іншої за типом реальності потребує не лише знань, а й життєвого досвіду. Тому тлумачення й розуміння екраниного дійства — це цілісне усвідомлення духовного стану і його реконструкція на основі емпатії. Це вміння проникнути в інший світ — світ культури, інші образи світу, які часто відрізняються від сучасного не тільки історичними епохами, діючи ми у них персонажами, а й інший за цінностями й наставленнями, логікою облаштування.

Екранине мистецтво зрештою намагається витлумачити той світ, який один для всіх, але по-різному відображається в образах світу, створених різними режисерами, уособлених різними акторами, сприйнятому глядачами з різним життєвим досвідом, наставленнями й цінностями. Можливо, ці зображення мають лише жанрове розрізнення і є зйомками одного й того ж пейзажу чи події різними операторами й зрежисовані різними режисерами. І так, і ні. Дійсно, цей світ відображається й осмислюється свідомістю по-різному. Внутрішні світи людей відрізняються не тільки й не стільки по тому, що вони створюються різними головами й існують у різних точках простору, а тим, що упереджують різний соціальний і культурний досвід.

Мистецька творчість уособлює різні культурні

світи, в яких живе людина, який є її внутрішнім світом. Історія, етнографія, соціальна психологія доводять, що в різних світах живуть люди різних культур і епох. Не тільки між мешканцями мегаполісу і, наприклад, племенем акуріо, про яке пише шведський дослідник Ян Ліндблад [7], а й поряд з нами в одному культурному середовищі існують інші смислові світи. Ще на початку ХХ ст. психологія довела, що світ дитини не бідніший, ніж у дорослих, тільки облаштований інакше і центрований навколо інших, ніж у дорослої людини, уявлень, переживань, цінностей. Цей світ має іншу логіку, ідеали, отже, потребує й іншого кіно. Дитячі мистецькі форми, анімація, дитяче та юнацьке кіно покликані відповідати життєвому світу дітей і підлітків.

На розрізнення жіночого й чоловічого світів указують сучасні гендерні дослідження. Ці відмінності відтворюють кінодискурс, який у екраний формі намагається виокремити й міфopoетику, міфологію східних і західних інтерпретацій чоловічого й жіночого. Зокрема на це вказує досвід кінофестивалів: “...спільна для кіно Сходу й Заходу зацікавленість міфологією статі виявилась, передусім, через спроби її (цієї міфології) руйнації. Для авторів зі Сходу “революційність” у поглядах виявилась у визнанні права жінок на одностатеве кохання (“Риба й слон”), без ревізії традиційних рольових функцій чоловіка та жінки в соціумі. Західне кіно просунулось значно далі, торкаючись проблем рольових “рокіровок”, зокрема — травестії (“Королеви не плачуть”), навіть зміни стратегій статевої поведінки (“Хlopці з Венери”). Кіно не лише зображує, а й формує поведінкові гендерні стереотипи. “Наприклад, під час перегляду документальної стрічки “Хlopці з Венери” швейцарки Габріель Баур, геройні якої, обґрунтovуючи “непопулярність” жіночої статі, розкривають мотивації вибору іншої життєвої стратегії та знайомлять з “технікою” здolanня фемінності на шляху до послідовної маскулінізації. У фіналі розумієш: найкращий парубок — це жінка” [4, 139].

Отже, висловлюючись філософською мовою, підлягає сумніву припущення єдиного, універсального поля смислів, на якому можна розташувати всі можливі прояви життєвих світів, але це не вказує на той факт, що розуміння й емпатія неможливі. На думку М. Бахтіна, розуміння є одним з видів буття думки у світі, коли вони вплітаються у тканину людських відносин, з яких конструюється життє-

вий світ людей. У цій схемі емпатія може бути витлумаченою на підставі двох основних засновків. Перший стверджує, що сприйняття чужого душевного життя неможливе, бо думати, як Інший, можна тільки тоді, коли маєш досвід Іншого. Другий вважає, що знання про внутрішній світ Іншого можна отримати на підставі знання про власний внутрішній світ, який даний нам безпосередньо. Психологія намагається спростовувати обидва ці твердження.

Здатність до емпатії проявляється вже в ранньому дитячому віці, набагато раніше, ніж усвідомлення власного Я. Дитина сприймає своїх батьків, братів і сестер як людей, котрим властиві певні наміри й почуття, задовго до того, як зрозуміє, хто вона є. Отже, емпатія генетично передує самосприйняттю власного Я і є більш фундаментальною, ніж само розуміння, з якого, відповідно до традиційної схеми, варто говорити про внутрішній світ інших людей. Ще Д. Юм доводив, що люди не можуть безпосередньо сприймати відносини причиновості, а за звичкою відносять їх до сприйняття простого наслідування явищ у часі й подібних речей. Між іншим, психологічні експерименти доводять, що людина може сприймати не тільки причиновість, а й більш складні відносини й процеси, до того ж саме сприймати, а не робити умовиводи в той чи інший спосіб.

Аналогічне відбувається у випадку сприйняття чужого душевного життя, зображеного на екрані. Окрім прояви міміки не ізольовані, а першопочатково включені в контекст безпосереднього сприйняття цілісної емоції — здивування, радості, горя тощо. Дитяча психологія вказує на той факт, що дитина значно раніше починає сприймати вираз обличчя іншої людини (радість, горе, погрозу, ласку), ніж яскраві іграшки навколошнього світу. Дослідники архаїчних спільнот дійшли висновку, що сприйняття світу давніми людьми було емпатичним за суттю. Цей світ сприймався ними не як сукупність фіксованих властивостей і фізичних об'єктів, а як живе, емоційно забарвлене, таке що резонує сподіваннями й надіями людей. Це зображене в "Лісовій пісні" Лесі Українки, де лісовий світ виступає як щось спокійне й грізне, невмолиме й поступливе, жорстоке й милосердне.

Подібне емпатичне сприйняття реальності збереглося у фольклорі, глибинах народного духу, як деяка здатність існує в душі сучасної людини, проявляючись в емоційно-естетичному переживанні. Це свідчить на користь того, що емпатія є

першопочатковою, нередукованою й не може бути виведеною з конструктивних схем класичної раціональності. Вихідні рівні розуміння народжуються в тісному міжособовому спілкуванні, тоді як об'єктивне, безособове усвідомлення реальності як в колективному, так в індивідуальному мисленні є більш пізнім продуктом, який передбачає істотний розвиток самосвідомості, появу рефлексії. Емпатія як співпереживання передбачає розшифрування внутрішнього світу героя чи співрозмовника, за яким спостерігає глядач. Хоча це делікатна етична проблема, бо кожна людина має право на закритість внутрішнього життя.

Презумпція таємниці, незрозуміlostі, знаковості світу іншої людини є початком процесу емпатії. Він потребує не вправного інтерпретатора явищ чужого життя й чужої душі, а довірою особи, пастора душі для Іншого. Входження в особистий світ Іншого передбачає завжди відкриття власного внутрішнього світу. Тут потрібна делікатність, відмова від стандартних оцінок і повага до тих сторін внутрішнього життя іншої людини, які хвилюють і тривожать її. Але в намаганні осягнути неповторний внутрішній світ іншої людини сучасна людина з острахом відчуває, що не має власного внутрішнього життя. Та радість, страх, горе, ненависть, любов, що є в її душі, — не її, не власне, а запозичене, сконструйоване, наприклад, екранними технологіями. Хіба не соціально-культурне середовище, "інженери людських душ" театру, музики, кіно, телебачення сучасно, по-інженерному розрахунково (не за логікою "технє") конструюють ці душі? Вони щодня навчають нас, як треба любити й страждати, кого й за що ненавидіти, чому радіти. Подібні "мої" і водночас "нічії" стереотипи оцінки, уявлення, ідеали так тиснуть на внутрішній світ особи, що зрештою він може зникнути. Помножений на байдужість, "вплетену" в модний стереотиповий лексикон (мова, як відомо, — "дім буття" (М. Гайдеггер), він формує тип людських взаємин на зразок: "Навіщо ти мені це кажеш?", "Твої проблеми", "Роби, як знаєш", який не потребує емпатії, для нього достатньо гри.

Сьогодні більш актуальною є проблема не сценічної чи мистецької гри, а гри як стилю, способу життя, хоча, як феномен суспільної практики, гра існує давно. Ритуальні ігри архаїчного періоду, дитячі ігри, ділові ігри дорослих — це ті необхідні ігри, які дозволяють розв'язати проблему розуміння Ін-

шого, проявити себе, виявити те, що було прихованим — у своїх партнерах, у тих речах, з якими йде гра. Гра дозволяє вийти за межі усталеного, за коло речей і відносин, серед яких перебуває людина. Граючи, особа відчуває здатність до нових справ і взаємодій, проекуючи значення, шляхом усвідомленого чи неусвідомленого перенесення суб'єктом власних чи відомих їйому властивостей, станів на зовнішні об'єкти. Цей процес є аутистичною проекцією, за якої людина орієнтована на свою внутрішню картину світу, внутрішні критерії й оцінки. При цьому предметний зміст потреби включається в процес сприйняття, уяви. Роль емпатії тут очевидна. Включення речей у нові зв'язки вимагає від гравця вміння випрацюувати нове ставлення до них, нового погляду на усталене. Людина грає тільки тоді, коли вона в повному значенні слова людина, і буває людиною лише тоді, коли грає, про це говорить філософія й цим опікується мистецтво, яке навчає гри та ілюструє грою (Ф. Шиллер, Х. Орtega-i-Гассет). Не лише сцена потребує гри, наслідування, а й більш складне мистецтво — мистецтво жити.

Аристотель у “Поетиці” розглядає наслідування як визначальну ознаку мистецтва, властиву людям з дитинства. Завдяки їйому людина не лише оволодіває соціальним досвідом, а й досвідом отримувати насолоду. Механізм зараження покладено в основу особливої, необхідної саме в мистецтві художньої емоції — співпереживання художньому образу, яке є необхідною першопочатковою клітиною повноцінного акту взаємодії з мистецьким твором. Будь-яка емоція виникає як результат особливої оцінки чогось, що зрозуміле й оцінюється. Трагізм “Отелло”, “Анни Кареніної”, “Гамлета” “заражає” тим, що митець показав несправедливість як глибоко особисту, а реципієнт відгукнувся, резонуючи в такт мистецькому дійству. Мистецтво побудоване на гри. Ігрова структура властива будь-якій діяльності, якщо набуває естетичної цінності. Художньо-творчий акт поєднує доцільну діяльність та ігрову, тому творчість актора називають грою, а виконання соціальної ролі як мистецтво жити соціального актора. Мистецтво є пізнанням життя і “грою в житті”, а життя потребує мистецтва грati у різних пропорціях і різних жанрах.

Феномен гри допомагає онтологічно витлумачити феномен соціальної ролі, що через неї соціалізується “людина, яка грає” в соціальному просторі

за правилами. Завдяки грі, екзистенційні проблеми набувають експериментального характеру, а сама рольова гра постає як екзистенційний вибір і належить до сфери онтології. Після опублікування роботи Й. Гейзінги “Homo Ludens” гра розглядається як регулятор і коректор соціальної поведінки, надаючи їй організованого виміру. Для неї характерні: намагання відмежуватися від світу й від власного суперника, у якого ти намагаєшся виграти. Це і є той агон, дух змагання й суперництва як відкритого протистояння. Гейзінга змальовує ставлення Платона до участі “людини, яка грає” в ідеальній державі. Оскільки люди в ній вивільняються від проклятих життєвих потреб і можуть віддаватись “прекрасним іграм”, уподобнюючись у них самим богам і відтворюючи їх життя, то в цьому уподібненні особа є вільною. Але ця свобода стосується лише земних речей, а не ставлення до богів і законів, установлених державними правителями за волею богів, які смикають людину, як ляльку, за мотузки — закони, а тому навіть гра не може піднести людину до рівня Богів, вона вказує на її земну долю, дає тому, хто грає, вище відчуття міметичної свободи [13].

Для Й. Гейзінги будь-яка культура є грою, оскільки в ній людина доляє залежність від природи, гра породжує культуру, а культура існує у формі гри. Він наводить такі характеристики гри: вихід за рамки природного буття, добровільність, оформленість у просторово-часовому континуумі. Перебіг гри відбувається у символах культури, вона надає упорядкованості й гармонії в соціальному просторі, породжує символи й цінності культури. Соціальні інститути, вказує Гейзінга, вкорінені в здатності людини до гри, яка містить мету в собі. Сучасні теоретики ігрової концепції констатують, що гра є кінцевою метою людського існування, оскільки містить у собі всю дійсність. Тобто вся соціальна поведінка тою чи тою мірою є сценарієм п'єси, яку грають люди, відтворюючи суспільні зв'язки й соціальні інститути (Т. Парсонс, Д. Морено). Гра — проблема філософської антропології, гра вводить людину в соціальний простір, задає статус, роль, правила, сценарій, звертає увагу на феноменологію ролі, допомагає проникнути у смисл свободи і відповідальності за ролі, які відрізняються від свободи й відповідальності, що отримує людина за правилами гри детермінованими ззовні, тобто соціумом [6]. Таким чином, ігрові форми людської життедіяльності — той медіум, у якому перебуває й

розвивається особа, проживаючи життя в образах, вдягаючи маски, творить спільний смисловий культурний простір, чинить опір намаганням знівелювати індивідуальне. Мистецьке відображення світу пов'язане з “внутрішнім досвідом” мистецької свідомості, яка, своєю чергою, соціально зумовлена. Однак, варто звернути увагу на те, що мистецька свідомість не лише визначає рівень філософського пізнання світу, вона присутня в самому пізнанні, й ця присутність робить можливою інтерпретацію “внутрішнього досвіду”, досвіду митця як соціального, спрямованого на пошук смислу.

Сприйняття, розглянуте як феномен свідомості, має власне буття. Буттєвість сприйняття — це, передусім, укоріненість серед речей світу, обумовленість світом та існування на межі світу й людини. Таким чином, сприйняття пов'язане із сущим, воно робить суще буттєвим, облаштовуючи світ так, як вважає за потрібне. Інтенціональність сприйняття дозволяє включати в нього частину світу як підставу [4]. Якщо людина сприймає щось, вона встановлює такі відносини зі світом, що дозволяють вести мову про творення цього світу з уяви. Факт культури, мистецький факт, що переживається особою, — це завжди індивідуальна версія універсального культурного коду. Якщо проста перцепція є проривом світу у внутрішній стан людини, то сприйняття знаходиться на межі між внутрішнім і зовнішнім світами. Таким чином, сприйняття має екзистенційну навантаженість і поряд з цим репрезентує бачене, дозволяючи переживати мистецький акт, явлений в ефекті присутності. Важливо зрозуміти, яким чином мистецький твір присутній у сприйнятті. З одного боку, сприйняття — це аподиктична очевидність, яка має конкретний зміст і місце в горизонті бачення. З іншого боку, сприйняття передбачає участь суб'ективності в концентрованому вигляді.

Подібне тлумачення факту сприйняття у феноменологічній редукції ставить проблему відповідності сприйняття світові речей. Це можуть бути фантоми свідомості, ілюзії, симулятивні утворення, мультиплікація образів — копії реальності, яка не може претендувати на присутність світу у свідомості [1]. Як будь-який образ, сприйняття є знак і горизонт його функціонування як знака — просторовість з відповідними характеристиками: структурністю, протяжністю, способом організації елементів. Співмірність зображеного й того, що зображує, співвідносяться як переживання

суб'єкта й переживана реальність. Саме феноменологічний підхід знімає проблему входження світу в свідомість суб'єкта, оскільки саме акти свідомості априорно покладаються як репрезентанти буття, як явлення буття. Водночас, необхідно пам'ятати про те, що під час сприйняття ми завжди маємо справу з деяким нередукованим виявом речі, що дає змогу поєднати відчуття й рефлексію. Саме екзистенціальна мотивація у сприйнятті, налаштованості на світ дозволяє розрізняти просто відображення й переживання художнього акту у відображені [8].

Операція редукції сприйняття можлива в результаті захоплення суб'єкта предметом, художнім фактом, мистецьким дійством настільки, що стирається, зникає взаємна відчуженість і відкривається істина. Це вже не одиничний акт переживання, а феномен свідомості й екзистенційна подія. Простір свідомості виокремлює сприйняття як простір усередині себе, як інтервал свідомості, місце переживання у сприйнятті, простір у свідомості з його топологією. Так, наприклад, вдивляючись у полотно майстра, переглядаючи відеоряд на екрані, людина опиняється між двома фрагментами життєвого проекту (“до” і “після”). Перериваючи існування як плинність, сприйняття заповнюється непередбачуваною ситуацією. Нове відчуття заповнює новий інтервал у бутті, стаючи його змістом. Захоплюючись видовищем, свідомість стає проникною для світу речей. Предмет сприйняття не існує відсторонено як предмет взагалі, а є частиною самоідентифікації людини: вона співпереживає лише тому дійству чи мистецькому факту, які резонують з її душою, викликають відповідну реакцію. Так, коли людина починає згадувати улюблений фільм чи картину художника, яка “перевернула душу”, то вона незмінно буде ідентифікувати себе в цій ситуації як таку, що була “під враженням” баченого. Це означає, що в інтервалі сприйняття її існування певним чином оформлюється мистецьким фактом, подією, їх присутністю у світі як співбуттєвих феноменів [9].

Отже, виникає питання організації внутрішнього, іманентного простору сприйняття. Інакше кажучи, опросторовується свідомість, коли мистецькі факти не просто зорієнтовані на ставлення до бачення в той чи інший спосіб, а саме сприйняття мистецьких фактів стає принципом існування. Це своєрідне ландшафтне бачення, яке має свою специфіку, відрізняє його від усякого іншого. Ландшафтне бачення має характерні ознаки: залежність від гори-

зонту, який створює ефект подіевості, рельєфність. Нерівний простір, ідеально пристосований для різноманітних сенсорних ефектів, частина мистецького світу доступна у спогляданні й переживанні, яка, своєю чергою, визначається можливостями особи відчувати й переживати. Так, картини імпресіоністів з їх зображенням предметів прозорими й проникними, зумовлюють особливий тип сприйняття без системи візуальних пріоритетів, оскільки предмети на них втрачають чіткі обриси, розчиняються, змішуються, пропадаючи один крізь одного, коли глибина виливається на поверхню, яка перетворюється на тонкий шар повітря.

Ідея ландшафту передбачає ту проникну в інтуїцію сутність, яка слугує підставою в горизонті означеного ландшафту чи причиною саме такого бачення, засновком події. Ландшафт горизонтальний і організується за принципом синхронності сприйняття різних предметів у їх розміщеності. Щоб простір перетворився на ландшафт, він повинен сприйматись у єдиності своїх проявів. Усі його складки, розлами повинні утворювати поле певного існування, бути одночасно залучені до розгортання якогось діяння. Можливість бути охопленими поглядом у цій належності до загальної ідеї означає для елементів ландшафту втрату фрагментарності ради утворення цілого — горизонту бачення. Ландшафти різняться між собою: географічний ландшафт — це рельєф, в літературі образ світу, в мальарстві — символ світу, в театральній декорації — місце дії. Ландшафтне бачення вимагає інтуїції, яка здатна схопити сутність у достовірності її присутності. Інтуїція випрацьовується в здатності охоплювати поглядом ландшафт, коли особа спроможна відтворити світ у рамках інтервалу своєї чуттєвості, знаходчись у центрі, споглядати довкола [2].

Мистецький ландшафт має властивість репрезентувати собою світ, усі його можливі ландшафти, завдяки тому, що є концентрованою формою зображення світу, його засвоєнням в окремих образах і цілих блоках простору, де кожна окрема якість, як щось випробуване, взаємообумовлюється іншими якостями того, хто сприймає. Водночас фрагменти “горизонтальної картини” неминуче повідомляють про щось інше, що не належить до сприйняття як його реальна частина і без якої актуальне сприйняття не відбулося б. Саме ландшафт уособлює культурні смисли й населений культурною символікою, яка заявляє про просторові підстави належності до

світу певної культури. Культурна діяльність з продукування культурних символів і смислів є родовою функцією людини, а культурний ландшафт є способом облаштування світу, характерним для певної культури і місцем існування людини в цій реальності, які уособлені в її архетипових образах.

Сприйняття — це не просто переживання явищ культури в зв'язку з певним місцем — точкою суб'єктивного самостояння особи, а й знаходження всередині поля сприйняття. Це визначається тим, що сприйняття неможливе ззовні, з якоїсь точки простору, а вимагає безпосередньої участі особи в акті сприйняття. Простір сприйняття розташовується навколо того, хто сприймає. У момент сприйняття переживання того, що сприймається, розгортається як своєрідний буттєвий регіон, у якому людина існує чи, як зауважує М. Гайдеггер, розташовується. У “Пролегоменах до історії поняття часу” структури оточуючого виводяться Гайдеггером з трьох феноменів: віддаленість, місцевість, орієнтація [12]. Віддалення покликане означити міру віддаленості речі від особи в її екзистенціальному просторі. Коли ми говоримо, що нам щось близьке, це означає, що річ знаходиться в горизонті нашої екзистенційної турботи. Воістину, біблійна мудрість, що найдовший шлях — шлях до найближчої людини, спрацьовує в екзистенційному просторі сприйняття.

Сприйняття характеризується тим, що воно, з одного боку, розкриває предмет переживання в його безпосередній присутності, а з іншого — не усуває першопочаткового протистояння людини й світу. Онтологічна вкоріненість сприйняття у феномені дистанціювання зберігає людину і світ її сприйняття як суверенні сутності. Простір між людиною й дійством, яке на ней вплинуло, утворює поле взаємного тяжіння. Воно насычене імпульсами зацікавленості дійством та імпульсами резонування феномену сприйнятого. Як екзистенційний акт простір між тим, хто сприймає, і тим, що сприймається, вказує на те, що культурний факт належить, передусім, світу культури, а вже потім є набутком духовного життя особи. Потрібна розвинута здатність сприйняття або талант відчуття мистецтва, щоб мати можливість з різних вражень від перегляду творів мистецтва, ознайомлення з ними конструювати власне феноменальне поле духовного, адже інше залишається “за кадром” сприйняття і може зацікавити ще когось, бо є надбанням імпер-

соанального світу культури, факти якої для когось мають значення, а для когось не означають нічого.

Місцевість указує на спрямування інтенції, стурбованості й становить сутність орієнтації в просторі. Місцевість дії для людини вказує, куди спрямований погляд, власне, це те, що можна означити як екзистенційні координати дійства, спрямованість інтенції. Місце враження від мистецького дійства й простір сприйняття є точками перетину, спрямованого на певний об'єкт, а предмет сприйняття є лише позапросторовою, позачасовою сутністю. “*Homo percipiens*” — “людина, яка сприймає” — це, передусім, тіло серед тіл у світі просторовості. Для того, щоб випробувати враження від зустрічі з деяким мистецьким дійством, людина повинна сприймати його зором, знаходячись перед ним: картиною, екраном, театральним дійством. Тому для визначення місця людини, що сприймає як суб'єкта, а також місця враження від об'єкта самих лише трансцендентних факторів недостатньо. Будь-який феномен повинен мати свої координати, завдяки яким він може бути буттєво усталеним, тобто мати просторові структури як такі, які можуть бути розглянуті в категоріях співвіднесеності, розташованості. У цьому полягає екзистенційний та онтологічний смисл будь-якого простору. Тому, визначаючи місце феномену свідомості, необхідно це враховувати.

У тому випадку, коли щось розглядається як річ, ми неминуче маємо справу з речами серед речей, місце якої у просторі — це сукупність координат. У такому розумінні сприйняття не може мати місця й саме не є ним, оскільки для того, щоб стати сприйнятим, інтер'єр, настрій недостатні, щоб повернутись в місце сприйняття, бо простір сприйняття ірреальний, не-місце, яке має власні специфічні виміри. Таким чином, аналіз простору враження від сприйняття не вказує на його місцезнаходження, а лише відсилає до місцезнаходження суб'єкта. Тому є сенс звернутися до внутрішнього простору враження від сприйняття суб'єкта, що сприймає. Це є місце, пункт, у якому людина здійснює онтологічне, до всякого сприйняття, осягнення власного існування. Тоді можна сказати, що місце суб'єкта скрізь і ніде одночасно, оскільки кожен крок, погляд, завдяки яким суб'єкт укоріниться в світі, “захоплює” простір для себе, відразу ж залишаючи його [10, 498–499].

Визначення місця через “точку нульової

суб'єктивності”, за Гуссерлем, є місцем, де існує лише мое “*cogito*”. Не виражене нічим емпіричним, не може бути визначенім у категоріях співвіднесеності, чого вимагає просторова реальність. Однак, сприйняття, точніше, стан того, хто сприймає, характеризується як імпульс, блискавка, просвітлення, емоція тощо. Це стан, коли “в нас самих обрій зrimого миттєво розривається... і крізь його розрив віс нетутешнім поривом”, “стягнутим до атома часу” [11, 37]. У сприйнятті світ уособлюється у фактичному існуванні того, хто сприймає таким чином, що межа між сприйняттям і буттям зникає. У сприйнятті предмет стає близьким і зумовлює потребу розшифровувати його як знак.

Розшифрування знаків-образів може здійснюватися різними шляхами: суб'єктивним розглядом, намаганням відстороненого аналізу ззовні, редукційним, який потребує певного зусилля, щоб вилучити смисл. Така поєднаність з відображенням, як правило, має першопочатком первинний досвід віднайдення певної речі чи явища як феноменальної події, що має подвійне кодування: з одного боку, самодостатня й не потребує пояснення, з іншого, вказує на принципово нове, не доступне для почувттів. Однак, це не робить сприйняття цілком індивідуальним актом, власне сприйняття можливе тим, що орієнтоване на віднайдення певної закономірності, порядку речей, що вислизає в ситуації повсякденної її неартикульованості.

Ефект сприйняття існує вже не як факт культури, наближений до особи інтенційно стурбованістю, а, передусім, тому, що те, що турбус, обґрунтоване поглядом, виникає в просторі сприйняття й існує там для людини, услід за її інтенцією. Парадоксальність такої послідовності сприйняття у тому, що речі, які існують у сприйнятті як безпосередні причини й наслідки один одного, в “об'єктивному” світі не мають такого взаємозв'язку. Таким чином, сприйняття є місцем розриву звичайної каузальності й простором каузальності парадоксальної. Мистецьке дійство стає єдиною реальністю у певний момент, тоді як сприйняттій актуально знам цього дійства відходить у минуле, як його причина — на периферію відчуття героя. Отже, можна зробити висновок про те, що простір сприйняття — це своєрідне місце, в якому знаходитьться суб'єкт сприйняття в момент переживання мистецького дійства. Особливостями цього місця є неможливість існування як чогось особливого, вільного від власного

“наповнення” і незводимість сутності сприйняття до цього наповнення, що робить його пунктом життя свідомості, маючи на меті розгортання внутрішнього простору. Привабливість сприйняття у враженні як його оберігального начала, порушення в лінійності сприйняття послідовної каузальності й опросторування часових миттєвостей. У цьому моменті людина не просто існує, а явлена цілісно. Такий значний екзистенційний статус місцевості сприйняття, поєднаний з її онтологічним статусом, стає місцем зустрічі людини й світу. Але сприйняття все-таки залишається поза простором, бо не знаходиться ніде, а ніби перебуває в неозначеному топологією місці.

Висновки. В умовах глобалізації та локалізації культурного життя людей екранні мистецтва є тим символічним простором, який культтивує, формує певний спосіб сприйняття та мислення. Екранні мистецтва є важливим феноменом міжнародного інформаційного простору, засобом міжкультурної комунікації, результатом сповідування певної системи цінностей. Телебачення, кіно, відео як сучасні технології передання інформації беруть активну участь у інформаційному обміні і є складовими інформаційного потоку. Попри відверту умовність продукту, кінодискурс є особливою формою знання про світ, об'єктивизацією сприйняття сучасником на всколишнього світу. Феноменологія сприйняття починається з процесу сприйняття як першопочаткового акту мислення в актуальних для свідомості категоріях. При цьому індивідуальне сприйняття в суспільстві завжди детерміноване суспільством, культурою (цінності, норми, міфи). Процес сприйняття в умовах постмодерністської множини реальностей вимагає вміння привести до тотожності актуальні й минулі сприйняття, коли відбувається

визначення індивідуальної ідентичності, вибору актуальної реальності, прогнозування майбутнього. Оскільки сучасна кіноіндустрія включає у сферу своєї активності й сучасні інформаційні технології, вирішальним чинником успіху фільму є реакція глядацької аудиторії. Кіно- і відеопродукція циркулюють на ринку символічної продукції за ринковою логікою. Тому такі традиційні критерії якості, як художня мова, ідейний зміст, професіоналізм поступаються таким чинникам, як тема, кастинг, спецефекти. Це та тенденція, яку помітив Ж.-Ф.Ліотар у наукі: зміщення уваги від мети до засобу, від самовиразу до успіху. Поряд з думкою експертів, фаховою експертizoю існують кількісні виміри: касовість, рейтинг. Автором кінопродукту стає не тільки творчий колектив, а й численні соціальні агенти (фінансові, культурні), споживачі як соціальні типи (любителі трилерів, серіалів; або домогосподарки, діти, підлітки, пенсіонери тощо).

Сучасний кінодискурс діагностує сприйняття реальності у своєрідному поліпозі, де інтерпретуються й переінтерпретуються такі категорії: час, простір, минуле, теперішнє, майбутнє, можливе, неможливе, допустиме, заоочуване, чоловіче, жіноче, влада, кохання тощо. Кіно творить реальність з допомогою образів. Ефект присутності, сучасні технології об'ємного звуку дозволяють встановлювати релевантності. Людина впізнає себе в героях фільму, тим самим наближаючи й засвоюючи сфери фізичного, соціального та інших просторів, недоступних повсякденності. Кінодискурс стає джерелом знання, своєрідною епістемологічною моделлю, існуючи поряд з іншими його формами. Зразки сприйняття, типи героїв, стилі поведінки, культурні зразки на кінострічках не більше й не менше реальні, ніж факти в інформаційних повідомленнях.

Література:

1. Гуссерль Э. Идеи чистой феноменологии и феноменологии философии /Э. Гуссерль. – М., 1999.
2. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль // Собр. соч. – Т. 1. – М. , 1994.
3. Дильтей Б. Введение в науки о духе / Б. Дильтей // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. – М., 1987.
4. Дюфрен М. О Морисе Мерло-Понти / М. Дюффрен // Интенциальность и интертекстуальность. – Томск, 1998. – С. 96–109.
5. Зубавіна І. Берліналे’52: щоденний дискурс / І. Зубавіна // КІНО-КОЛО. – 2002 (14). – С. 138–139.
6. Корабльова Н. С. Багатомірність рольової реальності: ролі і маски – лик і личина / Н. С. Корабльова. – Харків, 2000. – 312 с.
7. Ліндблад Я. Человек – ты, я и первозданный / Я. Ліндблад. – М., 1991.
8. Мерло-Понти М. Око и дух /М. Мерло-Понти. – М., 1992. – 364 с.
9. Мерло-Понти М. Феноменология сприйняття /М. Мерло-Понти. – К.: Український центр духовної культури, 2001. – 552 с.
10. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто / Ж. П. Сартр.– М., 2000. –388 с.
11. Флоренский П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. – М., 1994. – 354 с.
12. Хайдеггер М. Пролегомены к истории понятия времени / М. Хайдеггер. – Томск, 1998. – 362 с.
13. Хейзинга И. Homo ludens / И. Хейзинга // И. Хейзинга. В тени завтрашнего дня. – М., 1992. – 342 с.
14. Шеллер Макс. Положение человека в Космосе / Макс Шеллер // Проблема человека в западной философии: Переводы. – М., 1988.

БОГИНЯ СЕМИ НЕБЕСНИХ СФЕР ПРАМІФУ В СИМВОЛІЦІ

Анотація. У статті проаналізовано символи археологічних артефактів і народних орнаментів, якими позначались небесні сфери. Висловлюється думка, що ключем до їх розуміння є кореляція (співвіднесення) небесних сфер з головою Великої Богині в первісній міфології (праміфі).

Ключові слова: сімка планетних сфер, богиня-голова, горгонейон, маска, голова Раху, голова Міміра, богиня-очі, епіфанії богині неба – сова, паук, кобра.

Аннотация. В статье проанализированы символы археологических артефактов и народных орнаментов, которыми обозначались небесные сферы. Автор полагает, что ключом к их пониманию является корреляция (соотношение) небесных сфер с головой Великой Богини в первобытной мифологии (праміфе).

Ключевые слова: семь планетных сфер, богиня-голова, горгонейон, маска, голова Раху, голова Мимира, богиня-глаза, эпифании богини неба – сова, паук, кобра.

Summary. The author develops the concept according to which Space of people of paleolith and neolith was identified by the Body of the Great Goddess and consisted of seven spheres: 1 sph (from Latin – sphaere) – underground waters and legs of the Goddess; 2 sph – underground and hips (vulva) of the Goddess; 3 sph – the surface of the ground (mountains) and the belt of the Goddess; 4 sph – sphere of life and the stomach (a navel and breasts) of the Goddesses; 5 sph – skies (clouds, a thunder) and the neck of the Goddess; 6 sph – seven planets and the head (eyes) of the Goddess;

7 sph – the stars sky and the skull (plait) of the Goddesses. The 1st, 3rd, 5th and the 7th spheres embody gods, the 2nd, 4th and the 6th spheres embody goddesses. The ancient pantheon consisted of the Great Goddess and seven Deities. Key to understanding of symbols of the goddess of the 6th sph is correlation of seven planets and head of the Goddess. Athena is an example of the embodiment of the goddess of the 6th sph (heads) in historical mythology. She left Zeus head, carried a board with the head of Gorgon, embodies wisdom, and has a fatal sight (eye). Participation of planets in harmony of movement was showed in an embodiment of the social order and validity. Connection of the head with planets is also fixed in the image of the head of demon Rahul (India) which, moving as the eighth heavenly body, periodically absorbs the Sun and the Moon, forming their eclipses. Symbols of the goddess of the 6th sph are gorgonians and masks. Analysing gorgonians from Luristan (fig. 13) and Latin American cultures (fig. 11, 12) the author shows that behind heads are hidden anthropomorphise images of the goddess of the 6th sph. Embodiment of the goddess of the 6th sph are a spider, a butterfly, a bee that have eight finiteness (eight – number of the goddess of the 6th sph, it was formed of seven planets and the goddess). Except for insects (and probably a cancer, a scorpion, an octopus – all with eight extremities) an embodiment of the goddess are also an owl and a cobra. Here the symbol of “eyes” played the main role: an eye on the hood of the cobra and sphere from feathers (a conditional eye) on a head of an owl.

Key words: seven planetary spheres, a head as goddess, gorgonyon, a mask, Rahu's head, Mimir's head, eyes as goddesses, epiphany goddesses of the sky (an owl, a spider, a cobra).

Актуальність проблеми. З небом і планетами в міфологіях і народних віруваннях пов'язаний значний комплекс символів, який відіграв важливу роль у культурі людства. Приховано ці символи існують і в сучасній культурі. Однак їх суть ученими ще не до кінця розкрита. На сьогодні більшість авторів (В. Даниленко, Б. Рибаков та ін.) вважають, що божество неба було чоловічої статі, а землю втілювала богиня. Деякі ж вчені, зокрема А. Голан, доводять, що небесним божеством була Велика Богиня, а землю втілював бог. Литовсько-американська дослідниця М. Гімбулас вважає, що Велика Богиня втілювала як небо, так і землю. Драматизму ситуації надає те, що кожна з цих позицій має достатню фактичну базу.

Метою статті є доведення, що в праміфі небо поділялось на два рівні — зоряні небо та планетні сфери, перший втілював бог, а другий — богиня семи планетних сфер. Саме з богинею, на думку автора,

пов'язана більшість символів, що стосуються неба.

Виклад основного матеріалу. Дослідження розвиває ідеї, викладені в статтях, опублікованих в щорічнику “Культурологічна думка” [6; 7]. Згідно з концепцією автора, за первісними символами на археологічних артефактах та орнаментами приходило найдавніше міфологічне уявлення людей (праміф), за яким первісним божеством давніх людей була Велика Богиня (Богиня Маті), фігури якої знаходяться на початку пізнього палеоліту. Давні люди ототожнювали Космос і Тіло Богині. Те й інше поділяли на сім сфер, за кожною з яких була закріплена певна планета-бог. Перша сфера (1 sph) — підземні води Космосу співвідносилась з ногами Богині та планетою Меркурій, 2 sph (відповідно) — підземелля і сідниця (вульва) Богині та планета Венера, 3 sph — гори (поверхня землі) пояс Богині та Місяць, 4 sph — сфера життя і живіт Богині та Сонце, 5 sph — піднебесся і шия та Марс,

6 sph — небеса (планетні сфери) і голова Богині та Юпітер, 7 sph — зоряне небо і волосся Богині та Сатурн. 1, 3, 5, 7 sph — боги, 2, 4, 6 sph — Венера, Сонце і Юпітер в праміфі були богинями.

Крім семичленної, у праміфі спостерігаємо також 28-членну структуру Космосу. Згідно зі світоглядом давніх людей, кожна з трьох богинь була іпостаслю Великої Богині і, як сама Богиня, розпалається на свою сімку богів. Це означає, що і богиня Неба, і богиня підземелля, і богиня сфери життя поділялись на сімку божеств. Крім цього, слід врахувати, що в міфологічній логіці давніх людей $7=8$ (сімка богів — частин Тіла Богині разом утворювала восьмого члена пантеону, саму Богиню; де є сімка богів, там є і Велика Богиня). Унаслідок цього семичленна структура Космосу праміфу перетворювалась на двадцятьвосьмичленну — $(1+8+1+8+1+8+1=28)$. Остання означувала цикл Місяця і фізіологічний цикл жінки Богині.

Згідно з 28-членною структурою, Небо складалось з найвищої сфери — зоряного неба, яке втілювало бог, і сімки планетних сфер — “царства” Богині 6 sph. Така структура Неба притаманна одній з найстаріших міфологічних систем — сибірському шаманізму. Про нього М. Еліаде зазначає: “Арктичні, сибірські й центральноазійські народи, незважаючи на етнічні та мовні відмінності, шанують Великого небесного Бога, всемогутнього Творця, який поступово перетворюється на *deus otius*, “бога, який відпочиває”. Часто саме ім’я бога означає Небо... У цього небесного бога, що знаходиться на найвищому небі, є декілька підлеглих йому “синів”, або посланців, які панують на нижчих небесах. Їх кількість і імена різні в різних племенах: зазвичай, це сім чи дев’ять синів або ж дочок” [10, 11–12]. Автор, отже, розрізняє бога Неба і сім чи дев’ять небес. Зазначимо, що 9 небес постає за умови складання зоряного неба і сімки сфер ($1+7/8=9$), бо $7=8$. (До речі, в “Божественній комедії” Данте, в якій простежується 28-членна структура Космосу, пекло і небо мають 9-членну структуру). Для дальнього дослідження слід зауважити, що у праміфі з богинею 6 sph пов’язана множина з 21 знака. Ця множина, ймовірно, зумовлена тим, що Богиня небесних сфер складається з трійки богинь-планет, кожна з яких є сімкою ($3 \times 7 = 21$).

В історичних міфологіях риси богині 6 sph простижуються в Медузі Горгоні, Афіні (Греція), Макоші (слов’яни). З міфологій можна зробити висно-

вок, що богиня 6 sph — носій мудрості, порядку, справедливості. Це підтверджувалось тим, що вона була головою, а також порядком і гармонією в руху небесних світил-планет. Водночас вона була войовникою богинею, причетною до чаклунства, смерті, підземного царства, наділеною смертоносним поглядом. Найтипіше риси богині 6 sph представлені в грецькій богині Афіні. Вона з’явилась на світ із голови Зевса (такий спотворений вигляд набула ідея богині-голови праміфу в пізнішій маскуліністичній міфології, в якій головна роль від богині перейшла до бога), вона носить на щиті голову Медузи Горгони. Голова Зевса і голова Медузи Горгони — символи, що видають в Афіні богиню 6 sph (голову). Вона втілює мудрість і справедливість, патронує ткацтво й інші ремесла. За те, що Арахна перемогла її в змаганні на краще ткання, богиня перетворила її на павука. Насправді павук (як буде показано) — одне з утілень богині 6 sph. Взаємини Медузи Горгони і Афіні заслуговують окрему увагу. Їх нетотожність як богинь 6 sph-голов не викликає сумніву. Афіна привласнила позитивні риси богині-голови (втілення мудрості), а негативні — потворність (змії-коси) і смертоносний погляд — залишила Медузі Горгоні. Характерно, що ці риси Медузи вона привласнила, використовуючи голову останньої як зброю. Афіна — це та сама Медуза Горона, яка прийняла людську подобу, але свою скинуту напівзмійну подобу залишила при собі.

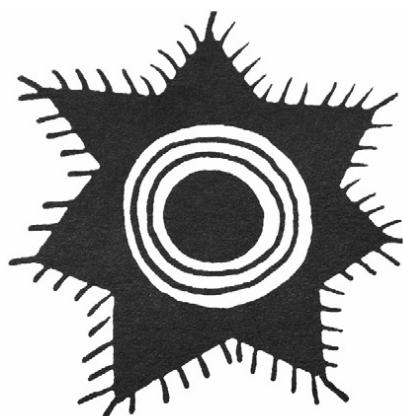
Семисферне небо у трипільців. Про те, що небо давніх людей мало сім (дев’ять) сфер свідчать артефакти трипільців. Так, орнамент на верхній частині горщика з Тальянкового (мал. 1), яка корелюється з небом, зображене 7 (можливо, 9) білих дуг. На мою думку, вони позначають планетні сфери. Про це свідчать “драбинки”, що сполучують дуги-небеса. Останні фігурують у багатьох міфологічних і казкових оповідях.

Цю саму ідею виражає й семикутна зірка, що іноді трапляється на керамічних виробах трипільців (мал. 2, за В. Маркевичем). Зірка є знаком планети-світила, а сім кутів символізують сімку планет, а, два круги в центрі — умовне (восьме) небо Богині і зоряне небо (Бога). Так, на погляд автора, позначено дев’ятирічленну структуру неба.

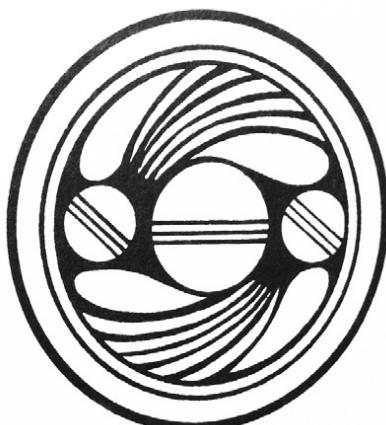
Небесна символіка виражена і в орнаментах мисок — оскільки їх куполоподібна форма нагадувала небо. Так, на мисці з пізнього Кукутені (мал. 3, Румунія, 3800–3600 до н. е.) зображені три круги



Мал. 1



Мал. 2



Мал. 3

і чотири краплеподібних фігури. Останні немовби розмежовують перші. Можна припустити, що кругами зображені планети-богині, а краплями — боги. На це вказують такі ознаки. Кожен з кругів позначений трьома лініями. Якщо круги символізують жіночі планети сімки (Венеру, Сонце і Юпітера), то три лінії означають, що кожна з богинь включає трійку богинь. (Іноді чоловічі сфери як проміжні ігнорувались, тоді сімка ставала трійкою). Отже: $3 \times 3 = 9$. Від кожного з менших кругів відходить по шість ліній: $6 \times 2 = 12$; $12 + 9 = 21$. Це, як зазначалось, множина богині 6 sph.

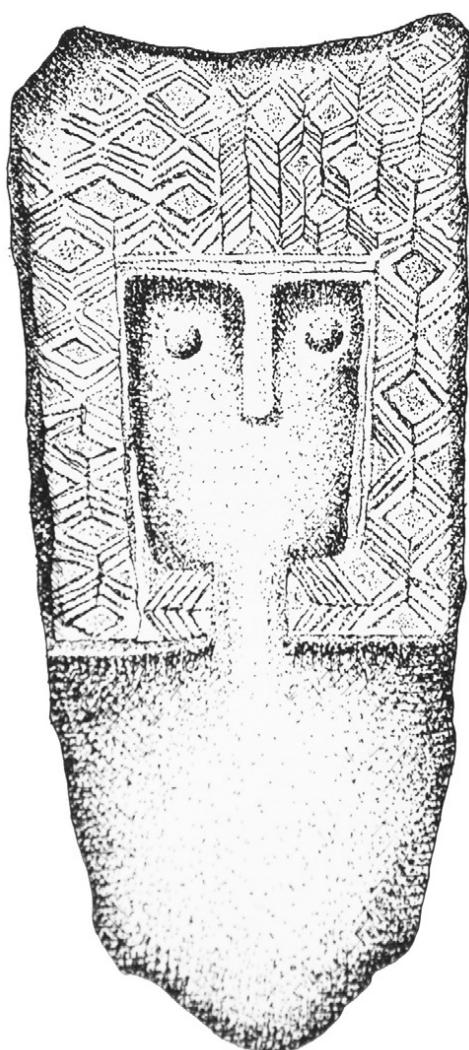
Зазначена сімка планет включена в два круги, які, очевидно, символізують умовну сферу богині планет і зоряне небо.

Кореляція голови Богині і сімки планетних сфер на археологічних артефактах. Оскільки голова Богині (богиня, що втілювала голову) співвідносилась із сімкою планет (небесних сфер) Космосу, то на самій голові давні люди шукали відповідників планетам. Із символів на артефактах можна зробити висновок, що трійку богинь (Венеру, Сонце і Юпітер) на голові втілювали двійка очей і рот (в деяких випадках замість рота відповідні знаки богині наносились на чоло). Очі поряд з головою були символами богині 6 sph.

Кореляція (співвіднесення) голови Богині та планетних сфер спостерігається на ряді артефактів. Спочатку розглянемо артефакти неоліту і близьких епох, в яких цю ідею проявлено виразніше.

На стелі пізнього неоліту з Півдня Франції (мал.4) голову Богині зображену в оточенні вертикальних смуг, що складаються з рядів ромбів, розмежованих шевронами. Для проникнення в семантику цих символів слід зазначити, що таке саме чергування ромбів і шевронів властиве й відому му мізинському браслету, воно наявне й на трипільській кераміці. На мій погляд, так зображалися цикли планет, які поділялись на періоди богів і богинь. Чоловічий період циклу позначався шевронами (шеврон — спрощений місяць-серпик — символ бога), жіночий — ромбами. Так, у сонячному циклі чергування свят — Масниця, Ярила, Купала, Громовик — видає періоди богинь і богів. Звідси, на мій погляд чергування ромбів і шевронів.

Кожна смуга артефакта, а їх приблизно сім, моделює свою планету (і гілку світового дерева, оскільки сфери планет це і крони світового дерева). Характерно, що кількість ромбів приблизно 21.



Mal. 4



Mal. 5

Малюнок досить наочно передає ідею збіжності голови Богині і планетних сфер.

На малюнку з мінойської вази (mal.5, Кнос, 14 ст. до н. е.) по вертикалі чітко простежується сім сфер Космосу. Богів 1, 3, 5 sph зображені відповідно двома, двома і трьома горизонтальними лініями, а богинь 2 і 4 sph — широкими смугами між ними. Смуга крапок на вінчику вази символізує бога 7 sph — зоряне небо. Умовна голова, розміщена на 6 sph, позначає планетні сфери. Про те, що це богиня 6 sph, свідчать “очі”, зображені у вигляді пташок. Птахи на верхівках світового дерева символізують небо, планетні сфери.

Сам малюнок на 6 sph можна розглядати як моделювання малої сімки богині 6 sph. Крайні “пташки-очі” є богинями 2 і 6 sph Неба. Центральна пташка, розташована на чолі вище умовного носа, символізує богиню 4 sph. (У цьому випадку вона заміщає рот). Роги-бриви між пташками є богами 3 і 5 sph. Вони позначені кривою (S-подібною) лінією і смужою крапок нижче неї. Ця смуга аналогічна смузі крапок на вінчику вази, що символізує бога 7 sph. Цим самим додатково акцентовано, що брови — це смуга бога, чоловіка. За богів 1 і 7, ймовірно, слугували кінці цих смуг, які огинають пташок-богинь зверху і дещо спускаються вниз за ними (цим мовби наголошується те, що вони вийшли за сфери богинь 2 і 6 і рогами піднімаються вгору. (Сучасні модниці, які іноді надають такої S-подібної форми бровам, і гадки не мають, що вони віддають данину цій далекій традиції моделювання сімки, з якою пов’язане також і підфарбування очей, рота і брів. Усе це відлуння феномену моделювання сімки богині 6 sph на жіночому обличчі. На мою думку, кругла цятка, яку індуски наносять на чоло вище носа, наймовірніше, є символом богині 4 sph. Можливо, “третє” око Шиви також походить звідси.

Те, що пташки є планетами, з малюнка не висновується, але він однозначно свідчить, що вони є богинями. Тіла пташок, особливо їх нижня частина, представлені у вигляді кругів-сфер. У центрі цих сфер зображені ромб — символ богині. Деякі зі сфер мають вигляд драбинок-символів чоловічих сфер Космосу. Одна з таких драбинок представлена в процесі відривання від тіла пташки. Це означає, що богиня-пташка зі свого тіла відриває смуги — небесні сфери. Вузлики на хвості показують, що кілька сфер уже відірвано, одна знаходиться в процесі відриву і три ще цілі (вони містяться в

богині у вигляді яйця). Отже, малюнок зображає творення світу богинями-пташками. (Як тут не згадати карпатську колядку, за якою на початку світу був тільки явір посеред моря і три голубоньки на ньому. Порадившись, вони спустилися на дно морське, дістали пісок, з якого зробили землю, та золотий камінь, з якого створили планети і зірки. Три “голубоньки” на “явороньку” — світовому дереві — це ті три пташки 6 sph, що зображені на вазі із Кносу.)

На артефактах палеоліту ідея співвідношення голови Богині з сімкою небесних сфер виражена також досить прозоро. Так, на антропоморфній фігурці з Мізина (мал.6, 18000–15000 до н. е.) з одного боку зображено обличчя Богині, з іншого (в проекції С) — кути, які, найімовірніше, є сферами Космосу. На фігурці чітко позначений пояс (3 sph) — дві поперечні лінії вище умовних стегон і вульви (двох вписаних один в одного кутів вершинами до пояса). Кути, розміщені вище пояса, умовні сфери Космосу, утворюють ширші і вужчі проміжки. За правилом розміщення символів на артефактах палеоліту й неоліту, ширші проміжки є жіночими сферами, вужчі — чоловічими. Це відповідало статусу богів і богинь у праміфі.

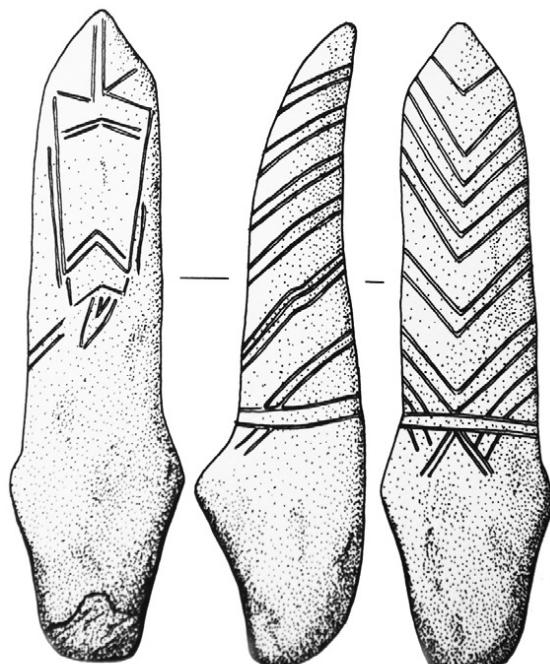
Згідно з пропонованою концепцією, вище пояса



Мал. 7

мають бути зображені 4 sph (сфера життя), 5 sph (піднебесся), 6 sph (планетні сфери) і 7 sph (зоряне небо). З їх ідентифікацією існують деякі проблеми. Можна запропонувати два варіанти інтерпретації. Перший: вважати планетними сферами кути, що співвідносяться з обличчям Богині. На рівні обличчя (в проекції В) зображено 4 вузьких смуги і 3 широких, що позначає сімку планетних сфер (6 sph). Але в цьому випадку відсутній символ зоряного неба. Другий варіант: дві вузькі смуги, зображені поруч (проекція В), є двома чоловічими символами — піднебесся (нижня смуга) і 1 sph — планетна сфера Меркурія. Тоді вузьких сфер, якщо рахувати від 1 sph — 5 (4 планетних сфери + сфера Бог Неба), а широких — 4 (3 жіночі планетні сфери + умовна сфера Богині Неба), що відповідає концепції 9-ти небесних сфер.

За такого підходу нижче піднебесся у сфері життя розташовані дві широкі смуги, розмежовані однією вузькою. Можна припустити, що цими двома смугами передані дві богині (пупця і грудей), що часто разом зображалися у одній четвертій



Мал. 6

сфері. Цьому суперечить те, що вони розмежовані вузькою смugoю, але по-іншому двох богинь у цій ситуації важко позначити. (Не виключено, що два знаки, подібно до латинської літери V, що розміщені нижче обличчя Богині, символізують цих двох богинь. Богинь часто позначали такими знаками).

Фігурка, отже, позначає Космос: вульва — підземелля, пояс — поверхня землі (гори), дві широкі (жіночі) смуги, перемежовані вузькою, — сфера життя, вище — піdnебесся і небесні сфери.

На мою думку, кореляцією небесних сфер і голови Богині пояснюються і дещо незвичний вигляд відомої Вілендорфської Венери — жіночої фігурки (мал. 7, Австрія, 22—24 тис. років до н. е.), круги кіс якої закривають усе обличчя включно з очима і ротом. Очевидно, це зумовлено тим, що на голову (насамперед, на рот та очі) спроектовані планетні сфери.

Розглянуті артефакти дають підставу вважати, що ідея збіжності голови Богині й сімки небес мала місце в праміфі.

Символи богині 6 sph. Голова. Зображення окремої голови спостерігаються уже в палеоліті. Траплялися вони і на т.зв. писанках (мал.8). На деяких із них є додаткові ознаки (21 знак в умовному

німбі), що дозволяють ототожнити образ голови з богинею 6 sph.

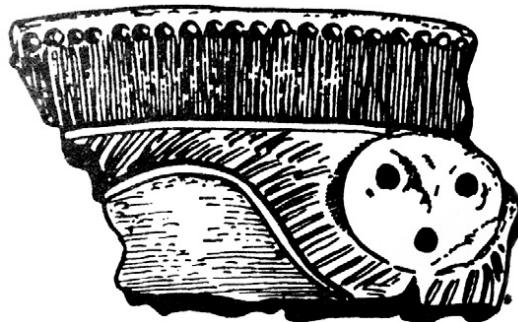
З головою споріднені такі символи, як **горгонейони** та **маски**. Горгонейонами (від Медузи Горгони) називають зображення обличчя зі страхоючим виглядом. Вони трапляються уже в трипільців. Горгонейоном, на мій погляд, є зображення обличчя на посудині з Верем'я (мал. 9). На це вказує як страхоючий вигляд, так і місце перед вінчиком горщиця, який, за логікою, символізує зоряне небо. Він, отже, стосується 6 sph — сфери богині-голови. На вазі з Кносу (мал. 10, пізній Міньйон, Греція) горгонейон також зображено у верхній частині (на 6 sph). В Античності вони слугували оберегами від лихого ока (зурочення).

Образи, аналогічні горгонейонам, трапляються і в доколумбовій Америці. Це, наприклад, зображення голови на щиті воїна-правителя з рельєфу храму Чак-Мооля культури Чичен-Іца (мал. 11). Від голови до низу спускається хвіст змії, що видає в ній богиню, схожу на Медузу.

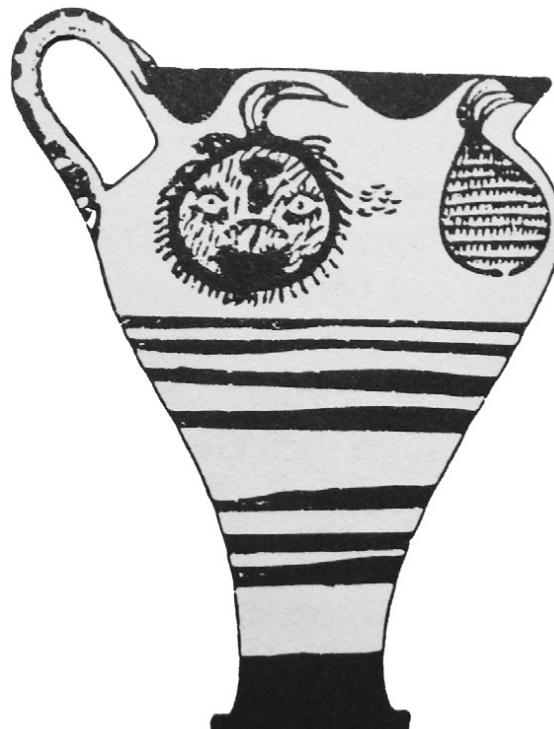
Образ голови, розміщеної в центрі т.зв. “Каменя Сонця” (мал.12) цікавий не тільки тим, що є типовим горгонейоном зі страхоючим виглядом, а й тим, що за її рисами приховується фігурка бо-



Мал. 8



Мал. 9



Мал. 10



Мал. 11



Мал. 13



Мал. 12

гині. Головою цієї фігурки є посудина вгорі (ототожнення голови та посудин спостерігається в трипільців і мезоамериканців). Очі голови стають грудьми фігурки. Ромбоподібний характер очей показує, що вони символізують богиню. Брови голови стають руками фігурки, а рот — вульвою. До речі, ототожнення рота і вульви розкриває загадку, яка бентежить дослідників казок. (Вона, зокрема, не розгадана і В. Пропром). Суть її полягає в тому, що вульва в казках (особливо це стосується казок і легенд народів Південної Америки) іноді має зуби. Розгадка цього феномену, на мій погляд, полягає в тому, що в первісній символіці богині 2 і 6 sph були симетричними і риси однієї переносились на іншу. Звідси і зуби у вульві.

З малюнка також випливає, що кожна богиня з вертикальної трійки богинь фігурки — голова (посудина), груди і вульва — поділилась на свої горизонтальні трійки/сімки, внаслідок чого голова (жіноча фігурка) із семичленної структури перетворювалась на 28-членну. Ототожнюючи голову й жіночу фігурку, давні автори в такий спосіб виражали ідею, згідно з якою голова Великої Богині є самостійною богинею. Це акцентується і 28-членною структурою, яка є характерною ознакою богині.

Розглянутий мезоамериканський малюнок може стати ключем для розуміння аналогічного образу голови Медузи з Луристану (мал. 13). Тут у центрі виробу зображенна голова з виразними (безперечно страхуючими) очима і ротом. Угорі до неї приєднана інша голова, внаслідок чого утворюється фігурка, в якій нижча голова трансформується в тулубу. У цієї фігурки, як і в мезоамериканської, очі центральної голови стають грудьми, а рот — вульвою. Однак на виробі з Луристану жіноча фігурка змодельована не так чітко. Крім того, відсутнє моделювання 28-членної структури.

Голова як окрема істота, що, на мій погляд, є відлунням богині-голови 6 sph, фігурує і в міфології. Так, в індійській міфології є голова демона Раху. Згідно з міфом, боги і ассири завдяки колотінню океану добули напій безсмертя — амріту. Коли боги його розпивали, в їхнє середовище проник демон Раху. Його помітили Сонце і Місяць і донесли Вішну. Вішну метнув у демона свій диск і зрізав йому голову. Однак Раху встиг ковтнути ам-

ріту і його голова набула безсмертя. Тепер вона ганяється по небу за Сонцем і Місяцем, намагаючись їх проковтнути. Іноді їй це вдається і тоді настає затемнення цих світил. Але голова не може їх утримати, вони виходять крізь горло.

Зрозуміло, що голова, яка рухається по небу серед планет, — це богиня-голова 6 sph. Споріднє голову Раху з головою-богинею 6 sph її страхуючий вигляд. Голови демонів у індійській міфології нагадують горгонейони.

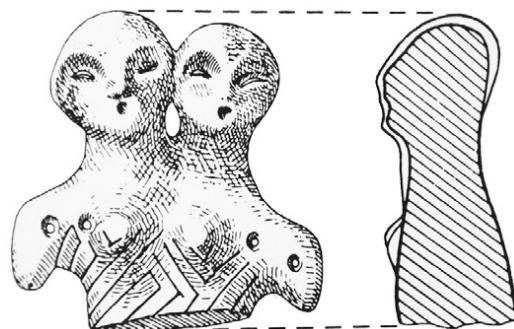
Зі скандинавської міфології відома голова Міміра. Вона — втілення мудрості. З нею радиться Одін напередодні битви з чудовиськами перед кінцем світу. Голову Міміра з богинею-головою споріднюють також око, яке Мімір взяв у бога Одіна в обмін на дозвіл напитись із джерела мудрості. Голова, око, мудрість — атрибути богині 6 sph.

У слов'янських народних повір'ях відьма може знімати свою голову і розчісувати на ній волосся. Очевидно, це повір'я є далеким відгомоном уявлення про богиню-голову.

Відгомоном цього ж уявлення слід вважати також табу на голівки, яке супроводжує християнське свято Усічення Чесної Глави (голови Івана Предтечі). Згідно зі звичаєм, в цей день забороняється чіпати все, що має вигляд голови, — капусту, цибулю, часник та ін. На мою думку, це табу штучно прив'язане до християнського свята. Насправді ж його витоки в культі богині 6 sph. З позиції релігії подібне табу є забобоном. Вона не могла його ініціювати й інституалізувати. Найімовірніше, цей звичай існував до християнства й, за асоціацією, був підлаштований до нього.

Тут доречно згадати слов'янську богиню Макош. За всіма ознаками (насамперед, за страхуючим виглядом) — вона є богинею 6 sph. Оскільки ця богиня є головою, то логічно припустити, що її ім'я є Макош, а не Мокош, як вважають деякі дослідники. Макош очевидно походить від маку — рослини, голівка якої є ідеальним утіленням голови. В народі голову часто називають маківкою, макітрою. Мак до того ж має опійні властивості. Тому богиня-голова могла мати ім'я, що походить від маку.

Подвоєння голів. Серед археологічних артефактів трапляються жіночі фігури з двома головами (мал. 14, Данубе, Румунія, 5000–4800 до н. е.). На мій погляд, подвоєння голів виражає феномен двох богинь в одній сфері. Оскільки богів у пантеоні було вісім (сімка богів і Велика Богиня), а сфер



Мал. 14

Космосу сім, то восьму богиню іноді розміщували у сфері однієї з богинь. Зазвичай таке подвоєння відбувалось в 2 або 4 sph. Коли ж Богиню розміщували в 6 sph, подвоєння набувало вигляду двох голів на одному тулубі. Часто це не тільки жіночі, а й пташині голови (две голови водоплавних птахів, двоголовий орел, не виключено, що насправді це самка орла). Птахи, сферию яких є небо, втілювали богиню 6 sph.

Маски. З богинею 6 sph пов'язаний і такий універсальний феномен первісної і традиційної культури, як маски — макет голови або обличчя.

Цікаві етнографічні факти з Південної Америки про походження масок містяться в книзі К. Леві-Стросса “Шлях масок” [3]. Згідно із записаними дослідником переказами, у первісні часи, коли на землі було ще дуже мало людей, два брати почули шум на даху своєї будівлі. Вийшовши, вони побачили чоловіка, що танцював і тримав маску. Останній назвав себе їх братом і заявив претензію на старшинство.

Для реконструкції праміфу замінimo чоловіків на жінок. Як і на малюнках, в усних переказах після т. зв. маскуліністичної революції боги-чоловіки могли заступити місце богинь. Отже, йдеться про трьох жінок-сестер, якими, за праміфом, могли бути три богині сфер Космосу. Слід звернути увагу на таку деталь, як розташування однієї особи на даху житла. Житло для первісної людини модель Космосу, в який дах символізує небо. Інша деталь — претензія цієї особи на старшинство. (Богиня 6 sph є найстаршою з трійки богинь). Іще один елемент, що також може допомогти деталізувати контекст, — танець. Рух по колу в танці є відтворенням кругового руху планет. Усі ці ознаки, взяті в сукупності, дозволяють нам зробити висновок про те, що чоловік, який тримав маску і танцював на

даху будинку, був насправді богинею 6 sph. Маска є додатковим аргументом для такої ідентифікації.

За деякими переказами, маски падали з неба. Це фактично розглянутий вище варіант. Однак, згідно з іншими переказами, їх могли витягати гачком з води під час риболовлі. Маски залишали на гачку водяні чудовиська, які самі зривались з нього. В цьому випадку маски пов'язувались з богинею 2 sph — богинею підземелля і почасти води. Вона була симетричною богині 6 sph, а симетричні богині часто позначались однаковими символами.

Очі. Під час моделювання сімки богів на голові Богині важливу роль відігравали очі. Вони поряд з головою стали типовим символом богині 6 sph. На образах Богині очі часто зображались у вигляді “жіночих” знаків — трикутників, ромбів або концентричних кіл. Цим наголошувалось, що вони є не просто органи зору, а символи богині — жінки. Нерідко трапляються і зображення самих очей або окремого ока, що також дає підставу вважати їх символами богинь. (Орган, що зображався окремо, втілював богиню. Крім голови і очей, це могли бути груди і вульва).

Символ ока досить поширений в пізньому палеоліті. Про це свідчать артефакти з просвердленою діркою. Дірка у верхній частині кістки могла слугувати для носіння артефакта на ший. Однак іноді вона розміщувалась в умовній голові, що дає підставу вбачати в ній око — символ Богині Неба.

З оком пов'язаний феномен “смертельного погляду” Богині, який побутує в міфології. А. Голан зазначає, що від Західної Європи до Сибіру спостерігаються жіночі божества, які втілюють вогонь і володіють смертоносним поглядом. Такою, зокрема, була римська Веста, на честь якої у храмі підтримувався незгасний вогонь і яка зображалась з обличчям, закритим вуаллю [1, 178]. “У часах Античності на Близькому Сході богиня нерідко уявлялась з пов’язкою на очах. В грецькій міфології Горгони — жоноподібні чудовиська, погляд яких умертвляв усе живе. У міфах північноамериканських індійців фігурує істота з пов’язкою на очах. Повір’я про те, що погляд надприродної істоти може вбити людину, має глобальний характер, отже, воно зародилося дуже і дуже давно... Скидається на те, що забобонне поняття “лихе око”, “зурочити”, яке дожило до ХХ століття, існує вже принаймні двадцять п’ять тисячоліть” [1, 165].

Зв’язок богині — володарки “смертельного

погляду” з домашнім вогнищем, можливо, пояснюється тим, що богиня 6 sph як богиня планетних сфер (разом із Сонцем — головним утіленням вогню) могла бути і богинею вогню, домашнього вогнища.

Очі як символ Богині детально аналізувала і М. Гімбутас. Вона висловила думку про спорідненість богині очей з богинею-пташкою культур Південно-Східної Європи, оскільки вони позначені однаковими символами — шевронами, зигзагами і паралельними лініями [11, 94]. На мій погляд, ця спорідненість зумовлена насамперед тим, що богиня-пташка і богиня очей є різними варіантами втілення богині Неба (6 sph) праміфу.



Мал. 15

Місце очей у структурі символів на археологічних артефактах дають змогу переконатись, що вони є символами богині 6 sph. Так, на артефакті (мал. 15, Іспанія, 1 пол. III тис. до н. е.) вирізняються зубці — знаки богів-чоловіків, ланцюжок ромбів і очі. Враховуючи те, що нижній кінець артефакта відламаний, цей набір символів можна інтерпретувати таким чином: зубці за порядком розташування (знизу вгору) символізують 3, 5 і 7 sph, ромби — 4 sph та очі — 6 sph. Критерієм є ромби, які, як правило, символізують 4 sph (пупець).

Оскільки очі втілюють планети, в їх зображеннях часто містяться промені, що виходять із зіниці. Це дало підставу М. Гімбутас називати очі “сяючим сонцем” чи “сяючими очима богині” [11, 54]. На мій погляд, ці промені слугували для того, щоб виражати сакральні множини. Прикметно, що на деяких зображеннях очей (мал. 16, Іспанія, 3 тис. до н. е.) кількість “променів” дорівнює 21.

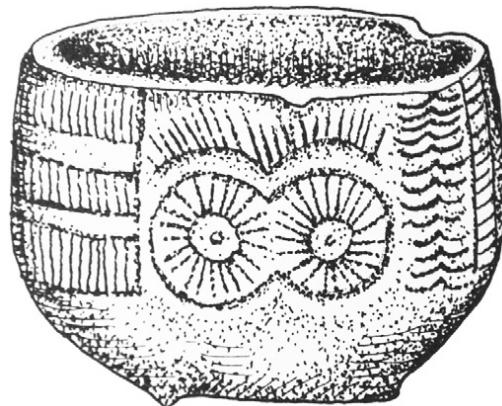
Рот. Іноді до процесу моделювання сімки на обличчі Богині залучається рот. У такому випадку його зображають відкритим і круглим, щоб він відповідав поняттю сфери. Рот, який міститься по центру обличчя, має моделювати Сонце — центральне світило планетної сімки.

Цікаву думку про рот висловив у “Словнику символів” Х. Керліот. Він, зокрема, зазначив: “В єгипетських ієрогліфах рот уособлював здатність мовлення... Дуже тісно пов’язаний з цим ієрогліфом інший, що зображав рот із сонячним диском усередині (підкреслення моє. — Є. П.). Цей диск, що початково символізував сонце, пов’язаний, але не тотожний з оком... У Старому Заповіті поняття рота і вогню часто поєднуються: епітети, такі як “пожирання” чи “поглинання”, які нерідко застосовують до останнього, описують функцію першого. Звідси легендарні вогнедишні звірі” [2, 441]. Ці думки цілком збігаються із розглянутою вище інтерпретацією рота і очей. Справді, якщо рот — це богиня 4 sph, то це означає, що він є сонцем і відповідно вогнем.

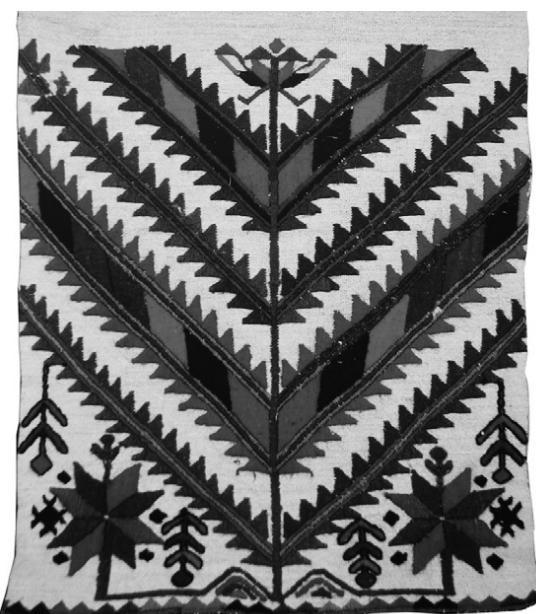
6 sph в орнаментах подільських рушників. Планетні сфери як складова Космосу давніх людей з первісної символіки перейшли в народні орнаменти. Виразним прикладом цього можуть бути орнаменти подільських рушників. Так, на орнаменті (мал. 17, с. Студена, Піщанський р-н, Вінницька обл.) зображено дерево, за яким чітко простежується структура Космосу. Внизу обабіч стовбура

дерева зображені два горбки — символи гір, тобто 3 sph. Між горбками ікроною дерева розташована 4 sph (сфера життя). У ній зображені дві восьмикутні зірки — символи богинь. Це ситуація, коли дві богині містяться в одній сфері. 5 sph (піднебесся) передана чотирма гілочками, що звисають з нижньої гілки дерева. Ці гілочки складаються з шевронів, що свідчить про те, що вони є символами богів-чоловіків. Чотири гілки (боги) розмежовують дві зірки і дерево — трьох богинь. Разом вони утворюють сімку богів 4 sph (сфери життя).

Кrona дерева символізує планетні сфери. Вузькі гілки, утворені з рядів шевронів, позначають планети-богів, широкі — богинь. (Зубці навколо



Мал. 16



Мал. 17

широких сфер свідчать про те, що ці сфери поділяються на свої менші сімки, в яких зубці богів). У середині широких гілок зображені ромби — символи богинь. На цьому орнаменті сфер-гілок чотири — дві чоловічі та дві жіночі. Очевидно, в ХХ ст. орнаменти вже не завжди чітко відтворювали структури праміфу, хоча трапляються орнаменти такого типу з сімома сферами-гілками. Квітка вгорі символізує 7 sph — бога зоряного неба. Таким чином, структура символів цього орнаменту дає підставу вбачати в гілках дерева символи планетних сфер.

На іншому рушнику, що походить з цього ж села (*mal. 18*), 6 sph позначена не так очевидно, але її можна виокремити. Вертикальна структура Космосу простежується на символах, розміщених у центрі орнаменту. Внизу міститься ромб, який утворює нижню частину тіла Богині (вище зображені її руки і голова-хрестик). Його можна вважати 2 sph Космосу (підземеллям). Голову-хрестик за місцем розташування (посередині вертикалі) можна вважати сферою життя. Умовна корона, що розміщена над головою-хрестиком, є 6 sph — богинею планетних сфер. Характерними ознаками цієї богині є голова у вигляді ромба, очі, що просвічуються в ромбі й, імовірно, змії навколо голови, що надають їй страхуючого вигляду. В цьому випадку Космос переданий у вигляді трьох богинь, водночас 6 sph містить усі ознаки богині-голови, що символізує планетні сфери.

Епіфанії богині 6 sph. Павук. Для характеристики богинь автор використовує поняття “іпостась” і “епіфанія”. Під іпостасями розуміють “дочок” Великої Богині (2, 4, 6 sph), які є її копіями, можливо, трохи меншими за могутністю і спеціалізованими (одні пов’язані з підземеллям, інші з небом і т. ін.). Епіфанії — втілення богинь (і богів) у тваринах і речах (каменях, горах і т. ін.). Кожна богиня має багато епіфаній. Вони вибирались відповідно до місця проживання тварин (за сферами) та їх певними властивостями. Так, жаба ототожнювалась з богинею 2 sph, тому царівна-жаба з російської казки живе у скелі, тобто нижче 3 sph, а сова як пташка втілювала богиню 6 sph.

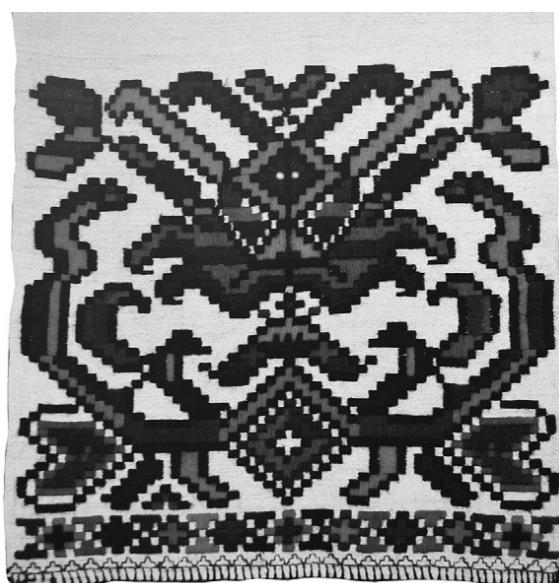
Однією з епіфаній богині 6 sph був павук. Вибір його як епіфанії богині 6 sph зумовлений такими обставинами. Павук на вигляд нагадує голову з великими очима, що пересувається на восьми ногах. (Число 8, яке утворює планетна сімка разом з Богинею, відіграє особливу роль в символіці богині

6 sph. Звідси пошанування восьмичленних комах (метеликів, бабок і т. ін.), восьминога у мінойців, який також нагадує голову на восьми кінцівках). Очевидно важливо і те, що *павутина, яку тче павук, має форму кругів-сфер, що нагадують небесні планетні сфери*. Крім цього, укус павука буває смертельним. Ймовірно, що ці чинники і відіграли свою роль в ототожненні павука з богинею 6 sph.

У міфології та казках народів світу павук трапляється доволі часто. Він наділений такими рисами, як творча діяльність, мудрість, але водночас і підступність, чаклунство, зв’язок з магією. Ткацтво часто розглядалось як одне з перших ремесел, завдяки якому був створений світ або його найважливіші частини. Так, в давньоіндійській традиції Браhma, подібно до павука, тче із себе павутину світових законів і явищ (тут павутина — образ космічної тканини, першоречовина Всесвіту) [4, 295].

Вражає поширеність образу павука, Він зафікований в казках і переказах народів обох Америк, Африки, Європи та Азії. З ним часто пов’язані мотиви “ока” і “неба”, які ідентифікують його як одну з давніх і усталених епіфаній богині 6 sph.

Образ павука трапляється і в українському народному мистецтві. Павуком названий візерунок рушника. Формою він нагадує дерево, яке складається з семи гілок, що завершуються кругами-сферами. Очевидно, це небесне дерево, а сім гілок утілюють сфери-планети.



Mal. 18

У Західній Україні поширений і так званий різдвяний павук, якого виготовляють з соломи і підвішують в хаті до стелі — символу неба. Складається він з більших і менших сфероїдів, що, очевидно, моделюють небесні сфери. Характерно, що структура, яка на вигляд не має нічого спільногого з павуком, названа його іменем і, за народними переказами, втілює Всесвіт. Це свідчить про те, що павук як епіфанія богині планетних сфер глибоко вкорінений в традиційну народну культуру.

Сова. Досить поширеною епіфанією богині 6 sph була сова. Пір'я навколо очей цієї пташки утворює круг, який нагадує велике око. Це, ймовірно, стало підставою для надання сові статусу епіфанії Богині 6 sph. Існує іще один момент, який міг сприяти цьому. Гегель полюбляв повторювати вислів: “Сова Мінерви вилітає в сутінки”. (У Греції сова була пташкою Афіни). Цим мислитель наголошував на тому, що мудрість надходить під старість, коли людина вже фактично позбавлена дієвості. Сова активізується в сутінках, а сутінки є відтинком доби богині 6 sph. Доба, як і інші цикли, поділялась давніми людьми між вісімкою богів. Якщо ранкова зоря співвідносилась з Венерою (богинею 2 sph), південь — із Сонцем (4 sph), то сутінків — з Юпітером (6 sph). Богиня сутінків ототожнювалась з пташкою сутінків.

Багато уваги сові як одному з утілень Богині приділяє М. Гімбутас. Вона зазначає, що образ

сови трапляється уже в палеоліті: “З доісторичних часів до сьогодення сова розглядається як вісник смерті. Досі в багатьох європейських країнах існує повір’я, що хтось із членів сім’ї помре, якщо сова кричить на даху будинку чи на біжньому дереві. Сова є іерогліфом смерті у єгиптян” [11, 190]. Урні, що в неоліті й у бронзовому віці мали вигляд сови, на думку дослідниці, виражают її причетність до царства мертвих.

Кобра. Змії є символом богів-чоловіків. Однак існує один вид цих істот, який є епіфанією богині Неба. Це — кобра, “очкова” змія. Капюшон кобри з умовним оком на звороті є чудовим прообразом богині ока. Можливо тому, фігури кобри спостерігаються навіть у трипільців, хоча кобр на території України, наскільки мені відомо, в часах трипільців не існувало. Поклоніння кобрі досить поширене в Індії. Характерно, що в наших селах до сьогодні можна почути вислів “змія очкова”, яким характеризують злих жінок. Цікаво дослідити, чи це новотвір, чи традиція.

Богиню 6 sph втілювали також інші істоти.

Висновки. У статті розглянуто тільки деякі символи на позначення неба в міфології давніх людей. Ключем до їх розуміння може стати усвідомлення того, що давні люди ототожнювали (співвідносили) планетні сфери та голову Богині. Цим ототожненням зумовлена й семантика символів, що стосуються 6 sph.

Література:

1. Голан А. Миф и символ / А. Голан. – “Руссліт”, 1994.
2. Керніот Х. Словарь символов / Х. Керніот. – М.: “REFL-book”, 1994.
3. Леви-Стросс К. Путь масок / К. Леви-Стросс. – М., 2000. – С. 20–97.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. – М.: “Советская энциклопедия”, 1988. – Т. 2. – С. 295.
5. Первобытное искусство. Пластика и рисунки. – Новосибирск, 1983.
6. Причепій Є. Семичленні структури Неба, Космосу і Тіла Богині в праміфі / Є. Причепій // Культурологічна думка. – 2010. – №2.
7. Причепій Є. Сакральні числа на артефактах Трипілля та орнаментах рушників Поділля / Є. Причепій // Культурологічна думка. – 2011. – №3.
8. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – М.: “Лабиринт”, 2000.
9. Чміхов М. Прообрази буття / М. Чміхов // Кур’єр ЮНЕСКО. – Ліпень. – 1990. – С. 45.
10. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / М. Элиаде. – К.: “Софія”, 2000.
11. Gimbutas M. The Language of the Goddess / M. Gimbutas – N. Y., 2001.

Ілюстрації подані за виданнями:

1. Мал. 1, 2, 9.; Мицик В. Ф. Священна країна хліборобів./ В. Ф. Мицик. – К.: “Такі справи”, 2006.
2. Мал. 3 – 6, 10, 14. – 16: Gimbutas M. The Language of the Goddess / M. Gimbutas. – N. Y., 2001.
3. Мал. 7: Семенов В. Первобытное искусство. / Семенов В. – С.-Пб, “Азбука-классика”, 2008.
4. Мал.8: Первобытное искусство. Пластика и рисунки. – Н., 1983.
5. Мал. 11, 12: Кінжалов Р. В. Культура древних майя / Р. В. Кінжалов. – Л., 1971.
6. Мал. 13: Искусство древнего Востока. – М., 1968.
7. Мал. 17, 18: Причепій Є., Причепій Т. Вишнівка Східного Поділля / Є. М. Причепій, Т. І. Причепій. – К.: Родовід, 2007.

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ЯК РУХ У ПРОСТОРІ МОЖЛИВОСТЕЙ

Анотація. Розглядається сутність концепту всеїдності, його використання у дослідженні динаміки культурних практик і смаків у просторі культурного споживання, у вивченні гомології систем культурної та соціальної стратифікації в сучасних суспільствах. В зв'язку з цим проведено узагальнювальний аналіз результатів національних і кроскультурних проектів останніх десятиліть у цьому секторі емпіричних досліджень культури у світовій соціології, вирізняючи можливості та обмеження кількісних і якісних підходів для розуміння зсувів, що відбуваються в просторі культурного споживання, у системах культурної репродукції.

Ключові слова: культурні практики, культурні ієрархії, динаміка культурного споживання, гомологія культурних практик і соціального класу, всеїдність.

Аннотация. Рассматривается сущность концепта всеядности, его использование в исследовании динамики культурного потребления, в изучении гомологии систем культурной и социальной стратификации в современных обществах. Проведен обобщающий анализ результатов национальных и кросс-культурных проектов последних десятилетий в этом секторе эмпирических исследований культуры в мировой социологии, выделены возможности и ограничения количественных и качественных подходов для понимания сдвигов, которые происходят в пространстве культурного потребления, в системах культурной репродукции.

Ключевые слова: культурные практики, культурные иерархии, динамика культурного потребления, гомология культурных практик и социального класса, всеядность.

Актуальність проблеми. Культурні практики в полях дозвілля, медіа, культурного споживання стають дедалі важливішими для сучасної людини. Саме на їх основі часто відбувається самоідентифікація індивіда, формування стилю життя, залучення до різноманітних спільнот. Соціологи різних країн останніми десятиліттями широко використовують концепт “всеїдності” (Р. Петерсон) у вивчені динаміки культурних практик, фіксуючи зсуви у структурах культурного капіталу та культурних ієрархій, у зв'язках між класом, соціальним статусом і моделями культурного споживання. **Метою** статті є виявлення основних трактувань поняття “всеїдність”, прояснення особливостей методологічних і технологічних підходів до аналізу культурних відмінностей, обґрунтування тези, що рух культурних практик доцільно розглядати через виміри гомології й культурної мобільності.

Summary. The article is devoted to the essence of the concept omnivorousness, its use in the study of the dynamics of cultural practices and tastes in the space of cultural consumption. The traditional approach to analysis of systems of cultural and social stratification in modern societies as homologous, when social groups consume cultural products of high / popular culture according to their status (Bourdieu), complemented by a concept of cultural omnivorousness (R. Peterson) in contemporary studies. Omnivorous composition is based on the mix of products of elite and popular culture, and does not mean mindless absorption of any product of culture. Rather, it is better awareness, orientation in different fields of culture and leisure – cultural mobility – characteristic of some groups of the post-industrial, information society. The article gives a summary analysis of the results of national and cross-cultural projects of the last few decades in the sector of empirical research culture in the world's sociology, highlighted the possibilities and limitations of quantitative and qualitative approaches to understanding the changes that occur in the systems of reproduction of cultural practices. It is emphasized that the concept of omnivorousness became one of the key in vocabulary of contemporary sociology of culture and cultural sociology; its testing on materials of quantitative and qualitative research helps to better understand the socio-cultural changes, that occur in the social and cultural spaces of contemporary societies.

Key words: cultural practices, cultural hierarchies, the dynamics of cultural consumption, homology of cultural practices and social class, omnivorousness.

Соціальна і культурна стратифікація як гомологія. Для емпірико-соціологічних досліджень культурних практик і культурного споживання точкою відліку слугують праці П. Бурдье, зокрема “Відмінності. Соціальна критика судження смаку” (1979) [1]. Запропонований ним концептуальний апарат пов’язує обсяги капіталів, габітус, смаки й культурні практики в цілісному стилі життя, який відповідає певній позиції в соціальній стратифікації. Культурні практики, смаки, культурне споживання, таким чином, відіграють важливу роль у динаміці соціальної та культурної репродукції, підтримуючи і відтворюючи класову структуру й культурні нерівності [див:2]. Бурдье запропонував принцип гомології систем соціальної та культурної стратифікації: “...практики, або блага, що асоціюються з різними класами в різних сферах практики, організовані відповідно до структур опозицій, ціл-

ковито гомологічних між собою, внаслідок того, що всі вони гомологічні до простору об'єктивних позицій між умовами існування класів” [3, 30]. Особливості культурного споживання прив’язуються до місця, яке посідає індивід у класовій структурі Франції того часу. Картографування соціального простору було побудоване на критеріях загального обсягу капіталів, що визначають клас, і вирізначення підкласів за структурою активів, тобто різних форм розподілу сукупного капіталу між окремими його видами. Таким чином, зазначає Бурдье, маємо дві множини гомологічних позицій: підкласи, відтворення яких залежить від економічного капіталу, протиставляються групам, що мають відносно менший економічний капітал і відтворюються за рахунок культурного капіталу [3, 26].

Ця схема передбачає існування в суспільстві культурних ієрархій на кшталт висока культура vs. масова культура. Бурдье вирізняє у сфері культурного споживання опозицію між благородними вже з огляду на рідкіність видами споживання, характерними для груп із найвищими обсягами економічного і культурного капіталів, і вульгарними з огляду на їх доступність і поширеність, властивими групам з низькими обсягами цих капіталів. Проміжне місце відведено практикам, що сприймаються як претензійні внаслідок невідповідності між амбіціями і можливостями [3, 30]. В англомовній літературі найчастіше використовують такі визначення: “highbrow” — дослівно “високочола” культура, тобто елітні культурні продукти, зрозумілі інтелектуалам / снобам, яких так само стосується назва “highbrow”; “middlebrow” — середнього рівня культурні продукти, які цінують обивателі, середній клас; “lowbrow” — культурні продукти низького гатунку, які до вподоби, відповідно, представникам низких верств населення.

Дискусії щодо поділів елітарна — масова культура, класична — популярна культура мають свою тривалу історію [див. зокрема: 4; 5], в якій період протиставлення цих модусів культури поступово змінився на розуміння їх взаємозв’язку і взаємодоповнюваності як двох форм суспільної практики. З’явилося навіть поняття “nobrow” як ознака сучасної культури, що існує поза старими ієрархіями смаку [6]. Після постструктуралістських, постмодерністських досліджень з їх розвінчанням усталених ієрархій, акцентуванням мінливості, плинності, полістилістичності соціокультурної ре-

альності, індивідуалізації життєвих стилів (Ж. Бодріяр, З. Бауман, Л. Іонін), стало важко говорити про чіткі відповідності соціальної позиції та стилю культурного споживання. Розмиванню усталених соціокультурних ієрархій сприяє й бурхливий розвиток медіа-технологій, глобальне циркулювання різноманітних образів і текстів, що полегшує доступ до різноманітних культурних продуктів.

Тим не менше, перехід від метатеоретизування щодо цих соціокультурних змін до рівня наочної фіксації подібних зсувів, необхідність аналізу динаміки культурної репродукції породжує настійну необхідність у соціології пошуку емпіричних доказів, зокрема, щодо наявності чи відсутності гомології систем соціальної й культурної стратифікації, змін у моделях культурного споживання різних статусних груп.

Бурдье впроваджує відоме розрізнення між “смаками розкоші”, які властиві вищим верствам, великий буржуазії і до яких тяжіє дрібна буржуазія, і “смаками необхідності”, якими обмежується існування низких, підлеглих класів — робітників фізичної праці. Модель споживання кожного класу є гомологічною і зсередини, завдяки уніфікаційній дії габітуса, тобто смаки, культурні практики є подібними в різних полях (літератури, мистецтва, спорту, харчування тощо). Високу культуру Бурдье, як відомо, пропонує відрізняти за рівнем легітимності [7], тобто якою мірою вона прийнята і схвалена спеціальними інституціями, які вирішують, куди саме має бути віднесений той чи той твір, культурний продукт, яким чином його треба оцінювати. Такі процеси, як канонізація митців/авторів, приписування літературних/музичних/художніх творів до розряду “класики”, відбуваються не у природний спосіб, а за допомогою спеціальних зусиль, заходів. Це конструктивістське бачення нині підтверджують й численні дослідження в руслі студій популярної культури, історичні розвідки інституціоналізації культури XIX ст., завдяки яким розподіл на високу й низку культуру трактується радше як політичний, а не естетичний, культурний [8].

Концепт культурно-всейдного індивіда. У соціології новим імпульсом для перевірки ролі культурного капіталу у відтворенні соціальної структури став концепт культурної всеїдності (“omnivorousness”) американського дослідника Річарда Петерсона. У 1990-х роках на підставі аналізу даних емпіричних обстежень він вирізняє нову тенденцію —

представники вищого середнього класу надають перевагу не лише взірцям високої культури, як слід було б очікувати, а й виказують уподобання щодо продуктів популярної культури, від яких мали б дистанціюватися відповідно до свого вищого статусу [9; 10]. Тим самим ідея соціальної та культурної гомології була поставлена під сумнів. Соціологи різних країн починають на своєму матеріалі аналізувати дані різноманітних, переважно кількісних опитувань, проводять повторний аналіз баз даних, намагаючись перевірити тезу всеїдності, й віднаходять їй емпіричне підтвердження: освіченіші, заможніші групи часто мають різноманітніші смаки і практики, які виходять за межі високої /легітимної культури [див. 11].

Складніше було знайти пояснення цього феномена. Як вказують британські дослідники, на сьогодні існують визначення всеїдності за обсягом/діапазоном заняття і за їх композицією/змістом [12]. Перше визначення доволі нейтральне, операціональне й означає, що за даними опитувань вирізняються групи респондентів, які виказують ширший набір культурних преференцій і практик, порівняно з іншими групами. Тоді різnobічності, різноманітності культурного споживання протистоїть однообічність, одноманітність: модель “*omnivorous*” vs. модель “*univorous*”.

Але з самого початку Петерсон наголошував, що всеїдність є новою характеристикою вищих класів — менеджерів, бізнес-еліти. Композиція всеїдності, тобто змістовне її наповнення, базується на міксі продуктів елітної та популярної культури й може означати різні речі. Всеїдність не є, на думку автора концепта, бездумним, нерозбірливим поглинанням будь-яких продуктів культури. Радше це краща обізнаність, орієнтація професіоналів, фахівців у різних полях культури і дозвілля, характерна для них як членів постіндустріального, інформаційного суспільства. Також можливо, що споживання популярної культури інтелектуалами, фахівцями в суспільстві постмодерну означає й іронічне ставлення до неї (наприклад, ідея “*кемпу*” С. Зонтаг). Дещо інший акцент, підтверджений дослідженнями: всеїдність — це нові способи конструювання вищими середніми класами соціального престижу, джерело репутації, акцентування таким чином свого статусу [13; 12]. Інструментальний напрям у поясненнях всеїдності робить наголос на її корисності як культурних знань, компетентності для покращення ко-

муникації на робочому місці, організації праці між керівниками і персоналом [14].

Дещо інший напрям пояснень — всеїдність може означати відмову від снобізму, ексклюзивності смаків на користь їх “інклузивності” /включення, а отже демократичності, культурної відкритості, толерантності. Петерсон вказує на всеїдність як еталон гарного смаку, маючи на увазі вподобання, які вийшли за межі класових, вікових, етнічних, гендерних, расових кордонів [11; 12]. Цей напрям соціальної значущості всеїдності підтверджують окремі дослідження, в яких доводиться, що всеїдні виказують ліберальніші погляди щодо расових і політичних проблем, що є зв’язки між всеїдністю і мультикультурною компетентністю і толерантністю. Петерсон у своєму огляді простежує еволюцію досліджень всеїдності, вирізняючи три етапи: 1) серед інтелектуалів (*highbrow*) виокремлювали снобів і всеїдних; їм протиставляли “однобічні” низькостатусні групи (*lowbrow “slobs”*); 2) додаються елементи широти, широкого діапазону заняття, що передбачає можливість існування всеїдних серед різних груп, не лише вищого статусу; 3) серед всеїдних нижчих статусних груп вирізняються свої підтипи, наприклад, ексклюзивні та інклузивні всеїдні [11].

Так, американська дослідниця Б. Брайсон виявила, що музична ексклюзивність/виключність зменшується із зростанням рівня освіти [15]. Політична толерантність, як правило, збігається із музичною толерантністю, і, навпаки, прорасистські орієнтації можуть прогнозувати нетерпимість до певних музичних жанрів, виконавцями і прихильниками яких часто бувають представники етнічних груп не-білого населення. Таким чином, люди можуть використовувати культурні смаки для встановлення символічних кордонів між собою і тими категоріями людей, які їм не подобаються [15, 884]. Толерантний музичний смак, водночас, має свої параметри ексклюзивності: ті жанри, фани яких менш освічені, — кантрі, реп, важкий метал — відхиляються. Широка обізнаність у музичних жанрах тісно пов’язана з вищим рівнем освіти. Культурна толерантність конститує мультикультурний капітал, який неоднаково розподілений серед населення і свідчить про класово-ґрунтовану ексклюзивність. Таким чином, авторка пропонує складніші моделі ексклюзивної та інклузивної всеїдності.

Мобільність у просторі культурного споживання. Для інтеграції різних трактувань процесів, що відбуваються у сучасному полі культурного споживання, австралійський дослідник Майкл Емісон запропонував застосовувати поняття “культурна мобільність” [16]. Ідеється про можливість вільного вибору індивідами тих чи тих культурних благ, руху в просторі пропозицій, у різних сегментах культурних сфер, пов’язаних з високою/популярною культурою. Самі ці поділи не нівелюються, вони й далі співіснують, тоді як відходить у минуле приреченість споживати лише ті культурні продукти, які є поширеними, престижними в тій соціальній страті, до якої належить індивід, які є характерними для певного, досить уніфікованого стилю життя. Натомість для окремих соціальних угруповань, насамперед, представників вищого середнього класу — менеджерів, управлінців, фахівців з високим рівнем освіти і доходів — затребуваними стають такі соціальні риси, як відкритість до іншого, толерантність, пристосуваність до ситуації. Ці риси стають важливими елементами культурної компетентності в умовах соціальної мобільності, розширення кола соціальних зв’язків, сегедовищ, контекстів [16]. Всеїдність (ситуативна, контекстуальна прихильність до продуктів високої/середньої/низької культури) в такому разі можна трактувати як елемент розширеного патерна культурної компетентності та схильності до культурної мобільності.

Наголосимо, що важливими залишаються структурні впливи, не йдеться про можливість для представника будь-якої страти абсолютно вільно рухатися в просторі культурних форм, вибираючи ті, що до вподоби. Як показують дані емпіричних досліджень у австралійському суспільстві, значна частина населення демонструє “культурно іммобільні” патерни споживання, відповідні класовому становищу культурні практики та преференції. Низькостатусні групи, наприклад, робітники фізичної праці значно рідше опиняються в лавах “всеїдних” і набагато частіше — в лавах прихильників усталених, однобічних смаків, характерних для моделі “univorous” [16].

Концепт всеїдності у британських дослідженнях стратифікації та культурного споживання. На впливовість концепту всеїдності опосередковано вказує його використання таким відомим дослідником соціальної стратифікації, як Джон Голдторп.

Він разом із колегою Так Він Чаном був керівником дослідницького проекту “Соціальний статус, життєвий стиль і культурне споживання” (2004–2007) у рамках “Cultures of Consumption Programme” (2002–2007). Цей проект позиціонується як макро-соціологічне порівняльне дослідження культурного споживання у семи країнах: Великій Британії, Чилі, Франції, Угорщині, Ізраїлі, Нідерландах і США. Міжнародна команда науковців, базуючись на аналізі даних національних опитувань, вивчала зв’язки соціального статусу і культурного споживання та їх модифікації соціальним класом, освітою, доходом, віком і гендером.

У висновках за результатами проекту, які представлені у численних звітах, статтях і книзі “Соціальний статус і культурне споживання” (2010) [17; 18; 19], наголошується, зокрема, по-перше, що соціальний статус і соціальний клас взаємопов’язані, але це не те саме; статусний порядок, у веберівському розумінні, й далі відіграє значущу роль у британському суспільстві; саме соціальний статус і освіта, а не соціальний клас є визначальними у поясненні стилю життя та культурного споживання. По-друге, культурне споживання є соціально стратифікованим, але не за лінію “еліта — маса”. Замість цього існує диференціація між культурно всеїдними і культурно однобічними (univores). Cultural omnivores — це ті, хто споживають як “високу” культуру, так і “популярну” культуру, в той час як культурне споживання cultural univores обмежується однією формою. Вказується, що відповідні зіставні результати були отримані в інших країнах, що брали участь у проекті. Дослідники наводять й загальне співвідношення двох груп (латентних класів) у британському суспільстві: 38% культурно всеїдних проти 62% культурно однобічних. Членство в тому чи тому типі культурного споживання чітко структуроване. Жінки загалом набагато частіше, ніж чоловіки, мають шанси бути культурно всеїдними, так само літні люди — порівняно з молодими людьми. Наголошується, що в термінах соціальної стратифікації освіта, доход і статус, а не соціальний клас, зумовлюють культурне споживання.

В іншому проекті британських соціологів “Cultural Capital and Social Exclusion” (2003–2004), присвяченому вивченю соціальної та культурної стратифікації, також як один із ключових концептів постає всеїдність. Результати проекту були викла-

дені в монографії 2009 р. “Культура, клас, відмінності” [20]. Сама назва книги вказує, що важливим імпульсом для проведення досліджень стала можливість застосування і перевірки класичних ідей Бурдье щодо зв’язків між культурними смаками/практиками і класовими позиціями в сучасному британському суспільстві.

Автори вказують, зокрема, що в сучасній Великій Британії легітимна культура має значення, але меншою мірою, ніж у Франції 1960-х і, ймовірно, у Великій Британії 1960-х. Опозиція високочолої/обивательської культури, заснована на нормативності легітимної культури, зберігає свою цінність переважно для старшого покоління і вузьких кіл еліти [20, 251]. Як культурний капітал легітимна культура й далі залишається важливою для еліти, здебільшого як засіб конвертації в соціальний капітал і досягнення соціальної інтеграції в цих вузьких колах. Операування категоріями легітимної культури не є характерним для всього середнього класу, отже, вона не утворює механізм розрізnenня між ним і робітничим класом. Культура останнього теж не є специфічною лише для нього. Автори характеризують культуру робітничого класу як “невидиму”, таку, що не створює основ для чіткої самоідентифікації, але ця невизначеність супроводжується певними сумнівами, відстороненістю, нерішучістю в описах її представників, отриманих в якісних даних. Це свідчить про збереження політичної значущості участі в культурі, хоча й немає достеменних фактів дистанціювання чи зневаги представників середнього класу до культури робітничого класу. Культурні події й нерівності автори пов’язують не тільки з класовою належністю, а й з віком, статтю та етнічністю, які перетинаються і накладаються. Отже, не можна всій відмінності пояснити лише дією класового габітусу, як робив це Бурдье. Його приклад знаходження усталеного списку культурних практик, здатних формувати культурний капітал і приносити прибуток його власникам, не вдалося повторити на прикладі сучасної Великої Британії [20, 259].

Кількісний аналіз із застосуванням multiple correspondence analysis дозволив дослідникам індуктивно вирізнати три основні патерни культурного смаку і практик, які, на їх думку, важко пояснити як ексклюзивні, високо інтегровані та уніфіковані моделі класової поведінки, радше класи можна розглядати як силові поля, в параметрах яких смаки і

практики індивідів підлягають варіаціям, хоча і в межах норми [20, 254]. Аналіз показує, що в різних полях діють свої чинники, які утворюють опозиції: в полі музики — між прихильниками усталених жанрів і ентузіастами сучасних, інноваційних, комерціалізованих форм; в полі образотворчого мистецтва — між тими, хто відвідує галереї, виставки, і тими, хто з інших, опосередкованих джерел отримує доступ до візуального; у полі читання — між читачами книжок і шанувальниками журналів. Здебільшого структура культурного порядку змінилася і не так легко знайти в ньому логіку і певний інтегральний принцип.

Саме всеїдність автори вважають певною можливістю для накопичення, конвертації та прояву культурного капіталу, завдяки гнучкості та функціонуванню в різних культурних полях і різних їх секторах. Відкритість до іншого, до нового стала загальноприйнятою чеснотою в британському суспільстві, тоді як “фіксовані”, “статичні”, традиційні смаки нерідко трактуються як вузькі та обмежені й пов’язуються зі стилем життя робітничого класу. Але всеїдність не є усталеним, уніфікованим типом, а, своєю чергою, поділяється на інші підтипи, наприклад, більш і менш інтелектуальні всеїдні за смаками. Водночас, “відкритість” має свої рамки, які обмежуються ареалом англомовних, британських і американських культурних форм, тоді як до етнічної культури інших народів (зокрема представників етнічних меншин країни) спостерігається певне дистанціювання. Тим не менше, наголосують автори, еtos всеїдності з його ліберальним і егалітарним забарвленням став ключовим для британського середнього класу, одночасно фіксуючи відмову від снобізму і санкціонуючи доступ до популярних, консьюмеристських, гедоністичних розваг [20, 257].

Дослідження всеїдності на американському ґрунті. Окрім досліджень піонера цього підходу Р. Петерсона і його колег, які робили висновки переважно на матеріалі вивчення музичних смаків (поле музики залишається одним із найпопулярніших серед дослідників), можна згадати й розвідки 2000-х років інших науковців із зачлененням ширшої сукупності показників. Так, у дослідженні динаміки зачленення до мистецтва американського населення П. Дімаджіо і Т. Мухтар використали дані презентативних опитувань за період 1982–2002 років [21]. Аналіз показав, що споживання продук-

тів високої культури серед населення США знижується, особливо відвідування концертів класичної музики, балету і театру. Автори ставлять питання: чи означає це, що статус високої культури, елітного мистецтва як елемента культурного капіталу падає? Доказом цього “сценарію кризи” — дефляції цінності мистецтва як культурного капіталу — слугувало б зниження участі у високій культурі насамперед серед осіб звищим рівнем освіти, жінок з високим рівнем освіти (саме серед них роль цих занять як елемента культурного капіталу для підтримання статусу є важливішою). Але темпи зниження серед цих груп не відрізняються порівняно з іншими групами. Отже, пояснювальна схема щодо зниження ролі високої культури в репродукції статусу для цих груп не працює. Зниженням публічних практик позначене і відвідування “менш престижних” закладів і заходів культури і дозвілля (виставки виробів традиційної культури, музичний театр, відвідування історичних місць). Пояснення, на думку авторів, можна знайти у зростанні конкуренції між домашніми та публічними культурними практиками, коли вибір часто робиться на користь перших, а також у змінах моделей сім’ї (зростання частки неповних сімей з дітьми), у зростанні рівня зайнятості серед жінок. Підтвердженням теорії всеїдності вони вважають збільшення за цей період часу відвідувань художніх музеїв і джазових концертів серед груп вищого статусу [21, 189–191].

Загалом, вважають проблематичною наявність культурної ієархії у США за опозицією високанизька культура і важливість обізнаності із взірцями високої культури для еліти суспільства. Історична генеза розвитку культури і мистецтва відрізнялася від європейської і роль високої культури у підтриманні статусу вищих верств населення не була такою значущою. Серед американської еліти багато бізнесменів, професіоналів з вищою технічною освітою, від котрих ніхто не очікує близького знайомства з продуктами високої культури, для розуміння яких потрібні спеціальні зусилля і витрати часу. Дослідники наголошують, що як вища культура найчастіше функціонує так звана середня (*middlebrow*) культура, певні елементи якої здатні набути вищого статусу завдяки зусиллям “культурних посередників”, вплив яких медіатизованій (наприклад, передача “Книжковий клуб Опра Уїнфрі на телебаченні) [22, 35; 25].

Так, одна із спроб, на даними маркетингового

опитування населення США, реконструювати логіку “Відмінностей” Бурдье і на підставі аналізу відповідностей картографувати соціальний простір показує, за твердженням дослідників, що лівий верхній квадрант, де зосереджуються індивіди з вищим рівнем культурного капіталу (порівняно із правим квадрантом), не так виразно насычений маркерами високої культури (як у випадку Франції 1960-х). Правий верхній квадрант, де зосереджуються заможні професіонали з технічною освітою, є більш ізоморфним тій картині, яку отримав свого часу Бурдье. Американські дослідники (як і британські) наголошують на впливовості чинників статі й віку, недооцінюваних Бурдье, які явно структурують поле культурного споживання [22, 47].

Інший проект вивчення динаміки музичних преференцій американського населення за 1982–2002 роки дозволив авторам висунути тезу про гетерологію (а не гомологію в сенсі Бурдье) щодо еквівалентності соціальної структури й культурного споживання [26]. Цією тезою, імовірно, науковці прагнули привернути увагу до неоднозначності трактування всеїдності й необхідності чітко розрізняти два виміри: діапазон смаків і рівень смаку (висока/низька культура).

Внаслідок аналізу змін взірця всеїдності в часі й когортних зсувів виокремлено чотири моделі: 1) всеїдні інтелектуали (висока культура, широкий діапазон смаків); 2) ексклюзивні інтелектуали /сноби (висока культура, вузький діапазон); 3) всеїдні з нижчим рівнем освіти (низька культура, широкий діапазон); 4) низькоосвічені пасивні (низька культура, вузький діапазон) [24, 437]. Зauważується, що в першій групі структурні обмеження фактично не спостерігаються, тоді як інші три моделі структуровано за такими вимірами, як належність до вікової когорти, соціальний клас, гендер, расова належність. Уточнюється теза щодо вищої презентованості жінок серед всеїдних: серед вищих соціальних страт немає в середньому відмінностей між чоловіками і жінками, тоді як у непривілейованих класах спостерігаються гендерні відмінності у взірцях культурного споживання; отже, наголошують дослідники, треба враховувати складніші взаємозв’язки між соціальним класом і гендером. В цілому, як і у попередніх розвідках, акцентується необхідність побудови багатовимірних онфігурацій культурної та соціальної стартифікації.

Кількісні та якісні підходи до вивчення всеїдності. Дослідження всеїдності в контексті динаміки культурних практик, як уже вказувалося, проводяться здебільшого на основі аналізу даних репрезентативних опитувань із застосуванням різних форм аналізу: кластерного, регресійного, аналізу відповідностей тощо. Це дає змогу будувати типології культурного споживання, картографувати соціокультурний простір. Власне, відпрацювання кількісних методик аналізу із утриманням у фокусі проблеми стратифікації соціального та культурного простору і всеїдності (що дає можливість порівнювати висновки, отримані на матеріалі різних країн) можна вважати одним із важливих результатів цього напряму емпіричних досліджень. Це позначається і на певного рівня інституціоналізації: відбулося оформлення Мережі досліджень культурних відмінностей і соціальної диференціації (Network for the Studies of Cultural Distinctions and Social Differentiation — SCUD), яка об'єднує дослідників з різних країн Європи [25].

Науковців цікавлять теми культурної легітимності й класової домінанції, вимірів культурного капіталу, стилів життя і культурного споживання (в сенсі Бурдье), а також порівняльні й методологічні питання з особливою увагою до застосування багатовимірного аналізу відповідностей (multiple correspondence analysis). Власне, мережа об'єднує дослідників, які намагаються перевірити концепцію Бурдье шляхом систематичного зіставлення з іншими соціологічними теоріями (наприклад, концепт індивідуалізації — Д. Белл, З. Бауман), а також через проведення кроскультурних досліджень і докладне вивчення кількісних і якісних методів, що застосовуються в рамках соціології культурного споживання. Мережа утворилася внаслідок об'єднання двох спільнот дослідників: франко-норвезької, яка почала формуватися з 1998 р. з робочих груп на конференції “Дослідження соціального простору” в Кельні, та іншої, утворення якої почалося на зустрічі в Університеті Упсала в 2004 р., куди на запрошення професора Ю. Гроноу приїхали 16 дослідників із Швеції, Фінляндії, Норвегії, Данії та Великої Британії, об'єднані спільним інтересом до вивчення культурного споживання і соціальних відмінностей. Обидві мережі почали співпрацювати, що привело до подальших публікацій і підготовки порівняльної європейської антології про культурні відмінності.

Неоднозначність, а нерідко й суперечливість отримуваних моделей культурної й соціальної стратифікації та взірців культурного споживання спонукає дослідників цієї проблематики звертатися до використання якісних методів. Власне, сам Бурдье у “Відмінностях” подав приклад такого комбінованого аналізу, використовуючи й методи багатовимірного аналізу, і вільні інтерв’ю та проективні методики.

Широковідомою стала праця французького науковця Бернара Лайра [26], який саме на підставі даних глибинних інтерв’ю доводить гетерономність культурних смаків і практик серед різних груп населення, вирізняючи такі чинники, як особливості культурної соціалізації, контекстуальність розгортання культурних практик, наявність у родині дітей, вплив смаків партнера тощо.

Дизайн емпіричного проекту дослідження “Культура, клас, відмінності”, про який ішлося вище, передбачав комбінування методів: проведення опитування, репрезентативного для населення Великої Британії (з урахуванням етнічних спільнот), і проведення серій фокус-груп та глибинних інтерв’ю з тими респондентами, які, за даними репрезентативного опитування, були визначені як “всеїдні” [20, 26].

Концепт всеїдності став одним із ключових у вокабулярі сучасної соціології культури й культуральної соціології, завдяки тестуванню якого на матеріалах кількісних і якісних досліджень можна краще зрозуміти ті соціокультурні зсуви, які відбуваються в соціальному і культурному просторах сучасних суспільств.

Для вітчизняної соціології культури, соціології культурного споживання досвід досліджень всеїдності створює цікавий порівняльний контекст, який дає змогу краще зрозуміти динаміку культурних практик і її пов’язаність із системою соціальної стратифікації, тим більше, що аналітичні розвідки в цьому напрямі проводяться, зокрема, на підставі даних моніторингу Інституту соціології НАН України “Українське суспільство” та інших репрезентативних опитувань [28; 28; 29; 30], із застосуванням методів багатовимірної статистики [31; 32] і якісних підходів [33]. Результати аналізу підтверджують, що розмивання культурних ієархій, співіснування форм високої, легітимної культури та популярної, масової культури, поява нових, інноваційних культурних форм і режимів споживання тим

не менше не скасовує структурованості простору культури і надає через культурні практики символічні засоби для конструювання нових соціальних

порядків, важливе місце серед яких посідають соціальний статус, вік, гендер, освіта, етнічна, мовна належність, професійна мобільність тощо.

Література:

1. *Бурдье П.* О производстве и воспроизведстве легитимного языка / Пьер Бурдье // Отечественные записки. – 2005. – №2. Електронний документ: <http://www.strana-oz.ru/2005/2/o-proizvodstve-i-vospriozvodstve-legitimnogo-yazyka>
2. *Бурдье П.* Различение: социальная критика суждения / Пьер Бурдье // Экономическая социология. – 2005. – Т. 6, № 3. – С. 25–48.
3. *Костенко Н.* Медиа-классы или коды неравенства / Н. Костенко // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2003. – № 2.
4. *Костенко Н.* Пристрасті телевізійних аудиторій: поточні зміни / Н. Костенко // Українське суспільство 1992–2009. Динаміка соціальних змін / за ред. В. Ворони, М. Шульги. – К.: Інститут соціології НАН України, 2009. – С. 300–311.
5. *Кукаркин А. Б.* Distinction: A social critique of the judgment of taste / Pierre Bourdieu. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
6. *Куценко О.* Статус культурных неравенств в современной социологии / О. Куценко // Новые социальные неравенства / под ред. С. Макеева. – К.: Ин-т социологии НАН Украины, 2006. – С. 43–72.
7. *Лютый Т.* Культура масова і популярна: теорії та практики / Тарас Лютый, Олег Ярош. – К.: Ін-т філософії НАН України, 2007.
8. Массовая культура: современные западные исследования / пер. с англ., отв. ред. В. В. Зверевой; послесл. В. А. Подороги. – М.: Фонд научных исследований "Прагматика культуры", 2005.
9. *Мукерджи Ч.* Новый взгляд на поп-культуру / Ч. Мукерджи, М. Шадсон // Полиглозис. – 2000. – № 3. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://art.photo-element.ru/analysis/popular_culture/popular_culture.html.
10. *Медія. Демократія. Культура* / За ред. Н. Костенко, А. Ручки. – К.: Ін-т соціології НАН України, 2008.
11. Новые социальные неравенства / под ред. С. Макеева. – К.: Ин-т социологии НАН Украины, 2006.
12. *Ручка А.* Статусна стратифікація і культурне споживання / А. Ручка, Л. Скокова // Соціологія в ситуації соціальних невизначеностей: тези доповідей учасників I Конгресу Соціологічної асоціації України. – Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2009. – С.149.
13. *Сибрук Джон. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культури* / Дж. Сибрук. – Москва : Ад Маргінем, 2005.
14. Смисловая морфология социума / за ред. Н. В. Костенко. – К.: Інститут соціології НАН України, 2012.
15. Субкультурна варіативність українського соціуму / за ред. Н. Костенко, А. Ручки. – К.: Ін-т соціології НАН України, 2010.
16. *Peterson R. A.* How musical tastes mark occupational status groups / R. A. Peterson, A. Simkus // M. Lamont, M. Fournier (eds.) Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality. – Chicago: University of Chicago Press, 1992. – P. 152–186.
17. *Peterson R. A.* Changing highbrow taste: From snob to omnivore / R. A. Peterson, R. M. Kern // American Sociological Review. – 1996. – № 61(5). – P. 900–907.
18. *Peterson R.* Problems in comparative research: the example of omnivorousness / R. Peterson // Poetics. – 2005. – №33. – P. 257–282.
19. *Warde A.* Understanding cultural omnivorousness or the myth of the cultural omnivore / A. Warde, D. D. Wright, M. Gayo-Cal // Cultural Sociology. – 2007. – №1 (2). – P. 143–164.
20. *Warde A.* Consumption and the problem of variety: cultural omnivorousness, social distinction, and dining out / A. Warde, L. Martens, W. Olsen // Sociology. – 1999. – № 33(1). – P. 105–127.
21. *Erickson B. H.* Culture, class, and connections / B. H. Erickson // American Journal of Sociology. – 1996. – №102(1). – P. 217–151.
22. *Bryson B.* Anything but heavy metal: Symbolic exclusion and musical dislikes / Bethany Bryson // American Sociological Review. – 1996. – V. 61. P. – 884–899.
23. *Emmison M.* Social Class and Cultural Mobility: Reconfiguring the Cultural Omnivore Thesis / Emmison M. // Journal of Sociology. – 2003. – №39 (3). – P. 211–230.
24. *Chan T. W.* Social Stratification and Cultural Consumption: Music in England / T. W. Chan, J. H. Goldthorpe // European Sociological Review. – 2007. – №23(1). – P. 1–19.
25. *Chan T. W.* The Social Stratification of Theatre, Dance and Cinema Attendance / T. W. Chan, J. H. Goldthorpe // Cultural Trends. – 2005. – №14(3). – P. 193–212.
26. Social Status and Cultural Consumption /ed. Tak Wing Chan. – New York: Cambridge University Press, 2010.
27. *Bennett T.*, et al. Culture, Class, Distinction /Tony Bennett, Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal, David Wright. – London, New York: Routledge, 2009.
28. *DiMaggio P.* Arts participation as cultural capital in the United States, 1982–2002: Do trends in participation augur decline? / Paul DiMaggio, Toqir Mukhtar // Poetics. – 2004. – №32. – P. 169–194.
29. *Friedland L.* et al. The Social Positioning of Taste and Civic Culture in the United States: Capital, Consumption, Communication, and Citizenship / Lewis Friedland, Dhavan V. Shah, Nam-Jin Lee, Mark A. Rademacher, Lucy Atkinson, Thomas Hove // The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science. – 2007. – № 611. – P. 31–50.
30. *Johnston Jose.* Democracy versus Distinction: A Study of Omnivorousness in Gourmet Food Writing / Johnston Jose, Baumann Shyon // AJS. – 2007. – Vol. 113, № 1. –165–204.
31. *Garcia-Álvarez E.*, et al. Deconstructing Cultural Omnivorosity 1982–2002: Heterology in Americans' Musical Preferences / Ercilia García-Álvarez, Tally Katz-Gerro, Jordi López-Sintas // Social Forces. – 2007. – № 86 (2). – P. 417–443.
32. *Lahire B.* La culture des individus: dissonances culturelles et distinctions de soi / Lahire B. – Paris: Editions la Decouverte, 2004.
33. Інформація розміщена за електронною адресою: <http://www.soc.aau.dk/forskning/scrud/about-the-network>

СИНКРЕТИЗМ ЯК КУЛЬТУРТОВОРЧА ІНТЕНЦІЯ

Анотація. Розглянуто особливості феномену синкремізму в релігії, психології та мистецтві. Дослідженні основні риси релігійного синкремізму, визначено синкремізм у психології як властивість системи сприйняття світу дітьми та в мистецтві як синкремізм художньої образності.

Ключові слова: синкремізм, синкремічне бачення, полісинкремізм, світогляд, егоцентризм.

Аннотация. Рассмотрены особенности феномена синкремизма в религии, психологии и искусстве. Исследованы основные черты религиозного синкремизма, обозначен синкремизм в психологии как свойство системы восприятия мира детьми и в искусстве как синкремизм художественной образности.

Ключевые слова: синкремизм, синкремическое видение, полисинкремизм, мировоззрение, эгоцентризм.

Summary. The article describes the characteristics of the phenomenon of syncretism in such areas of culture as religion, psychology and art. The basic features of religious syncretism were studied, syncretism in child psychology as a property of perception of the world and in art as syncretism of artistic imagery were defined. Religious syncretism is a process of connection of different elements, beliefs and cults, during their co-operation with one another and formation of a new, integral system of world view. One of the

known examples of religious syncretism is heathen syncretism of epoch of antiquity and Christian syncretism. Heathen syncretism foremost can be found in a Hellenistic period of Greek culture which by itself was the synthesis of different religious and philosophical ideas of Greece and orient. Christian syncretism appeared during the beginning and formation of Christianity. It is a combination of heathen and Christian world view. Syncretism in psychology is a property of child's system of the world perception, which consists of combination of quite different phenomena of reality without their detailed analysis. This period takes place in life of everybody. In art syncretism brighter of all becomes apparent as syncretism of artistic vividness, which unites the different categories of artistic creation – space, time, appearance of author, aesthetically beautiful ideal of epoch, genre, subject and others like that. The origin of artistic work is impossible without the origin of image. Birth of image is related to perception of reality. However foremost an image is matured and formed in the conceptions of an artist. Syncretism of artistic vividness consists of the internal subjective world which often is not the exact reflection of reality, but is the invented fantastic vision. In the conception of an artist the real world can acquire high-quality new lines and can combine in it different and sometimes opposite things.

Key words: syncretism, syncretized vision, poly-syncretism, world view, egocentrism.

У сучасних умовах світоглядні уявлення і переконання людини формуються в контексті плюрализму, розмаїття думок і поглядів на різні аспекти людського буття. На сьогодні актуалізується світоглядний синкремізм як одне з основних понять філософії та культури, що зумовлено зростаючим впливом інтеграційних процесів у контексті глобалізації всього культурного життя суспільства.

Пояснення терміна “синкремізм” уперше запропонував Плутарх у роботі “Moralii”. “Синкремізмом є об’єднання проти спільногого ворога аналогічно до дій грецьких міст” [7, 71]. Особливо широко термін “синкремізм” застосовували в пізній античності при змішанні релігій Давньої Греції та Сходу. “Синкремізм грецьких та східних релігійних складових утворює якісно нове бачення світу” [8, 142]. На сьогоднішній день синкремізм виявляє себе в різних галузях культурної діяльності

ті людини. Глибина поняття дозволяє використовувати його в багатьох галузях культури, зберігаючи при цьому центральне значення — неподільність складного явища на прості компоненти. Так, у релігії синкремізм — це поєднання різних елементів у межах одного вірування, у психології — властивість системи сприйняття світу дітьми, нерозчленованість психічних функцій на ранніх етапах розвитку дитини, у мистецтві — це синкремізм художньої образності, яка об’єднує різні категорії художньої творчості.

Надзвичайно важливим проявом світоглядної культури є картина світу, яку творить релігійно орієнтована свідомість людини. Релігійний світогляд (релігія) був і залишається одним із найвпливовіших типів світоглядної культури. Саме тому дослідження феномену релігійного синкремізму було і залишається актуальним для багатьох дослідників.

У релігієзнавстві синкретизм трактується як органічне чи еклектичне поєднання кількох релігійних систем, що найчастіше виникає при поєднанні одного релігійного вчення на території з традиційно іншим віровченням. Під релігійним синкретизмом розуміється об'єктивний процес з'єднання, злиття різних елементів, вірувань і культів у ході їх взаємодії одних з іншими та утворення нової цілісної системи світогляду, світовідчуття і культу зі своєю специфічною структурою. Слід зазначити, що синкретизм відрізняється від релігійного плюралізму (де мирне співіснування чи поділ впливу між кількома конфесіями чи релігіями без їх злиття).

Концепція релігійного синкретизму представлена різними точками зору:

1. Релігійний синкретизм постає синонімом “побутової асиміляції”, для якої характерне нашарування християнських вірувань на язичницьку основу. При зустрічі християнства та язичництва останнє протягом багатьох століть залишалося значно сильнішим, тому що язичництво корінилось в самих основах народного життя де ритуально-побутові форми набули сили міцної традиції [12, 162–163].

2. Терміном “релігійний синкретизм” позначається взаємопроникнення релігійних уявлень при зустрічі двох або більше релігій, що розрізняються за рівнем розвитку. При цьому релігійний синкретизм розглядається з трьох точок зору. По-перше, як проникнення менш розвинутих культів у більш розвинуті, прикладом чого є всі елементи анімізму, фетишизму і магії в християнстві. По-друге, як проникнення елементів більш складних культів у менш складний, який все-таки зберігає цілісність своєї основної концепції. По-третє, як поєднання уявлень та культових дій кількох складних релігій [4, 338].

3. Полісинкретизм вказує на те, що основні історичні форми релігії є складними синкретизованими структурами. Кожна з так званих “догматичних” або “вищих” релігій не є унікальною сама по собі, а являє собою історичний синтез різних релігій. Отже, релігійність того чи того народу є результатом певного впливу різних релігійних систем, коли відбувається численна синкретизація і пересинкретизація релігійних феноменів [3, 102].

Одними з відомих прикладів релігійного синкретизму є язичницький синкретизм епохи Античності та християнський синкретизм. Язичницький

синкретизм передусім виявляє себе в елліністичний період грецької культури, яка є своєрідним неповторним синтезом різних релігійних і філософських уявлень Давньої Греції та країн Сходу. Для періоду еллінізму є характерним зростання ролі релігії в суспільному і культурному житті. Якщо раніше участь в релігійних церемоніях вважалася громадянським обов’язком людини, актом перевірки її політичної благонадійності стосовно свого полісу, то тепер вона шукає в релігії забуття та спасіння від страху самотності та смерті. Саме вплив східних релігій породжує бажання зосередитись на спасінні душі і відсторонитись від навколишнього світу, змінити який людина не має змоги. Слово “спасіння” (soteria) уперше вживается в елліністичній релігії [2, 392].

Вплив Сходу простежується у трансформації традиційного грецького пантеону богів. Греки і македоняни, що розселилися по Близькому Сходу, принесли туди свої культу олімпійських божеств, яким вони вклонялися. На нових місцях традиційні грецькі боги зазнали серйозної трансформації під впливом більш розроблених і давніх східних релігійних систем. Культи грецьких богів — Зевса, Аполлона, Гермеса, Афродіти набувають нових рис, запозичених у божеств Сходу — Ормузда, Кібели, Мітри, Аттика, Ісіди та ін. Ісіда поєднала в собі багато рис грецьких богинь і стала своєрідним універсальним культом єдиного жіночого божества [2, 297–298]. Характерним для язичницького релігійного синкретизму є не лише об’єднання функцій грецьких та східних рис в системі традиційних грецьких або східних богів, а й виникнення синкретичних нових божеств. Найвиразнішим прикладом є культ Сарапіса в Єгипті, розроблений грецькими і римськими жерцями.

Християнський синкретизм проявляється під час зародження та становлення християнства. Язичницько-християнський синкретизм можна пояснити тим, що язичники (зокрема простолюд) вороже сприймали нову релігію і впродовж тривалого часу не могли звикнути до неї. Деякі положення християнської релігії сприймались більш позитивно лише тому, що були суголосні язичницькому світозрозумінню. “Специфічний релігійний досвід селян спирається на те, що можна було назвати космічним християнством, вони розуміли християнство як космічну літургію. Воскресіння Христа позитивно сприймалося людьми, тому що воно суголосне з

образом весни та воскресінням природи” [12, 156]. Значна частина народної релігії дохристиянської доби вижила та збереглася, набуваючи форми календарних свят і трансформувавшись в культ святих. Церкві довелося “християнізувати” особистості богів і язичницькі міфи, які ніяк не піддавалися знищенню. Значно вплинула на християнство філософія елліністичного періоду, особливо філософські концепції стойків і неоплатонізму. Раннє християнство було своєрідним синтезом євангельської та апостольської ідеології та філософії пізньої Античності. Апологети християнства та майже всі представники патристики здобули якісну античну освіту, що давало їм змогу порівнювати та зіставляти між собою вчення Античності та основних положень християнства.

Метою апологетів було показати, що деякі положення християнства можна знайти в творах античних мислителів. Отже, з одного боку, християнство формує свою систему поглядів і поняттєвий апарат, а з іншого — спирається на античну спадщину. Християнська мораль поєднала досягнення пізньоантичних філософських систем, проте підкорила їх релігії. Найближче до християнського світогляду підходить неоплатонізм, він найбільше суголосний з концепціями християнства. Прикладом може бути розуміння Бога як Єдиного Начала, першопричини всього. Найбільша мета людини — зближення з Богом (Першоєдиним). Перед Богом будь-яке знання втрачає смисл, істина невіддільна від нього. Слід зауважити, що хоча у православ’ї та дохристиянських віруваннях спостерігаються подібні риси, не можна зводити процес синкретизації до пристосування язичництва до православ’я або навпаки. Язичницько-християнський синкретизм — це багатоманітне ґрунтовне переосмислення дохристиянських елементів у новій православній системі.

Не менш актуальним є розгляд феномену синкретизму в психології. Синкретизм в психології — це властивість системи сприйняття світу дітьми, яка полягає в поєднанні в одне ціле зовсім різних явищ реальності без їх детального аналізу. Цей період має місце в житті кожної людини. Першими дослідниками, які вказали на наявність синкретизму в мисленні дитини, були швейцарські психологи Е. Клапаред та Ж. Піаже. Вони вважали синкретизм основною характеристикою дитячого мислення, яка пояснює неспроможність дитини до

логічного міркування, через тенденцію замінити синтез зіставленням. Ж. Піаже вважав синкретизм результатом егоцентричного мислення дитини. Корені егоцентричного мислення він убачав у двох обставинах: перша полягає в асоціальності дитини, тобто від неї ще не вимагається більшості тих правил, які диктують суспільне життя. Дитина живе, переважно керуючись принципом задоволення, і лише згодом починає керуватися принципом заборон, що їй накидає суспільство (на цьому ж наголошує теорія психоаналізу); другу обставину визначає своєрідний характер практичної діяльності дитини, гра. “Дитина грається, а не працює, саме це приводить її до вигадки і фантазування” [5, 376].

Думка в дитині більш егоцентрична, ніж в дорослого. Реалістичне мислення є пізнішим продуктом, накинутим ззовні за допомогою тривалого і систематичного спонукання соціального середовища. Перші спроби позбутися егоцентризму виникають у дитини на 7–8 році життя — саме в цей період вона починає не лише реагувати на думку соціального середовища, а й засвоювати її. До певного віку дитині вистачає свого суб’єктивного розуміння всіх речей реальності.

Згідно з Ж. Піаже, розум дитини працює ніби в двох різних площинах, які розташовані одна за одною, — нижній і верхній. Робота, що відбувається в нижній площині, в перші роки життя набагато важливіша, саме в ній розум дитини перебуває тривалий час. “Це справа самої дитини, яка невпорядковано привертає до себе і кристалізує навколо своїх потреб все, що здатне їх задоволити. Це площа суб’єктивності, бажань, ігор, примх. Саме ця площа і є синкретичною” [5, 381]. Верхня площа, навпаки, поступово вибудовується соціальним середовищем, тиск якого дитина з часом відчуває на собі щоразу більше. Це площини об’єктивності мови, логічних понять, тобто реальності. Спочатку ця площа занадто тонка, нерідко вона гнеться і руйнується, а елементи, що складають її, падають в нижню площину і змішуються з елементами, що належать до останньої. Дитина живе в двох світах, все соціальне з початку видається чужим для неї, а внутрішній суб’єктивний світ, навпаки, є для неї більшим і зрозумілішим. Саме спираючись на нього дитина і пояснює собі реальність.

Дитячі виправдання і пояснення певного явища мають суб’єктивний характер. Наприклад, під час гри в дитині виникає бажання пояснити певну по-

дію або явище реальності, не так як є насправді, а так як їй того хотілося б. Гра спонукає дитину до фантазування і створення такої реальності, в якій можуть існувати зв'язки між зовсім різними речами. Дуже часто гра в дитині являється відходом від реального світу і створенням свого власного (фантастичний світ). Досвід у дитини формується з різних, “вихоплених” з реальності фрагментів, які здаються їй зрозумілими і нерідко змішуються з фантастичними, вигаданими уявленнями про реальність. Саме в цьому і полягає егоцентричне мислення дитини, результатом якого виявляється синкретизм — поєднання в одне ціле зовсім різних понять.

На думку Ж. Піаже, причина виникнення такого мислення полягає у тому, що до 7–8 років дитина ще не налаштована прислушатись до думки інших людей. Розумова діяльність взагалі не є повністю логічною. Людина може бути розумною і водночас не виявляти цілковиту логічність. Логічна діяльність передбачає доведення, пошук істини. Потреба у перевірці своїх уявлень про світ і пошук дійсно істинного знання виникає в людини доволі пізно. Згідно з твердженнями Піаже, думка починає слугувати безпосередньому задоволенню потреб набагато раніше, ніж спонукає себе шукати істину, тому мислення дитини можна назвати більше спонтанним, ніж логічним. Найбільш спонтанне мимовільне мислення — це гра або певне фантастичне уявлення, яке дозволяє прийняти будь-яке бажання за здійсненне. Часто дитина пов’язує те, що хоче пізнати (поки що невідоме для неї), з тим, що вона вже пізнала (попередні уявлення про світ), навіть тоді, коли ці уявлення зовсім не збігаються з наявним пізнаваним явищем або суперечать йому. Іноді синкретизм є поясненням чогось незрозумілого за допомогою порівняння його з уже знайомими різними речами — навіть якщо ці речі в зasadі не мають нічого спільного з тим, що потрібно пояснити. Дитина може пов’язати дві зовсім різні думки лише тому, що в них є однакове слово чи словосполучення. “Синкретизм — це суб’єктивний синтез, тоді як об’єктивний синтез передбачає аналіз” [5, 114].

Проте слід зазначити, що дитина не завжди мислити синкретично, а лише в тих сферах, у яких ще не має практичного досвіду реальності. Поступово під впливом соціального середовища в дитині починається відхід від синкретичного бачення реальності, егоцентричне, суб’єктивне мислення

поступово поступається об’єктивному. Дитина починає зіставляти свої думки з думками інших людей. “Тільки зіткнення нашої думки з чужою викликає в нас сумнів і потребу в доведенні. Тільки в суспільстві дитина може поступово звільнитись від синкретичного мислення” [5, 390].

Егоцентричне мислення є важливою складовою творчої діяльності людини. Однак живучи паралельно в цих двох світах, необхідно розрізняти тонку межу між ними і все ж таки бути більше спрямованим до реального світу. Світ кожної людини — це світ цінностей, які слугують орієнтирами її життя. Однією з основних цінностей, що визначає життя людини, є мистецтво. В мистецтві синкретизм найвиразніше проявляється як синкретизм художньої образності, яка об’єднує різні категорії художньої творчості — простір, час, образ автора, естетичний ідеал епохи, жанр, сюжет тощо. Мистецтво як одна з форм духовної культури ґрунтуються на образній основі. Категорія образності розглядається в системі природи художнього твору, а ширше — є структурною одиницею категорії художньої свідомості. Поняття образності виникає на рівні пізнання природи твору. Синкретизм художньої образності у художньому творі реалізується на всіх рівнях, починаючи з синкретизму стилів, який зумовлений передусім тим, що митець не може існувати в рамках одного стильового напряму (хоча його творчість, зрозуміло, має певну домінанту) та закінчуєчи явищами синкретизму на рівні образів-персонажів. Саме на рівні виникнення образів-персонажів синкретизм проявляється найбільш яскраво.

Для автора будь-якого художнього твору вихідною точкою є цілісна картина, образ, що виникає миттєво, “твір напередодні твору” [9, 188]. Цей образ виникає як щось самостійне, тривожне, невиразне, як певне неструктуроване поле звуків, фарб, слів, ліній, смислів тощо. Труднощі розуміння людиною мистецтва — це труднощі “відкриття” для себе художніх образів, розуміння їх високого значення і насолодження їх високою красою. Проблема художнього образу включає в себе багато питань, які стосуються і становлення художніх образів, і їх функціонування в суспільстві. Народження художнього образу пов’язане зі сприйняттям дійсності. Він виникає на основі цього живого споглядання та є результатом глибокого осмислення і складної духовної переоброчки багатьох життєвих

сприйняттів і уявлень. Однак передусім художній образ довго виношується і формується в уявленні митця.

Духовне перетворення життєвих сприйняттів і естетичних уявлень від предметів у художній образ, тобто сама творчість є процесом пізнання світу, засобом уявлень про цей світ. Проте в художньому творі не тільки відображається зовнішній світ, об'єктивна реальність, а й виражається внутрішній світ, суб'єктивна реальність — як персонажів, що зображуються художником, так і самого художника як неповторної особистості. Це і є найголовнішим у художньому творі. У своїх творах митець не лише відображає навколошній світ і всі його деталі, а й виявляє своє ставлення до цього світу. Як зазначав О. Роден у заповіті молодим художникам, які прагнули присвятити себе мистецтву: “Якщо у творі немає внутрішньої правдивості, в ньому немає і мистецтва. Справжній художник завжди виражає те, що думає і не боїться знищити існуючі норми” [9, 193]. Твір мистецтва є якісно новою реальністю, створеною людиною, яка поєднує об'єктивний та суб'єктивний світи. Синкретизм художньої образності полягає у тому, що внутрішній суб'єктивний світ часто не є достеменним відображенням реальності, а є вигаданим фантастичним баченням. В уявленні художника реальний світ може набувати якісно нових рис і поєднувати в собі різні, а інколи і протилежні речі.

Художній образ — продукт уяви і фантазії — має на людину ідейно-емоційний вплив іноді навіть більший ніж безпосередньо оточуюча реальність. Ця особливість мистецтва дає йому можливість духовно доповнювати те, чого бракує людині в житті, компенсувати за допомогою уяви задоволення багатьох потреб. “Людина не може примиритися з необхідною обмеженістю свого існування, і мистецтво дозволяє їй прожити тисячі життів, брати участь у захопливих подорожах і пошуках. Ця сила мистецтва називається компенсаційною або компенсаторною функцією” [9, 231]. Такою функцією мистецтво володіло завжди, проте в деякі епохи художнього розвитку, вона висувалася на центральне місце, наприклад в кризові періоди історії, коли дуже сильно загострюється конфлікт між реальністю та ідеальними прагненнями людей.

Здатність художньої творчості створювати ілюзорний світ, який не лише відображає реальність, а й доповнює її фантастичними уявлennями, здат-

ність фантазією викликати реальні переживання і доповнювати тим самим обмеженість нашого життєвого досвіду, може діяти в різних напрямах. Однією з найпоширеніших теорій ХХ ст. є теорія мистецтва як компенсації, висунута З. Фрейдом. Фрейд вважав, що існує вічний конфлікт між неусвідомлюваними потягами людини, які переважно мають сексуальний і агресивний характер, та її свідомістю, обумовленою вимогами суспільства і культури. Люди, які багато в чому незадоволені навколошньою дійсністю, живуть у світі фантазій, де намагаються згладити недоліки реального світу та уявляють собі здійснення своїх мрій. Однак, на думку Фрейда, “якщо ворожа дійсності особистість має художню обдарованість, вона може виражати свої фантазії не симптомами хвороби, а художнimi творами, уникаючи неврозу і повертаючись таким шляхом до реальності” [11, 180]. Саме таким з позиції психоаналізу є джерело художньої творчості, до того ж не лише в онтогенезі, а й у філогенезі, періоді “дитинства людства”. Фрейд стверджує, що мистецтво не почалося як “мистецтво для мистецтва”, а з самого початку свого виникнення мало компенсаторне значення. “Ілюзії, створені фантазією художника, занурюють нас в “м'який наркоз”, який однак не є достатньо потужним, щоб примусити забути про реальнє нещасть” [11, 199]. Проте для самого художника мистецтво відкриває інший шлях до реальності: “отримуючи вдячність і захват, він завдяки своїй фантазії, досягає в реальності того, що до цього моменту досягав лише у фантазії: визнання, влади та кохання жінок” [11, 203]. Таким чином, мистецтво для його творців стає засобом реальної компенсації життєвих благ.

Суперечливість цієї концепції мистецтва полягає не в тому, що в ній наголошується на компенсаційному значенні мистецтва, яке, безперечно, має місце. Проте в теорії Фрейда компенсаційна функція мистецтва непомірно абсолютується та ігнорує його інші функціональні ролі, передусім пізнавальну та соціоутворюальну. Внаслідок цього сама компенсаційна функція мистецтва трактується Фрейдом досить обмежено — лише як втілення нереалізованих безсвідомих бажань, переважно сексуальних.

Іншу теорію компенсаційної функції мистецтва пропонує французький філософ М. Діофренн. У 1979 р. на міжнародній конференції з естетики він виголосив доповідь, в якій зауважив, що справ-

жне мистецтво — це утопічна практика. Згідно з Дюфренном, утопічна практика — це не просто створення утопій: “це, передусім, рух та підкорення вигадці. Поза нормами, без зразків, без засобів, хоча вона і має на увазі якусь мету, її горизонт не чіткий, мета і завдання не визначені й не концептуалізовані. Її породжує почуття нестерпності життя. Вона заперечує установлений порядок” [1, 279]. Потребу у створенні творів мистецтва (так звану утопічну практику) Дюфренн пояснює таким чином. Сучасне буржуазне суспільство з його конфліктами і контрастами, починаючи з економіки і закінчуєчи духовною сферою, з його жорстокістю до життя людей, з нервовими перевантаженнями та особистісними напругами не може не породжувати “гостру потребу в духовних наркотиках”, саме тому і виникає мистецтво з гіпертрофованою ком-

пенсаційною здатністю. Воно підміняє дійсність солодкою вигадкою, фантазією або, навпаки, навіює такі кошмари, після яких буденне життя може видатися раєм.

Якщо підходить до компенсаційної функції мистецтва історично, то стане зрозуміло, що без врахування її дії не можна зрозуміти ні виникнення художніх творів, ні їх функціонування. Проявляючи свою компенсаційну роль, мистецтво не може не виконувати інших функцій: пізнавати світ, оцінювати його явища, викликати свій ідейно-емоційний зміст, бути засобом спілкування між людьми і засобом виховання особистості тощо. Проте, з іншої сторони жодна з цих функцій не може бути художньою здійсненою, якщо художник не створює особливий духовний світ, який ідеально доповнює світ реально існуючий.

Література:

1. Долгов К. М. Эстетика Карла Дюффенна / К. М. Долгов. – М., 1975.
2. Зелинский Ф. Ф. Религия эллинизма / Ф. Ф. Зелинский. – Томск, 1996.
3. Кудряшов Г. Е. Динамика полисинкретической религиозности / Г. Е. Кудряшов. – Чебоксары, 1974.
4. Маторин Н. М. К вопросу о методологии изучения религиозного синкретизма / Н. М. Маторин. – Ленинград, 1934.
5. Пиаже Ж. Речь и мышление ребёнка / Ж. Пиаже. – М., 1994.
6. Плотин. Эннеады / Плотин. – Т. 1. – К., 1995.
7. Плутарх. Моралии / Плутарх. – Харьков, 1999.
8. Садохин А. П. Мировая культура и искусство / А. П. Садохин. – М., 2001.
9. Столович Л. Н. Жизнь. Творчество. Человек / Л. Н. Столович. – М., 1985.
10. Фрейд З. Психологические этюды / З. Фрейд. – М., 1981.
11. Фрейд З. О психоанализе. П'ять лекций / З. Фрейд // Хрестоматия по истории психологии. – М., 1980.
12. Элиаде М. Аспекты Мифа / М. Элиаде. – М., 2005.

УДК 7.046.3

Олена Колесник

ПРИНЦИПИ КЛАСИФІКАЦІЇ ФОРМ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Анотація. Стаття присвячена визначенням сутності художньої інтерпретації, яка розглядається через призму культурологічної герменевтики як міждисциплінарного підходу. Зокрема, з'ясовується її кореляція з розумінням і вираженням. Пропонується система класифікації форм художньої інтерпретації, що враховує декілька параметрів (об'єкт, тип трансформації, порядок, мета інтерпретатора), що дозволяє точніше оцінити співвідношення задуму та його виконання в кожному конкретному творі.

Ключові слова: адаптація, культурологічна герменевтика, переклад, транспозиція, художня інтерпретація.

Аннотация. Статья посвящена определению сущности художественной интерпретации, которая рассматривается сквозь призму культурологической герменевтики как междисциплинарного подхода. В частности, уточняется ее корреляция с пониманием и выражением. Предлагается система классификации форм художественной интерпретации, которая учитывает несколько параметров (объект, тип трансформации, порядок, цель интерпретатора), которая позволяет более точную оценку соотношения замысла и его воплощения в каждом конкретном произведении.

Ключевые слова: адаптация, культурологическая герменевтика, перевод, транспозиция, художественная интерпретация.

Summary. Interpretation has three main variants: common, theoretical (including scientific) and artistic. All of them have many common traces and should be regarded complexly. Still, these are different cultural forms, and the statements, true regarding one of them are not always relevant in other cases. That is why one of our tasks is checking the possibilities of applying the principles, developed for the theoretical interpretation, to the artistic one. For example, the traditional hermeneutics defines interpretation as the process of achieving understanding. Such an approach is quite possible when we speak about the theoretical interpretation, but it fails to explain the specifics of the artistic one where interpretation is inseparable from the representation. Thus "understanding" becomes not a result, but a condition for the whole process.

One more debatable point is the scope of the artistic interpretation. In the narrow sense, this notion can be applied only to the re-creation of the already existing work of art, as in the performing or translation (including inter-semiotic one). But it seems possible to include also: 1) the interpretation of the non-artistic forms, such as the facts of life, scientific, philosophic and religious theories etc., 2) various forms of re-making of the original or using its motifs. If we include these forms, the artistic interpretation can be defined as: the process and result of making a new work of art, based on the creative reimagining the "non-artistic" facts of the "primary" work of art, that is subjected to transformations of different kinds.

To define the type of the artistic interpretation we should take into consideration different parameters, such as object, kind of transformation, aim of the interpreter and so on. The classification is tentative, because there are very few "pure" forms; still, it helps to get bearings in the variety of different kinds of interpretations. The main objects of the interpretation are: 1) "non-artistic" facts and theories and 2) works of art. In the second case we can speak about the means of interpretation. Such art genera as music, choreography and theatre imply performance. The literary text can undergo translation, that can be interlinguistic, intersemiotic or intralinguistic. If the interpretation is seen in the context of intertextuality, we can also define the type of interaction (agon, borrowing, concentration etc) and the measure of using the proto-text (from minor borrowing to the remaking of the whole). The next parameter is the degree of interpretation, that is defined by the number of re-makings of a certain motif. Then the interpretation of the first degree is the turning non-artistic into artistic. The interpretation of the second degree is the turning to the "primary" work of art. This primary work can in itself be an interpretation of the earlier cultural artifact. Such a chain can be indefinitely long. The work of a culturologist and artistic critic implies the ability of discerning and proving the exact degree for a certain text by means of finding its sources and interrelations and thus showing its place in a complex polilogue of the authors, their works and the recipients. The notion of the different degrees of interpretation helps to understand this web of intertexts. As it was stated, the number of the links of interpretation is indefinite. But it doesn't mean that the researcher must find the record number. Sometimes the real discovery lies in the proving the precedential, paradigmatic status of a work of art.

Finally, when assessing the esthetical success of an interpretation, we should take into consideration the aim of the interpreter. In the most general meaning, there are five aims: 1) creating the world model while turning non-artistic into artistic; 2) realization of the author's intention in performance; 3) translating or transposing the original text with its functional equivalent; 4) complementing one work of art with the other (illustration, screen adaptation); 5) dialogue of meanings, creating the variations on the theme of a proto-text. We should take into consideration possible conflict between the communicative aim, implied by the chosen way of interpreting the proto-text, and the real relations between the "original" and its interpretation. In many cases the stated aim of the interpreter is the retranslation, popularization, explanation and complementation of the source. Still, even the most conscientious approach does not completely exclude the communicative inadequacies. Sometimes the conscious and unconscious changes lead to the appearance of a new and interesting cultural fact. In worse cases the unqualified adaptation means deformation and primitivization of the notable work of art. The recipients receive not the originals but the second- and third-degree retellings. This leads to the "quasi-knowledge" that implies recognition of the

title and plot without the real understanding of the essence and themes of the work of art. It doesn't mean that the interpretation must be reduced to copying. The main achievement of an interpreter is the instauration of the meanings, adding their own talent to that of the author. That is why our understanding of the concrete

manifestations of the artistic interpretation would be more correct if we take into consideration the exact type of this interpretation, defined mostly by the interpreter's aim.

Key words: adaptation, cultural hermeneutics, translation, transposition, artistic interpretation.

Постановка проблеми. Інтерпретацію в наш час дедалі частіше розуміють як загальнокультурний феномен і як такий вона вимагає комплексного дослідження на стику наук і методологічних підходів у дусі *культурологічної герменевтики*. Пошуки в цьому напрямі вже ведуться, про що свідчать, зокрема, роботи С. Гатальської (“культурофіфія”), В. Герасимчука (“культурологічне літературознавство” як міждисциплінарний проект), В. Даренського (“герменевтика культурних універсалій”), В. Личковаха (розвідki зі спiввiдношення унiверсального та унiкального). Водночас, художня інтерпретація має осмислюватися як така, що має ряд принципово відмінних форм, що потребують ранжованого дослідження та оцінки.

Аналіз публікацій з теми. Враховуючи численні точки перетину між різними методологічними системами, видається можливим прагнути синтезу, який об'єднє підходи, внутрішньо сумісні за своєю суттю. У нашему випадку провідними методологіями є онтологічна герменевтика, аналітична психологія та деякі інші напрями (структуралізм, культурно-історична школа, міфологічна школа та ін.) також спрямовані на розкриття глибинного змісту творів художньої культури в їхньому найширшому контексті. Методологічне значення мають праці таких українських дослідників, як Є. Бистрицький, С. Волков, В. Горський, В. Даренський, Н. Іванова-Георгієвська, В. Капiton, В. Кебуладзе, С. Кримський, В. Личковах, В. Малахов, В. Подорога, С. Пролеєв, І. Юдкін-Ріпун. Можна посплатися також на досвід П. Барковського (герменевтика сміху), С. Квіт (герменевтика стилю), А. Іванова (герменевтика вимислу), Л. Кабанова (герменевтика феноменів сучасної культури) та інших сучасних дослідників. Використовуючи досвід згаданих напрямів гуманітаристики, слід враховувати, що мислителі надавали переважну увагу *теоретичній інтерпретації*. Можемо використовувати їхній досвід лише з певними застереженнями, оскільки **об'єктом** нашого дослідження є інтерпретація художня. З іншого боку, є величезна кількість досліджень, присвячених конкретним формам художньої інтер-

претації, передовсім, у виконавській діяльності (Я. Денисенко, Н. Жукова, Т. Жуковська, Н. Корихалова, М. Кулинська, М. Мільштейн, О. Олексюк, О. Прудникова, Ю. Пучко-Колесник, Т. Сернова, М. Тимошенко, Д. Титенко), перекладі (Т. Дегтярева, С. Литвак, В. Мирошниченко, Є. Нямцу, С. Скоморохова) та міжвидовому перекладі (В. Савченко, яка обґрунтувала поняття трансвидового перекладу, свою чоргою, спираючись на досвід таких дослідників, як Б. Віппер, Ю. Герчук, А. Гончаров, О. Голубець, С. Грушкіна, Н. Дмитрієва, Н. Железнова, Г. Єльшевська, Р. Кодєва, Ю. Лотман, Ю. Молок, С. Пахомов, О. Подобедова, О. Пушонкова, У. Рижинашвілі, Ю. Тинянов, М. Чегодаєва, В. Фаворський та інші).

Завданням нашого дослідження є застосування наявної фактичної та методологічної бази заради системного розгляду феномену художньої інтерпретації, формулювання визначення та розробки принципів її класифікації.

Виклад основного матеріалу. За видами інтерпретація поділяється на побутову, теоретичну (зокрема — наукову) та художню. Художня інтерпретація синтезує елементи побутової та наукової, а отже беремо до уваги всі три форми, однак, не забуваючи про їх специфіку.

Наукова інтерпретація тяжіє до об'єктивності та однозначності, в той час як інші види мають значний суб'єктивний елемент. Слід також врахувати відмінність настанови культуролога і мистецтвознавця, які тяжіють до відтворення первісної значимості твору — та інтерпретатора-виконавця, який прагне актуалізації позачасового значення [8, 50]. Теоретична та художня інтерпретації не суперечать одна одній: відомо, що літератор може викласти у творі свої міркування з різних проблем, а для філософських романів такі відступи є нормою. Історію постановок спектаклю важко розглядати окремо від теоретичної інтерпретації тієї самої п'єси в той самий період — теорія і практика знаходяться в одному смысловому полі та мають спільній горизонт очікувань. Але все-таки художня та теоретична інтерпретації — це різні культурні форми, хоча б

тому, що кінцевим результатом однієї постає образ, іншої — концепція. Отже, одним з наших завдань є з'ясування можливості застосування методологічних принципів, розроблених для теоретичної інтерпретації, до інтерпретації художньої.

На думку представників методологічної герменевтики, зокрема, Е. Бетті, інтерпретація є “пізнавальною процедурою, яка має метою розуміння” [1]. За іншим авторитетним визначенням, інтерпретація є “тлумачення текстів, спрямоване на розуміння їх смислового змісту” [6, 114].

Однак філософська герменевтика розуміє співвідношення принципово інакше: розуміння постає як онтологічний феномен, який є не результатом, а передумовою інтерпретації. Виходячи з такого методологічного розуміння, Є. Більченко визначає культурологічний переклад як “єдність двох поетапних мислительних процесів: *розуміння* тексту, в тому числі тексту іншої культури; *трансформація* смислів, знаків, символів, закладених у даному тексті, у смисловий контекст “своєї” культури” [2, 198].

Саме таке тлумачення є релевантним у нашому випадку, оскільки в художній інтерпретації — на відміну від побутової та теоретичної — розуміння є невіддільним від його матеріального вираження в вигляді *виконання* як створення нового мистецького артефакту. Художня інтерпретація обов’язково передбачає наявність реципієнта, в той час як розуміння може бути замкненим на самому собі.

Ю. Борев, солідаризуючись із “традиційною” герменевтикою, визначав: “Музикант інтерпретує твір, який виконує, літературний критик — твір літератури, перекладач — думки, висловлені мовою оригіналу, мистецтвознавець — картину, математик — формулу” [3, 426]. Але ж, по суті, це абсолютно різні процеси, які ведуть до принципово різних результатів. У випадку музиканта йдеться про відтворення, яке актуалізує “потенційно наявну” музику, яка поки що існує у вигляді нот на аркуші паперу. Перекладач пере-створює оригінал для тих, хто інакше був би позбавлений контакту з першотвором. На відміну від них ані літературний критик, ані мистецтвознавець (не кажучи вже про математика) не є митцями у власному сенсі слова, хоча б тому, що зміст їхніх думок не є *нерозривно пов’язаним* з естетичною формою. Отже, якщо й можна казати, що інтерпретація має метою розуміння — то тільки стосовно теоретичної інтерпретації. В художній інтерпретації митець-інтерпретатор має *спочатку*

зрозуміти першотвір, а потім створювати свою версію-тлумачення оригіналу.

Л. Гінзбург визначає художню інтерпретацію як суб’єктивний бік виконання, Є. Гуренко — як те, що залишається, якщо абстрагуватись від усього, що обумовлено автором твору. Тому до інтерпретації лише непрямим чином може бути дотичним феномен ретрансляції, в якій відмінність кінцевого результату від оригіналу визначається не творчим задумом інтерпретатора, а лише погрішностями в донесенні всіх особливостей першоджерела. Водночас художня інтерпретація передбачає діалектичну єдність *розуміння* та *вираження*. “Розуміння — джерело самоствердження людини в світі, вираження — зверненість до іншої свідомості...” [5, 24]. На думку Є. Гуренко, умовами художньої інтерпретації є: 1) об’єкт, 2) посередник-інтерпретатор та 3) продукт виконавчої діяльності [4, 83]. З цим можна повністю погодитися, додавши, що цим трьом умовам відповідають три фази процесу художньої інтерпретації: 1) сприяння об’єкту, 2) його осмислення інтерпретатором, 3) створення мистецького твору “другого порядку”.

Однак дискусійним видається подальше твердження цього ж автора щодо відсутності художньої інтерпретації у випадках, коли основним джерелом формування образу є життєві реалії або ж історичні чи наукові праці. На нашу думку, художня інтерпретація відбувається і тут, оскільки тут теж є вся згадана тріада: об’єкт, інтерпретатор та результат, яким є процес *перетворення позахудожнього на художнє*. Адже ті самі факти об’єктивної дійсності можна зобразити абсолютно по-різному залежно від авторського тлумачення — простим прикладом може бути співіснування цілком відмінних портретів тієї самої особи. Отже, хоча “*класичними*” випадками художньої інтерпретації є виконання, адаптація, транспозиція, переклад, ми пропонуємо включити до розгляду також художню інтерпретацію позахудожньої дійсності, яка передбачає добір, оцінку, осмислення фактів і синтезування їх у цілісний образ, за яким стоїть авторська картина світу.

Тому під *художньою інтерпретацією* ми будемо розуміти процес і результат створення власного художнього твору на основі творчого переосмислення позахудожніх фактів або ж “*первинного*” мистецького твору, який може підлягати різним *варіантам трансформацій*.

Для визначення *типу* художньої інтерпретації слід взяти до уваги відразу декілька параметрів (об'єкт, засіб, тип взаємодії, порядок, мета), інакше є ризик застосування неадекватних критеріїв оцінки твору. Класифікація будь-яких художніх форм є утрудненою, оскільки “чисті зразки” тут майже не трапляються і часто доводиться працювати з ідеальними типами, до яких може тяжіти конкретний твір. Однак, розуміючи всю умовність класифікацій, ми не можемо обйтися без них.

Основними *об'єктами* художньої інтерпретації можуть бути: 1) природні сюжети, які, за Е. Панофські, можна, своєю чергою, розподілити на: а) предметні, б) емоційно-виразні; 2) “первинні” твори мистецтва — ми беремо це поняття в лапки, оскільки визначити первинність достатньо важко.

Класифікація за *засобом* може застосовуватися у випадках, коли об'єктом є первинний художній твір. У виконавчих видах мистецтва інтерпретація набирає форми *виконання*. Коли вихідним джерелом є літературний (або інший часо-просторовий чи просторовий) текст, інтерпретація зближується з поняттям *перекладу*. Р. Якобсон пише про три типи перекладів: 1) інтерлінгвістичний, 2) інтерсеміотичний (трансмутація в інший вид мистецтва), 3) інтралінгвістичний (переказ). У. Еко доповнює цю класифікацію, вирізняючи такі форми інтерпретації: 1) через транскрипцію, 2) інтрасистемну (інтрасеміотичну, інтралінгвістичну, виконавство), 3) інтерсистемну (інтерсеміотичну, інтерлінгвістичну, переробку, парасиномію, адаптацію) [7, 283].

На нашу думку, художня інтерпретація не обмежується лише виконавчою діяльністю та перекладом (навіть у найширшому значенні останнього терміна). Слід враховувати також інтерпретацію першоджерела в прихованій формі, а саме: у вигляді різних взаємодій. За таким *типом взаємодії* кінцевого твору з вихідним художня інтерпретація може набирати форми запозичення, суперечки, концентрації тощо, а *міра використання* першоджерела варіює від пере-створення цілого тексту до запозичення окремих елементів (епіграфи, цитати, алюзії тощо).

Наступним параметром є *порядок* чи *рівень* інтерпретації, який визначається кількістю ланок, які пройшов певний мотив. Тоді інтерпретація першого порядку — це художня обробка позахудожніх реалій (зовнішнього та внутрішнього досвіду, наукових та філософських теорій, релігійних вірувань

тощо). Інтерпретація другого порядку передбачає звернення до “первинного” твору мистецтва при виконанні, перекладі, міжвидових транспозиціях, адаптації, запозиченні мотивів та ін. Своєю чергою, текст-першоджерело теж може бути своєрідним перетлумаченням більш давнього твору. Цей ланцюжок може продовжуватися невизначено довго, але не до нескінченності. Кожну його ланку ми можемо умовно визначити як інтерпретацію чи реінтерпретацію першого, другого і так далі порядку. Робота культуролога, історика культури та мистецтвознавця великою мірою полягає саме у визначені цього порядку для конкретного тексту через відкриття нових джерел, зв'язків, сенсів у відомих текстах, у розкритті глобального полілогу, який протягом століть ведуть між собою автори, їхні твори та реципієнти. Поняття різних порядків інтерпретації допоможе адекватніше оцінити цю масштабну синхронічно-діахронічну сітку культурних “інтертекстів”.

Таким чином, літературний твір, написаний під впливом фактів життя автора, є інтерпретацією позахудожньої дійсності — художньою *інтерпретацією першого порядку*, за нашою класифікацією. Картина, написана на тему цього тексту, є художньою *інтерпретацією другого порядку*. Фільм, знятий під впливом естетики картини (можливо без посилань на літературне першоджерело), — художньою *інтерпретацією третього порядку*. Критична стаття про фільм — *теоретичною інтерпретацією першого порядку* (або четвертого порядку, за наскрізною нумерацією). Полемічний відгук на критичну статтю — *теоретичною інтерпретацією другого порядку* (і п'ятою в цілому).

Таких ланок, як було зазначено, може бути невизначена кількість — “n”. Чим точніше ми визначимо індекс “n”, аналізуючи певний феномен культури — тобто, чим більше рівнів взаємопливів ми виокремимо, — тим чіткішим буде наше уявлення про об'єкт дослідження, починаючи від його парадигмальної “матриці” і до n-них реінтерпретацій. Це не означає, що дослідник повинен знайти рекордну кількість герменевтичних рівнів. Об'єкт дослідження може бути новаторським твором — інтерпретацією першого порядку. Тоді новизна дослідження буде полягати саме в доведенні його парадигмального характеру.

Нарешті, при оцінці міри успішності художньої інтерпретації необхідно враховувати її мету. В найзагальнішому сенсі такою метою може бути:

1) осмислення, структурування, синтез фактів та створення на їх основі цілісної картини світу (при інтерпретації позахудожньої реальності); 2) втілення авторського задуму у виконавському виді мистецтва (виконання музичного твору, театральна постановка); 3) заміна авторського тексту новим (переклад, переказ, редактування тексту); 4) додовнення одного твору іншим (ілюстрація та інші міжвидові транспозиції); 5) діалог сенсів, створення власних варіацій на тему першоджерела (найрізноманітніші варіанти, як зі зміною мовної та семіотичної системи, так і без неї).

Слід врахувати непоодинокі прояви *конфлікту* між комунікативною метою, яку передбачає обрана інтерпретатором форма осмислення першотвору, та реальними стосунками двох текстів. У багатьох випадках основним задекларованим завданням інтерпретатора є ретрансляція, популяризація, пояснення та доповнення першоджерела, що набуває самостійної цінності, з якою слід ознайомити широкий загал. Однак, навіть за найбільш акуратного підходу до джерела, можливі комунікативні збої. В деяких випадках свідомі та несвідомі зміни приводять до виникнення нового цікавого твору. Але останнім часом нерідко видатні твори мистецтва викриваються та примітивізуються через неякісну адаптацію. При цьому широкий загал сприймає не оригінали, а саме вторинні та третинні версії, що

приводить до феномену “*начебто-знання*”: відзначення назви / імені та деяких ознак, без розуміння справжньої сутності та проблематики твору.

Сказане не означає, що інтерпретація повинна бути копіюванням першоджерела. Найвищим завданням майстра є інставрація смислів, “*прирошення сенсів*”, додавання власного таланту до таланту автора першотексту.

Висновки. Художня інтерпретація є цілісним феноменом культури, який нерозривно пов'язаний з інтерпретацією побутовою та теоретичною, але водночас має власну специфіку, яку необхідно враховувати при його дослідженні. Як форми художньої інтерпретації можна розглядати не тільки виконавське мистецтво, переклад і транспозиції, а й перетворення позахудожнього матеріалу в художній образи, а також різні форми інтертекстуальних діалогів. Таке розмаїття форм створює складну систему, яка вимагає гнучкої класифікації за декількома параметрами, серед яких одним з найголовніших показників є комунікативна мета інтерпретатора. Наше розуміння художнього твору буде повнішим та коректнішим у врахуванні стратегії, свідомо чи несвідомо обраної автором для інтерпретації першоджерела. Ранжований підхід створює додаткові орієнтири, які дозволяють оцінити конкретний твір мистецтва, виходячи з “*міри свободи*”, відповідної кожному типу інтерпретації.

Література:

1. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе (фрагмент) // Докса: зб. наук. праць з філософії та філології. – Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – С. 367–390.
2. Більченко С. В. Культурологічний дискурс філософії діалогу: Чужий. Інший. Близький. Третій : дис... доктора культурології : 26.00.01 / Євгенія Віталіївна Більченко; Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. – К., 2011. – 442 с.
3. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М.: Просвещение, 1988. – 496 с.
4. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск: Наука, 1982.– 256 с.
5. Логинова М. В. Диалектика понимания и выразительности в системе культуры / М. В. Логинова // М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. Тезисы докладов участников Вторых саранских баhtинских чтений. 28–30 января 1991 г. – С. 23–25.
6. Современная западная философия: словарь / сост. Малахов В. С., Филатов В. П. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.
7. Эко У. Сказать почти то же самое / У. Эко // Опыты о переводе. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 574 с.
8. Яранцева Н. А. Художественная классика в культуре социалистического общества / Н. А. Яранцева. – К.: Наукова думка, 1982. – 175 с.

СВІТЛОВА КУЛІПУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ

УДК 130.2

Олена Оніщенко

ЕСТЕТИЧНИЙ МАНІФЕСТ О. УАЙЛЬДА: НОВІ РИСИ ВІДОМОГО ПОРТРЕТА

Анотація. Запропоновано новий ракурс дослідження естетичного маніфесту О.Уайлльда – роману “Портрет Доріана Грея”, що посідає особливе місце у спадщині письменника. Наголошується, що цей роман став для О.Уайлльда своєрідним зводом естетичних законів, які він, передусім, наслідував у власному житті й тільки потім втілював у творчості. Відзначено вплив на роман твору Ж. К. Гюїсмана “Навпаки”. Здійснення їх паралельного аналізу стимулювало необхідність занурення у контекст європейського культуротворення і дозволило виявити в романі О. Уайлльда, зокрема, показові рефлексії теорії спадковості Ф. Гальтона, концепції “запахових вражень” Г. Спенсера, Гранта Аллена, О. Бейна, а також стимулювало аналіз “естетико-художніх паралелей” між “Портретом Доріана Грея” і “Актрисою Фостен” Е. Гонкура. Також розглянуто “літературні перетини” роману О. Уайлльда в деяких творах А. Конан Дойла, що в уайлльдоведстві здійснюється вперше.

Ключові слова: естетизм, паралельний аналіз, культуротворчий контекст, антиципація, серендипіті.

Аннотация. Предложен новый ракурс исследования эстетического манифеста О. Уайлльда – романа “Портрет Дориана Грея”, занимающего особое место в наследии писателя. Акцентируется, что роман стал для Уайлльда своеобразным зводом эстетических законов, которым он подражал в собственной жизни и лишь затем воплощал в творчестве. Отмечено влияние на роман произведения Ж. К. Гюїсмана “Наоборот”. Их параллельный анализ стимулировал необходимость погружения в контекст европейского культуроиздания и позволил выявить в романе О. Уайлльда показательные рефлексии теории наследственности Ф. Гальтона, концепции “запаховых впечатлений” Г. Спенсера, Гранта Аллена, О. Бейна, а также стимулировал анализ “эстетико-художественных паралелей” между “Портретом Дориана Грея” и “Актрисой Фостен” Э. Гонкура. Также впервые в уайлльдоведении рассмотрены “литературные пересечения” романа Уайлльда и некоторых произведений А. Конан Дойла.

Концептуальне поле сучасної гуманістики дає підстави зробити висновок про неослабний інтерес науковців до персоналії Оскара Уайлльда (1856–1900), виявляючи нові аспекти та ракурси в дослідженні цього визначного і суперечливого презентанта європейської культури.

Ключевые слова: эстетизм, параллельный анализ, культуротворческий контекст, антиципация, серендипити.

Summary. The article proposes a new perspective study of Oscar Wilde's aesthetic manifesto “The Picture of Dorian Grey”, which possess a special place in the context of modern study of Wilde. The article notes that this novel became a kind of original code of aesthetic laws that the author first followed in his own life, and only then embodied in his creative work. Today we have peculiar conceptual space of the analysis of “The Picture of Dorian Grey”, which is widening constantly isolating new aspect interpretation. Among them there are the growing attention to the literary context and its place in the dynamics of European aesthetic and artistic processes.

The article marks the influence of Zh. K. Gyuisman's novel “On the contrary”, which acquired the status of original aesthetic and literary axiom of Wilde's work. The implementation of parallel analysis simulated the need to dive into the context of European cultural processes and make it possible to reveal significant reflection of the theory of heredity of the prominent English psychologist F. Galton, the “smell impressions” conception of English positivists H. Spenser, Grant Allen, A. Bain and stimulated the analysis of “aesthetic and analysis parallels” between “The Picture of Dorian Grey” and “Actress Fosten” by E. Goncourt in Wilde's novel. The article underlines the necessity for more active consideration of the psychological dimension of “The Picture of Dorian Grey”, which is usually associated with the question of identification, but the novel and personal fate of its creator simulate operating with concepts-anticipation serendipity which formally are included in the psychology's thesaurus, but have significant opportunities of cooptation in the context of aesthetics, literary criticism, art criticism and culturology.

The article considers “literary cross-roads” of Wilde's novel and some works of A. Conan Doyle which in the field of Wilde's investigations has been carried out for the first time.

Key words: aestheticism, parallel analysis, cultural context, anticipation, serendipity.

Осмислюючи специфіку спрямованості уайлльдовідческих розвідок, можна простежити дві показові тенденції: орієнтацію на принцип міждисциплінарного підходу, ґрутованого на взаємозв'язку естетичного, етичного, літературознавчого, психологочного, культурологічного вимірів, та обов'язкове

врахування паритету творчого і особистісного феномена О. Уайльда, що його промовисто визначив він сам: “Свій геній я вклав у життя, а талант — у творчість”. Власне в такому напрямі автор досліджувала теоретичну й практичну спадщину митця у низці статей і розділі монографії “Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей” (К., 2012). Наразі предметом статті є своєрідний маніфест письменника — “Портрет Доріана Грэя”, що посідає особливе місце в його доробку.

З моменту виходу друком (1891) цей роман він одразу ж опинився в епіцентрі уваги і як естетико-художнє, і як морально-психологічне явище. Але з плином часу навколо нього не вщухають численні теоретичні дискусії, так само як і не згасає прагнення практиків мистецтва здійснити чергову художню інтерпретацію “Портрета Доріана Грэя”. Варто зазначити, що цей, єдиний твір О. Уайльда, написаний у жанрі роману, неодноразово стимулював митців до його сценічної інтерпретації, але ще більше — до кінематографічних експериментів. У цьому зв’язку особливо гостро постає питання творчого потенціалу видового мистецького діалогу, що свідчить про переважно негативні наслідки його реалізації. Адже майже всі спроби екранизувати “Портрет Доріана Грэя” “схоплювали” суто зовнішній рівень твору, виявляючи два різновиди крайностів: чи в бік жанру фільму жаху, чи відвертої порнографії. Наразі, занурившись у проблему морфології мистецтва, можна багато говорити про співвідношення вербального та візуального аспектів, про очевидні ризики мовної мистецької трансформації та ін. Однак для нас найголовнішим є необхідність чіткого усвідомлення самоцінності тексту “Портрета Доріана Грэя”, що, по суті, накладає табу на будь-які спроби його художньої інтерпретації. Адже за всього потенціалу, що спонукає до мистецького діалогу, роман став для письменника своєрідним зводом естетичних законів, які, перефразуючи вже згаданий афоризм О. Уайльда, він наслідував у власному житті, й тільки потім втілював у творчості.

У “Портреті Доріана Грэя” художньої інтерпретації набули фактично всі концептуальні тези письменника, викладені в його статтях і есе “Ренесанс англійського мистецтва”, “Цінності мистецтва в домашньому побуті”, “Критик як художник”, “Декоративне мистецтво”, “Занепад брехні” та ін., стимулом до написання яких були публічні лекції, що

уславили ім’я О. Уайльда й у Європі, й в Америці. Відтак у “Портреті Доріана Грэя” митець повною мірою досяг такого бажаного для нього теоретико-практичного паритету, що став невіддільною складовою створеного ним іміджу. Ця специфічна особливість роману неодмінно акцентується дослідниками і (так само неодмінно) кореспонduється з біографічним виміром “людського, занадто людського” О. Уайльда, що без нього твір, вочевидь, ніколи не було б написано. Відтак сформувався своєрідний концептуальний простір аналізу “Портрета Доріана Грэя”, що постійно розширяється, вирізняючи нові аспекти його тлумачення. Серед них — зросла увага до літературного контексту твору зокрема і його місця у динаміці європейських естетичних процесів загалом.

Незаперечна першість у цьому плані вочевидь належить роману Ж. К. Гюїсмана “Навпаки” (1884), який став для англійського письменника “у вісімдесятіх роках тим самим, чим “Нариси з історії Ренесансу” Пейтера були для нього в сімдесятих” [4, 305]. Аналогії між “Портретом Доріана Грэя” і “Навпаки” настільки наочні, а прийомом порівняльного аналізу настільки ретельно відпрацьований, що вже став своєрідною естетико-літературознавчою аксіомою, яка ніби “знімає” необхідність вчергове раз повернатися до цього питання. Водночас нові розвідки стосовно літературних передходжерел “Портрета Доріана Грэя” не тільки чіткіше конкретизують певні моменти, а й відкривають можливість виходу в площину ширших “естетичних паралелей”.

Дослідник творчості О. Уайльда Р. Еллман зазначає: “Книгу, подібну до роману Гюїсмана, читає уайльдівський Доріан Грэй: «Герой... молодий парижанин... видавався Доріану прототипом його самого, а вся книга — історією його життя, що була написана раніше, ніж він її пережив»” [4, 306]. Важливо зауважити, що безпосереднє посилення на твір “Навпаки” в “Портреті Доріана Грэя” відсутнє, проте О. Уайльд настільки концептуально підтримує його, настільки перейнятій його атмосферою, що, реконструюючи її, фактично дає роману нове життя. Власне цей момент і акцентує Р. Еллман, вчергове наголошуючи, що саме твір Ж. К. Гюїсмана мав на увазі О. Уайльд, коли зазначав: “Дез Ессент все життя був зайнятий тільки тим, що у XIX ст. прагнув воскресити пристрасті та умонастрої всіх минулих віків, аби самому пережити все те, через що пройшла світова душа” [4, 306].

Наголос, зроблений Р. Еллманом, спонукав нас до перечитування відповідного розділу уайльдівського тексту, в якому увагу привертає епізод, що виконує особливу емоційно-психологічну функцію: “Знову і знову перечитував Доріан цю фантастичну главу і дві наступні, у котрих, як на ... дивовижних гобеленах чи емалях... були закарбовані прекрасні й моторошні образи тих, кого Пересиченість, Порок і Кровожерливість перетворили на монстрів чи бо жевільних” [7, 164]. Далі письменник вдається до чіткої персоналізації осіб, котрі спровали таке величезне враження на його героя: “Філіппо, герцог Міланський, котрий вбив свою дружину і намазав її губи яскраво-червоною отрутою, аби її коханець скуштував смерть із мертвих вуст... Венеціанець П’етро Барбі, який був відомий під іменем Павла Другого... його тіара, що коштувала двісті тисяч флоринів, була придбана ціною страшного злочину. Джіан Марія Вісконті, котрий полював на людей собаками... Чезаре Борджіа на білому коні — з ним поруч скакало братовбивство, а на плаці його була кров Перотто. Молодий кардинал, архієпископ Флоренції, син і фаворит папи Сикста Четвертого, П’етро Ріапіо, краса якого дорівнювала тільки його розбещеності... Езелін, меланхолію якого розвіювало лише видовище смерті” [7, 164]. Це незначний уривок вражаючого переліку, що реконструює О. Уайльд, малюючи колективний портрет “страху і трептіння”, який заворожував Доріана Грея. Показово, що в ньому домінують італійські імена, до того ж імена сучасників доби італійського Відродження. Названі постаті, як відомо, не згадувалися у романі Ж. К. Гюїманса, а були запозичені О. Уайльдом із дослідження Д. А. Саймондса “Італійський Ренесанс”, що його високо поціновував англійський письменник. Імовірно, до цієї монографії звертався і російський філософ О. Лосєв під час роботи над монографією “Естетика Відродження” (1978) і, насамперед, в одному з найбільш резонансних її розділів — “Зворотний бік титанізму”. Філософ доволі ретельно реконструював вражаючий перелік історичних фактів, що свідчили про існування діаметрально протилежної сторони “загальноприйнятого титанізму Відродження. ...всі ці пороки та пристрасті в побуті італійського Ренесансу ввійшли вже у приказку й ніколи ніким не спростовувалися” [6, 122].

Кількість імен, що їх фіксує О. Лосєв, зрозуміло перевищує ту, якою оперує О. Уайльд. Більше того, деякі з них, що фігурують на сторінках “Портрета

Доріана Грея”, взагалі не згадуються російським ученим, а відтак, можливо, вони є витвором фантазії англійського письменника. Однак, у цих “списках” О. Уайльда і О. Лосєва простежується і показовий збіг, що, передусім, стосується акцентуації на вже “класичній” у зазначеному контексті родині Борджіа, представники якої “вписали” вражаючі сторінки в антологію “зворотного боку титанізму”.

Серед персонажів, котрі привертають увагу Доріана Грея, — Джіан Марія Вісконті, жахливі вчинки якого гіпнотизують Грея. Це прізвище аристократів, котрі володарювали у Північній Італії, не так широко відоме, як Борджіа, проте дії і вчинки представників роду Вісконті в період Відродження були не менш жахливими. У контексті розділу “Зворотний бік титанізму” їх згадує і О. Лосєв: “...у Мілані вже з кінця XIII ст. царює рід Вісконті, що уславився жорстокістю і насильством. Джованні Марія (О. Лосєв використовує інший правопис цього імені, ніж О. Уайльд. — O. O.) і Філіппо Марія, котрі володарювали на початку XV ст., вирізнялися лютою жорстокістю. Коли у травні 1409 р. під час військових дій народ у Мілані зустрів герцога Джованні Марія вигуками: “Миру! Миру!”, герцог випустив найманців, котрі всіяли місто трупами. У нього були собаки, які розривали людей на шматки” [6, 126]. Звісно, історичні факти, що ними оперував у своїй праці О. Лосєв, використовувалися у принципово іншому контексті, ніж ті самі факти, залучені О. Уайльдом в образну систему його роману, проте збіг у їх доборі та відповідних наголосах вчергове засвідчує продуктивність теоретико-практичного паритету, що сприяє розширенню концептуального простору європейської гуманістики.

Однак, хоча Доріан Грей згадує і коментує лише одну “Книгу”, його думки, поза сумнівом, існують у значно ширшому культуротворчому полі. Наразі видається показовим, що стимулом для розповіді про літературні уподобання героя О. Уайльда стає галерея фамільних портретів: “Доріан любив блукати холодною і похмурою портретною галереєю свого заміського будинку і вдивлятися у портрети тих, кров кого була у нього. ...Але ж у людини є пращури не тільки в роду: вони в нього є і в літературі. І багато з цих літературних пращурів, імовірно, близкі і йому за своїм типом і темпераментом, а вплив їх, звичайно, відчувається ним сильніше” [7, 161, 163]. Вочевидь, що О. Уайльд говорить про

попередників Доріана Грея у множині, а отже, питання “літературної спадковості” стосовно цього твору перетворюється на самодостатню проблему, яка розширяє концептуальний простір дослідження роману. Тож постає можливість поміркувати і щодо динаміки мотивів, які надихали письменника до власної творчості, й щодо впливу самого “Портрета Доріана Грея” на формування європейської естетико-художньої панорами.

На думку дослідників, твір О. Уайльда може вважатися “літературним нащадком” “Фауста” Й. В. Гете, “Шагренової шкіри” О. де Бальзака, “Дивної історії доктора Джекіла і містера Хайда” Р. Стівенсона та ін. [3, 379]. Водночас, цей напрям аналізу “Портрета Доріана Грея” спонукає розглядати його й у ширшому ракурсі, оскільки не можна не враховувати загальний культуротворчий контекст, що формував особистість О. Уайльда. Наразі йдеться про визначні досягнення Англії, що у другій половині XIX ст. відбулися у природничій та гуманітарній сферах.

Видіється невипадковим, що письменник, заторкуючи питання літературних прашурів Доріана Грея, свідомо чи позасвідомо, виходить у площину своєрідного біологічного підходу, який передбачає операування терміном “спадковість”.

Водночас, як відомо, тезаурус естетичної теорії містить поняття “спадкоємність”, що дозволяє аналізувати динаміку художнього наслідування. Імовірно, цей момент мав для О. Уайльда доволі принципове значення, адже він був сучасником визначного теоретичного прориву свого співвітчизника Ф. Гальтона — видатного англійського психолога та антрополога, засновника євгеніки — науки про спадковість. Справжнім тріумфом цього вченого стала його (тепер вже класична) праця “Спадковість таланту”, що вийшла друком у 1875 р. і викликала значний інтерес у середовищі європейської інтелігенції.

Не можна також недооцінювати резонанс наукових проривів Ч. Дарвіна та англійських позитивістів — Г. Спенсера, Гранта Аллена, О. Бейна, що набирає обертів майже на очах О. Уайльда. Окрім того, часте перебування у Парижі, ймовірно, не могло залишити невідомими для нього ідеї О. Конта та іх естетико-мистецтвознавчу рефлексію розвідках І. Тена. І хоча теоретичні орієнтири самого митця були спрямовані в діаметрально іншу площину, ніж здобутки європейської позитивістської естетики та

її художньої модифікації — натуралізму¹, вони, тим не менш, не були ним категорично проігноровані. Симптоматичною наразі є особлива увага О. Уайльда до ідеї “запахових вражень”, яка стала вагомим внеском позитивістської естетики в розробку нового аспекту проблеми естетичного почуття. До того ж англійський письменник завжди висловлював свій особливий пістет до видатних представників натуралістичного напряму — братів Ж. та Е. Гонкурів. З останнім О. Уайльд мав кілька особистих зустрічей, приводом для яких став лист, що в ньому естет висловлював неприховане захоплення романом “Актриса Фостен”: “Месьє! Прошу Вас прийняти мої вірші як свідчення... безмежного захоплення автором “Актриси Фостен” [4, 278].

На перший погляд, аналогії між творами Е. Гонкура і О. Уайльда є досить умовними, за винятком “акторської лінії”, що в романі французького письменника є домінантною, в “Портреті Доріана Грея”, хоча й має “епізодичний характер”, виконує важливу функцію у відтворенні морально-психологічної трансформації головного героя. Саме на цьому мотиві зосереджує увагу Р. Еллман, акцентуючи на “дзеркальному варіанті” її розвитку у творах Е. Гонкура та О. Уайльда: “«Актриса Фостен» вплінула на історію Сіблі Вейн, про яку йшлося у «Портреті Доріана Грея»: Сіблі, закохавшись, втрачає дар актриси, стаючи, так би мовити, Фостен із протилежним знаком”. Натомість гонкурівська героїня не втрачає свого таланту через кохання, а свідомо відмовляється від акторства ради нього. Проте “...з'ясовується, що без театру життя безбарвне. Чоловік — це добре, однаке сцена — набагато краще” [4, 279].

Асоціації між цими романами, що їх активізує “акторський мотив” творів Е. Гонкура та О. Уайльда, Р. Еллман виявляє і на інших рівнях, що, зокрема, стосуються “садистської теми” “Актриси Фостен” і “Портрета Доріана Грея”. Дослідник виявляє її у “чоловічих відносинах”: “У лорда Аннандейла (чоловіка Жюльєт Фостен. — О. О.) був друг — Джордж Селвін... — “садист.., людина, у якої любовні зв’язки і бажання абиякі та хворобливі” [4, 279]. І задля акцентуації цього “садистського підтексту” Е. Гонкур “надсилає” Д. Селвіну листа за підписом “Дольмансе”: “Це ім’я... двом чоловікам... каже все: Дольмансе — філософ у “Філософії будуару”, однієї з найжахливіших фантазій де Сада” [4, 279]. Очевидними наразі є і паралелі у

стосунках Доріана Грія та лорда Генрі, що на їх відповідну специфіку вказує Р. Еллман: "...лорд Генрі — лише заглушена луна гонкурівського персонажа з його непристойними бажаннями" [4, 280].

Водночас на сторінках роману О. Уайльда можна простежити ознаки не тільки садистського, а й мазохістського начала, що зрештою актуалізують для письменника питання садо-мазохістського комплексу². Так, у одній з розмов з Доріаном Грієм лорд Генрі, зауважує: "...жорстокість, відверта жорстокість для жінок найбільш прийнятна: в них дивовижної сили первісні інстинкти. Ми дали їм волю, а вони все одно залишилися рабинями, котрі шукають собі повелителя. Вони люблять підкорятися" [7, 125]. Через 25 років висновок героя О. Уайльда категорично заперечить психологічну орієнтацію героя роману "Венера у хутрі" (1869) Л. Захера фон Мазоха, актуалізуючи новий виток розмислів стосовно динаміки культуротворчих трансформацій відповідних мотивів.

І ще один аспект, що в контексті паралельного аналізу романів Е. Гонкура і О. Уайльда виокремлює Р. Еллман, стосується їх "провокаційно-особистого" підтексту. Французький письменник порушує його в завуальованій формі, тоді як у англійського естета він простежується доволі чітко. І хоча для чоловічих пар: лорд Аннандейл — Джордж Селвін і Доріан Грій — лорд Генрі головна мета цих стосунків абсолютно різна, тим не менш Р. Еллман вважає за неможливе не відзначити ці аналогії. Такий наголос, власне, віддзеркалює відповідний ракурс і літературного контексту, і один з основоположних вимірів осмислення "Портрета Доріана Грія", що, як уже зазначалося, безпосередньо пов'язаний з особистісним началом. Він обов'язково співвідноситься із зустріччю О. Уайльда з А. Дугласом (Бозі), яка виявилася для письменника фатальною. Зазвичай акцентується, що у своєму романі О. Уайльд фактично спрогнозував їхні стосунки, які розгорнулися невдовзі після виходу "Портрета Доріана Грія"; виявляються паралелі між його основними сюжетними лініями й реальними подіями, проте особлива увага зосереджується на історії цих вкрай складних і, зрештою, трагічних взаємин. Відтак, практично всі дослідники рухаються у загальному напрямі, який сформульований самим О. Уайльдом після зустрічі з А. Дугласом: "У мене виникло дивне відчуття, ніби мені назустріч йшла моя доля, що несла вишукані радощі і вишуканий біль" [5, 156].

Такий концептуальний наголос, поза сумнівом, є цілком логічним, дозволяючи при дослідженні "Портрета Доріана Грія", зокрема і творчості О. Уайльда загалом, втілити можливості евристичного потенціалу біографізму. Водночас, на нашу думку, подальші розвідки в цьому напрямі потребують більш активного застосування психологічного виміру, що, зазвичай, реалізується на рівні аналізу проблеми ідентифікації. Однаке роман і особиста доля його творця стимулюють до більш активного оперування поняттями, що формально входять до тезаурусу психології, проте мають значні можливості кооптування у контекст естетики, літературознавства, мистецтвознавства, культурології. Ідеється про антиципацію — передбачення і серен-дипіті — випадкову творчу знахідку, які спонукають до виходу на новий концептуальний щабель сучасного уайльдознавства.

Уже майже канонічний аналіз "літературних попередників" "Портрета Доріана Грія" дещо затулив питання його "літературних сучасників", яке стимулює розмисли стосовно і певних аналогій, і впливу роману О. Уайльда на пошуки англійських письменників, орієнтири яких були вкрай далекими від засад естетизму. У дослідженні "Оскар Уайльд, або Правда машкар" до нього в доволі своєрідний спосіб звертається Ж. де Ланглад, зосереджуючи увагу на зустрічі О. Уайльда та А. Конан Дойла під час вечірі в американського видавця Д. Х. Стоддарта.

Майбутній класик детективного жанру широ захоплювався першим естетом Англії, закарбувавши це у спогадах: "Він перевершував нас всіх разом і водночас володів талантом робити вигляд, що дуже цікавиться всім, про що говорять інші. Оскару була притаманна дивовижна точність суджень, рідкісне почуття гумору і абсолютно особливе жестикулювання, яке допомагало йому ілюструвати свої висловлювання" [5, 127]. Але найголовнішим у цій зустрічі було те, що письменники домовилися разом видати свої твори у "Ліппінкоттс мегезин"³: "Знак чотирьох", де вперше з'явиться Шерлок Холмс⁴, і "Портрет Доріана Грія", в якому можна побачити певні ремінісценції тієї бесіди, яка відбулася у той вечір між двома літераторами" [5, 127].

Цей факт справляє якщо не приголомшливе, то, принаймні, неочікуване враження, оскільки, наряд чи коректно взагалі порівнювати творчість цих письменників, так само як, імовірно, важко

знати більших антиподів, ніж герой О. Уайльда і герой А. Конан Дойла. Тим не менш, саме вони стали чи не найбільш “резонансними” персонажами, продемонструвавши в англійській літературі другої половини XIX ст. синтез крайніх виявів двох протилежних начал: гіперраціонального, що стимулювався емоційним (Шерлок Холмс), та гіперчуттєвого, що трансформувався у жорстко логічне (Доріан Грей). Відтак, за діаметрально протилежний, психологічний зміст цих образів мав показову точку дотику: і Доріан Грей, і Шерлок Холмс — досягли своєї винятковості завдяки дивовижному паритету крайніх виявів раціонального та емоційного, реалізувавши, таким чином, абсолютно “авторський спосіб” життя.

Доріан Грей — сповідував ідею “глобального гедонізму”, “що має перебудувати життя, позбавивши його сувороого і безглузього пуританства... гедонізм цей буде удаватися до послуг інтелекту, але жодними теоріями чи вченнями не стане підмінювати різноманітний досвід пристрастей. Мета гедонізму — ...цей досвід сам по собі, а не плоди його, гіркі чи солодкі” [7, 150]. Натомість Шерлок Холмс — при розкритті злочинів спирається на закони логіки, що органічно поєднувалося з емоційним виміром особистості детектива: “Його дивовижний характер складався з двох начал. ...унікальна за своєю точністю проникливість народилася у боротьбі з поетичною задумливістю, яка була основою рисою цієї людини” [2, 279].

Інформацією щодо реакції О. Уайльда на твір А. Конан Дойла ми не володіємо, натомість автор Шерлока Холмса позитивно висловився з приводу роману колеги. Підставою для такого висновку є лист А. Конан Дойлу, надісланий О. Уайльдом: “...мені приємно, що Ви вважаєте мій підхід витонченим і художнім. Газетні рецензії, як мені відається, пишуть пуритани для читачів-філістерів. Не можу зрозуміти, як можна проголошувати Доріана Грея аморальним. Для мене складнощі полягали в тому, аби підпорядкувати мораль, що існувала в романі, художньому і драматичному ефекту, і мені все одно відається, що мораль занадто очевидна” [5, 128].

Поза сумнівом О. Уайльд був вдячним А. Конан Дойлу за позитивну оцінку його твору, але складається враження, що він бажав би від нього не визнання використаних ним художніх прийомів, а чіткого розуміння необхідності підпорядкування їм,

тобто естетичному началу, морального виміру. Зрештою, у такому прагненні О. Уайльда не було нічого дивного, адже, саме в цьому романі письменник остаточно втілив своє відоме гасло: естетика вища за етику.

Однак нічого дивного не було й у позиції А. Конан Дойла, оскільки для нього як представника детективного жанру пріоритетними були саме художні прийоми, що мали визначати динаміку дії та створювати атмосферу напруги. Проте, на нашу думку, лист письменника О. Уайльду не варто сприймати як формальний respect: оцінюючи роман “Портрет Доріана Грея”, А. Конан Дойл висловлювався цілком щиро. До такого висновку стимулює фрагмент з найбільш відомого твору циклу пригод Шерлока Холмса — “Собака Баскервілів”, що більш ніж імовірно був навіяній його автору вже згадуваними “галерейними розмислами” Доріана Грея.

Зупиняючись перед розкішними портретами своїх попередників, герой О. Уайльда намагався віднайти спільні риси між собою і своїми пращурами йне тільки на зовнішньому рівні: “Ось Філіп Герберт, про якого Френсіс Осборн у “Мемуарах...” розповідає, що він був “улюбленцем двору за свою красу, яка нетривалий час його прикрашала”. Доріан запитував себе: чи не є його власне життя повторенням життя молодого Герберта? ...А ось у червоному камзолі ...стоїть сер Ентоні Шерард... Можливо, від цього коханця Джіованни Неаполітанської перейшли до нього, Доріана, якісь страшні пороки? ...А що дісталося йому від Джорджа Віллоубі, чоловіка у напудреній перуці...? Яке недобре обличчя, ...з ротом розпусно-жорстоким, у складках якого відчувається пихата зневага! Жовті кістляві руки у перснях і напівприкриті тонким мереживом манжетів. ...А другий лорд Бікінгем, товариш принца-регента у дні його найбільш відчайдушних шаленств? Які пристрасті залишив він у спадок нащадку? Сучасники вважали його людиною без честі” [7, 162].

У фінальній частині “Собаки Баскервілів” Шерлок Холмс також з великою зацікавленістю розглядає фамільні портрети в будинку сера Генрі, котрий, “репрезентуючи” йому своїх пращурів, обмежується короткою історичною довідкою: “Це контр-адмірал Баскервіль, котрий ніс службу у Вест-Індії. А ось той, у синьому сюртуку і з сувоєм у руках сер Вільям Баскервіль, голова комісії

Палати общин за Пітта” [3, 122]. Однаке особливу увагу геніального детектива привертає один портрет: “Хто цей кавалер ... у чорному оксамитовому камзолі з мереживами?”, — запитує він сера Генрі. “То і є винуватець всіх бід — негідник Гugo, котрий поклав початок легенді про собаку...” [3, 122]. Цей портрет, як відомо, демонструє дивовижну подібність із вбивцею Степлтоном — нащадком Гugo, котрий став прокляттям роду Баскервілів. “Так, цікавий приклад повернення до минулого і фізично, і духовно, — констатує Шерлок Холмс. — Ось так почнеш вивчати фамільні портрети й, мабуть, увірuesh у переселення душ” [3, 123].

Вплив “Портрета Доріана Грея” на творчість А. Конан Дойла можна виявити й у інших творах письменника, що вже не були пов’язані з образом Шерлока Холмса. Так, у фантастичному романі “Відкриття Рафлза Гоу” в розділі “Будинок див” Конан Дойл наслідує прийом детального опису розкішного палацу Доріана Грея, приділяючи неабияку увагу колекції коштовного каміння, що її збирав видатний винахідник: “Глибоке, рівне, червоне полум’я рубінів, зелені спалахи прозорих смарагдів, блиск діамантів, який засліплював, гра бери лів витончених відтінків, блиск аметистів, оніксів, котячого ока, опалів, агатів, сердоліків, здавалося, сповнили раптом всю кімнату легкими різникольоровими вогнями, що мерехтили. Довгі пластинки чудової блакитної ляпіс-лазурі, розкішні геліотропи, рожеві, червоні й білі корали, довгі низки блискучих перлів” [1, 26–27]. І хоча сам герой твору — Рафлз Гоу — вельми індиферентно ставиться

до всіх цих коштовностей, А. Конан Дойл, вочевидь, прагнув викликати в читача почуття естетичної наслоди, намагаючись рухатися шляхом, визначенним О. Уайльдом у його романі. Доріан, писав він, “...міг цілими днями перебирати і розкладати по футлярах свою колекцію. Тут були оливково-зелені хризоберили, що при світлі лампи стають червоними, кімофани із сріблястими прожилками..., топази, карбункули, вогненно-червоні, із ...зірочками, що мерехтили в середині... аметисти, які виблискували чи рубіном, чи сапфіром. Доріана чарувало червоне золото сонячного каменя, і перлинна білизна місячного каменю, і веселкові переливи у молочному опалі. Йому дістали в Амстердамі три смарагди, надзвичайно великі та яскраві, і старовинну бірюзу, що викликала почуття заздрості в багатьох знавців” [7, 154]. На відміну від героя А. Конан Дойла, в героя О. Уайльда ці коштовності пробуджують не просто естетичне задоволення, вони є неодмінною складовою того нового — “глобального гедонізму”, який став сенсом життя Доріана Грея і який сповідував його автор.

В одному із листів до О. Уайльда захоплення романом висловив С. Малларме: “Я завершу читання книги, що належить до тих небагатьох, які здатні зворушити ... Цей портрет Доріана Грея, який бентежить душу, ... буде переслідувати мене...” [4, 413–414]. Ці слова французького письменника виявилися справжнім пророцтвом, спонукаючи нові покоління шанувальників О. Уайльда до осягнення глибин його визначного творіння.

Примітки:

¹ О. Уайльд, як відомо, заперечував ідеї, що їх обстоював Е. Золя у програмних теоретичних працях, передусім, “Експериментальному романі”, та реалізував у своїй творчості.

² Вочевидь не випадково аналіз психоаналітичної моделі художньої творчості спонукає дослідників активно апелювати до творчості і особистості О. Уайльда.

³ Це була перша редакція “Портрета Доріана Грея” (20 червня 1890 р.). Завершений варіант твору вийде друком у квітні 1891 р.

⁴ Інші джерела фіксують першу появу Шерлока Холмса в детективі “Етюд у багряних тонах”.

Література:

1. Дойл А. К. Открытие Рафлза Хоу / А. К. Дойл. – К.: АУЭПП, 1992. – С. 5–92.
2. Дойл А. К. Приключения Шерлока Холмса / А. К. Дойл. – К.: АУЭПП, 1992. – С. 243–494.
3. Дойл А. К. Собака Баскервилей / А. К. Дойл. – К.: АУЭПП, 1992. – С. 5–146.
4. Еллман Л. Оскар Уайльд: біографія / Л. Еллман. – М.: Ко-либри, Азбука-Аттикус, 2012. – 704 с.
5. Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок / Ж. де Ланглад. – М.: Молодая гвардия, Палімпсест, 1999. – 325 с.
6. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
7. Уайльд О. Портрет Дориана Грея / О. Уайльд // Избранное: В 2 т. – М.: Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1960. – Т. 1. – С. 29–235.

ПОХОВАЛЬНЕ ЗА ПРИЗНАЧЕННЯМ ПОХОДЖЕННЯ СКУЛЬПТУРИ

Анотація. Аналізується зв'язок між походженням скульптури та поховальним культом. На прикладі багатьох артефактів, а також етнографічного матеріалу автор доводить тезу про первісне використання скульптури як важливого елементу в поховальних обрядах. На підставі композиційного аналізу артефактів первісної скульптури автор пропонує розглядати їх такими, що зображені жінки у лежачому положенні на спині. Таке первісне положення змушує вважати фігури двійниками людей, які пішли із життя. Отже, скульптура доби пізнього палеоліту має безпосередній стосунок до поховального культа первісної людини. Від доби пізнього палеоліту в Україні до середньовіччя у тюркомовних народів і мала пластика, і монументальна скульптура скрізь пов'язана з поховальним культом.

Ключові слова: тіло, скульптура-двойник, антропоморфний, душа, паралельний, поховальний культ, пластика.

Аннотация. Анализируется связь между вопросами происхождением скульптуры и погребальными культурами. На примере многочисленных артефактов скульптуры, а также этнографическом материале автор доказывает, что первичное использование скульптуры было важнейшим элементом в погребальных обрядах. Анализируя первые артефакты скульптуры первобытного общества, автор предлагает считать их изображениями лежащих на спине женщин. Это свидетельство тому, что изображены двойники умерших людей. Таким образом, скульптура позднего времени палеолита связана с погребальным культом первобытного человека. От этого времени и до средних веков у тюркоязычных народов и малая пластика, и монументальная скульптура неименно связаны с погребальными обрядами.

Ключевые слова: тело, скульптура-двойник, антропоморфный, душа, параллельный, погребальный культ, пластика.

Summary. The article is devoted to the problem of connection between the origin of sculpture and funeral cult. With the help of many different examples of sculpture artifacts and ethnographic materials the author proofs his own idea of origination of sculpture as the very important part of funeral cult. The author analyses the composition

of late Paleolithic women statuettes and considers that they were designed for horizontal observation. So, all women sculptures of the late Paleolithic period are lying on the back. Such position and some additional circumstances tell us that these statuettes present dead women. First of all, these sculptures present very fat or very thin old women. D. Zelenin in 1936 considered that all those sculptures presented image of sick women after their death. Another famous soviet scholar A. Okladnikov also wrote about Yakut tradition to make a woman's twin-toy after her death. The author of the article wrote about connection between early funeral cult and late Paleolithic sculptures in his book "Stone's memory of Ukraine" (2008) for the first time. In this article the author gives several supplementary evidences of his hypothesis. The very important argument is the position of the head of all these women sculptures. The head has very noticeable bend to the chest. The same position of the head may be only when position of the body is on the back and under the head the pillow or another object is arranged. The author is the first, who explained this peculiarity of the late Paleolithic sculpture composition. There are some very realistic Paleolithic sculptures which have got flat buttocks. The same buttocks can be seen only when the man or woman lays on the back for a long time. Position of hands of all sculptures is also very important. Hands usually are placed on the chest or on the stomach. The same position of hands can be seen on the body of dead human being. The last argument is: all sculptures don't have any image of face. There are no eyes, no noses, and no mouths. The same situation can be seen among traditions of many peoples with the taboo against reproduction of the face of dead human being. So, all these evidences, in the author's opinion, prove that all late Paleolithic sculptures show us images of dead women. The author also shows that not only during Paleolithic period, but after it sculpture is connected with funeral cult. Sculptures – twins of dead human beings were found in Near East (Tell-es-Savanna, Kathna in Syria), in the Carpathians region (Keresh culture), in the east and south of Ukraine and the Crimea in the funeral cult of Sarmat culture. Small plastic and monumental sculptures of all those peoples have got straight relation to their funeral cults. Especially it concerns the peoples of the North of Siberia and Central Asia.

Keywords: body, sculptures-twins, antrophamorphous, soul, parallel, funeral cult, plastic arts.

Питання щодо первісного призначення скульптури є одним із головних питань первісного мистецтва. Від того, чи буде знайдено відповідь на це запитання, залежить, можливо, розв'язання багатовікової загадки походження образотворчої діяльності, зрештою, образотворчого мистецтва.

Метою статті є виявлення безпосереднього зв'язку між скульптурою, що належала первісним

громадам, і їхніми поховальними культурами. На думку автора, цей зв'язок не просто існує, але є головним у призначенні скульптури саме для поховальних обрядів. **Виклад матеріалу.** Початок скульптури як окремого виду образотворчої діяльності слід вести, за загальноприйнятою історіографією, від доби пізнього палеоліту. Сьогодні у світі відомо 500 одиниць зразків невеличкої за

розмірами, палеолітичної антропоморфної скульптури. Розповсюджені вони на значній території від країн Західної Європи до Східного Сибіру, що дає підстави для тези про системне явище доби становлення неоантропу. Серед цих скульптур є справжні шедеври, як, наприклад, зображення жінок з Віллендорфа (Австрія) або Гагаріно (Росія). Є серед них й унікальні знахідки з України — скульптури зі стоянки в Мізині Чернігівської області, які не мають аналогів у світі.

Науковці дотримуються різних думок щодо призначення цих скульптур у повсякденному побуті первісної людини. Більшість дослідників вважають, що зображення “палеолітичних Венер” — це ніщо інше як зображення матері-засновниці роду, поняття, яке виникає під час формування матріархальних уявлень (П. П. Єфименко, В. І. Равдонікас, О. В. Арциховський, З. О. Абрамова, А. Д. Столляр, В. Н. Станко та інші). Деякі вчені вважали ці зображення образами виконавців мисливських магічних обрядів (С. М. Замятін, О. С. Гущин, О. Ф. Анісимов). Видатний радянський вчений С. О. Токарев убачав у них зображення “хазяйки вогнища”, а французький дослідник Ж. Дешале — “охоронців могили”. Негативною щодо призначення скульптур була думка видатного дослідника А. Леруа-Гурана, який був категоричний у висновку, що визначити призначення цих зображень узагалі неможливо [31, 123].

На думку російського дослідника Д. К. Зеленіна, скульптури призначались для розміщення в них духів хвороби: потворно товсті фігури палеолітичних статуеток зображали вагітних жінок, а іноді хворих на водянку, пухлини окремих частин тіла тощо. Дуже худорляві фігури зображали хворих на туберкульоз та виснаження. Статуетки мали зображати жінок, померлих від хвороб чи старості, а хвороба чи старість мали відбитися на їх зовнішньому вигляді. А отже і на реалістичному їх зображені” [10, 262]. На зв’язок палеолітичних скульптур з похованальним обрядом, крім Д. К. Зеленіна та Ж. Дешале, також вказує О. П. Окладников, посилаючись на традиції якутів, у яких після смерті дівчат або жінок їх тривимірні зображення виготовляють для розміщення у скульптурах духів померлих [22, 48]. Крім уже названих, існують ще гіпотези щодо відображення естетичних уявлень первісної людини, еротичного походження фігурок, деякі інші, які, на нашу думку, занадто зухвало переносять сучасні

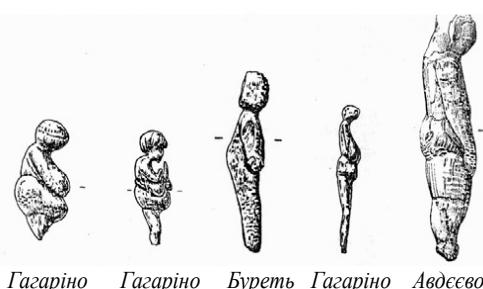
уявлення і психологію сучасної людини на умови первісного суспільства.

На радше інтуїтивному здогаді Д. К. Зеленіна про те, що скульптурні зображення присвячені померлим, автор публікації і засновувався у власних доказах щодо первісного призначення скульптури, зокрема як замісника тіла померлої людини у похованських діях [23, 294]. У пошуках доказів про похованське призначення первісної скульптури доби пізнього палеоліту вивчено, насамперед, саму скульптуру. Серед декількох сотень відомих сучасній наукі палеолітичних скульптур справді переважають зображення літніх жінок різної статури. Саме зображені жінок, оскільки нащадки добре були знайомі з матір’ю і навряд чи знали батька внаслідок проміскуїтету, й зображали саме тих, чия смерть була тяжкою втратою. Щодо статури, то переважають або товсті, або худорляві фігури жінок. Доволі рідко трапляються середні форми тіла, хоча, як відомо, людина може померти в різному віці. З. О. Абрамова [1, 55] привертає увагу до доволі дивного положення тіла більшості скульптур, якщо на них дивитись у профіль. Майже у всіх фігур голови нахилені вперед і вниз. До того ж у деяких фігур у профіль помітні сплющені сідниці, що буває у людини лише тоді, коли вона довго перебуває у положенні на спині. Поєднавши це спостереження з положенням голови, зроблено висновок, що більшість палеолітичних скульптур зображає людей, які знаходяться у положенні лежачи з підкладеним під голову предметом. Автор ніде не зустрічав подібного простого пояснення (*рис. 1, 2*). У вчених також немає пояснень, чому усіх фігур руки складені на грудях або на животі чи простягнуті вздовж тіла і вкрай рідко підняті до обличчя. Проте таке положення рук характерне для небіжчиків майже в усіх народів і за всіх часів. Саме подібні положення рук спостерігаємо в людини, коли вона лежить на спині. Також немає логічних пояснень, чому майже всі жінки зображені оголеними й майже в усіх відсутні риси обличчя, а інколи обличчя навмисно закрито волоссям, як, наприклад, у Венери з Віллендорфа. Якщо припустити, що одяг цим жінкам був не потрібен, а обличчя не зображувалось навмисно внаслідок табу, то висновок один: палеолітичні зображення жінок є зображеннями людей, які пішли із життя. Не менш цікавими є місця знахідок палеолітичних скульптур. З. О. Абрамова зазначила, що більшість скульптур доби пізнього палеоліту зна-

йдено “похованими” в ямках у горизонтальному положенні. Так, на стоянці Костьонки (Росія) 76 із 102 скульптур та їх фрагментів знайдено в різних ямках і заглибленнях [2, 70]. М. Гвоздовер реконструювала подібне “поховання” [7, 53–56]. На прикладі знайдених на стоянці Костьонки I фігурок, захованих у ямках, які відтворювали форму могили (підлога та стіни вкривались шаром вохри), дослідниця встановила факт ритуального поховання скульптури-двійника померлої людини. Скульптура, так само, як і небіжчик, вкривалася шаром вохри. Вкриті вохрою кістяки та могили відомі й за доби мезоліту, й неоліту, й енеоліту, й доби бронзи.

Поява перших скульптур збігається за часом виникнення паралельних поховань доби пізнього палеоліту. Подібні паралельні поховання відомі й у пізніші часи. Російська дослідниця О. В. Антонова зазначає, що серед поховань Самарської культури в Тель-ес-Савана є багато таких, у яких знайдені скульптурні двійники людини, але відсутні кістки померлого, тобто йдеться про умисне поховання скульптури-двійника [4, 140–141]. Не менш цікавими є численні факти про скульптури-двійники, що були сковані поряд з померлим, а не в окремому похованні. Водночас зображені на скульптурі прикраси повністю повторювали прикраси, знайдені на небіжчуку [4, 110]. Є вони серед пам’яток доби неоліту й в Україні, зокрема, серед знахідок культури Кереш [17, 210–211]. Такий значний діапазон поширення паралельних поховань від Карпатського регіону до Близького Сходу беззаперечно свідчить про глобальність цього явища. Але факти про “поховання” кам’яних двійників людини не обмежуються ні добою пізнього палеоліту, ні добою неоліту. За часів енеоліту на теренах України спостерігаємо багато прикладів знахідок антропоморфних скульптур у похованнях людини. Водночас уперше на теренах України з’являється монументальна кам’яна скульптура. Визначене явище подібної монументальної скульптури первими демонструють пізні трипільські, так звані усатівські племена, які мешкали в південно-західному регіоні країни. Саме в похованнях усатівців знайдена перша в Україні кам’яна голова людини.

За доби енеоліту значно врізноманітнюються похованальні звичаї. Кам’яні звалища доби неоліту змінюються первими курганами, навколо яких з’являються і перші кам’яні крепіди. Перші кургани на теренах сучасної України з’являються над



Гагаріно Гагаріно Бурет' Гагаріно Авдеєво
Костёнки Віллендорф Ла Феррасі

Рис. 1. Порівняння профільних зображень палеолітичних “Венер”

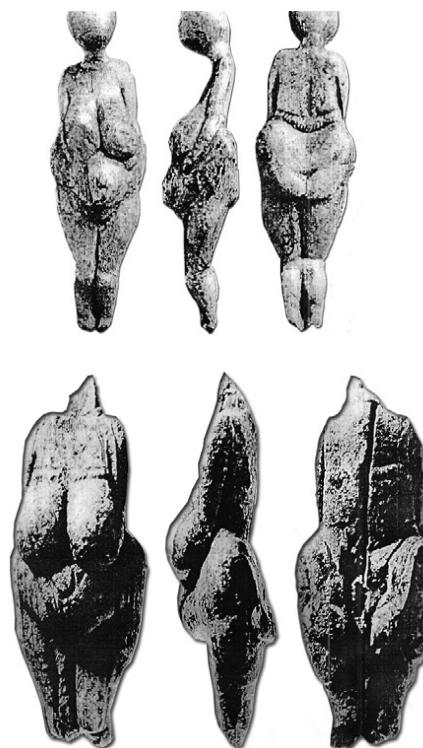


Рис. 2. Палеолітичні “Венери” зі стоянки Костьонки I

похованнями населення скелянської культури, яке належало до скотарських племен. І хоча то були невеликі, у вигляді кільця в плані, земляні пласкі зверху споруди, інколи обкладені каменем, у них уже можна вбачати майбутні величезні поховальні кургани скіфів. Змінюється і положення небіжчика в могилі. На відміну від неолітичних поховань у випростаному положенні, скелянські поховання репрезентують обряд у скорченому положенні небіжчика на спині з випростаними або підігнутими руками, кисті яких складено на животі, а ноги зберігали первісне положення колінами догори. В могилах активно використовують вохру для фарбування стінок поховань (як у похованнях кемі-обинських і ямних племен). За даними Д. Я. Телегіна, саме з початку доби енеоліту в похованнях з'являється їжа в глиняних посудинах [25, 16]. Це також є свідченням суттєвих змін в уявленнях первісної людини про поховальні звичаї.

Більшість пам'яток скульптури доби енеоліту — ранньої бронзи на теренах України (понад 350 артефактів) знайдено або в поховальних спорудах, або поряд з ними. Саме цієї доби антропоморфні зображення поступово переміщуються з поховань на поверхню. З'являються перші зразки антропоморфних стел, які мають у нижній частині шип для встановлення скульптури у вертикальному положенні. Відома реконструкція А. О. Щепинського щодо вертикального розташування антропоморфних зображень із Тірітакі, які належать добі ранньої бронзи в Криму [29, 28]. Скульптурний двійник небіжчика перетворюється на класичний пам'ятний знак по померлому й досі таким залишається. Порівняно з добою енеоліту — ранньої бронзи кам'яна скульптура за часів середньої та пізньої бронзи зазнає суттєвого занепаду. Вона значно зменшується в розмірах і втрачає доволі високі художні властивості попередньої доби. Зменшується загалом й чисельність артефактів (пізня бронза нараховує всього приблизно трохи десятків пам'яток).

Проте саме ця доба привертає увагу до цікавого явища, притаманного на території України лише катакомбній культурі, наступній після культури ямних племен. Ідеться про так звані катакомбні черепи — сенсаційне відкриття українських археологів останньої третини ХХ ст. Сьогодні їх відомо вже більш ніж 100 екземплярів. На черепах покійних людей за допомогою глини та фарб (переважно

вохри) відновлено риси обличчя небіжчика. Найближчі аналоги цих артефактів можна знайти на неолітичних пам'ятках з Близького Сходу (Сирія та Палестина), а саме модельовані глиною черепи доби неоліту, серед яких є зображення з ретельно відтвореними рисами обличчя та заплющеними очами, які не полишають сумнівів у тому, що зображені саме небіжчика, а не живу людину. Таке своєрідне “моделювання”, можливо, відбувалося й у попередні часи, про що свідчить знахідка з пізньопалеолітичної стоянки в Італії — скелет юнака, постраждалого на полюванні, з італійської печери Арена Кандіда, з “відновленими” за допомогою глини частинами голови та тіла [30, 79]. Паралельні поховання можна знайти і за доби пізньої бронзи (Білозерська культура). На городищі фінальної бронзи “Дикий Сад” (м. Миколаїв, розкопування К. В. Горбенка та Ю. С. Гребенікова) знайдено антропоморфні кам'яні стели в ямах на глибині близько півметра [8, 83–90]. Існують дані про наявність антропоморфних стел у перекриттях входів до катакомбних поховань і за доби середньої бронзи на південному Доні [13, 262]. Відзначено антропоморфні стели в перекриттях катакомбних поховань і в регіоні Сіверського Дінця [5, 174]. Не менш цікавим фактом слід вважати наявність і за доби середньої бронзи наземних пам'яток по померлому. У Херсонському обласному краєзнавчому музеї зберігається антропоморфна стела доби середньої бронзи з нижньою частиною у вигляді шипа [6, 74]. Встановлення вертикальних антропоморфних скульптур фіксують з доби ранньої бронзи, проте якість виконання херсонської стели значно перевищує якість відповідних стел із Криму (Тірітака). Час сприяв технічному вдосконаленню майстерності різьбяра і підказав головний закон внутрішнього розвитку скульптури від простих і менш реалістичних за формою об'єктів до складніших і більш реалістичних за формою скульптур. Такий процес спостерігаємо на прикладах надгробків від доби енеоліту — ранньої бронзи до доби середньої бронзи. На теренах України найкращі зразки скульптури цього типу в науці отримали назву ідолів (Керносівський, Федорівський, Наташівський, Верхоріченський, Сватівський та ін.).

Первісні суспільнства на теренах України за доби залізного віку пов'язані значною мірою з культурами кіммерійців, скіфів і сарматів. Явище поховальної скульптури та паралельних поховань

притаманні всім цим народам. Кіммерійська скульптура, загальна кількість якої сягає приблизно двох десятків артефактів, має, принаймні на першому етапі, виразний поховальний характер. Ранні горизонтальні кіммерійські стели, знайдені на значній глибині в курганах, майже повністю повторюють форми палеолітичних антропоморфних скульптур при погляді на них у профіль [26, 20]. Порівняння горизонтальних кіммерійських стел і скульптури доби пізнього палеоліту свідчить про паралелі у їх призначенні як двійників померлих людей. Лише обмеженість артефактів кіммерійської скульптури не дозволяє говорити про її інформаційну компоненту, яка суттєво відрізняє цю скульптуру від усіх її попередників [24, 50–55] (рис. 3).

Скіфська скульптурна спадщина України в кількісному та якісному аспектах не має аналогів у світі, незважаючи на той факт, що скіфська цивілізація займала значні території Азії та Європи. На прикладі скіфської скульптурної спадщини можна досліджувати поетапність розвитку скульптури як окремого виду образотворчої діяльності. Скіфська скульптурна спадщина також прив'язана до поховального культу. Про це свідчать місця знахідок скіфських пам'яток. За підрахунками автора, від 30 до 40 усіх скіфських скульптур знайдено або в поховальних скіфських курганах, або поряд з ними. Слід додати, що зіставлення облич скіфської скульптурної спадщини промовисто свідчить про індивідуальність кожної скульптури [21, 64–65]. Є приклади паралельних поховань і у сарматів, які змінили скіфів у землях Північного Причорномор'я. Дослідник сарматської культури В. С. Драчук згадує про наявність у сарматських похованнях кам'яних антропоморфних скульптур доволі значних розмірів, розташованих поряд із кістяком померлої людини [9, 105–111] (пригадаймо подібні знахідки за доби неоліту в Сирії та Палестині). Найвищого розквіту скульптура на теренах України досягає за часів античної цивілізації. За підрахунками автора, близько половини всіх античних скульптурних артефактів, знайдених на території України, надгробки. Але антична скульптура демонструє не лише надмогильну пластику, а й зображення богів, портрети, декоративну скульптуру. Саме антична скульптура вперше зуміла повністю звільнитись від монополії свого первісного призначення — бути частинкою поховального культу.

У пізнішій за часом існування тюркської спад-

щині середньовіччя також віднаходимо підтвердження поховального за призначенням походження скульптури. У тюркських народів існувала традиція розміщувати над похованнями кам'яні або дерев'яні зображення людини, а також традиція виготовляти ляльку-замісника померлого й робити з нею поховальний обряд тризни [27, 92]. Протягом тризни замісники померлого у вигляді ляльок повинні були їсти та пити поряд з живими. Так встановлювався зв'язок між світом живих і світом померлих. Залишки від подібних тризн знайдено німецькими археологами на чолі з Петером Пфельцнером в Західній Сирії в м. Катна (XVIII ст. до н. е.) [14, 110–123]. У царському палаці в Катні під землею був розбудований окремий комплекс для мертвих. У ньому влаштовували спільні тризни живих і мертвих. Відбувалось це в присутності останків померлих предків, похованих саме під житлом живих нащадків. Подібна практика була поширена в давніх часах в різних регіонах світу. Щодо тюрків є запис у Абул-Газі (XVII ст.): “Коли в кого помирає хтось близький, то син чи брат виготовляли схожу на нього статую і, поставивши її у своєму домі, говорили: “Це такий-то з наших близьких; виявляючи йому любов, частину пригощання клали перед нею, цілавали її, натирали мазями обличчя, очі і кланялися їй” [3, 76, 140–141]. Про виготовлення тюрками ляльок — замісників померлої людини згадано в киргизькому епосі “Манас”, а дослідник “Манасу” М. Ф. Катанов зазначав: “Кам’яні баби у нинішніх татар (тобто хакасів), урянхійців (түвинців) і монголів шануються не як божество, а як зображення предків” [16, 342]. Є свідоцтво про виготовлення тюрками і зображеній убитих воро-

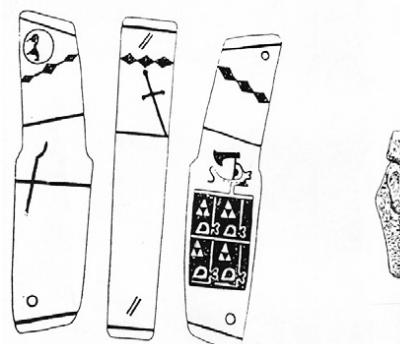


Рис. 3. Порівняння профільних зображень кіммерійської горизонтальної стели з Північного Кавказу (ліворуч) та палеолітичної скульптури зі стоянки Буреть у Сибіру (праворуч)

гів у вигляді каменів-балбалів, які не мали антропоморфних рис, а мали вигляд грубо обробленого каменю. Щось подібне раніше можна спостерігати й у традиціях сарматів, де також є і окремі антропоморфні об'єкти, і грубо оброблені камені. Подібні паралелі в часі й між різними народами (сармати — іраномовні племена) навряд чи можна тлумачити як збіг. Про особливості поховального культу серед тюркомовних народів Г. О. Федоров-Давидов зауважив: “Культ померлого предка пов’язаний, очевидно, з уявленнями про те, що померлий якийсь час існує в образі своєї статуї. Статуя не тільки вмістила однієї чи кількох душ померлого, а й замісник, двійник його. Є багато етнографічних свідчень того, що після смерті чоловіка робили ляльку, її годували, одягали, вдова спала з нею, а через певний час ляльку захоронювали або відносили на кладовище. Кам’яні статуї — мабуть, таки двійники небіжчика” [27, 92].

Про звичай у монголів виготовлення з повсті ляльок, які зображали померлих, писав свого часу В. Рубрук: “...зображення своїх померлих одягають у коштовні тканини.. у святковий день вони дістають їх і ставлять їх в довкола в домі.. вклоняються цим зображенням і вшановують їх” [15, 130]. Повіширяє цю інформацію П. Карпіні: “Вищезгаданим ідолам (лялькам з повсті — *Авт.*) вони (монголи. — *Авт.*) приносять перед усім молоко різної худоби... І щоразу, коли ідять чи п’ють, вони передусім приносять ім частину страв і напоїв” [15, 29].

С. В. Іванов, який вивчав скульптуру народів півночі Сибіру, писав, що вони сприймали власну скульптуру як живу істоту, що може переміщуватись, говорити та робити різні дії [11, 8–9]. А бerezовські ханти після смерті члена родини робили його зображення з деревини або ганчір’я. Небіжчик, за їх уявленням, не полішивав повсякденні справи наче залишався живим. Отже, його перевтілення в ляльку відбулось і лялька стає двійником небіжчика. Цікаво, що обличчя ляльки, тобто обличчя небіжчика, було закрито пластиною. Очевидно, ханти, як і інші народи, мають табу на зображення обличчя померлої людини, принаймні на рівні двійника-ляльки. Через рік таку ляльку-двійника ховали в могилі небіжчика. Такі ляльки-двійники були відкриті в 1969 р. в Хакасії в склепі Таштицької культури [18, 197].

Якути вважають, що грубі антропоморфні зображення (тюхтюйє) необхідні для вмістилища

душі померлої людини. Це вже пізніша модифікація поховального обряду, бо для створення двійника небіжчика недостатньо лише зробити його скульптурне зображення, а слід ще втілити в скульптуру душу покійного [12, 577]. На нашу думку, той факт, що в деяких народів Сибіру, наприклад, ненців, існує певна розбіжність в оздобленні й не оздобленні одягом дерев’яної антропоморфної скульптури, що зображає померлих, є, по-перше, свідченням того, що в ненецьких родинах існує ідеологічний розподіл скульптури на “хехе” (ідоли в священих місцях громадського користування) та “сядеї” (померлі предки певної родини), перші ідоли не одягались, а другі — ретельно оздоблювались одягом; по-друге, турбота про власних родичів і ставлення до них, як до живих, обґрунтovує висновки щодо первіснослов’янського призначення скульптури як важливого елемента поховального обряду. Турбота про померлого родича, якого ототожнювали зі скульптурою, ще зберігається, тоді як скульптура, що позбавлена такої турботи, демонструє наступний крок розвитку уявлень людини про першопредків, які перетворились на богів [23, 298]. Ці звичаї можна спостерігати у інших народів Сибіру: ханти, мансі тощо.

За свідченням О. В. Антонова, арамейське слово “париза” позначає меморіальну стелу на могилі, в яку входить душа померлого; також, згідно з Філоном Біблійським, у західних семітів були поширені уявлення про камені, які мають душі [4, 110]. Отже, відтворення образу людини в тривимірному просторі пов’язане з потойбічними уявленнями про можливе повернення душі у фізичну оболонку. Це суголосне тезі А. Ван-Геннепа про життя людини в трьох стадіях, а саме: відокремлення від життя (переміщення у потойбічний світ) повернення через поєдання з життям у новій якості [32, 146]. Інакше кажучи, життя — це поступове згинання через ініціації, шлюб і наближення до смерті. Час трауру — це доба переходу до повернення в первісну громаду. Поховальна скульптура, отже, стає важливим елементом уявлень людини про переміщення та повернення души людини. Як зауважив Е. Ю. Новицький, зображення на поховальних каменях має сакральний сенс, тому їх не варто розглядати з матеріального погляду [20, 92–93].

Зображення на поховальних скульптурах може бути і вкрай умовним, як у більшості стел племен ямної культури доби енеоліту — ранньої бронзи, але може бути й суто індивідуальним, як у згада-

ній стелі з Херсонського обласного краєзнавчого музею. Проте в кожному випадку йдеться про конкретну померлу людину, а не абстрактний образ.

Наявність двох поховань двійника небіжчика в тривких матеріалах, з одного боку, здивує раз підтверджує думку вчених про наявність двох паралельних світів у людини, починаючи вже з доби пізнього палеоліту [28, 95], а з іншого боку, підтверджує думку видатного вченого Л. Леві-Брюля про неможливість вести мову про уявлення первісної людини щодо душі. Доречно нагадати наведений ученим приклад з практики племен західно-африканського узбережжя. Згідно з уявленнями аборигенів, існують дві сутності: “кра” та “сраман”. “Кра” існує до народження людини і продовжує існувати після смерті людини. Воно може залишати

тіло на певний час, може переходити з одного тіла до іншого. Стосовно “сраман” — інша справа. Це сутність, яка виникає і починає свою “кар’єру” лише з моменту смерті людини [19, 47–57, 65–67]. “Сраман”, певним аналогом якого можна вважати тінь людини в потойбічному світі, як, наприклад, у давніх греків, на нашу думку, прив’язане саме до двійника померлого. Тоді зрозуміло, чому двійник людини переміщується з-під землі на поверхню: скульптура у вертикальному положенні дає тінь.

Практика встановлення зображень або знаків по померлій людині існує від доби пізнього палеоліту до сьогодення. Наявні артефакти промовисто свідчать про зв’язок скульптури з похованальними культурами на різних теренах та серед різних народів.

Література:

1. Абрамова З. А. Палеолитическое искусство на территории СССР. Свод археологических источников / З.А.Абрамова.– М.-Л., 1962.
2. Абрамова З. А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии /З.А.Абрамова.– М.– Л., – 1966.
3. Абул-Гази. Родословное дерево тюрков. Сочинение хивинского хана / Абул-Гази; пер. и предисл. Г. С. Саблукова.– Казань, 1906.
4. Антонова Е. В. Обряды и верования первобытных земледельцев Востока / Е. В. Антонова.– М., 1990.
5. Братченко С. Н. Северскодонецкие катакомбные погребения на реке Красная / С. Н. Братченко, М. Л. Швецов // Катакомбные культуры Северного Причерноморья. – К., 1991. – С. 170–181.
6. Братченко Т. Г. 120 паритетов Херсонського краєзнавчого музею /Т. Г. Братченко // Гілса.– Херсон, 2010. – № 4. – С. 126.
7. Гвоздовер М. Д. Типология женских статуэток Костенковской палеолитической культуры / М. Д. Гвоздовер // Вопросы антропологии. – Вып. 75. – 1985. – С. 27–66.
8. Горбенко К. В. Исследование нового ритуально-культового помещения городища финальной бронзы “Дикий Сад” / К. В. Горбенко // Гуманітарно-економічні дослідження. – Т. 3. – С. 83–90.
9. Драчук В. С. Новые антропоморфные стелы с единичными сарматскими тамгами / В. С. Драчук // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – М., 1972. – № 130. – С. 105–111.
10. Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири /Д. К. Зеленин // Труды Института антропологии, археологии и этнографии. – Т. XIV. Этнограф. сер. – Вып. 3. – 1936. – С. 260–265.
11. Иванов С. В. Скульптура народов севера Сибири XIX – первой половины XX в. / С. В. Иванов. – Л., 1970.
12. Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. / С. В. Иванов. – М. – Л., – 1954.
13. Ильюков Л. С. О нижнедонских каменных стелах епохи средней бронзы / Л. С. Ильюков // Катакомбные культуры Северного Причерноморья. – К., 1991. – С. 259–272.
14. Карен Е. Ланге. Культ мертвца. Древняя гробница в Сирии / Е. Карен Ланге// National Geographic (Украина). – Февраль. – 2005. – С. 110–123.
15. Карпини П. Путешествие в восточные страны Плано Карпини и Рубрука / П.Карпини, В. Рубрук. – М., 1957. – С. 217.
16. Катанов Н. Ф. Опыт исследования уренгийского языка с ука-
- занием главнейших родственных отношений его к другим языкам тюркского корня / Н. Ф. Катанов. – Казань, 1903.
17. Котова Н. С. Побут та господарство. Духовна культура / Н. С. Котова // Давня історія України. – К., – 1997. – Т. I. – Гл. 4. – Розділ IV. – С. 210–211.
18. Кызласов Л. Р. Археологические открытия 1969 года / Л. Р. Кызласов. – М., 1970. – С. 180–201.
19. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление /Л. Леви-Брюль. – М., 1930. – С. 417.
20. Новицкий Е. Ю. Монументальная скульптура древнейших земледельцев и скотоводов северо-западного Причерноморья / Е. Ю. Новицкий. – Одесса, 1990.
21. Одробинський Ю. В. Скіфо-сарматська кам’яна пластика українських земель / Ю. Одробинський. – Миколаїв, 2010.
22. Окладников А. П. Якутия до присоединения к русскому государству / А. П. Окладников // История Якутской АССР. – М.-Л., 1955. – Т. 1. – С. 235.
23. Росляков С. М. Кам’яна пам’ять України / С. М. Росляков. – Миколаїв, 2008.
24. Росляков С. М. Горизонтальні кіммерійські кам’яні стели, як перша фаза розвитку монументальної похованальної кіммерійської скульптури / С. М. Росляков // Походження скульптури. – Миколаїв, 2011. – С. 89.
25. Телегин Д. Я. Об основных позициях в положении погребенных первобытной эпохи европейской части СССР / Д. Я. Телегин // Энеолит и бронзовый век Украины. – К., 1976. – С. 16.
26. Тереножкін О. І. Кіммерійські стели / О. І. Тереножкін // Археологія. – 1978. – № 27. – С. 19–27.
27. Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды / Г. А. Федоров-Давыдов. – М., 1976.
28. Филиппов А. К. Происхождение изобразительного искусства / А. К. Филиппов. – Спб., 1997.
29. Щепинський А. О. Антропоморфні стели північного Причорномор’я / А. О. Щепинський // Археологія. – 1973. – № 9. – С. 26–42.
30. Вешил H., Lautier R. Les Homes de la pierre ancienne. – Paris, 1951. – P. 219.
31. Leroi-Gourhan A. Les religious de la Préhistoire (Paléolithique). – Paris, 1964. – P. 240.
32. Van-Gennep A. Le folklore du Dauphiné (Isere) / A. Van-Gennep. – Paris., 1932. –P. 217.

УКРАЇНСЬКА ІКОНОГРАФІЯ

УДК [7.04+7.034.7:7.025.7]:930.25(477)

Світлана Оляніна

КВІТКОВО-ПЛОДОВІ МОТИВИ В ДЕКОРАТИВНОМУ ОЗДОБЛЕННІ ІКОНОСТАСІВ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНІ XVIII СТ.: ТИПОЛОГІЯ, РОЗМІЩЕННЯ

Анотація. У статті розглядається типологія форм квітково-плодових мотивів в орнаментіці українських іконостасів XVII–XVIII ст. Програмний склад різьблення іконостасів протягом цього часу змінювався за рахунок поступового збільшення частки квітково-плодової орнаментики, максимум якої припадає на останню чверть XVII – першу половину XVIII ст. Наявні пам'ятки, а також втрачені, що відомі лише за світлинами, показують надзвичайне розмаїття стилістичних інтерпретацій квітково-плодових мотивів від пізньоренесансних форм до зрілого бароко. У статті проаналізовані варіанти стилістичної інтерпретації мотивів троянд, лілій, соняшника, тюльпана, гвоздики, граната, інжира, шишки. окрему увагу приділено композиціям, складеним із квітково-плодових мотивів. Заповнення поверхонь українських іконостасів таким декором фіксується від середини XVII ст. Протягом другої половини XVII ст. у декорі іконостасів закріплюються три варіанти композицій: букети, розетки та гірлянди. Загальною їх рисою є використання в компонуванні квітів і плодів в обрамленні акантового листя. Зростання частки квіткових мотивів перед рослинної орнаментики іконостасів XVIII ст. показує, що в період зрілого Бароко змінюється символічна концепція опорядження іконостаса, і одне з головних смыслових навантажень переміщується на цю групу мотивів. Обмежений репертуар квіткових мотивів, з яких складалася орнаментика іконостаса XVIII ст., свідчить, що до флоральної програми декору залучалися лише ті мотиви, символічні інтерпретації яких були релевантними для цього контексту. Саме цей чинник був обмеженням для поширення в декорі іконостаса різноманітних мотивів “місцевої флори”. У композиціях із плодових мотивів, зображення виноградного гроно, гранатів, інжиру і шишек мали характерну пластичну інтерпретацію, за якими їх можливо ідентифікувати. Іншим плодам надавалася узагальнена округла форма, що унеможливлювала їх визначення. Це виявляє, що, незалежно від джерел інспірації плодового декору, перш ніж використати в орнаментіці іконостаса, мотиви переосмислювали на семантичному рівні. У результаті тільки важливі за значенням плоди здобувають характерні трактування, інші використовуються як нейтральне “тло”.

Ключові слова: мистецтво, іконостас, типологія, декор, орнамент, квітково-плодові мотиви.

Аннотация. В статье рассматривается типология форм цветочно-плодовых мотивов в орнаментике украинских иконостасов XVII–XVIII вв. Программный состав резьбы иконостасов в течение этого времени менялся за счет постепенного

увеличения доли цветочно-плодовой орнаментики, максимум которой приходится на последнюю четверть XVII – первую половину XVIII в. Имеющиеся памятники, а также утраченные, известные лишь по фотографиям, показывают чрезвычайное разнообразие стилистических интерпретаций цветочно-плодовых мотивов от позднеренессансной формы и до зрелого барокко. В статье проанализированы варианты стилистической интерпретации мотивов розы, лилии, подсолнечника, тюльпана, гвоздики, граната, инжира, шишки. Отдельное внимание уделено композициям, составленным из цветочно-плодовых мотивов. Заполнение поверхностей украинских иконостасов таким декором фиксируется от середины XVII в. В течение второй половины XVII в. в декоре иконостасов закрепляются три варианта композиций: букеты, розетки и гирлянды. Общей их чертой является использование в компоновке цветов и плодов в обрамлении акантовых листьев. Увеличение доли цветочных мотивов среди растительной орнаментики иконостасов XVIII в. показывает, что в период зрелого барокко изменяется символическая концепция отделки иконостаса и одна из главных смысловых нагрузок перемещается на эту группу мотивов. Ограниченный репертуар цветочных мотивов, из которых состояла орнаментика иконостаса XVIII в., свидетельствует, что флоральная программа декора составлялась только из тех мотивов, символические интерпретации которых были релевантными для этого контекста. Именно этот фактор был ограничением для распространения в декоре иконостаса разнообразных мотивов “местной флоры”. В композициях из плодовых мотивов, изображение виноградной грозди, гранатов, инжира и шишек имели характерную пластическую интерпретацию, по которым их можно идентифицировать. Другим плодам придавалась обобщенная округлая форма, которая делала невозможным их определение. Это показывает, что, независимо от источников инспирации плодового декора, прежде чем использовать в орнаментике иконостаса, мотивы переосмысливали на семантическом уровне. В результате только важные с точки зрения их значения плоды приобретают характерную трактовку, другие используются как нейтральный “фон”.

Ключевые слова: искусство, иконостас, типология, декор, орнамент, цветочно-плодовые мотивы.

Summary. The article deals with the typology of forms of flower and fruit motifs in ornamentation of the Ukrainian iconography of the XVII–XVIII centuries. Programme staff of iconography carvings was changing during that time due to the gradual increase in the

proportion of flowers and fruit ornaments, most of which took place in the last quarter of the XVII – the first half of the XVIII century. Available and lost sites, known only by photographs, show an extraordinary variety of stylistic interpretations of floral and fruit motifs from the late Renaissance and the mature Baroque forms. The article analyzes the stylistic variations of interpretation motifs of roses, lilies, sunflowers, tulips, carnations, pomegranate, fig, cones. Special attention is paid to the compositions composed with floral and fruit motifs. Filling surfaces of the Ukrainian iconography with such decoration is fixed from the middle of the XVII century. There is not much of it and it is not seen in every monument. During the second half of the XVII century the decor iconography fixed three versions of compositions: flowers, rosettes and garlands. A common feature is the use of flowers and fruit framed by acanthus leaves in the composition. A growing share of floral motifs among plant ornamentation of iconography in the XVIII century shows that during the mature Baroque period symbolic concept of the

iconostasis decoration is changing and one of the main semantic load is moving to this group motives. Limited repertoire of floral motifs, which iconostasis ornaments of the XVIII century consisted of, indicates that the floral programme involved only such motifs, which symbolic interpretations were relevant to the context. This factor was the restriction for the distribution of various motifs of the “local flora” in the decoration of the iconostasis. In compositions with fruit motifs, images of grapes, pomegranates, figs and cones had the characteristic plastic interpretation by which they can be identified. Another fruit were given generalized round shape, which made their identification impossible. It reveals that, regardless the sources of inspiration fruit decoration before using in the ornamentation of the iconostasis, motives rethink on the semantic level. As a result, only important, in terms of value, fruit acquire typical interpretation, others are used as neutral “background”. Key words: art, iconostasis, typology, decoration, ornament, flower and fruit motifs.

Актуальність. Важливою частиною репертуару флорального декору українських іконостасів XVII — першої половини XVIII ст. є квіткові та плодові мотиви, що є складовими частинами комплексних композицій або самостійними декоративними елементами. У літературі ці елементи декору узагальнено визначають як зображення екзотичної та місцевої флори. При детальнішому розгляді рослинної орнаментики іконостасів думки дослідників щодо її репертуару розходяться. Найбільш стабільно з квітів згадується зображення троянди, лілеї та соняшника, з плодів — гранат. Перелік інших мотивів, які називають в декорі іконостасів XVII–XVIII ст., — доволі значний і змінюється від пам'ятки до пам'ятки: це квіти гібіскуса, мальви, ромашки, тюльпана, гвоздики, мака; серед плодів — яблуко, інжир, груша, горіх у розкритих чашолистках, лимон і т. ін. Проте таке розмаїття квітково-плодових мотивів не завжди відображає дійсний склад декору іконостасів, хоча він справді був неоднаковим і міг варіюватися у кожному конкретному випадку. Значна стилізація, а також різноманітні варіанти форм того самого мотиву часто зумовлюють складнощі з його інтерпретацією і стають причиною різного найменування в публікаціях. Відсутність спеціального дослідження, присвяченого пластичі цієї групи зображень в різьбленому опорядженні українських іконостасів XVII–XVIII ст., призводить до путаниці в осмисленні програмного складу іконостасного декору. Водночас очевидна необхідність у вивченні окремо взятих квітково-плодових мотивів, групуванні їх у хронологічній та типологічній рядах та визначення постійного репертуару в орнаментиці

іконостасів. Це необхідно для розв'язання проблеми стилістичної інтерпретації орнаментальних мотивів, а також їх символічного значення в декорі іконостаса цього періоду.

Побутує думка, що квітково-плодова орнаментаика потрапляє в іконостас з уже втраченою семантикою, або семантикою “тезаурусного плану” [1, 632]. Однак більшість дослідників схильні вважати, що саме символічне значення мотивів багато в чому зумовлювало програмний склад орнаментики іконостасів і його зміни протягом XVII–XVIII ст. При розгляді рослинного декору українських іконостасів цієї теми торкалися лише побіжно, тоді як дослідження у цій галузі російських пам'яток показали особливу важливість і перспективність такого напрямку [2; 3; 9]. Осмислення з таких позицій флорального опорядження українських іконостасів і спроби прочитання та тлумачення його змісту не можуть вважатися достатньо переконливими без попереднього визначення і класифікації наявних у ній рослинних елементів. Своєю чергою, вирішення проблеми репертуару квітково-плодової орнаментації іконостасів неможливе без типологічного аналізу її форм для формування уявлення про етапи стилістичної інтерпретації. Тож пропоноване дослідження має заповнити лакуну в цьому питанні й стати підґрунтям для подальшого поглиблення теми, що сприятиме вивченням символічної програми українських іконостасів XVII — першої половини XVIII ст.

Метою роботи є розробка типології форм найпоширеніших мотивів квітково-плодової орнаментаики іконостасів XVII–XVIII ст. Розглянемося

мотиви і варіанти їх інтерпретацій, а також сформовані з них композиції.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи програмний склад різьбленого декору українських іконостасів протягом XVII ст., спостерігаємо поступове збільшення кількості квітково-плодової орнаментики до кінця століття, максимум якої припадає на останню четверть XVII — першу половину XVIII ст. Ранні приклади введення цих мотивів до оздоблення іконостасів знаходимо на фрагментах пам'яток, що відносяться до середини — другої половини XVI ст.: наприклад, гравійовані квіткові розетки на царських вратах із церкви с. Домажир, Волі Добростанської, с. Бусовиська на Львівщині або із с. Радужа (сучасна Польща). Вірогідне використання того часу квітково-плодової орнаментики на інших ділянках іконостасів. Це можна припустити, з огляду на різьблене обрамлення групи ікон із с. Долини, Коломиї та Снятину. Зокрема пара ікон пристоячих із с. Долини другої половини XVI ст. містить зображення поодиноких пінієвих шишок і стилізованих плодів у оточенні листя. І хоча ці пам'ятки мають балканське походження [8, 260], неможливо виключати їх певного впливу на місцеву традицію орнаментації іконостасів.

Утім, властива балканським пам'яткам пластика та рисунок декору не набуває поширення в оздобленні українських іконостасів XVII ст. Натомість під впливом естетики Ренесансу в їх опорядженні з'являються такі характерні для цього стилю флоральні композиції, як гірлянди, букети, розетки, складені з переплетіння квітів, листя і плодів. Уже давно зазначалося, що в українському мистецтві від середини XVI ст. “класичні рослинні орнаменти, своєрідно перетлумачені або в чистому вигляді, панують у житловій, палацовій, культовій та оборонній архітектурі, в різьбленні, в інтер'єрах, в іконостасах, на кіотах, у виробах золотарства і ливарництва, в оздобленні рукописних і друкованих книг, гаптуванні і вишивці” [4, 147]. Водночас подібність композицій не завжди означала однакове трактування мотивів, як це можна побачити, порівнюючи, наприклад, зображення в книжковій графіці та скульптурі. Необхідність об'ємного трактування декору в окремих випадках потребувала використання (або генерування) інших стилізованих форм, ніж ті, що були прийнятні у двовимірних зображеннях. Проблема походження орнаментальних композицій для декоративного різьблення українських іконостасів

XVII ст. не входить до завдання цієї роботи, тому зазначимо лише, що, крім гравюри, яку прийнято вважати основним джерелом запозичення ренесансної орнаментики для оздоблення іконостасів, важливим чинником був також архітектурний декор. Як відомо, композиційно-пластична організація іконостаса XVII ст. багато в чому повторювала фасад ренесансної будівлі, отож з архітектури були запозичені не тільки декоративні мотиви, а й принципи їх розміщення. Нарешті, не можна оминути живопис як джерело взірців орнаментальних композицій. У західноєвропейському живопису та мініатюрі XVI–XVII ст. тема квітково-плодових гірлянд, що виконували здебільшого, функцію обрамлення, була надзвичайно поширина. Гірлянди також ставали прообразами для формування композицій, якими оздоблювали іконостаси [2, 652–655]. Різні витоки орнаментальних зразків вірогідно і стали однією з причин ствердження в іконостасному різьбленні численних інтерпретацій для одного мотиву.

Таким чином, специфіка квітково-плодової орнаментики іконостаса XVII–XVIII ст. визначається, з одного боку, численністю мотивів та їх орнаментальних форм, з іншого — неоднозначністю ідентифікації, що потребує спеціального підходу під час класифікації. І тут варто згадати, що лише окремі флоральні мотиви у християнській системі символів наділялися сакральним змістом і саме завдяки цьому набули поширення у релігійному мистецтві. Наприклад, особливо часто трапляються зображення троянди й лілеї, які є загальновідомими символами Богородиці й навіть її епітетами [10, 82]. Те саме можна сказати і про гранат як емблему воскресіння, страждання Спасителя та мучеників [2, 656]. Тому наголосимо на важливій тезі, яка є базовою для цієї роботи: визначаючи серед іконостасного декору вид квітки чи плоду, ми керуємося існуванням у християнстві смислових паралелей до них. Тобто мова про мотиви троянди, лілеї, гвоздики, інжиру, а не, наприклад, про гібіскус (китайську троянду), мальву, ірис, волошку, грушу, які своїми формами можуть нагадувати названу вище групу мотивів, однак спеціального значення не мають.

Під час проведення типологічного аналізу квітково-плодової орнаментики іконостасів XVII–XVIII ст. насамперед розглядатимуться варіанти стилістичної інтерпретації окремих флоральних мотивів, а потім — складені з них композиції. Така

послідовність дослідження мотивується розумінням орнаментальної композиції як тексту, що в ньому провідною структурною одиницею є окремий мотив.

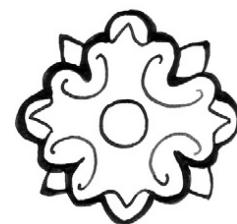
Квіткові мотиви. Визначення видової належності мотивів цієї групи здебільшого становить значні труднощі. Як і зображення розглянутого раніше акантового листка [7], образ квітки одного виду, як правило, мав численні варіанти: від тих, чия форма наближена до природної і легко відзначана, до значно стилізованих, ідентифікувати які можливо, лише враховуючи всю палітру їх конфігурацій. В окремих випадках визначити мотив можливо лише за розміщенням в іконостасі чи за місцем у самій орнаментальній композиції.

Троянда (“ружса”) — найпоширеніший мотив серед квіткового декору іконостасів XVII–XVIII ст. Ранні зображення троянд у іконостасному декорі слід пов’язувати з таким характерним елементом ренесансної декорації, як розетка. Як показали наведені вище приклади, квіткові розетки вміщували на царських вратах іконостасів уже в другій половині XVI ст. Не можна стверджувати, що чотирип’ятирічні чи шестипелюсткові розетки, якими в той час прикрашали кути обрамлень або акцентували центр орнаментальної стрічки, розуміли як образ певної квітки. Однак на царських вратах першої половини — середини XVII ст. різьблени розетки у багатьох випадках уже цілком упевнено можна інтерпретувати саме як зображення троянд, а не умовної розквітлої квітки або симетрично й радіально скомпонованого листя аканту. У цей період трояндами, виконаними в техніці низького рельєфу, оздоблюються середохрестя хрестоподібних орнаментальних мотивів, уміщених між іконами царських воріт. Серед таких зображень зазвичай трапляється найпростіша форма квітки троянди — п’ятипелюсткова (а також чотири- і шестипелюсткова) з великою серцевиною, рисунок якої сходить до квітки шипшини. Троянди такої форми містяться також і на стовпчиках царських воріт першої половини XVII ст. (іл. 1).

Як розетка у середохресті орнаментів зображувалися і складніші за малюноком троянди. Вони складалися з одного чи кількох рядів фігурно вирізаних пелюсток та оторочки з чашолистків — композиційний прийом, поширений у геральдиці (іл. 2, 3). Зображення троянди з чашолистками також спостерігаємо на антаблементі апостольського



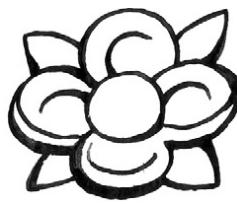
Іл. 1



Іл. 1а



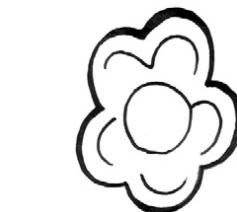
Іл. 2



Іл. 2а



Іл. 3



Іл. 3а



Іл. 4



Іл. 4а

Іл. 1. Елемент оздоблення царських врат першої половини XVII ст. Походження невідоме. Зберігається у НМЛ

Іл. 2. Елемент оздоблення іконостаса 1655 р. Михайлівська церква, с. Воля Висоцька (Львівщина)

Іл. 3. Елемент оздоблення царських врат середини XVII ст., с. Тур’є (Львівщина)

Іл. 4. Елемент оздоблення царських врат першої половини XVII ст. Походження невідоме

ярусу (іл. 4), ними також позначали центр архівольту арки в нішах апостольських ікон, як, наприклад, в частині іконостаса XVII ст. у Преображенській церкві с. Зарудці Жовківського району.

У другій половині XVII ст. з архітектури до іконостаса переходить традиція прикрашати трьома великими, об’ємно різаними декоративними розетками товщину аркових прорізів, зокрема царських

воріт і дияконських дверей. Якщо ікона намісного та апостольського ярусів були заглиблені в ніші, арки ніш прикрашалися за тим самим принципом. У низці випадків можливо інтерпретувати ці розетки як стилізовані зображення троянд, завдяки відтворенню властивої цій квітці пластики. Наприклад, стилізованою трояндою є розетка з іконостаса церкви Різдва Богородиці с. Дворічний Кут на Слобожанщині: два ряди пелюсток з хвилястим краєм зібрани в чашоподібну форму, а середина утворена з пелюсток, складених у конусоподібний бутон, проізаний вертикальними борознами (іл. 5). Подібні за формою троянди, однак без бутона в центрі, прикрашали арки ніш над апостольськими іконами в іконостасі другої половини XVII ст. Троїцького собору Густинського монастиря.

Окрім арок, у другій половині XVII ст. троянди могли оздоблювати і середину високого цоколю колон апостольського ярусу, як це було, наприклад, в іконостасі Михайлівської церкви с. Бездрик на Сумщині. Тут великі розкриті троянди (без бутона) мали два ряди загнутих всередину пелюсток. Розкрита троянда з одним чи двома рядами пелюсток часто вводилася як центральна квітка в гірляндах, якими прикрашали різні ділянки фасаду іконостаса. Загалом, для декору іконостасів XVII ст. не характерне розмаїття форм троянд.

У наступному столітті ситуація істотно змінюється. Уже в перших десятиліттях XVIII ст. розробляється багато варіантів інтерпретації цієї квітки, які використовуються одночасно для декорування площини іконостаса. Частина новоутворених форм була результатом трансформації моделей, поширенних у XVII ст. З них розвивається декілька варіантів форм троянди з нерозкритим бутона у центрі, що сходить до описаного вище типу квітки з іконостаса с. Дворічний Кут. Наприклад, у троянди залишається



Іл. 5



Іл. 5а

Іл. 5. Елемент оздоблення обрамлення ікони “Деісус” з іконостаса 1690-х років. Церква Різдва Богородиці, с. Дворічний Кут (Слобожанщина)



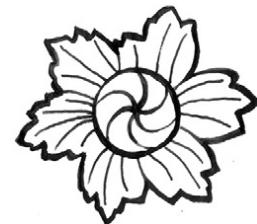
Іл. 6



Іл. 6а



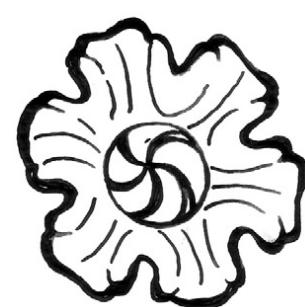
Іл. 7



Іл. 7а



Іл. 8



Іл. 8а

Іл. 6. Елемент оздоблення царських врат іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, смт Березна (Чернігівщина)

Іл. 7. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина)

Іл. 8. Оздоблення царських врат середини XVIII ст. Церква с. Рясники (Рівненщина)

лише один ряд із складених у чашу пелюсток з фестончастим краєм, а конусоподібний бутон отримує спірально закручені борозни (іл. 6). Близьким варіантом до неї є троянда, в якій зовнішній ряд пелюсток більше розкритий, а їхні кінці не загинаються всередину (іл. 7). Трапляються квітки, у яких зовнішній ряд пелюсток навіть відігнутий назовні (іл. 8). Ще одним варіантом такого типу троянди є квітка з більш детально модельованим нерозкритим бутона у центрі: він мав півсферичну форму, по якій ретельно прорізалися зовнішні пелюстки з

фігурним краєм (ил. 9). До прообразу троянди XVII століття також дуже близькою є троянда з двома рядами закруглених пелюсток і м'яко заокругленим бутоном (ил. 10).

У декорі XVIII ст. була використана і форма повністю розкритої троянди (тобто без бутона), також розроблена ще в попередньому столітті. Щоправда,



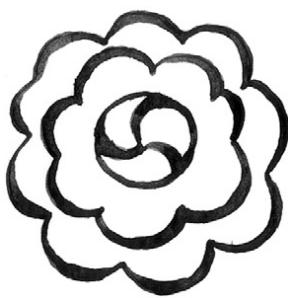
Il. 9



Il. 9a



Il. 10



Il. 10a

Il. 9. Елемент оздоблення царських врат іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, смт Березна (Чернігівщина)

Il. 10. Елемент оздоблення царських врат середини XVIII ст., с. Підгірці (Львівщина)

вона стала основою для меншої кількості нових форм. Так залишається незмінною композиція квітки з двох рядів загнутих до центру пелюсток, які тепер мають не тільки закруглений, а й ледве хвилястий край — троянди на порталі царських врат іконостаса Миколаївської церкви в Бучачі. Іноді внутрішні пелюстки набувають загостреного абрису (ил. 11).

Від початку XVIII ст. відомий надзвичайно стилізований рідкісний варіант троянди, виконаний як залізчена у спіраль стрічка (ил. 12). У більш деталізованих зображеннях такої інтерпретації — очевидне тяжіння до реалістичного трактування не повністю розкритої троянди (ил. 13). Наприклад, саме так трактовані троянди на гірляндах іконостаса 1710-х років Троїцької церкви в с. Пакуль на Чернігівщині. Ця



Il. 11



Il. 11a

Il. 11. Елемент оздоблення царських врат іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, смт Березна (Чернігівщина)



Il. 12



Il. 12a



Il. 13



Il. 13a



Il. 14



Il. 14a

Il. 12. Елемент оздоблення царських врат іконостаса 1701 р. Георгіївський собор Видубицького монастиря (Київ)

Il. 13. Елемент оздоблення царських врат кінця XVII–XVIII ст. Церква Св. Параскеви, с. Крехів (Львівщина)

Il. 14. Елемент оздоблення центрального іконостаса 1754 року. Софійський собор (Київ)

форма до середини XVIII ст. стає найбільш популярною і поступово витісняє інші варіанти зображення троянд. Наприклад в іконостасі Софійського собору в Києві такі троянди домінують (ил. 14).

Ще одним рідкісним варіантом троянди в іконостасі, яких можна знайти лише поодинокі приклади, є квітка з великою серцевиною, оточена кілько-

ма рядами дрібних заокруглених пелюсток (*ил. 15*). Введення до іконостасного декору троянди такої форми є спробою відтворення у різьбленні зображень, поширених в іконопису і гравюрах XVIII ст.

Лілея (“крин”). Розгляд цього орнаментального мотиву слід починати з його розміщення в іконостасі, оскільки саме воно є ключем для ідентифікації квітки. У першій половині — середині XVII ст. центр високого цоколю колон у намісному і апостольському ярусі часто прикрашався буколом в обрамленні окутевого орнаменту. Однак вже в останній чверті XVII ст. його місце постійно посідає велика, об’ємно різана квітка. Цей спосіб декорування іконостасних колон зберігається протягом першої половини XVIII ст. Прийнято вважати, що квітка на цоколі — зображення лілеї, або “крину” (за її давньослов’янською назвою). Закріплена традицією розміщення лілеї в іконостасі дозволяє об’єднати в єдину групу її надзвичайно різноманітні за формою квіти, багато з яких настільки стилізовані, що набувають образів фантастичної флори. Спинімося на питанні ймовірного першообразу ботанічного виду квітки, яка стала джерелом для розробки цього декоративного мотиву.

Під “крином” (від грец. *κρίνον* — “лілея”) в українській культурі XVII–XVIII ст. розуміли багаторічну цибулинну рослину родини лілейних (*Lilium*). Наприклад, в книзі “Огородок Марії Богородиці” 1676 р. Антонія Радивиловського на гравюрі титульного аркуша показаний Христос у саду серед розквітлих лілей, а над ним, на розгорнутому сувої напис “Снийде Брат мой в Вертоград свой собрати Крины” (Пісн. 6, 1). Однак, якщо поглянути на квіти лілеї в оздобленні колон іконостаса — жод-

на з них свою форму не нагадує цей вид рослин. Водночас віддалену подібність можна віднайти між ними та квіткою латаття, інша назва якої “водяна лілія”. Не виключено, що слово “крин” в українській культурі того часу могло позначати також і цей вид рослин. Аргументом на користь такого припущення є те, що в сучасній македонській мові латаття має назву “воден крин”. Жодним чином не наполягаючи на беззаперечності такої інтерпретації, зазначимо лише, що якщо прийняти квітку на цоколі іконостасних колон за стилізоване зображення водяної лілеї, можна пояснити особливості будови більшості розміщених там форм.

Серед розмаїття зображень мотиву лілеї, які спостерігаємо в пам’ятках XVII ст., цілком певно можна вирізнати композиційний архетип, який став джерелом для розвитку інших форм. Отож найбільш ранній тип лілеї складався із зовнішнього ряду розкритих (розквітлих) коротких пелюсток із заокругленим чи зубчастим краєм. Серцевина утворювалася з великого, цілісного, півсферичного бутону, який біля основи оперізувався низкою намистин — улюбленим елементом пізньоренесансного декору. Поверхню бутона зазвичай оздоблювали прорізаними борознами, що радіально розходилися з центра верхівки, імітуючи складені пелюстки, або покривали хвилястими лініями, моделюючи їх фігурні краї (*ил. 16, 17*). Тут очевидний початковий етап формування пластики квітки, серцевина якої ще схожа на букол, незважаючи на спроби її пластичного оформлення .

У межах цієї композиційної схеми розробляється два типи квітки, головні відмінності яких полягають в особливостях трактування серцевини. На відміну від описаного архетипу, їх бутон вже не є цілісним елементом, декорованим по поверхні — його об’єм формується з ажурно прорізаних чотирьох (рідше трьох) пелюсток. Саме за способом компонування бутона з пелюсток можна розрізняти типи зображень лілеї і водночас ідентифікувати її як таку в різьбленому декорі іконостасів не тільки XVII, а й XVIII ст. Рисунок і пластика зовнішнього ряду пелюсток, а також намистини навколо бутона в цьому сенсі є другорядними деталями, на що вказує їх відсутність у багатьох випадках у моделюванні квітки лілеї протягом XVII–XVIII ст. З огляду на це, ми не будемо зупинятися на їх докладному описі, а зосередимося на особливостях трактування серцевини мотиву лілеї.



Іл. 15

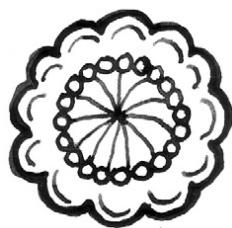


Іл. 15а

Іл. 15. Елемент оздоблення іконостаса першої половини XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври



Il. 16



Il. 16a



Il. 18



Il. 18a

Il. 16. Елемент оздоблення колони іконостаса другої половини XVII ст. Вознесенська церква, смт Березна (Чернігівщина)

Першим розглянемо тип квітки, в якому об'єм бутона утворювався з чотирьох пелюсток, поставлених по колу в легкому нахилі до центру, однак їх фігурно окреслені верхівки не з'єднувалися. Якщо пелюстки в такому бутоні були достатньо зближені, простір між ними утворював образ рівнокінцевого (андріївського) хреста (il. 18). Утім, траплялися лілії, в яких серцевинні пелюстки виконувалися значно розкритими і цей ефект зникав (il. 19). У рідкісних випадках бутон лілії цього типу складався з трьох пелюсток, які між собою з'єднувалися краями і сходилися в одній точці на верхівці, утворюючи в цілому півсферичний об'єм (il. 20).

Другий тип слід вважати одним з найпоширеніших образів лілії в іконостасному різьбленні XVII ст. Тут серцевина формувалася з чотирьох пелюсток з фігурним краєм, які на верхівці бутона прилягали до вміщеної там невеликої чотирип'ятилісткової квітки (il. 21). Місце кріплення бутона зазвичай охоплювало низка намистин, яка часто замінювала зовнішній ряд пелюсток. Лілії такої форми прикрашали колони іконостаса Успенського собору Єлецького монастиря, Георгіївського собору Видубицького монастиря, Михайлівської церкви с. Бездрік та ін. Цей тип квітки також став основою для формування складнішої за рисунком

лілії. Його використовували як бутон, навколо якого розміщували зовнішній ряд пелюсток, зібраних у чашоподібну форму (il. 22).

Наприкінці XVII ст. мотив лілії також запропонують у декоруванні царських воріт. Однак, на відміну від квітки на цоколі іконостасних колон, мотиви на вратах значно менші за розміром, що привело до спрощень при їх моделюванні: півсферичний бутон знову стає цілісним елементом, а щоб окреслити пелюстки — на його поверхні прорізається рівнокінцевий хрест. Намистини зникають, водночас лілея зберігає зовнішній ряд коротких пелюсток. Прикладом уведення цього варіанту до оздоблення є стулки царських врат Спасо-Преображенського собору в Путівлі. Така форма квітки стає ще одним композиційним типом, який часто використовується у наступному столітті. Нею прикрашають царські врата (il. 23), а також інші ділянки іконостаса, наприклад, антаблемент (il. 24).

У XVIII ст. зображення лілії на цоколі колон у цілому зберігають характерну будову з півсферичного, три чи чотиридольного бутона, оточеного кільцем з розквітлих пелюсток. Однак тепер пелюстки в бутоні трактуються як маленькі акантові листочки. Їх часто розміщують під нахилом і на верхівці вони сходяться у невелику намистину, яка за-

Il. 17. Елемент оздоблення колони XVII ст. іконостаса, с. Михайлівка (Сумська)



Il. 17



Il. 17a



Il. 19



Il. 19a

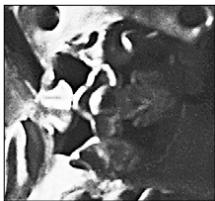


Il. 20



Il. 20a

мініює маленьку квітку, що містилася там у XVII ст. (ил. 25). Рідкісним проявом архаїзму при моделюванні цього типу лілеї є збереження намистин навколо її бутонів (ил. 26). Так само можна пояснити введення



Іл. 21



Іл. 21а



Іл. 22



Іл. 22а

Іл. 21. Елемент оздоблення колони XVII ст. Іконостас придлу Сергія Радонезького церкви Різдва Христового (Київ)

Іл. 22. Оздоблення колони іконостаса другої половини XVII ст. Троїцький собор Густинського монастиря (Чернігівщина)

Іл. 23. Елемент оздоблення царських врат іконостаса першої половини XVIII ст. Миколаївська церква, Бучач (Тернопільщина)

Іл. 24. Елемент оздоблення іконостаса початку XVIII ст. Троїцька церква, Жовква

до декору барокових іконостасів химерних, складних за композицією квітів. Наприклад, увінчання арки дияконських дверей іконостаса початку XVIII ст. Різдва Богородиці в Жовкові зображенням лілеї (ил. 27), модель якої властива пізньоренесансному декору. Надмірна складність форми не була властива для образу лілеї доби Бароко. В окремих випадках спостерігається навіть свідоме спрощення її форм, що майже позбавляло лілею власного образу, перетворюючи її на частину навколоїшньої листяної декорації. Це відбувалося, коли лілея зображувалася без зовнішнього ряду пелюсток, а пелюстки бутонів трактувалися як маленькі акантові листочки. За розміщення такої квітки в центрі роз-

Іл. 25. Елемент оздоблення колони іконостаса 1739 р., с. Очеретня (Вінниччина)

Іл. 26. Елемент оздоблення колони іконостаса 1730-х років. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина)

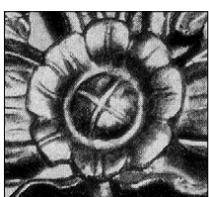
Іл. 27. Елемент оздоблення іконостаса початку XVIII ст. Церква Різдва Богородиці, Жовква



Іл. 25



Іл. 25а



Іл. 23



Іл. 23а



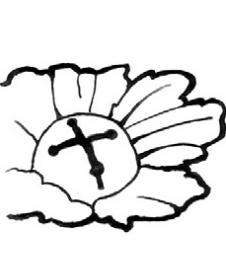
Іл. 26



Іл. 26а



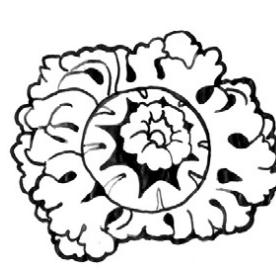
Іл. 24



Іл. 24а



Іл. 27



Іл. 27а

ведених у різні боки розлогих акантових листків мотив лілії скоріше нагадував нерозквітлу верхівку акантового куща (ил. 28). Лише традиційне розташування на колоні дозволяє виокремити цей елемент як квітку та інтерпретувати її як зображення лілії.

Окрім описаних прикладів, у різьбленні іконостасів XVIII ст. можна знайти унікальні за рисунком квіти, які стоять остонон від усієї традиції їх пластичного вирішення. Приміром, лише за роз-



Ил. 28

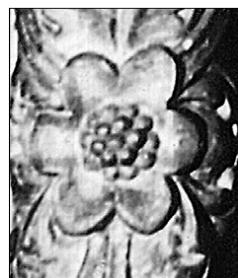


Ил. 28а

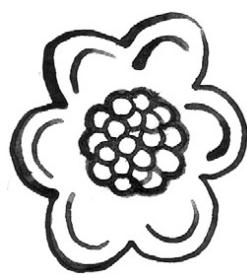
ил. 28. Елемент оздоблення колони іконостаса 1730-х років. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина)

міщенням на цоколі колони слід ідентифікувати як лілію квітку, складену з шести округлих пелюсток і великої серцевини, виконаної як сукупність округлих зерен (ил. 29). Так само за лілію маємо визнати дзвоноподібної форми квітку із зубчастими краями відігнутих пелюсток і чотиридольною серцевиною, що містилася на цоколі колони Успенського собору Києво-Печерської лаври.

Не менш рідкісним є також зображення лілії,



Ил. 29



Ил. 29а

ил. 29. Елемент оздоблення колони іконостаса першої половини XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври

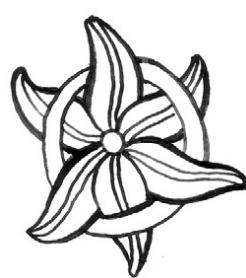
форми якої з усією очевидністю відтворюють звичний “крин” (ил. 30).

Соняшник. Як елемент флорального декору іконостаса соняшник відомий з кінця XVII ст. і стає особливо популярним у першій половині XVIII ст. Серед інших квіткових мотивів зображення квітки соняшника, вочевидь, є найбільш простим для визначення. При фронтальному зображені велике опукле квітколоже соняшнику обрамлюють численні відігнуті пелюстки, поставлені в один чи два ряди. Їх форма часто повторювала природну, тобто різалися короткі видовжені пелюстки із загостреним краєм або вони мали округлу форму і трохи ребристу верхівку (ил. 31). У спрощених варіантах пелюстки об'єднували в чашоподібну форму з хвилястим краєм (ил. 32). Трапляються квітки, в яких властиві соняшнику прості пелюстки замінюються на більш химерні, фантастичні, які повторювали рисунок верхівки акантового листка. Плоди-насіння на квітколожі зазвичай мали вигляд опуклих ромбів чи квадратів, якщо ж квітколоже було невеликого діаметра, воно прорізалося частими перехресними борознами, від чого серцевина набуvalа вигляду сітчастої поверхні (ил. 33). Фронтальні квітки соняшнику часто вводилися до орнаментації царських воріт, де вони були частиною рослинної композиції, разом з акантовим листям, виноградними гронами та іншими квітами. Як декоративний акцент велику квітку соняшника вміщували над царськими вратами чи дияконськими дверима (ил. 34). Соняшник є улюбленим центральним мотивом для різноманітних квітково-плодових розеток, якими оздоблювали площини іконостаса (ил. 35) або прикрашали царські врати.

В орнаментації іконостасів трапляється також квітка соняшника, подана у тричвертному повороті (ил. 36) чи у профіль. В останньому випадку



Ил. 30



Ил. 30а

ил. 30. Елемент оздоблення царських врат середини XVIII ст., с. Лаврів (Волинь)



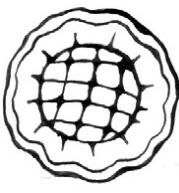
Іл. 31



Іл. 31а



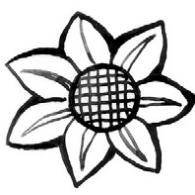
Іл. 32



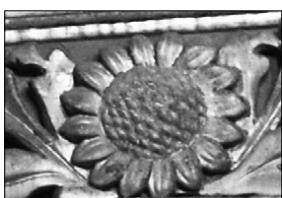
Іл. 32а



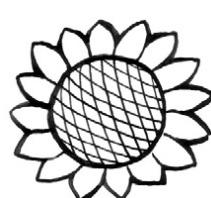
Іл. 33



Іл. 33а



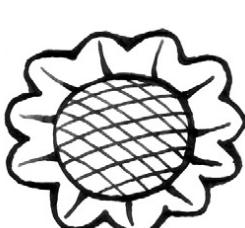
Іл. 34



Іл. 34а



Іл. 35



Іл. 35а

Іл. 31. Елемент оздоблення царських врат початку XVIII ст., с. Могильниця (Тернопільщина)

Іл. 32. Елемент оздоблення царських врат середини XVIII ст., с. Рясники (Рівненщина)

Іл. 33. Елемент оздоблення царських врат кінця XVII–XVIII ст. Церква Св. Параскеви, с. Крехів (Львівщина)

Іл. 34. Елемент оздоблення іконостаса першої половини XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври

Іл. 35. Елемент оздоблення іконостаса першої половини XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври

квітколоже зображувалося сильно опуклим, а пелюстки — відігнутими чи навпаки — піднятими і притиснутими до нього (іл. 37, 38). Такий варіант зображення властивий лише для декорації царських врат.

Тюльпан — ця квітка нечасто спостерігається у системі флорального декору іконостасів і можна навести лише поодинокі приклади її побутування. Відзначимо, що ми схильні інтерпретувати квітку з трьох загострених пелюсток, складених у дзвоноподібну форму, як тюльпан, а не лілію, спираючись на традицію, що ствердилася в іконостасному різбленні: саме так зображувати тюльпан. Як значалося, для лілії цей спосіб зображення в декорі іконостасів не властивий. Водночас у гравюрах її часто можна побачити показаною збоку, але тут вона має інакший рисунок: характерною рисою є довгі тичинки й значно відігнуті назад пелюстки. Тож приймемо, що дзвоноподібної форми квітка,

Іл. 36. Елемент оздоблення царських врат іконостаса першої половини XVIII ст. Миколаївська церква, Бунич (Тернопільщина).

Іл. 37. Елемент оздоблення царських врат першої половини XVIII ст., с. Вербів (Тернопільщина).

Іл. 38. Елемент оздоблення царських врат початку XVIII ст., с. Могильниця (Тернопільщина)



Іл. 36



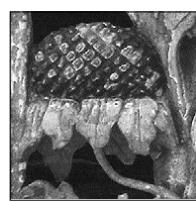
Іл. 36а



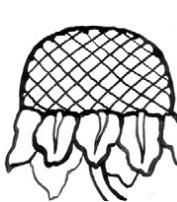
Іл. 37



Іл. 37а



Іл. 38



Іл. 38а

відома в орнаментиці іконостаса з кінця XVII ст. є зображенням тюльпана. Припустимість такого тлумачення обґрунтуються тим, що аналогічно трактований мотив трапляється в різьбленні російських іконостасів того самого часу і визначається так само [2, 65].

У різьбленому декорі мотив тюльпана, хоча і стилізований, має цілком означені видові характеристики. Як приклад найбільш реалістичного і водночас рідкісного його зображення в іконостасі можна навести групу з двох бутонів і розквітлої квітки на пагоні з двома листочками (іл. 39). Однак традиційною орнаментальною композицією на основі тюльпана були вертикальні гірлянди. Вони складалися з чергування голівки квітки з трьох пелюсток із фігурними краями та фрагмента пагона або намистини. Такими гірляндами у XVIII ст. прикрашали вузькі поверхні на тумбах намісних колон обабіч царських врат (іл. 40, 41), оздоблювали стовпчики, якими розділяли ікони празникової ярусу, а в рідкісних випадках — і апостольського, як, наприклад, в іконостасі другої половини XVIII ст. (ікони кінця XVII ст.) з Михайлівської церкви с. Кути на Львівщині. Не раніше середини XVIII ст. квітку тюльпана можна виявити в оздобленні колон іконостаса (іл. 42).

Гвоздика так само, як і тюльпан, має цілком характерний образ завдяки підкреслено зубчастому рисунку краю пелюсток. Ранні приклади декорування гвоздиками поверхонь іконостаса належать до другої половини XVII ст. У пам'ятках цього часу квітка має простий рисунок, складаючись з п'яти, шести пелюсток і округлої серцевини, нею оздоблювали стовпчик царських воріт (іл. 43). У XVII ст. рисунок квітки трохи ускладнюється — відкрита серцевинка змінюється на конусоподібний бутон зі спірально закрученими пелюсток, який властивий зображенням троянд (іл. 44).

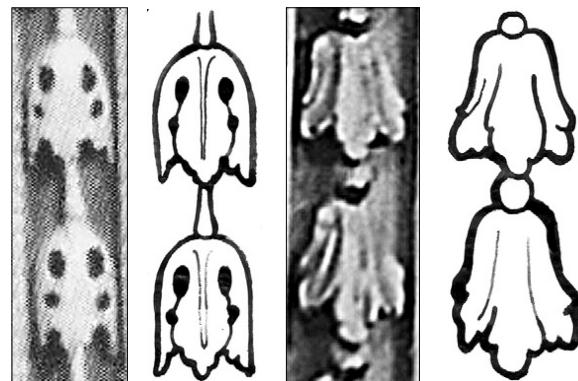
Іл. 39. Елемент оздоблення царських врат кінця XVII–XVIII ст. Церква Св. Параскеви, с. Крехів (Львівщина)



Іл. 39



Іл. 39a

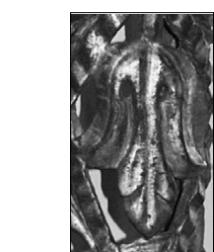


Іл. 40

Іл. 40a

Іл. 41

Іл. 41a



Іл. 42



Іл. 42a

Іл. 40. Елемент оздоблення іконостаса першої половини XVIII ст. Миколаївська церква, Бучач (Тернопільщина)
Іл. 41. Елемент оздоблення XVIII ст. Іконостас невідомого храму. Західна Україна (?)

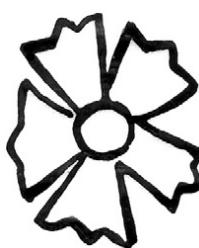
Іл. 42. Елемент оздоблення колони іконостаса XVIII ст.

Розміщали гвоздики серед інших квітів на царських вратах, на колонах або навіть увінчували нею арку дияконських дверей, як це є у південному приділі іконостаса Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці.

Уведення до флоральної орнаментики іконостасів мотиву мака (розквітлих квіток і булавоподібних плодів-коробочок) слід вважати маргінальним явищем. Пам'ятка, в якій достеменно можна визначити цей вид квітки, — іконостас 1730-х років Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці (іл. 45). Поява мака в орнаментиці пам'ятки пов'язується з тим, що храм будувався як усипальня для замовника і його родини, а мак осмислювався як символ вічного сну [5]. Таке тлумачення цілком віправдовує введення мака до декору іконостаса і водночас пояснює відсутність інших подібних прикладів. Утім, майже повна втрата іконостасів Наддніпрянщини цього періоду не дозволяє робити остаточні висновки щодо унікальності такої орнаментальної програми для цього регіону.



Іл. 43



Іл. 43а



Іл. 44



Іл. 44а

Іл. 43. Елемент оздоблення царських врат 1660 р., с. Перегримка. Зберігаються в Музеї-замку в Ланциуті (Польща)

Іл. 44. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина)

Плодові мотиви. Орнаментальні композиції з плодових мотивів здебільшого містили виноградні грона, вже докладно розглянуті раніше (про мотив лози див. [6]). Окрім них, найчастіше уводилися зображення граната, інжиру та шишки.

Гранат. Плоди граната відомі в декорі іконостасів від середини XVII ст. Вони використовувалися як елемент композиції в гірляндах і розетках або вводили як самостійний декоративний акцент. Найчастіше плоди граната зображувалися тріснутими так, щоб було видно їх зерна. Ця особливість дає можливість легко ідентифікувати гранат навіть за значної його стилізації. Численні зображення тріснутого граната, різноманітно і примхливо трактованого, трапляються в українській гравюрі XVII ст. Однак в іконостасі того часу набули поширення



Іл. 45



Іл. 45а

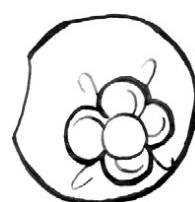
Іл. 45. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина)

простіші форми: плід здебільшого мав овальний абрис і по вертикальній осі його перетинала тріщина, заповнена низкою округлих зерен. Великий гранат такої форми часто ставав центром флоральної композиції (іл. 46). Рідкісним прикладом зображення цілісного граната в декорі XVII ст. є плодові гірлянди іконостаса церкви Св. Юра в Дрогобичі. Його округлі плоди тут показані не збоку, як зазвичай, а звернені розкритою чотирилопатевою чашечкою до глядача (іл. 47), і завдяки цій подробиці мотив вдається ідентифікувати.

У наступному столітті зберігається традиція зображувати плоди граната тріснутими, водночас паралельно існують значно стилізовані й цілком реалістично трактовані форми. Серед стилізованих



Іл. 46



Іл. 46а



Іл. 47



Іл. 47а

Іл. 46. Елемент оздоблення іконостаса 1650 р. Церква Св. Духу, Рогатин (Івано-Франківщина)

Іл. 47. Елемент оздоблення іконостаса 1659–1668 років. Церква Св. Юра, Дрогобич (Львівщина)

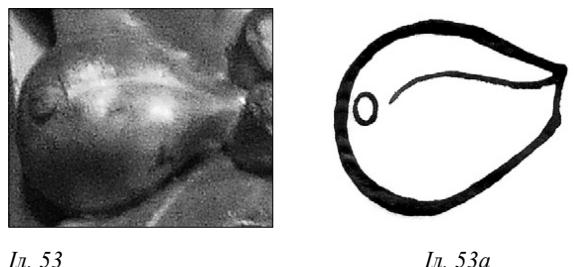
варіантів трапляються овальні за рисунком плоди з округлими зернами, поширені в XVII ст. (іл. 48). Виникають і нові форми, в яких очевидний потяг до посилення трансформації: овальні плоди зверху та знизу загострюються, а зерна виконуються як діамантовий руст (іл. 49). У декорі барокових іконостасів мотив граната здебільшого можна знайти у складі гірлянд, якими оздоблювали цокольний ярус, фронтальні площини консолів, іноді — навіть стовпчик царських врат. Гранат також використовували як ефектний декоративного акцент: наприклад, в іконостасі Георгіївського собору Видубиць-

кого монастиря, рельєфно виконані гранатові плоди позначали центр різьблених панелей, симетрично розміщених обабіч царських врат (ил. 50).

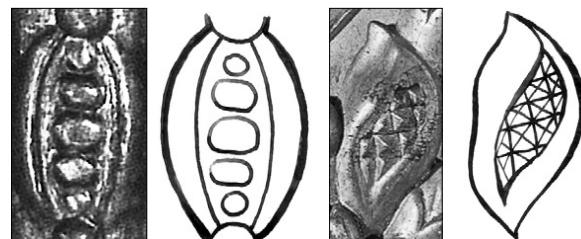
Інжир. Природна краплеподібна форма інжиру надзвичайно проста і досить точно повторювалася в різьбленому декорі. У репертуарі іконостасних квітково-плодових композицій мотив інжиру вдається точно визначити лише наприкінці XVII ст. У пізньоренесансній інтерпретації він зображувався видовженим і трохи вигнутим, що надавало йому схожості з кабачком, водночас черешок і близька до нього частина плоду заглиблювалися всередину композиції. Округла верхівка інжиру завжди позначалася круглим вічком (ил. 51). Іноді від вічка хрестоподібно прорізали неглибокі борозни, рельєфно моделюючи верхівку плоду. У бароковому



Ил. 51 Ил. 51а Ил. 52 Ил. 52а



Ил. 53 Ил. 53а

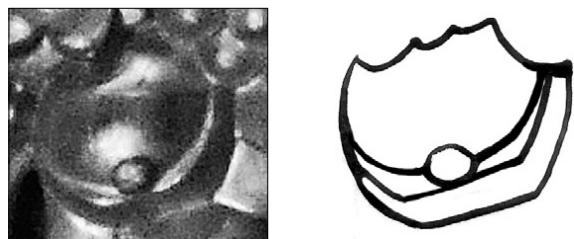


Ил. 48

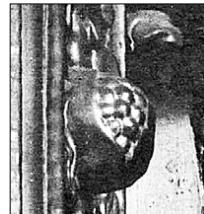
Ил. 48а

Ил. 49

Ил. 49а



Ил. 54 Ил. 54а



Ил. 50



Ил. 50а

Ил. 48. Елемент оздоблення стовпчика царських врат першої половини XVIII ст., с. Добра Шляхецька (Підкарпатське воєводство, Польща)

Ил. 49. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври

Ил. 50. Елемент оздоблення порталу царських врат іконостаса 1701 р. Георгіївський собор Видубицького монастиря (Київ)

різьбленні інжир виконувався близьким до натуралістичного (ил. 52–54). На відміну від граната плоди інжиру ніколи не виокремлюються у самостійний елемент декору і не вводяться як центральний плід розетки чи гірлянди.

Шишки (пінії, кедрові і т. ін.). Зображення шишок округлої форми (які традиційно визначають як

шишки пінії) або видовжених, що інтерпретують як кедрові, — непоодинокі в розетках і гірляндах, якими прикрашали іконостаси. У першій половині XVIII ст. шишки могли вводитися і як самостійний мотив: ними, наприклад, могли завершуватися пагони аканта, як це є в горішньому ярусі іконостаса церкви Всіх Святих Києво-Печерської лаври.

Поверхня шишок зазвичай виконувалася лускатою (ил. 55, 56), утім, іноді луску замінювали на вищукану обробку в техніці діамантового русту (ил. 57) або просто плід прорізали перехресними борознами,

від чого утворювалися прямоугутні виступи з пластичним верхом (ил. 58).

Розгляд інших невеликих округлих плодів, які трапляються у складі гірлянд чи розеток, на наш

погляд, здійснювати недоцільно, оскільки вони не мають особливостей пластичної інтерпретації, за якими б їх можна було ідентифікувати й класифікувати. Так само тут не будуть розглянуті поодинокі приклади введення таких плодів, як жолудь, волоський горіх та інші, оскільки вони є маргінальним явищем у декорі українських іконостасів XVII–XVIII ст. і на їх разовому залученні неможливо розробити типологію.

Звернімося тепер до **композицій із квітково-плодових мотивів**. Заповнення поверхонь українських іконостасів такого роду декором фіксується від середини XVII ст. До кінця століття його небагато і він спостерігається не в кожній пам'ятці. При близькому розгляді очевидний компліятивний метод складання квітково-плодових композицій, узятих з різних доступних українським майстрам джерел. Зрозуміло, що тут мова не про запозичення репертуару мотивів, а лише про орнаментальні формули. Оскільки склад композицій не був стабільним і змінювався залежно від задуму майстра, розглянемо лише основні варіанти їх побудови й розміщення в іконостасі.

Протягом другої половини XVII ст. у декорі іко-

ностасів закріплюється три варіанти композицій: букети, розетки та гірлянди. Загальною їх рисою є використання в компонуванні самої тільки квітки або плоду, тоді як стебла і листя жодної рослини не зображувалося. В усіх випадках замість листя конкретної рослини вводився акант. Букети формувалися як в'язки з фруктів і квітів у листі, підвішені на стрічках чи шнурах, протягнутих через кільця. Цей декор розміщують в цоколі іконостаса (іл. 59) або ним оздоблюють картуші горішніх ікон, як, наприклад, в іконостасі Михайлівської церкви с. Бездрик. І хоча він не набув поширення, підвішенні на смужках тканин букети іноді спостерігаємо і в пам'ятках доби Бароко (іл. 60).

Більшої популярності в XVII ст. зажили кутові квітково-плодові розетки, якими прикрашають обрамлення ікон (іл. 61). Схема їх компонування ідентична: в центрі міститься квітка, а по двох напрямних розподіляються плоди і листя. Кутові розетки продовжують використовуватися у пам'ятках XVIII ст. (іл. 62). Композиція центричних і видовжених розеток також будеться навколо квітки, радіально або у двох напрямках від якої розміщуються плоди. Квітково-плодові та квітково-листяні розетки у XVII ст. можна бачити на антаблементі, наприклад, в іконостасі церкви Св. Юра в Дрогобичі, ними заповнювали площини картушів горішніх ікон, як у іконостасі Михайлівської церкви с. Бездрик. У наступному столітті такими розетками декорують антаблемент і консолі (іл. 63, 64). Для монументальних іконостасів такі розетки виконують особливо великими і складними за репертуаром мотивів (іл. 65).

Порівняно з букетами і розетками гірлянди в іко-

Іл. 59

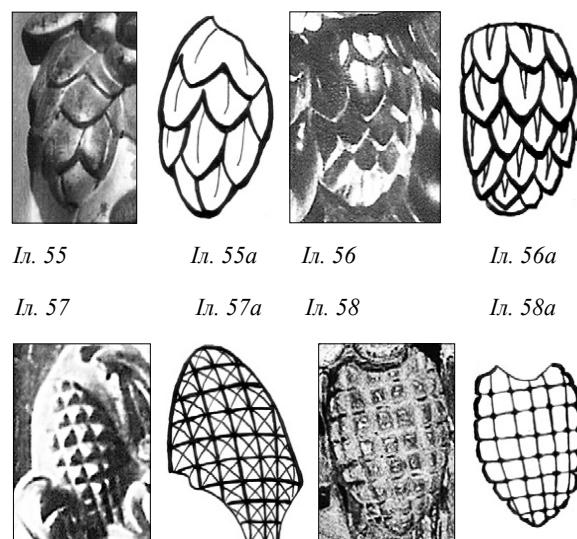


Іл. 59. Елемент оздоблення іконостаса 1659–1668 років. Церква Св. Юра, Дрогобич (Львівщина)

Іл. 60



Іл. 60. Елемент оздоблення іконостаса 1710-х років. Троїцька церква, с. Пакуль (Чернігівщина)



Іл. 55. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври

Іл. 56. Елемент оздоблення іконостаса 1729 р.

Успенський собор Києво-Печерської лаври

Іл. 57. Елемент оздоблення іконостаса 1729 р.

Успенський собор Києво-Печерської лаври

Іл. 58. Елемент оздоблення ікони “Покрова Богородиці з портретом гетьмана Богдана Хмельницького” XVII – початку XVIII ст.



Іл. 61



Іл. 62

Іл. 61. Елемент оздоблення іконостаса кінця XVII ст.
Церква Воздвиження Чесного Хреста, Дрогобич (Львівщина)

Іл. 62. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років.
Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври

ностасі з'являються набагато пізніше — наприкінці XVII ст. Відтоді цей декоративний мотив незмінно займає фронтальну поверхню консолей, витісняючи звідти листок аканта. У таких коротких вертикальних гірляндах центр композиції, як правило, ніяк не позначався, а квіти і плоди розміщувалися у три ряди (іл. 66, 67). В іконостасах, конструкція яких не містила колон, а відтак і консолей, короткими горизонтальними гірляндами прикрашалися інші ділянки, наприклад, антаблемент, як у іконостасі Стрітенського приділу Софійського собору в Києві.



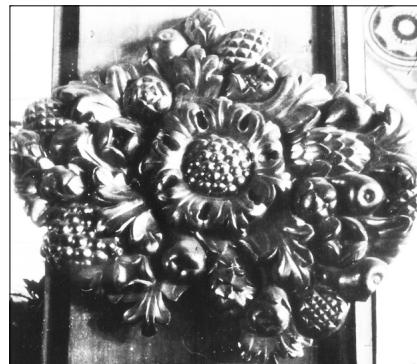
Іл. 63



Іл. 64

Іл. 63. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври

Іл. 64. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина)



Іл. 65

Іл. 65. Елемент оздоблення іконостаса 1729 р.
Успенський собор Києво-Печерської лаври

Мотив довгих гірлянд, складених з упорядкованого чергування плодів, квітів і листя або химерного їх переплетіння, розвивається вже в іконостасах першої половини XVIII ст. Здебільшого такі гірлянди виконують функцію обрамлення ікон (іл. 68) або декорують інші вузькі поверхні (іл. 69).

Висновки. Зростання частки квіткових мотивів серед рослинної орнаментики іконостасів XVIII ст. показує, що у період зрілого Бароко змінюється символічна концепція опорядження іконостаса і одне з головних смыслових навантажень переміщується на цю групу мотивів.

Обмежений репертуар квіткових мотивів, з яких складалася орнаментика іконостаса XVIII ст., свідчить, що до флоральної програми декору включалися лише ті мотиви, символічні інтерпретації

Іл. 66. Елемент оздоблення царських врат іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, смт Березна (Чернігівщина)

Іл. 67. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина)



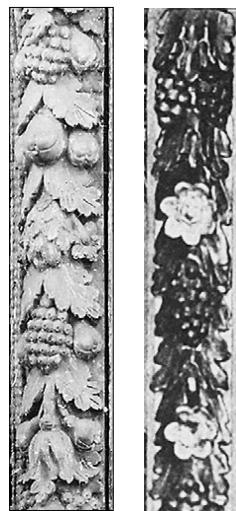
Іл. 66



Іл. 67

яких були релевантними для зазначеного контексту. Саме цей чинник став обмеженням для поширення в декорі іконостаса різноманітних мотивів “місцевої флори”.

У композиціях з плодових мотивів зображення виноградного грона, гранатів, інжиру і шишок мали характерну пластичну інтерпретацію, за якими їх можливо ідентифікувати. Іншим плодам надавалася узагальнена округла форма, що унеможливлювала їх визначення. Це виявляє, що, незалежно від джерел інспірації плодового декору, перед використанням в орнаментці іконостаса мотиви переосмислювалися на семантичному рівні. Зрештою лише важливі з погляду значення плоди отримують характерне трактування, інші використовуються як нейтральне “тло”.



Іл. 68

Іл. 69

Іл. 68. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина)

Іл. 69. Елемент оздоблення іконостаса 1739 р., с. Очеретня (Вінниччина)

Примітки:

¹ Питання символіки різьбленого декору іконостаса висвітлювалася у своїх роботах Л. Міляєва (див.: Міляєва Л. С. Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко // Сорочинський іконостас: іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргород. р-ну Полтав. обл.: [альбом]. – К.: Родовід, 2010. – С. 9–19. Міляєва Л. С. Спасо-Преображенська церковь села Великі Сорочинці Полтавської області: Етюд

из цикла "Украинское барокко". – Београд: [с. н.], 1991. – 84 с.)

² Слід сказати, що квітка такої форми, перш ніж з'явилася в іконостасному різьбленні в другій половині XVII ст., трапляється в українській гравюрі ще на початку XVII ст. На гравюрі титулу “Євангеліє учительне”, виданого в Кирилосі 1606 р., нею увінчана архітектурна арка (див. репрод. за виданням: Логвин Г. Н. З глибин..., С. 32., іл. 20).

Література:

1. *Бусева-Давыдова И. Л.* Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции / И. Л. Бусева-Давыдова // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 621–650.
2. *Звездина Ю. Н.* Растительный декор поздних иконостасов // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 651–669.
3. *Звездина Ю. Н.* Растильная символика в памятниках духовной культуры позднего времени: возможности интерпретации / Ю. Звездина // Чтения памяти И. П. Болотцевой. – Вып. 7. – Ярославль, 2003. – С. 21–37.
4. *Логвин Г. Н.* З глибин. Гравюри українських стародруків XVII–XVIII ст./Г. Н. Логвин. – К.: Дніпро, 1990. – 408 с.
5. *Міляєва Л. С.* Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко / Л. С. Міляєва // Сорочинський іконостас: іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргород. р-ну Полтав. обл.: [альбом]. – К.: Родовід, 2010. – С. 9–19.
6. *Оляніна С. В.* Виноградна лоза в декорі іконостасів XVII–XVIII

ст.: типологія форм/ С. В. Оляніна // Культурологічна думка: щорічник наук. пр.–К.: Інститут культурології НАМ України, 2013. – №6. – С. 105–118.

7. *Оляніна С. В.* Типологія форм аканту в орнаментці іконостасів XVII–XVIII ст. / С. В. Оляніна // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – К.: Фенікс, 2013. – Вип. 9. – С. 262–290.
8. *Свенцицька В. І.* Живопис XIV–XVI століть // Історія українського мистецтва [Текст]: в 6 т. / АН Української РСР. – К.: Українська радянська енциклопедія. – Т. 2. – 1967. – С. 208–274.
9. *Тарасов О. Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве / О. Ю. Тарасов. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 448 с.: ил. – ISBN 5-89826-211-3.
10. *Этингроф О. Е.* Античные образцы в византийском искусстве конца XI–XII в. (Богоматерь “Ласкающая” и Оплакивание) / О. Е. Этингроф // Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 99–126.

Список ілюстрацій:

1. Елемент оздоблення царських врат першої половини XVII ст. Походження невідоме. Зберігаються у НМЛ.
2. Елемент оздоблення іконостаса 1655 р. Михайлівська церква, с. Воля Висоцька (Львівщина).
3. Елемент оздоблення царських врат середини XVII ст., с. Тур’є (Львівщина). Зберігаються у НМЛ.
4. Елемент оздоблення царських врат першої половини XVII ст. Походження невідоме. Зберігаються у НМЛ.
5. Елемент оздоблення обрамлення ікони “Діесус” з іконо-
- стаса 1690-х років. Церква Різдва Богородиці, с. Дворічний Кут (Слобожанщина).
6. Елемент оздоблення царських врат іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, смт Березна (Чернігівщина).
7. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина).
8. Оздоблення царських врат середини XVIII ст. Церква, с. Рясники (Рівненщина). Зберігаються в Острозькому краснавчому музеї.

9. Елемент оздоблення царських врат іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, смт Березна (Чернігівщина).
10. Елемент оздоблення царських врат середини XVIII ст., с. Підгірці (Львівщина).
11. Елемент оздоблення царських врат іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, смт Березна (Чернігівщина).
12. Елемент оздоблення царських врат іконостаса 1701 р. Георгіївський собор Видубицького монастиря (Київ).
13. Елемент оздоблення царських врат кінця XVII–XVIII ст. Церква Св. Параскеви, с. Крехів (Львівщина).
14. Елемент оздоблення центрального іконостаса 1754 року. Софійський собор (Київ).
15. Елемент оздоблення іконостаса першої половини XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври.
16. Елемент оздоблення колони іконостаса другої половини XVII ст. Вознесенська церква, смт Березна (Чернігівщина).
17. Елемент оздоблення колони XVII ст. іконостаса, с. Михайлівка (Сумщина).
18. Елемент оздоблення колони XVII ст. Іконостас приділу Сергія Радонезького церкви Різдва Христового (Київ).
19. Елемент оздоблення колони XVII ст. Іконостас церкви Різдва Христового (Київ).
20. Елемент оздоблення колони XVII ст. Іконостас приділу Сергія Радонезького церкви Різдва Христового (Київ).
21. Елемент оздоблення колони XVII ст. Іконостас приділу Сергія Радонезького церкви Різдва Христового (Київ).
22. Оздоблення колони іконостаса другої половини XVII ст. Троїцький собор Густинського монастиря (Чернігівщина).
23. Елемент оздоблення царських врат іконостаса першої половини XVIII ст. Миколаївська церква, Бучач (Тернопільщина).
24. Елемент оздоблення іконостаса початку XVIII ст. Троїцька церква, Жовква.
25. Елемент оздоблення колони іконостаса 1739 р., с. Очеретя (Вінниччина).
26. Елемент оздоблення колони іконостаса 1730-х років. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина).
27. Елемент оздоблення іконостаса початку XVIII ст. Церква Різдва Богородиці, Жовква.
28. Елемент оздоблення колони іконостаса 1730-х років. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина).
29. Елемент оздоблення колони іконостаса першої половини XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври.
30. Елемент оздоблення царських врат середини XVIII ст., с. Лаврів (Волинь).
31. Елемент оздоблення царських врат початку XVIII ст., с. Могильниця (Тернопільщина). Зберігається в НМЛ.
32. Елемент оздоблення царських врат середини XVIII ст., с. Рясники (Рівненщина). Зберігається в Острозькому краснавчому музеї.
33. Елемент оздоблення царських врат кінця XVII–XVIII ст. Церква Св. Параскеви, с. Крехів (Львівщина).
34. Елемент оздоблення іконостаса першої половини XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври.
35. Елемент оздоблення іконостаса першої половини XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври.
36. Елемент оздоблення царських врат іконостаса першої половини XVIII ст. Миколаївська церква, Бучач (Тернопільщина).
37. Елемент оздоблення царських врат першої половини XVIII ст., с. Вербів (Тернопільщина).
38. Елемент оздоблення царських врат поч. XVIII ст., с. Могильниця (Тернопільщина). Зберігається в НМЛ.
39. Елемент оздоблення царських врат кінця XVII–XVIII ст. Церква Св. Параскеви, с. Крехів (Львівщина).
40. Елемент оздоблення іконостаса першої половини XVIII ст. Миколаївська церква, Бучач (Тернопільщина).
41. Елемент оздоблення XVIII ст. Іконостас невідомого храму. Західна Україна (?).
42. Елемент оздоблення колони іконостаса XVIII ст. Зберігається в Острозькому краснавчому музеї.
43. Елемент оздоблення царських врат 1660 р., с. Перегримка. Зберігаються в Музей-замку в Ланциуті (Польща).
44. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина).
45. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина).
46. Елемент оздоблення іконостаса 1650 р. Церква Св. Духу, Рогатин (Івано-Франківщина).
47. Елемент оздоблення іконостаса 1659–1668 років. Церква Св. Юра, Дрогобич (Львівщина).
48. Елемент оздоблення стовпчика царських врат першої половини XVIII ст., с. Добра Шляхецька (Підкарпатське воєводство, Польща).
49. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври.
50. Елемент оздоблення порталу царських врат іконостаса 1701 р. Георгіївський собор Видубицького монастиря (Київ).
51. Елемент оздоблення іконостаса 1659–1668 років. Церква Св. Юра, Дрогобич (Львівщина).
52. Елемент оздоблення іконостаса 1729 р. Успенський собор Києво-Печерської лаври.
53. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври.
54. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина).
55. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври.
56. Елемент оздоблення іконостаса 1729 р. Успенський собор Києво-Печерської лаври.
57. Елемент оздоблення іконостаса 1729 р. Успенський собор Києво-Печерської лаври.
58. Елемент оздоблення ікони “Покрова Богородиці з портретом гетьмана Богдана Хмельницького” XVII – початку XVIII ст. Зберігається в НХМУ.
59. Елемент оздоблення іконостаса 1659–1668 років. Церква Св. Юра, Дрогобич (Львівщина).
60. Елемент оздоблення іконостаса 1710-х років. Троїцька церква, с. Пакуль (Чернігівщина).
61. Елемент оздоблення іконостаса кінця XVII ст. Церква Воздвиження Чесного Хреста, Дрогобич (Львівщина).
62. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври.
63. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври.
64. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина).
65. Елемент оздоблення іконостаса 1729 р. Успенський собор Києво-Печерської лаври.
66. Елемент оздоблення царських врат іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, смт Березна (Чернігівщина).
67. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина).
68. Елемент оздоблення іконостаса 1730-х років. Преображенська церква, с. Великі Сорочинці (Полтавщина).
69. Елемент оздоблення іконостаса 1739 р., с. Очеретя (Вінниччина).

УДК 130.2

Ігор Юдкін

ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ: ПРОЯВИ “СТРУМЕНЯ СВІДОМОСТІ” У ТВОРАХ В. ВИННИЧЕНКА

Анотація. Є підстави вважати В. Винниченка одним із творців художнього напряму потоку свідомості, в якому виявляються прообрази театральної виконавської практики. Продовжується традиція (засвідчена, зокрема, Т. Шевченком) створення образу автора як актора на кону світу для розкриття інфернальної суті повсякдення. Драми використовують моделі подвійної рефлексії узагальненого прийому сцени на сцені, властивої трагедії долі. Викриваються симптоми некрофілії сучасного суспільства через уявлення про долю як фантомом (фатум або фортуну), що виявляє себе чинною силою.

Ключові слова: сповідь, внутрішній монолог, сцена на сцені, трагедія долі, драма честі, інфернальна картина світу.

Аннотация. Есть основания считать В. Винниченко одним из творцов художественного направления потока сознания, в котором сказываются прообразы театральной исполнительской практики. Продолжается традиция (засвидетельствованная, в частности, у Т.Шевченко) создания образа автора как актера на сцене мира для раскрытия инфернальной сущности повседневности. Драмы используют модели двойной рефлексии обобщенного приема сцены на сцене, свойственные трагедии судьбы. Вскрываются симптомы некрофилии современного общества через представления о судьбе (фатуме или фортуне), обнаруживающие себя как действенная сила.

Ключевые слова: исповедь, внутренний монолог, сцена на сцене, трагедия судьбы, драма чести, инфернальная картина мира.

Summary. There are grounds to regard V. Vynnychenko as

one of the predecessor of the artistic trend of “stream of conscience” where the sources of theatrical performing practice have found their imprint. In particular it is the structure of inner monologue implicitly accompanying the explicit cues of dramatis personae that acquires its disclosure in literary narration and justifies such conjecture. This device in its turn continues the rite of confessions where a person tries to comprehend ones own self that has become the principal source of “stream of conscience’s” literature. This tradition is attested already by T. Shevchenko who justified such approach in particular with the folklore motif of “fraudulence” where the author put different disguises upon one’s own face. More generally an author’s image is to be conceived as that of an actor playing upon the global stage with the aim of disclosing the infernal essence of daily life. The peculiar consequence of such author’s image’s transformation is the use of reiterated reflection as the generalized device of the so called scene upon scene that is peculiar for “the tragedy of fate”. In particular the fatal connotations continue both the societal criticism of the concept of inherent laical secular infernality and the subsequent restraint of laughter. Moreover one can say of the features of the drama of honor’s revival in V. Vynnychenko’s works as the entailment of the fatalistic viewpoint. The necrophile symptoms of the contemporary society are scrutinized via the images of fate or fortune that become active forces. This disclosure of human pathology refers to the antiquity of pagan rites transformed in modern times. While viewing upon world as a scene and taking participation in its “rehearsals” the author gains the opportunity of aspectual variability and of the representation of the viewpoints’ multiplicity.

Key words: confession, inner monologue, scene upon scene, the tragedy of fate, the drama of honor; infernal worldview.

Проблема способу існування літературного твору, зокрема його видовищної інтерпретації, приводить до цілої низки питань на межі літературознавства та театрознавства. Насамперед, питання про сценічну долю вже завершеного тексту обертаються завданнями дослідження його творчої історії, його задумів і редакційних версій, що виявляють несподівану подібність до перетворень, яких текст зазнає на театральному кону. Зазвичай оповідний текст становить вихідний пункт для інсценізації, визначаючи можливості театральної інтерпретації словесного матеріалу, а відтак стаючи предметом

для переробки у режисерській партитурі або лібрето (докладно ці процедури висвітлено раніше: [20]). Однак, своєю чергою, в літературному творі оповідь теж виникає як результат переробки попередніх ескізів, які віддзеркалюють участь автора в програванні соціальних ролей, у своєрідних репетиціях і спектаклях суспільства як світового театру. Коли взяти до уваги, що світ, про який розповідається твір, сам приирає вигляду велетенського театру, то й письменник, створюючи текст, стає лицедієм світового кону, так що автор обертається на актора. Тому в ширшому сенсі можна сказати, що театр

передує літературному задумові, а сценічна гра постає як неодмінний попередник літературної оповіді. Оповідь тоді є своєрідним протоколом сценічної репетиції, звітом про театральний досвід письменника не лише як стороннього спостерігача життя, а й співучасника творення історії.

Таке ставлення до оповіді як результату попередньої акторської гри, як звіту про гру особливо розвинулося в ХХ ст. з появою так званої літератури “струменя свідомості”. Цю течію пов’язують з іменами М. Пруста, В. Вульф, С. Моема, віднаходять її витоки в сентименталізмі — в експериментах Л. Стерна, безпосереднім попередником називають Л. Толстого. Однак ще не зверталася увага на театральні витоки прийомів струменя свідомості й на вікопомні відкриття, здійснені для розвитку цієї течії В. Винниченком — письменником і драматургом. Хоча й відзначалося, що “кожна з п’ес В. Винниченка є своєрідним ігровим експериментом — дослідженням можливостей і, сказати б, варіантів внутрішнього життя людини” [8, 141]. Вказували також на “характерну для психологічного театру роль драматурга-режисера”, так що В. Винниченко як письменник “виявляє себе і як режисер-експериментатор” [7, 214–215]. Ця позиція автора-актора або ж автора-режисера, а відтак і образ автора як своєрідного виконавця ролей у драмі самого життя мала наслідком звернення не лише до “струменя свідомості”, а й до того типу драматичної композиції, створеного ранніми романтиками, який історично здобув назву “трагедії долі” (нім. *Schicksalstragödie*), або “драми долі”. Тут В. Винниченко перебуває в річищі тогочасної проблематики — досить згадати “Кассандру” Лесі Українки, де саме ставлення до присудів долі становить основу драматичного конфлікту.

В європейському масштабі українські митці виявилися суголосними творчості М. Метерлінка, одного з лідерів символізму, творця “драми чекання”, де “відбувається наче роздвоєння долі: вона виступає проти себе як любов, активна хоча б тим, що прагне досягнення своєї мети” [14, 62]. Своєю чергою, “драма чекання”, що продовжує традицію “трагедії долі”, виявляє спільність з літературою “струменя свідомості”, очевидну хоча б з того, що репліки персонажів постають тут не стільки як вияви дії, скільки як “слова, будь-які слова як форма чекання, як захист від мовчання” [14, 52]. Відтак позиція автора-експериментатора, що пірнає в ре-

альність життя як у простір кону в ролі актора чи режисера уявної вистави зумовила не лише потребу в специфічних прийомах внутрішніх монологів, придатних для розкриття такого театру уяви, а й необхідність переосмислення концепції драматичного конфлікту та його пов’язаність із характерами дійових осіб. Тут ішлося не про відродження фаталістичного світобачення раннього романтичного містичизму, а про використання моделей розвитку драматичної дії, позначені неминучістю, невідворотністю наслідків учинків дійових осіб, якими б зовні неприродними й несподіваними ці наслідки не видавалися. Драматичні сюрпризи тут стають антitezою театральним конвенціям, засвідчуючи ту думку, що життя завше містить більше від найвигадливіших сценічних інтриг. Відтак і само розуміння долі як дійової особи драми поставало не як наперед визначена стороння сила, а як проблема, розв’язання якої коливалося між конечністю фатуму та примхами фортуни.

Своєю чергою, В. Винниченко як письменник-лицедій, що фіксує на папері досвід власної участі в тій виставі, яка звуться життям, мав визначеного попередника — Т. Шевченка. Що лицедійство було неминучим уже через особливості життєвих обставин, засвідчено багатьма біографічними фактами [17]. Відомі широкі можливості сценічного витлумачення лірики Т. Шевченка (розкріті ще інсценізаціями Л. Курбаса). Однак можливості інсценізації поетичного потенціалу, так само як і біографічні деталі, становлять лише окремі аспекти ширшої проблеми створення самого образу автора як дійової особи в уявній виставі, зафіксованій літературним твором в оповідному тексті. Замість дистанції епічного спостереження тут постає співучасть автора як дійової особи уявної вистави, що стає першоджерелом оповідного тексту.

Про позицію самого оповідача як участника дії, а не стороннього спостерігача свідчить насамперед ракурс описів і оповідей. Такий ракурс спостерігаємо, приміром, у “Наймичці”: “Минає рік. Рoste Марко — // І дійна корова // У розкоші купається...”. Помітити й виокремити деталь, яка стосується корови — годувальниці родини, може лише безпосередній небайдужий свідок подій, а не спостерігач на відстані, тож образ автора подається як дійова особа драматичної акції. Ще одне свідчення лицедійства як джерела оповіді полягає в тому, що наративна стратегія відсилає до фольклорних казкових

мотивів мороки та постаті вигадливого хитруна. Поет переповідає те, що за його натяками може відгадати компетентний адресат. Дається взнаки тут також безперечне розігрування адресата. Про свідоме звернення до мотивів мороки свідчить, зокрема, один з останніх віршів поета: “Чи не дурю себе я знову // Своїм химерним добрим словом? / Дурю! Бо лучче одурить / Себе-таки, себе самого, // Ніж з ворогом по правді жити // І всує нарікати на Бога!” (“Не нарікаю я на Бога...”, 05.10.1860). Самоодурення тут постає як альтернатива уголовству та компромісам. Прихованим виявляється гнів, якого поет не зрикається. Самозабуття продовжує цей мотив самоомани в площині акторської гри і створення вигаданого світу, здатного замінити неприйнятну реальність. Отже, поет постає під маскою, а тому виникає питання про те, яку ж маску він обирає.

Необхідно врахувати ще й особливу схильність до авторського маскування, яке було наслідком, зрештою, особливих умов існування поета. За приклад може привести початок відомої поеми: “У Вільні, городі преславнім, // Оце случилося недавно, / /Ще був тойді... От як на те, // Не вбгаю віршу цього слова” (Кос-Арал, 1848). Вочевидь поет натякає на університет, що було замкнено царським урядом. Прозора конспірація дозволяє відчитати “незручне” слово, для чого автор надягає маску амплуа наївного віршувальника. Автор полемізує з можливими запереченнями, усуваючи їх зауваженням про “незручність” сакраментального слова. Маскування образу автора, так само як і удавання “хитруна” для “мороки” адресата, виявляється у зауваженій мінливості ракурсів оповіді — зокрема, через феномен так званого невласне-прямого мовлення з його неозначеністю аспектів вислову. Це унаочнює вже такі рядки з ліричної мініатюри років заслання: “А душу треба розважать, // Бо їй так хочеться, так просить // Хоч слова тихого. — Не чути, // І мов у полі сніг заносить / Неохолонувший ще труп” (Кос-Арал, 1848). Тут відчутні принаймні три голоси, чиї вислови виділено підкресленням. Про значущість такої аспектуальної неозначеності свідчить її наявність в останньому вірші поета (“Чи не покинуть нам, небого”). Розвиток прийомів невласне-прямого мовлення дає підставу для перетворення властивої ліриці іманентної полемічності (заперечення можливих альтернативних образів) у реальну сценічну дискусію, зокрема, з невідомим,

уважним опонентом. “Ми заспівали й розійшлися // Без сліз і без розмов [...] // — Чи заспіваємо коли? Не тут, і певне, не такими” (Оренбург, 1850).

Така сценічна гра з її необхідністю “мороки” адресата пов’язана з інфернальною картиною світу, спільною для Шевченка і Гоголя (у якого, зокрема, відсутні позитивні герої у творах з сучасної тематики). На противагу сміховій версії цієї картини в Гоголя Шевченко дотримувався позиції так званої агеластики — утримання від сміху (“Ти смієшся, а я плачу, / /Великий мій друже”) [17]. Інфернальність світобачення мала наслідком також гіперболізацію оповіді — ще одну проміжну ланку до театралізації творчості.

Інфернальність породжує також відповідних специфічних героїв, упосліджених “запропонованими обставинами”. Тираноборчі мотиви зумовлює інфернальне світобачення. Це повертає до ідеї внутрішньої боротьби як змагання духу, що відсилає до “духоборчої” концепції “психомахії” Г. Сковороди [16]. Особливе місце в інфернальному світобаченні посідає образ дитини, що дає підставу для зіставлення Т. Шевченка не лише з М. Гоголем, а й з гоголівським учнем — Ф. Достоєвським. Досить згадати вірш Т. Шевченка “Дівча любе, чорнобриве / Несло з льюху пиво. / А я глянув, подивився — / Та аж похилився... / Кому воно пиво носить? / Чому босе ходить? / Боже сильний! Твоя сила / Та тобі ж і шкодить” (15.01.1860). Це по суті драматичний епізод, змальований за всіма правилами внутрішнього монологу. Питання ставляється поетом про ті біографічні моменти в житті персонажа — дівчини, які передували спостереженому епізодові та які неодмінно визначатимуть долю персонажа. Відвертий натяк на цю долю міститься в апострофі до всемогутнього Бога. А ось абсолютно схожий пасаж у Ф. Достоєвського: “...через минуту она вышла, но уже книг с ней не было. Вместо книг в ее руках была какая-то глиняная чашка ...раздался пронзительный женский визг и затем ругательства ...толстая баба, одетая как мещанка ...візжала на бедную Елену, стоявшую перед ней в каком-то оцепенении с чашкой в руках” (“Униженные и оскорбленные”, 2.4). Однак само по собі зображення упосліджених нещасних дітей веде до дальших висновків. Це, насамперед, мотив сирітства в широкому сенсі — як переживання себе у світі. Автор ідентифікує себе з образом сироти, приираючи його маску і граючи його роль. У інфернальному

світі він не знаходить притулку і сам постає наче сирота.

Інфернальний світ, відкритий Т. Шевченком, М. Гоголем, Ф. Достоєвським, стає у В. Винниченка тереном художніх експериментів для аналізу і вияву глибоко прихованого в психіці сучасника тяжіння до смерті, помирання і хворобливості — симптомів некрофілії та встановлення дуже сумних діагнозів щодо суспільства сьогодення. Саме для того, щоб здійснити мандрівку Орфея до пекла, виявилося необхідним бути не стороннім споглядачем, а учасником театральної гри, здатним провести експериментальне художнє дослідження хвогою суспільства. Такий підхід до розв'язання завдань викривального спрямування сам по собі не містив би особливих новацій: досить згадати, що у “Сні” Т. Шевченка образ автора постає як своєрідний лицедій — свідок, що подумки опиняється у царському палаці. Але якісно новим виявляється у В. Винниченка обізнаність з деталями театральної практики, з навичками роботи виконавців, яка уможливила принципово нові художні відкриття. Коли, створюючи “нову драму”, Леся Українка зображала головних героїв насамперед як цілковито переосмислених романтичних протестантів, то персонажі Винниченкових драм позначені водночас “романтичним відчуттям ворожості навколошнього світу прагненням одиниці і далеко не романтичним усвідомленням її власної єдності з тим світом, її залежності від нього” [5, 9]. Мотиви “Марка в пеклі”, власної присутності в пекельному світі й нерозривного зв’язку з ним власного існування стають тепер вихідними умовами для ризикованої театральної гри як своєрідного соціологічного експерименту на кшталт так званого залученого спостереження (*involved observation*), коли спостерігач подій стає водночас їх співучасником. Акторська співучасть у спектаклі світової історії замість епічної дистанції стороннього спостерігача — такими стають умови творчості.

Насамперед звернімо увагу на одну істотну особливість інфернального світобачення. Уже щойно згадані образи дитинства завжди постають у творах В. Винниченка поруч з неодмінним супутником — образом смерті. Вочевидь тут дається взнаки спадок барокової традиції, де для демонстрації припису *memento mori* зображали поруч кістяк і немовля — так зване *putti*. Таке відслання до традиції спостерігаємо навіть у створеному на емігра-

ції “Законі” (1923), де поява дитини, яка, сказати б сучасним жаргоном, походить від донорського материнства, стає провісником загибелі родини, хоча зовні всі особи й залишаються при житті. Від проблем дитинства, актуальних для Шевченка і Достоєвського як сирітства, Винниченко підходить до моторошного розумового експерименту — заглиблення в аналіз наслідків можливості вбивства дітей (відомих, зрештою, з фольклорних мотивів покритки “дітозгубниці”), насамперед у “Чорній Пантері та Білому Ведмеді” (1911). Колись перші християнські проповідники засуджували язичницькі ритуали “діторізання” — принесення в жертву нащадків роду, дітей. Дослідник цих пам’яток зазначає, що тут “ідеться про принесення в жертву дітей-первістків”, засвідчуючи знання про “людські жертвоприношення у таврів”, де наведена назва ритуалу була калькою давньогрецького терміну *ζενοκτονία* [6, 152–153]. Тепер повернення до поганських часів відбувається під приводом або потреб мистецтва, як у “Чорній Пантері та Білому Ведмеді” (1911), або ж вигаданих законів спадковості, як у “Memento” (1909). В такому чині, прихованому шатами фразеології, автор розглядів його основу — некрофілію, адже вбивство нащадків прирікає людство на самогубство, виявляючи те, що М. Гайдеггер визначив як “буття, спрямоване до смерті” (*zum-Tode-sein*), або патологічну ознаку некрофілів, притлумлене прагнення самовбивства.

Експериментальне дослідження інфернального світу методами акторської гри та уявної співучасти у виставах світового театру виявляється не лише в творах, безпосередньо призначених для театрального кону, а й у оповідних текстах, до яких належить відомий фантастичний роман “Сонячна машина”. Зазначалося, що Винниченко на еміграції творить особливий жанр — “ігровий роман” — і що саме тут “творча свідомість письменника перебуватиме в силовому полі Іншого” [12, 165, 168]. Відтак роман стає записом спілкування Інших, виявлюючи властивості драми, а точніше — внутрішнього монологу в репетиційній практиці виконавців. Маскування під чужі голоси зумовлює насамперед множинність і неозначеність ракурсів авторської оповіді, можливості її віднесення до різних персонажів, тобто те, що властиве невласне-прямому мовленню. Винниченко вдається до такого способу вислову з експериментальною дослідницькою метою критичного аналізу суспільного світу. В рома-

ні розповідається, як дивовижний винахід — “сонячна машина” — створює можливість звільнити людство від небезпеки голоду, тобто замальовується утопія (“казкова скатертина тут замінена сонячною машиною” [4, 183]) і аналізуються її наслідки: “...людство гепнуло з царства конечності в царство свободи” [2, 433] — як каже автор, глузуючи з відомого вислову Ф. Енгельса. Розвінчування технократичної утопії (традиції якої сягають від “Бурі” В. Шекспіра до “Тунелю” Б. Келермана) здійснюється реалізацією відомого з античності міфу про лотофагів — споживачів лотосу, людей, які потрапили в ідеальні умови існування, звільнилися від потреби боротися і дегенерували.

Цікаві засоби “струменя свідомості”, до яких вдається автор для здійснення такого розумового експерименту. Вже звичайні оповідні пасажі побудовані за принципом невласне-прямого мовлення: “Доктор Рудольф пильно, похмуро зиркає по боках вулиць. Та сама картина страшної помертвілої руїни. ...Доктор Рудольф часом переганяє людей із візочками. На візочках — трава та листя, прикриті мокрим покривалом; та й хазйновито все, діловито, спокійно і звично, наче вони все життя тільки те й робили, що возили оті-о візочки з травою собі на їжу” [2, 420]. У наведений цитаті підкresлено ті фрази, які може виголосити лише учасник подій, обізнаний з тим, що було раніше: опис тут подано з очевидного ракурсу учасника і свідка подій. Вочевидь тут дається знаки характерна неоднорідність драматичного тексту: мінливість ракурсів оповіді, зіставлення різних голосів у нібито авторському мовленні створює ефект прихованого обговорення побаченого, сперечання з собою.

Та поруч з прийомами неозначеності ракурсів і невласне-прямого мовлення ще вагоміше театральне витлумачення діалогічних епізодів, зокрема, в площині сперечання з собою як класичної солілоквії. У “Сонячній машині” це стосується, зокрема, образу Елізи та її дискусії з Трудою. Вважають, що “Еліза ...активно чинить опір, щоб зрештою здатися..., геройня приходить до трагічного самоzapеречення, розчиняється в мі” [4, 185]. Такий висновок, проте, потребує уточнення. Справді Еліза схиляється до точки зору Труди, виходячи з власних міркувань. “T.: Ми всі будемо королями й богами... влаштовуємо величезне свято Сонячної машини... Посередині буде насипано велику гору ...E. ...Я не маю здатності вірити в фантастику...”

T.: ...для вас краще смерть, ніж сонячна машина” [2, 532–534]. Тут неважко упізнати типовий дискурс голосів спокусників, відомих ще з барокою шкільної драми. Звільнення від спокуси дорівнює загибелі. Дальший перебіг спілкування між цими двома іпостасями по суті одного ества повертає з ситуації спокуси на ситуацію зренення, коли Еліза стає чимось на кшталт Марусі Богуславки з відомої української думи. “E.: А тепер ідіть зараз же до ваших і скажіть, щоб усі негайно зникли й поховалися. Не пізніш, як через дві години, всі будуть арештовані... T.: Чекайте, Елізо, я не розумію, ви ж із ними? ...E. Не завсіди ми розуміємо, що діється в нас самих...” [2, 563]. Вочевидь таке самозаперечення геройні не має нічого схожого на конформізм, як може здатися. Подібні конструкції дають підставу вбачати в текстах В. Винниченка не лише виразні ознаки літератури “струменя свідомості”, а й простежувати їх театральні витоки.

Виявлені ознаки “струменя свідомості” в прозі В. Винниченка можна витлумачувати як щабель до розуміння ширшої проблематики образу автора в драматичному творі, де його зовнішні вияви мінімізовані. Зокрема, з цим пов’язане питання про пояснення добре відомої сценічності драматичних творів письменника, їх адекватності вимогам перевтілення. Тим більше авторська роль учасника театральної гри дається знаки в драматичній творчості як створенні репертуару для цілком конкретних акторів. Зіставлення Винниченка з провідними метрами декадансу тут аргументується тим, приміром, що С. Пшибищевського виконувала Віра Комісаржевська, а Г. д’Аннунціо писав для Елеонори Дузе. До речі, пильна увага Винниченка до С. Пшибищевського засвідчена, зокрема, його рефератом, зачитаним у Парижі 1909 р. [10, 118]. Своєю чергою, репертуарна місія драматичної творчості постає з контексту ширшої проблеми зворотного впливу театру на літературу або, радше, інверсії звичайних взаємин поміж ними. Це найвиразніше простежується в прийомах внутрішніх монологів, що перейшли з театру до оповідного стилю “струменя свідомості”. Розвиток цих прийомів, своєю чергою, виводиться з солілоквії або розмови людини з собою.

Першоджерело тут можна знайти остаточно у “Сповіді” Св. Августина та в численних його наслідувачів. Саме сповідний спосіб вислову є обґрунтуванням для звернення до такого прийому

спершу в драматичному, а згодом в епічному оповідному жанрі. Внутрішній монолог як молитва, за християнськими принципами, належить до сталих чеснот і повинен в ідеалі проймати ціле людське життя. На принципах внутрішнього монологу як суцільного заповнення простору між репліками засновно розвиток відомого з християнської патристики принципу “неспансія” — акеметики, або постійного неперервного молитового стану. Житіє святого за цими уявленнями подається як суцільна молитва. За Оригеном, “молиться безперестанку той, хто поєднує молитву з необхідними ділами, а діла з молитвою” [15, 250]. Сповідне покликання солілоквії позначилося на використанні її як засобу художнього пізнання світу через розкриття внутрішнього світу особистості.

Солілоквія демонструється у сценах вагання щодо прийняття остаточного рішення, у ваганнях і сумнівах, уможливлюючи висвітлення мотивів чину, а відтак постає як засіб створення внутрішнього уявного театру вистави в людській уяві. Актурська техніка внутрішнього монологу ґрунтуються на загальній закономірності театрального тексту: те, що персонаж висловлює вголос у репліках, становить лише верхівку айсберга всього внутрішнього мовлення. Тоді репліку слід оцінювати не лише в зіставленні з іншими висловами, а також і з тією солілоквією, яка не висловлюється, але може бути відтвореною як внутрішні монологи персонажів. Струмінь свідомості як конструктивний принцип літератури виводиться саме з таких сповіdalьних основ солілоквії і може вважатися свідченням впливу театру на оповідну манеру.

Розглядаючи генезу струменя свідомості під таким кутом зору, важко переоцінити значення творчості В. Винниченка. По суті про солілоквію та пов’язане з нею невласне-пряме мовлення говорить дослідник, констатуючи множинність голосів, прихованих за оповідним текстом від автора: “Актурський голос — амбівалентний. Він розчиняється у монологах двох диспутантів. Звідси — відчуття розмитості фокусу, суперечливості й парадоксальності позиції автора, його дуалізму й амбівалентної “розчахнутості” між різними героями” [10, 50]. Тут ідеться про формальні ознаки невласне-прямого мовлення, але значення цього феномену значно ширше. Сповіdalьні витоки зовні суто технічного прийому акторської техніки знаходять суголосність у відкритому В. Винниченком

принципі аналізу внутрішнього світу, визначеному ним як “чесність з собою”, який можна виводити з августиніанської традиції сповіdalьного самоаналізу як підстави для звернення до прийомів солілоквії. Однак така сповідь не гарантує, що людина сама знає себе і свої можливості, отже, чи справді вона буде чесною з собою.

Складові програми “чесності з собою”, як вона уявляється в “Щаблях життя” (1907) Мироном Антоновичем Купченком, містить насамперед “лад і гармонію в душі”, тобто усунення дисгармонії у внутрішньому світі особистості, а відтак “саме радощі життя є тим смыслом, який виправдовує різні способи досягнення мети” [10, 77]. Для характеристики “Щаблів життя”, де програма “чесності з собою” розвинута докладно, доцільно згадати про можливість витлумачення твору в ключі лялькового театру, де маріонетки стають носіями окремих характеристичних ознак, уособленнями узагальнених ідей. Та водночас ці ляльки суспільного ладу не редукуються до ролі наочних приладів для демонстрації моральних приписів, як у алегоріях сучасників Винниченка. Л. З. Мороз застерігає, зокрема, проти тлумачення героїв В. Винниченка за аналогією з так званими живими символами, відомими з творчості С. Пшибищевського [8, 183], де, вочевидь, джерелом були барокові алегорії шкільного театру. У “Щаблях життя” “сюжет родинної драми досить міцно злотований із переплетених ліній життєвих доль окремих персонажів, перегук окремих сцен родинно- побутового сюжету надає драматичній дії особливої глибини та об’ємності. Чи не кожен з персонажів твору, чітко окреслений з допомогою пластично виразних психологічних штрихів, разом з тим тяжіє до особливої підпорядкованості провідній своїй характерній рисі, а відтак до узагальненої маски, до засобів, близьких для театру маріонеток. Миронова ідея “чесності з собою” за всієї своєї нестандартності виявляється суголосною ідеї прибуточного господарювання (Сидір Маркович), ідеї свободи від будь-яких ідей (Жорж) [5, 9]. Водночас “на рівні взаємодії “нижчого” й “вищого” сюжетів, на рівні окреслення персонажів здебільшого превалює тонка гра …натуралістичних та узагальнюючих аспектів”, так що стає рухомою межа між справжнім і удаваним. Але в тому і ховається двозначність, а звідти і загрозливість си-

туації: “Постать Мирона експериментальна, причому ця експериментальність є не просто способом досягнення художньої образності, а невід'ємною рисою цієї образності” [5, 12], що зумовлює “невідповідність між теорією героя і його вчинками” [7, 205]. Інакше кажучи, постає вівісектор, якщо скористатися образом (винесеним до заголовка) значно пізнішого роману Патріка Уайта — людина з відвертими садомазохістськими схильностями, для якої експериментування стає вже манією, надокучливою ідеєю. Тож, заміняючи тлумачення Мирона як резонера вівісектором, ми одержуємо ще більше підстав для тих висновків, які зробила, зокрема, Любов Яновська, полемізуючи з серйозно витлумаченою “чесністю із собою” у драмі “*Noli me tangere*”.

Як виявляється, “чесність з собою” дозволяє через власну сповідь обґрунтувати апологію, виправдання себелюбства — тобто по суті цілковиту антitezу до каєття, яке повинне слідувати за справжньою сповіддю. Замість катарсису постає самовдоволення, через яке викривається сутність мерзенної душі. Таке себелюбство демонструє, зокрема, Кривенко з “*Memento*” (1909), який “себе... усіяко оберігає”, а водночас “піддає важким моральним тортурам вагітну жінку” [8, 87]. Історія художника, який переймається ідеями хворої спадкоємності, через це відмовляється мати нащадків і вбиває свою щойно народжену дитину, становить початкову версію колізії “Чорної Пантери і Білого Ведмедя”, написаної двома роками пізніше. Обговорений вище мотив повернення до язичницького “діторізання” — жертвопринесення демонічним силам — дає привід для дослідження психіки сучасника, який виявляється цілком півладним власноручно створеним фантомам. Репліки Кривенка у його суперечках з дружиною складаються в досить послідовні тиради, якими здійснюється самонавіювання. Герой, що сповідує фактично моральний соціопсизм і впевненість у буцімто відкритих законах спадкоємності, по суті переконує сам себе в істинності свого нібито наукового фантому. Цей процес автосугестії простежується від початку драми: *Антонина* (мати дитини): ...я нічого від тебе не хочу, не жду, не вимагаю [...] Кривенко: Він гірше не доноска буде! Він дегенератом буде (дія 1) [3, 25]. А.: Селянки, неосвічені, темні, вони мають право, а я... К. ...селянка приводить на світ дітей несвідо-мо, як попало (2) [3, 44]. Остання репліка засвід-

чує те, в чому запевнив сам себе Кривенко, — у каствій вищості над “селянкою”, в гордині, яке йому нібито забезпечує “свідомість”, у віруванні в непорушності “наукового” знання. Жодний сумнів, видається, тут не здатний зворушити цю самовпевненість.

Суперечності між сповіддю, вигляду якої приирають ці зізнання, і відсутністю каєття розкриваються тут завдяки особливому прийому своєрідної розосередженої тиради, до якої збираються докупи, акумулюються подібні поодинокі “одкровення”, щоб у фіналі завершитися дітовбивством. Діалог спрямовується головною дійовою особою (умовним протагоністом), так що відкривається можливість перетворення драматичного тексту на солілоквію, де репліки інших дійових осіб постають як голоси уявних Інших, опонентів, нібито вигаданих самим героєм. Та комізм ситуації виявляється в тому, що спростування завчасних висновків і заперечення самовпевненості походить від третьої особи — Орисі, яка розриває замкнене коло солілоквії Кривенка: “Та звідки ви, чорт вас забирай, знаєте, що життя піде по вашому плану [...] Я дам тобі сил ... Я запалю тебе” (дія 3) [3, 63, 65]. Остання репліка стає своєрідним паролем. У поведінці Мирона можна запідозрити хворобливість некрофіла, який приховує науковість власні вади, вдаючись до типового психологічного захисту самовиправдання. Розвінчується фразеологія честолюбців, яка має мало спільногого з реальністю.

Розвінчування самозаспокоєння від “чесності з собою” видається доречним зіставити ще з одним принципом В. Винниченка — дисгармонією або, вживачи осучаснений вираз, розірваністю свідомості, — принципом, розвиненим у драмі з відповідною назвою “*Дизгармонія*” (1906), яка стала сценічним дебютом письменника. Драма “*Дизгармонія*” виявляє своє призначення, зокрема, в тому, що “жоден із конфліктів, по суті, не розв’язано, жодну із заявлених проблем не вичерпано, тобто не висловлено ... точки зору на неї” [8, 177]. Саме тут з’являється постать Мартина з його культом сили, що робить непотрібною істину, з тирадами щодо “однобічності” правди та виправдання брехні силою, прагматичною доцільністю [8, 30–33]. Новим у подібній старій езуїтській софістиці мети та засобів тут виявляється розчинення в хаосі. Мартин подібний тут до ще одного сучасного йому персонажа — Парвуса з “*Руфіна і Прісцилли*” Лесі Україн-

ки [18]. Через уявну сповідь розкривається глибина мотивація людських учинків, уможливлюючи критичний аналіз стану сучасного суспільства.

Водночас, прийоми солілоквії, внутрішнього монологу, взяті з повсякденної акторської практики і переосмислені як знаряддя вияву внутрішнього світу людини, у В. Винниченка стають вихідним щаблем для розвитку цілої системи глибинних прихованіх значень сценічних подій, і тут виявляються точки сходження з тим, що вище мовилося про спадщину “трагедії долі”. Модель цього жанрового різновиду романтичної драми, попри спадок фаталістичного світобачення, відзначається тим, що уможливлює узагальнене використання такого специфічного театрального прийому як “сцена на сцені”. Підставу для цього дають, зокрема, такі взірцеві першоджерела драми долі, як “Сон — життя” Франца Грільпарцера та його бароковий образ — “Життя є сон” Педро Кальдерона. Само розуміння примарності існування походить з фольклорних казкових мотивів (пов’язаних, зокрема, зі згаданим мотивом мороки), та воно виходить за межі сухо феєричного тлумачення і стає знаряддям художнього розумового експерименту. Відзначався, зокрема, парадоксальний збіг концепцій уславленої драми П. Кальдерона та “низького” пригодницького “пікаре ского” роману про волоцюг, що зуміли перейти випробування жорстокого світу: в обох автор “закликає до внутрішнього спротиву обставинам навіть у ситуації фатальної приреченості”, а поза тим, “Життя є сон” більше передбачає здібність людини осмислити свої особисті вимоги в контексті світового буття і визнати їхню мізерність” [11, 82, 80]. Коли ж уявні картини сновидіння стають знаряддям випробування дійсності, то й межа між уявним і дійсним стає досить плинною. Звідси випливає той елегантний силогізм, який наводить М. І. Балашов: “...адже сни — це також сни, отже, мінус на мінус дасть плюс. Твердження, що життя є сон — це також сон, а звідси випливає: життя не є сон!” [1, 772]. Отже, коли те, що ввижається людині як витвір власної уяви, як гра на сцені, може завжди прибрести реальних вимірів, то й прийом сцени на сцені теж з видовища перетворюється на чинний елемент дії. Неважко упізнати тут загальний принцип подвійної рефлексії, коли подана на кону гра в перспективі ширшого кону, якому вона адресується, вже з гри перетворюється на реальну дію. Ситуація сцени на сцені склада-

ється тут, зокрема, внаслідок того, що передбачено наявність компетентного глядача, публіки вистави, яка дасть адекватну інтерпретацію, а відтак стане учасником дійства, його коментатором. Звідси демонстрація тих ідей, які жваво обговорювалися в епоху написання творів.

Коли до цього додати, що саме на початок ХХ ст. припадає другий (після романтичної зацікавленості, зокрема, німецьких перекладів А. В. Шлегеля) своєрідний кальдеронівський ренесанс (засвідчений, приміром, російськими перекладами К. Бальмонта), то обізнаність В. Винниченка із цим досвідом видається дуже ймовірною. Про популярність прийомів сцени на сцені в тих роках може свідчити опера “Аriadна на Наксосі” Р. Штрауса (1916 р.), закроєна цілковито як обговорення акторської вистави, що зумовлює несподівані наслідки (закоханість і одруження героїв). Серед драм В. Винниченка згадують “Натусь” (1912), яку “введено в лоно жанрового поліфонізму” завдяки “ефектному застосуванню принципу «театру в театрі»” [5, 12] у зв’язку з використанням удаваних і оманливих взаємин персонажів (Чугусенко — Христя, Роман — Дзижка). Отже, передбачається багатошаровість поданих на сцені подій, а відтак багатозначність їх витлумачення, яке відкриває не лише необмеженість інтерпретації, а й фіктивність віднайдених сенсів, випереджаючи “віртуальний” простір гри з “симулярами” постмодерну.

Подібним чином зазвичай вважають, що у “Брехні” (1910) обмін репліками між шантажистом-провокатором Іваном Стратоновичем і Наталією Павлівною завдяки вживанням умовних, зрозуміліх лише їм обом виразів спричиняється до того ж таки ефекту сцени на сцені: зокрема, “нагадування про лавровишневі краплі означає провокацію смерті, ці ж самі репліки сприймаються іншими персонажами в побутовому сенсі ...так розігрується дія в дії” [7, 214]. Але в “Брехні” наявні підстави для значно ширшого, узагальненого тлумачення сцени на сцені як подвійної рефлексії. Наталя Павлівна тут, по суті, демонструє театр одного актора, адресований насамперед трьом особам — чоловікові Андрію Карповичу, коханцеві Тосю та шантажистові Івану Стратоновичу. З цієї театральної уявної реальності треба виходити, оцінюючи сенс її реплік. Підставу для такого широкого тлумачення принципу “сцени на сцені” можна знайти й у тому, що “брехня Наталі Павлівни є не що інше, як спроби (на жаль,

марні) утримати... у рамках людяності” її удаваних прихильників, адже “брехня є саме те, чого вони потребують, — ліки від їхнього агресивного споживацтва” [8, 107]. Тож ефектом такої вистави, адресованої партнерам на сцені, виявляється “викриття справжньої суті ставлення до Наталі Павлівни тих, хто думав, що любить її, — згадаймо, як кожен із них буквально вимагав її смерті” [8, 107].

Однак стосовно “Брехні” особливо наочними видаються вже згадані паралелі з драматургією П. Кальдерона, а саме — з таким дуже специфічним жанром, як “драми честі, що завершуються кривавою розправою над підозрюваною, але не винною в зраді жінкою” [1, 802]. Саме тут найбільшою мірою виявилися ознаки, розвинені згодом у романтичній “трагедії долі”: “Тут навіть свободу волі, одну з головних опорних точок Кальдерона, відсунуто на узбіччя”, а герой “занурюють у безвихіддя, виявляючи трагізм розриву життєвої практики з будь-якою моральною системою” [1, 804]. Не кажучи про очевидну подібність до “чесності з собою”, ця концепція драми виводить на перший план двобій з долею та проблему осмислення самої долі як фатуму або фортуни. В такій перспективі самогубство Наталі Павлівни виявляється фатально визначенім умовами гри “драми честі”, прийнятими нею в її уявному театрі одного актора. Тому не можна погодитися з твердженням про вихід геройні з гри: “Психологічний тиск призводить до того, що геройня відмовляється продовжувати цю гру і, ніби усуваючись, пропонує Івану Стратоновичу бути ініціатором” [7, 215]. Навпаки, в тому-то й полягає невблаганна логіка прийнятої геройнею ролі у сцені на сцені, що вона змушеня погодитися з усіма рішеннями. Геройня прийняла правила гри “драми честі”, а за цими правилами її випадає роль жертви. Про це свідчить її заява у вічі шантажистові: “Я завжди в твоїх руках і без листів” [3, 187]. Ідеється про внутрішню честь і сумління, а не про зовнішній тиск вимушеними обставинами.

“Брехня” демонструє можливість подвійної рефлексії долання у знятті протиставлення уяви та реальності. У сцені на сцені гра перетворюється на реальну діяльність, так що дистанція між маскою та еством виявляється нестійкою: це ество може кожної хвилини ототожнити себе з маскою або ж, навпаки, маска настільки міцно прикипить до обличчя постаті, що перетвориться на інакобуття її постаті. Відтак В. Винниченко значно розширяє

й узагальнює сенс особливого прийому “сцени на сцені”, який стає в нього засобом подвійної рефлексії. А звідси випливає, зокрема, що те звинувачення в брехливості, яке висувають Наталії її удавані коханці, можна було б висунути будь-якому акторові в театрі. Саме на театральність поведінки геройні вказує зовні малопомітний обмін репліками на самому початку драми: “Пульхера: Там, де треба плакать, вони сміються. Де сміялись — вониплачуть. Наталя Павлівна: А ви хіба бачили хоч раз, щоб я плакала?” [3, 146]. Отже, не брехня, а театральна вистава — от у чому суть поведінки геройні драми.

Саме в такому контексті слід витлумачувати й одну з центральних реплік геройні: “Хлопчуку, що єсть істина? Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною” [3, 193]. Така відповідь на запитання Понтія Пілата може видатися звичайним релативізмом, однак докладніший аналіз у контексті можливого внутрішнього монологу дає підстави для значно далекосяжніших висновків. Привертає увагу те, що теза не симетрична відносно обернення (яким було б твердження “брехня є постарілою істиною”), що означало б, по суті, добре відомий феномен викривлення вихідного твердження в процесі його поширення. Справді, Наталя Павлівна застерігає проти самовпевненості й довіри звичайним “істинам”, нагадуючи, що кожне знання — це лише гіпотеза про світ. Абстрактних істин не існує, а конкретика завжди спричинює необхідність враховувати такі масштабні наслідки, які не під силу охопити окремій особі. Більше того, говорячи про “постарілу брехню”, геройня відсилає вочевидь до театральних конвенцій, до умовностей, які становлять неодмінний супутник людського досвіду, зокрема й того, який демонструє актор.

Поруч з антитезою “істина-брехня” тут впроваджується ще одна категорія — радість, що, на перший погляд, відсилає до ніцшеанської ідеї “веселої науки”: “Н. А без радості я не можу ні... любить, ні жартувати, ні жити” [3, 165]. Та ніцшеанство тут становить лише поверховий шар цих відсилань. Легко зауважити тут відповідність ідеям радошів зі “Щаблів життя”, де виявлялася “чесність з собою”. Але доволі своєрідна це радість, згадки про яку частішають в устах геройні саме перед її самогубством: “Я здуріла, таточку, з радості” [3, 191]. “Може, незабаром ми матимемо ще одну радість” [3, 198]. Геройня позначає цим словом сценічне переживання, той ефект, який викликає її гра. От

чому саме як гру слід розглядати й завершальну сцену самогубства: “Я впилася і хочу всіх розцілувати [...] Прошу не сміяться [...] прийму лавровицневих крапель: може, трохи заспокоють [...] Я помилилась. Я замість капель... Випила ціаністого калію. [...] (*a parte do Ivana*) Це — доказ. Тепер віриш? [3, 205–207]. Відзначаючи пародійні та мелодраматичні моменти, дослідники якось не звернули увагу на той факт, що ця сцена відсилає до одного з найвищих надбань світової драматургії — до фіналу “Гамлета”, де мати героя, королева Гертруда та кож “помилково” випиває отруєний келих на честь перемоги сина.

Та впровадження подвійної рефлексії як узагальнення принципу “сцени на сцені” стає джерелом для розгортання композиційних принципів, властивих саме “дramі долі”. Стосовно “Брехні” відзначено “принцип маріонетковості: герой... поводиться відповідно до авторської стратегії всупереч логіці життєвої правди” [7, 215]. Цю тезу можна, проте, підважити, оскільки на тій самій підставі ознаки маріонетки можна було б углядіти й у Файї з “Пісні долі” О. Блока або в Святого Антонія з однійменної драми М. Метерлінка. Не звертають звичайно уваги на постаті другорядних персонажів, у взаєминах з якими розкривається характер Наталі Павлівни, і насамперед сестри її чоловіка — Сані. Але саме Саня зізнається: “Я не вірила, що вона любить... Я написала, що коли побачу, що неправда, то при всіх поцілую її руку” [3, 159]. Поєднання понять віри і любові тут вельми прикметне. Вдруге воно повторюється в устах головної героїні у зверненні до чоловіка: “Скажи: ти любиш мене? [...] Ти віриш мені?” [3, 185]. А таке поєднання не випадкове — воно відсилає до євангельського розуміння істинного знання як любові. Тому не випадкова також ще одна євангельська ремінісценція в устах героїні, коли вона згадує про батька свого чоловіка: “... мені хотілось стати на коліна перед його батьком, обмити його ноги й витерти їх своїм волоссям” [3, 149], із цим контекстом легко співвідноситься зізнання шантажиста Івана Стратоновича до героїні: “Ненавиджу за те, що люблю вас” [3, 167]. Отже, антагоніст ненавидить саме любов — ознака, яка відверто засвідчує причетність до нечистої сили. Цілком протилежну тезу висловлює наділена інтуїцією Саня: “Я таки вже бачила людей. Поки їм потрібний, доти й хороший, а як висмокчуть, так і викинуть. ... Як хтось при мені бреше, а я на злість

візьму і скажу правду” [3, 176]. Таким чином, правда не є лише нейтральною істинною інформацією про події — вона осмислюється як знаряддя боротьби й немислима без любові. Головна героїня “Брехні” — це насамперед акторка у виставі, що відбувається у формі сцени на сцені. От чому вже вона не може брехати, бо інакше театр як такий слід було б звинуватити в брехливості. Більше того, логіка театру виявляється сильнішою від життя: вірність такій логіці позбавляє життя цю акторку, коли її глядачами та адресатами виявляються жалюгідні некрофіли. Честь цієї драми — це честь акторки, яка повинна дограти свою роль до кінця.

Модель “драми честі” проводиться і в “Гріху” (1919), хоча тут вона суміщається з композиційною схемою, що відсилає до барокового мораліте — спокуси, гріхопадіння та спокутування (докладніший аналіз подано у [20]). Автор, мабуть, мав на увазі відому євангельську тезу, з якою намагається полемізувати головна героїня Марія: “Кожен, хто чинить гріх, є рабом гріха” (*Ivana*, 8.34). Коментуючи цей вислів сучасною фразеологією, можна сказати, що віртуальна реальність гріховних прагнень стає тим фантомом, тим демоном, який поневолює людську особу. Аналіз реплік головної дійової особи як солілоквії було подано нами в іншому місці [20], а тут доцільно привернути увагу до деяких подробиць реплік Марії. Вихідна теза героїні — “Гріха на світі немає ніякого” (1) [3, 483]. Драма власне присвячена практичній критиці такого надто поспішного висновку. Аргумент, яким поліцай Stalinський переконує Марію піти на поступки, полягає в буцімто жертовності такого чину: “І чого ви готові сидіти в тюрмі, почувати себе мучениками, а дійсної жертви не можете принести? Розуміється, така жертва важча, але хіба не важче знати, що через твою моральну чистоту, через твій егоїзм страждають і гинуть близькі тобі люди?” [3, 508]. Саме ігнорування гріха змушує героїню сплутати жертву із забрудненням совісті й веде до фатального софістичного висновку: здійснивши маленьку поступку, вона змушена іти далі й потрапити в цілковиту залежність від своїх попередніх вчинків. Те, що складається в уяві героїні, перетворюється на реальну силу, фантом зухвалого вихвалаєння перетворюється на цілком реальну залежність від поліційного агента, тож долання влади цього фантома лежить через акт самогубства, який виявляється не лише позбавленням життя, але насамперед симво-

лічним, а від того цілком реальним визволенням.

Повною мірою модель “трагедії долі” розгорнуто в найвідомішому творі В. Винниченка — драмі “Чорна Пантера та Білий Ведмідь” (1912). Художник Корній, на відміну від свого попередника Кривенка, вже не прагне знищити свого нащадка, але він нищить його фактично своєю цілковитою підвладністю фантомам творчості — “ідолам театру”, якщо вжити термінологію Ф. Бекона. Його дружині Риті тут протистоїть Сніжинка — цілковита протилежність Орисі, хоча зовні схожа на неї. Якщо Кривенко проповідує свої погляди, то Корній демонструє цілковиту безпорадність перед невидимим демоном творчості. Навіть структура його реплік засвідчує відсутність волі, згоду бути підлеглим будь-кому. Та справді ця позірна безвольність обертається цілковитим підпорядкуванням темній, демонічній волі створених власною уявою фантомів. Це переконливо засвідчено обміном репліками з дружиною: “*Корній*: Веліть мені ніхто не може. І вже. Пусти. *Рита*: Я благаю тебе, не велю, а молю, благаю. *К.*: Це все одно” [3, 325]. Персонаж перебуває в цілковитій підвладності вигаданим ідолам, звідси зовні може видаватися нерішучим і охопленим ваганнями, але він стає нечутливим до найближчої людини, коли йому диктує волю фантом.

Поведінка Корнія нагадує дії наркомана або алкоголіка, цілком залежного від предмета своєї пристрасті. Створивши образ Корнія, Винниченко поставив проблему переродження творчості на зло, зокрема, перетворення мистецтва на наркоманію. Ця проблема, очевидна для сьогодення (досягти згадати деякі явища “масової культури”), на початку ХХ ст. ще не була помітною, хоча сама по собі постать безумного митця, що руйнує сімейний затишок, була відома з романтичного досвіду. Та принципово новим стало тут викриття фантомів, які ведуть митця до руїни. Мотив язичницького жертвопринесення дитини демонам того, що видається мистецтвом, тут стає тим “ідолом театру”, який опановує вчинки героя і невблаганно провадить його до загибелі. Корній діє так, як чинили в трансі ті язичницькі жерці, яких колись звинувачували в “діторізанні” вищезгадані християнські проповідники.

Розкриття цієї фатальної обумовленості вчинків Корнія дається через струмінь свідомості, виявлений за поодинокими репліками. Сніжинка стає тут як інакобуття самого Корнія, як голос того

фантому, якому він служить і який заоочує його до самовбивчих учинків. Так, вона проголошує право митця на садизм: “Творець мусить бути жорстоким” [3, 323]. Тут виникає питання, а на яких підставах та чи інша людина має підставу оголосити себе творцем і привласнити право на вигадану жорстокість творця. Чим той чи інший персонаж доводить, що він саме творець, а не звичайна смертна людина — це питання замовчується Сніжинкою. Саме з її уст походить ще один софізм, за яким дитина нібито джерело несвободи: “Скували ви себе лікарями, Лесиками, пельушками” [3, 280] (дія 1). Відтак справжня залежність від вигаданих фантомів виявляється прихованою, а звинувачення зводяться на дитину. Звідси і те викривлене розуміння сміху (сатанинського, за християнськими уявленнями), який демонструє ця постать: “С.: ви повісилися б, якби Лесик помер. Правда? К.: Тут, Сніжинко, мало смішного [...] С. Тут тільки смішне!” (дія 2) [3, 292]. Сміх, отже, постає як торжество зла. Корній слідує саме таким приписам, відверто проголошуєчи садизм. К.: В цю хвилину мені потрібні ви. Р.: Наші муки? К.: А так! (3) [3, 309]. Як звичайно у В. Винниченка, істину відкриває репліка другорядного персонажа — матері Рити у відповідь на міркування Корнія: “К.: Таке страждання. Це іменно те, що треба. Ганна Семенівна: Та ти в душу подивись, там ще більша мука!” [3, 306–307]. Але саме душі герой і не здатен зрозуміти. Це вже підважує його талант як митця і те право на жорстокість, яке йому надає Сніжинка.

Серед реплік Корнія міститься величезне прикметне визнання: “Ні, я не боюсь ...нікого, а тільки ...себе” [3, 324]. Це типовий симптом наркомана, який відчуває свою залежність і саме її боїться найбільше. Тут В. Винниченко сформулював важливе художнє відкриття: те, що штовхає людину в наркоманію, що робить її суїцидом — це насамперед страх перед собою. Залякані собою, особа стає підвладною вигаданим фантомам, потрапляє в тенета того, що тепер іменують наркозалежністю, а зрештою стає спрагненим смерті некрофілом. Наркотична пристрасть і пристрасть до смерті стають виявами одного джерела — панічного переляку, страху життя, і це уособлює постать Корнія. Він стає рабом своєї фатальної приреченості, на противагу дружині — Риті, яка розпочинає боротьбу проти долі, але фактично стає виконавицею її вироку.

Фатальну приреченість зруйнованої родини ви-

ведено в “Законі” (1923): відчайдушна спроба врятувати бездітне подружжя тим, що нині називають донорським материнством (чоловік — інтелігент Мусташенко за згодою з дружиною Інною спокушає секретарку Люду, яка народжує дитину), обертається цілком протилежним наслідком — розлученням і створенням нової родини. Залізна необхідність такого розв’язання конфлікту демонструється послідовністю реплік, що складаються в суцільні внутрішні монологи — приховані супутники дій персонажів. У сценічних діалогах Винниченка взагалі зарезервоване місце для доповнення можливими репліками “убік”, які б розтлумачували сенс самому виконавцеві. Як розшифровуються окремі репліки, можна простежити за їх можливими трансформаціями *a parte*, подібно до того, що відбувається в акторській практиці. Невідворотність наслідків виявляється через послідовність ситуацій, коментованих такими уявними репліками. Спочатку маємо ситуацію залишення: “Люда: Мені так незручно писати. (+ *a parte* ваші залишення надто брутальні). Мусташенко: А то не треба спішити” (+ *a parte* вам буде зручно) (2) [3, 555]. Наступна дія — це зміщення стосунків: “Люда: А чого вечір не прийшов? Вийдеш сьогодні? (+ ти мені симпатичний, у мене турботи за тебе). Мусташенко: Не можна було, не можна було — за нами слідкують” (+ в нас є перешкоди, що нас об’єднують) (3 дія) [3, 569]. Народження дитини зумовлює непередбачений наслідок — протест Люди: “Я — мати, дитина — моя! За що?! Я любила, руки цілуvala... Ну, розлюбили. Але щоб отак?!” (4) [3, 584]. Несподіванка викликає розгубленість: “М.: Вона виїжджає з дитиною. Інна: Як з дитиною? М.: Так, вона не хоче віддати дитину. І.: Я не розумію. Не хоче віддати? Кому не хоче? М.: Нікому не хоче” (д. 4). (+ Твоя порада виявилася марною і я не знаю, що далі робити) [3, 587]. Нарешті, завершальний наслідок — кінець родини: “Інна: І ти будеш ходити до них? М.: Ну, очевидно, вже ходити не буду. І.: Будеш. Там буде твоя справжня родина. Родина там, де дитина” (д. 4) (+ Нам треба розлучитися, у тебе є “твоя родина” і вона “там”, а в мене тепер інші плани) [3, 590]. Підсумок тут можна подати словами Мусташенка: “Ми самі викликали силу, що більша від нас” [3, 588]. Саме ця сила з уявного фантома перетворилася на реальність — як це і відбувається в “трагедії долі”.

Одна з цікавих знахідок В. Винниченка тут по-

лягає в тому, що інтелігент Мусташенко застосовує ту саму фразеологію, що й повія Сніжинка з “Чорної Пантери”, стосовно немовляти, яке стало на перешкоді життєвим планам. “Мусташенко: шматочок живого червоного м’яса” [3, 589]; Сніжинка: ... шматочек м’яса, яке кричить” [3, 292]. Такий знак тотожності між інтелігенцією та проституцією, попри його зовнішню скандалістість, дає підстави для дальших висновків. Збіг брутальних визначень “м’ясо”, вжитих стосовно маленької людини, видається невипадковим і потребує спеціального коментаря. По суті, тут автор відсилає до того феномену, який у теології визначається як “бестіалізація” людини, прирівнювання її до тварини. Відомо, що в перекладах Біблії, зокрема, в словах про “слово, що стало тілом” вживачається саме поняття “плоті”, а не інші синонімічні версії. Наголошуючи на цій обставині, О. М. Трубачов у своєму науковому заповіті — посмертно надрукованій доповіді на 13-му з’їзді славістів — спеціально зауважив: “Значення “плоті” як спочатку нарощуваний шар живого тіла ... протиставлено значенню м’яса — спочатку, мабуть, про сире м’ясо... Слов’янські перекладачі Святого Письма, мабуть, добре відчували цю культурну семантику м’яса, через що ми і не знайдемо випадку “і слово стало м’ясом”, а тільки “слово стало плоттю”” [13, 33]. Так розвінчується впевненість у безпомилковості життєвих планів.

Модель “трагедії долі” простежується і в інших історіях суїцидів, виведених В. Винниченком. У “Базарі” (1910) Маруся калічить себе (позбавляє зовнішньої привабливості обличчя сірчаною кислотою). Вважають що вона водночас “втрачає колишню зосередженість і доброзичливість, стає неуважною, недовірливою” саме через те, що “роздвоєння залишилось своєрідним поштовхом до переживань дівчини” [8, 54–55]. Віднаходили також в “екстравагантному” вчинку Марусі, з одного боку, “агресивне заперечення своєї вроди, ставлення до неї як до чужого (іншого) в собі”, а з іншого боку, “пародію на театральні інтриги жорстоких мелодрам” (та, додамо, на мотиви кримінальних “жорстоких романів” про знівечення красунь саме за допомогою сірчаної кислоти) [7, 210–211]. Але є підстави простежити ще й інше коріння, яке відсилає до вже обговорюваних раніше паралелей поміж “Блакитною трояндовою” Лесі Українки та “Щирою любов’ю” Г. Квітки-Основ’яненка [18]. Саме в останній драмі уперше подано монолог, (4 дія,

4 ява), де відкрито симптоми автоагресії, що веде до самовбивчих наслідків: “Галя: Гарно дівчат ховають, обдарюють усіх, неначе на весіллі. Так вона-бо нічого не бачить. Я щасливіша усіх: мої похорони я буду сама бачити, …сама і поховаю себе! …проси, щоб швидше нас звінчали: боюсь, щоб я з собою чого не зробила!” (Г.Ф. Квітка-Основ’яненко “Щира любов, або Милий дорожче щастя”, 4.4). Про пра-вомірність такого зіставлення свідчать характерні відповіді Марусі своїм уболівальникам Леоніду і Трохиму в 1-й дії. “Т.: Я безумно люблю вас [...] М. Ви хочете …щоб я з вами навіть не балакала? [...] Л.: Жіночка моя кохана! [...] М. В наші чисті відношення входить …це (1)” [3, 100–102]. Мотив чистоти і страху забруднення стає дуже істотним — він повторюється в словах Марусі в 2-й дії: “Л.: Будь моєю жінкою. [...] М. Потім. [...] Я хочу, щоб ми чистими пішли туди” [3, 117]. Ще одне зізнання Марусі дається після скалічення, у 4-й дії, коли вона фактично засвідчує невдоволення собою як провідний мотив її поведінки: “М.: Вони вважають мене нікчемною [...] на що-небудь я таки здана. Да, да. На що-небудь” [3, 137]. Можна розглядати дії Марусі як полегшений варіант самогубства, так що драма демонструє історію сүїциду. Доля постає тут фактично як історія хвороби — розвитку психопатологічних комплексів меншовартості та похідних фобій, що мають фатальні наслідки.

Драматург виставляє безжалійний діагноз “флірту зі смертю”, і це дає підстави порівнювати “Базар” не з “Брехнею”, як звичайно роблять, а з “Пригвожденими (Розіп’ятими)” (1915), де подібна історія хвороби простежується вже у чоловічій версії. Історія самогубства сина професора Лобковича Родіона, що розгортається на тлі взаємних звинувачень у невірності зовні добропорядного подружжя, визначається тим самим фантомом уяви про негідну спадкоємність, який бачили в “Memento”. Специфічні особливості полягають тут у тому, що об’єктом агресії стає не нащадок, а сам носій запідозрених вад. Та особливо цікавим видається аналіз невідвортного процесу прийняття рішення про самогубство, який виявляється через внутрішній монолог Родіона, що відтворюється з його розосереджених тирад і засвідчує фатальність просування до загибелі в дусі “трагедії долі”. Насамперед у зверненні до батька Родіон прагне запевнити в своєму начебто нормальному стані, а на доказ вказує на звичайний перебіг подій у довкіллі: “От дерева,

будинки, люди йдуть собі, собаки бігають… Все як слід. [...] А ви вже думали, що я застрілюсь, отруююсь і таке інше?” (дія 4) [3, 462]. Але цей вихідний стан визначає лише нульову позначку в подальшому розгортанні хворобливого стану. Вирішальне значення відіграє діалог з потенційною нареченою — Калерією, що намагається переконати героя не робити фатальної помилки і постає як узагальнений голос Іншого, що пропонує альтернативні дії. Спершу герой відмовляється від близьких контактів. “К.: Писали ви неправильно, під першим враженням. [...] Р. Любити можна те, що знаєш. Вас я не знаю. І не хочу знати”. [3, 468–469]. Аргументи тут видаються досить вмотивованими (герой фактично посилається на відоме прислів’я “Невідомого не бажають” (*non volitum nisi cogitatum*), але по суті він боїться бути предметом співчуття через свою слабість, як з’ясовується з подальшої пари реплік.

Спершу Калерія знаходить вірний ключ до самостійності характеру неврастеніка: “К. “З жалості до кого б то не було я не маю бажання губити себе! [...] ви в небезпеці. Не жалість, а небезпека” [3, 469]. Це звернення можна сформулювати іншими словами: ти сам впораєшся з твоїми вадами. Опір Родіон вмотивовує популярною на той час фразеологією міркувань про спадкоємність, але через мотиви слабості та її долання його думка повертається до того нормального стану, який було засвідчено у вихідній репліці: “Жити тепер я вже не можу [...] Я-божевільний! Чуєте? Божевільний, наслідственно хворий! [...] Ніякої любові мені не треба тепер! Нічого не треба! [...] коли я почну слабнутити? А я ж неодмінно почну, неодмінно! [...] Не скоряюсь! [...] Нічого не боюсь! Не вірю! От стіл, вікна, деревя, небо! [...] У мене в цю мить такий стан, який, мабуть, бував в у присуджених до смерті і помилуваних. [...] Я ніби трісочка на хвилях” [3, 470–473]. Страх як першоджерело неврастенії начебто подолано, і це підтримує відповідь Калерії: “Держись на гребіні” [3, 474]. Здається, наче знайдено ключ до образів неврастеніка, але виявляється, що це лише симптом тимчасового покращення перед катастрофою. І вона надходить, коли герой у відповідь на повернену надокучливу ідею нечистоти одержує відповідь цього разу як заперечення: “Р.: “Та яка ж правда й добро можливе, коли ми, падлюки, замісчуюмо життя? [...] К.: Ні! Ти хочеш бути іншим, а ці не хочуть! [...] Р. Падлюка! Ні!” [3, 475–476].

З погляду психотерапії Калерія тут припустилася помилки: вона вдалася до переконання у заперечувальній формі, апелюючи до інших як неіснуючих. Тому ѿстаннє слово помираючого героя — заперечна частка. Негатив руйнує будь-який сугестивний ефект, і ця помилка виявилася фатальною, згідно з логікою “трагедії долі”.

Твори В. Винниченка, ставлячи героїв до двобою з долею, не лише вживали композиційні надбання загальноєвропейської традиції “трагедії долі”. Концепція долі, яку демонструють ці твори, відсилає насамперед до того, що висловив Т. Шевченко у вірші “Доля” (триптих разом з “Музою” і “Славою”): “Ми не лукавили з тобою, // Ми просто йшли: у нас нема // Зерна неправди за собою”. Саме так “просто іти” спонукає своїх персонажів В. Винниченко, розкриваючи моторошні урвища їхнього внутрішнього світу. Аналіз проблеми долі у Т. Шевченка приводить до висновку про своєрід-

ність її тлумачення і розв’язання: “Це не фатализм, не покора долі, але й не бунт проти неї, …це азартна гра з долею” [9, 168]. Але саме такий азарт змагань з фортуною поглинає дію Наталі з “Брехні”, Рити з “Чорної Пантери”, Марії з “Гріха” й інших персонажів В. Винниченка.

Розуміння долі як фортуни, а не фатуму водночас єднає з романтичною “трагедією долі” і відрізняє від неї. Прийоми розкриття суті особистості через сповідані за своїми витоками внутрішні монологи стають знаряддям критичного аналізу цілого суспільного світу. Постаті некрофілів і суйцидів відкриваються під цілком звичними й зовні добropорядними шатами повсякдення. Традиції викриття сучасності, що корінятися у проповідях І. Вишеньського, в діалогах Г. Сковороди, у поемах Т. Шевченка, піднеслися на новий щабель розвитку в драмах і прозі В. Винниченка.

Література:

1. Балашов Н. И. На пути к Кальдерону /Н. Балашов. Кальдерон де ла Барка П. Драмы. В 2 кн. Кн. 1. – М.: Наука, 1989. – (Литературные памятники) – С. 753–838.
2. Винниченко В. Сонячна машина / Винниченко В. – К.: Дніпро, 1989. – 622 с.
3. Винниченко В. Вибрані п’еси / Винниченко В.– К.: Мистецтво, 1991. – 606 с.
4. Герман Н. Роман-антиутопія у слов’янських літературах 1920-х років (твори С. Замятіна, В. Винниченка, С. І. Віткевича) / Н. Герман. – Дух і літера, 2010.– № 22.– (Польські студії) – С. 179–193.
5. Гуменюк В. І. Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики: автореф. дис... доктора фіол. наук / В. І. Гуменюк.– К., 2002. – 36 с.
6. Зубов М. І. Лінгвотекстологія середньовічних слов’янських повчань проти язичництва / М. І. Зубов. – Одеса: Одеський регіональний інститут державного управління Національної академії державного управління, 2004 (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова) – 336 с.
7. Малотіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку ХХ ст. /Н. П. Малотіна. – К.: Академвідav, 2010. – 254 с.
8. Мороз Л. З. “Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В. Винниченка /Л. З. Мороз. – К.: Інститут літератури НАН України; ВІ-ПОЛ, 1993. – 208 с.
9. Нахлік Є. Доля / Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка /Є.Нахлік.– К.: Наукова думка, 2008. – С. 162–184.
10. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості / В. Панченко. – К.: Твім інтер, 2004. – 288 с.
11. Пастушенко Л. І. “Жизнь есть сон” Кальдерона и “История жизни пройдохи по имени Дон Паблос” Кеведо / Л. И. Пастушенко //Iberica. Кальдерон и мировая культура. – Л.: Наука, 1986. – С. 75–84.
12. Сиваченко Г. Емігрантська творчість Володимира Винниченка: імагологічні інтенції в ідеологізованому дискурсі / Г. Сиваченко // Літературна компаративістика. Вип. 4. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. 1. – К.: Стилос, 2011. – (Інститут літератури НАН України) – С. 140–183.
13. Трубачев О. Н. Опыт этимологического словаря славянских языков: к 30-летию с начала публикации (1974–2003) / О. Н. Трубачев. – М., 2003 –(РАН. Институт русского языка. 13-й международный съезд славистов в Любляне (Словения), 2003 г. Доклад пленарного заседания) – 48 с.
14. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней / И.Д.Шкунаева. – М.: Искусство, 1973. – 448 с.
15. Шпідлік Т. Духовість християнського сходу /Т. Шпідлік. – Львів: Львівська Богословська Академія, 1999. – 496 с.
16. Юдкін-Ріпун І. Герметичний дискурс Григорія Сковороди /І. Юдкін-Ріпун // Студії мистецтвознавчі. –2010. – № 2 (30). – С. 7–19.
17. Юдкін-Ріпун І. Джерела драматизму лірики Тараса Шевченка/І. Юдкін-Ріпун // Студії мистецтвознавчі. –2011. –2 (34). – С. 7–19.
18. Юдкін-Ріпун Ігор Підтексти драм Лесі Українки /І. Юдкін-Ріпун // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – №4. – С. 7–19.
19. Юдкін-Ріпун І. Гумор та гротеск в українській культурі /І. Юдкін-Ріпун // Студії мистецтвознавчі. – 2012. –№ 2. – С. 7–19.
20. Yudkin-Ripun I. Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry / I. Yudkin-Ripun. – Kiev: Osvita Ukrainy, 2013 – (National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology) – 444 p.

УДК 78.071.1(477:785.1)

Євгенія Сіренко

“ЕПЛОГИ” ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА: ВІД НАЗВИ ДО ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ

Анотація. Розглядається твір видатного українського композитора сучасності Євгена Станковича – Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано “Епilogи” (2007). Висвітлено історію створення та прем'єрні виконання твору, ідейно-образний зміст, драматургічний задум та складну композиційну структуру. Аналізуються різноманітні жанрові поєднання, трактовка тембров та специфіка стилістичного рішення.

Ключові слова: конфлікт, образ, тембр, скрипка, віолончель, фортепіано.

Аннотация. Рассматривается произведение выдающегося украинского композитора современности Евгения Станковича – Трио для скрипки, виолончели и фортепиано “Эпilogи” (2007). Раскрыта история создания и премьерных исполнений произведения, идеально-образное содержание, драматургический замысел и сложная композиционная структура. Анализируются разнообразные жанровые соединения, трактовка тембров и специфика стилистического решения.

Ключевые слова: конфликт, образ, тембр, скрипка, виолончель, фортепиано.

Summary. The artwork of outstanding modern Ukrainian com-

poser Yevhen Stankovych – “Epilogues” (2007), a trio for violin, cello and piano is reviewed in this article. The trio was created especially for “Griffon”, a performing ensemble from Canada, that presented this work for the first time to the public in Canada, the US and Ukraine. “Epilogues” is a vivid example of recent years’ composer’s style, but also it outlines a number of new tendencies in his work. This complex musical composition contains a variety of images, genres and styles. Here one can find a delicate lyrics, thoughtful recitatives, expression, dramatic effect and invincible “Declaration” embodied in the imitation of bells sound at the end of the trio. It is nonconventional cycle of chamber genre trio; this composition consists of one part and contains features of instrumental poem with elements of variation, cross-cutting direction and aspiration to integrity of the musical exposition. This particularly confirms some compositional trends, typical for Stankovych works of the last decade. Atypical and new is the dramatic idea of displacing lyrical image, gradually but irreversibly general direction goes “from lyrics to tragedy”. Also the interpretation of voices in the trio, their image differentiation is individual. The excellence and professionalism of Yevhen Stankovych composer work truly amazes in the trio “Epilogues”.

Keywords: conflict, character, tone colour, violin, cello, piano.

Дослідження новітніх опусів провідних вітчизняних композиторів залишається **актуальним** для сучасного музикознавства. Серед найактивніших українських авторів у сфері скрипкової музики вирізняється Євген Станкович, чиї твори останніх років (Сьома камерна симфонія, Другий скрипковий концерт, “Дотик янгола” та інші) суттєво розширяють і збагачують загальний жанровий простір. Аналітичному розгляду деяких з цих творів присвячено публікації І. Коханік, Ю. Чекана, Г. Луніної [1; 3; 4]. Водночас скрипкові твори “малої форми” Є. Станковича, особливо написані в останні роки, залишаються поза увагою вітчизняних музикознавців. **Метою** статті є комплексний розгляд фортепіанного тріо “Епilogи” з погляду його жанрової та художньої специфіки.

У творчій практиці Є. Станковича доволі часто виникають ситуації написання музики “на замовлення”, індивідуального виконавця або ж цілого колективу. Часто такі пропозиції надходять з-за меж

України, від іноземних музикантів. Не є винятком Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано “Епilogи” (2007), написане композитором на замовлення канадського виконавського колективу “Griffon”, яке і представило вперше твір публіці Канади, Сполучених Штатів Америки та України.

“Епilogи” — це зразок пізнього стилю Є. Станковича, із типовими для багатьох творів композитора останніх років рисами. Видатний за художніми характеристиками, цей твір накреслює й ряд нових тенденцій у творчості композитора. Емоційно насичений та глибокий за змістом опус має у собі виняткове образне, жанрове та стилістичне розмаїття. Широка шкала смыслових градацій демонструє спогляdalні та медитативні образи, ніжно-просвітлену лірику, вдумливі речитативи, експресивні сплески та драматичні афекти й навіть переможно-піднесену “декларацію”, яку втілено в імітації звучання дзвонів наприкінці твору.

Розглядаючи жанрову належність і особливості

композиції “Епілогів”, Г.Луніна, аналізуючи твір у вступному слові до нотного видання, зазначає: “Це поема-балада з наскрізним розвитком” [3, 8]. Слід зауважити, що жанр фортепіанного тріо не вперше представлений у творчості Станковича (раніше було створено фортепіанне тріо “Музика рудого лісу” (1992), але його трактування тут глибоко індивідуальне. На відміну від типової для класичної традиції циклічності камерного жанру тріо, спостерігаємо тут одночастинну будову з рисами інструментальної поеми, в якій виразними є елементи варіаційності й розробковості, але водночас музично-драматургічний розвиток твору має наскрізне спрямування. Саме це підтверджує певні композиційні тенденції, що стали властиві творам Є. Станковича останнього десятиліття: взаємопроникнення ознак різних типів структур, монологічність як основа художнього задуму та тяжіння до цілісності музичного викладу.

Роль кожного з інструментів складу фортепіанного тріо також переосмислена порівняно з жанровою традицією. Передусім важливим стає образно-рольовий принцип, заснований на чіткій тембровій диференціації.

“Епilogі”, на перший погляд, — узагальнена назва, яку можна було би сприймати як достатньо типізовану й навіть формалізовану, але зазвичай робота композитора з “іменами” власних творів, той явний чи прихований зміст, який він вкладає у назви своїх творів, може слугувати допоміжним способом у намаганні точніше визначити конкретний художній зміст.

Відкриває Тріо тиха спогляdalьна тема-А в партії фортепіано. Її одноголосний виклад у середньому регистрі й гострий штрих кожного звука на незмінній педалі відтворюють ефект автентичного звучання дримби. Мелодичний малюнок теми має доволі вузький діапазон і закріплює стійке звучання G-dur і загальний пасторальний настрій. Згодом у стійку консонансну канву починають вплітатись дисонансні вкраплення зменшених квінт та підключається нова тембрально-мелодична лінія (віолончель), яка не припиняє неспішного, дещо відстороненого розгортання фортепіанної теми. Образну сферу віолончельної партії можна віднести до глибокого та емоційно виразного монологу-розвіді (тема-В), який занурює слухача у плин вокальної, можливо романської лірики. Це і є типовий для скрипкових творів композитора канти-

ленний тематизм, розгорнутий у монолог широкого дихання, що зазнає в подальшому розвитку численних мелодичних модифікацій. Вступ скрипки в високому регистрі (т. 16) народжує нову пристрасну та виразну монологічну тему-С, яку в образно-драматургічному сенсі можна трактувати як першу появлі “ліричного героя”. Струнні інструменти вимальовують дві різні образні сфери — виважено-стремлену та емоційно-пристрасну, проте між ними відчувається інтонаційний зв’язок і спорідненість через особистісне начало. Це можна трактувати як розділені в часі реакції людини на певні події, одна — спонтанна, безпосередньо наблизена, а друга — реакція-спогад.

У наступному епізоді експозиційного розділу (т. 22) на перший план виходить нова лірична тема-Д у партії віолончелі, яка звучить як пронизливий спогад про щось дуже світле й ніжне. Мелодичні контрапункти скрипки і фортепіано в тоналності fis-moll, загальний рух усіх голосів, включно з партією фортепіано, можна порівняти з тотальною нескінчністю мелодійного руху Г.Малера. Середній фрагмент епізоду, Quasi cadenza (т. 31), знаменує появлі нової, відмінної від попередніх, образності, що постає в коротких каденційних репліках скрипки. Цей образ символізує народження руйнівної сили, позначає старт процесу подальшого знищення ліричної образності, проте тут він має характер лише тривожного передчуття неминучої загрози. Інтонаційно каденція скрипки споріднена з віолончельною темою-Б і проростає з попереднього віолончельного та скрипкового музичного матеріалу. Завершальний фрагмент епізоду знаменує скорочене проведення скрипкою теми-D1 в h-moll, у високому регистрі та в динаміці f, проте авторська вказівка molto cantabile зберігає “недоторканним” експонований раніше ніжно-просвітлений стан.

Черговий епізод (т. 40) позначає початок нової, розробкової фази “Епілогів” і поєднує в собі різні фактурно-стилістичні прийоми. Тут розпочинається поступове, але невідвратне витіснення ліричної образної сфери. Епізод відкриває багатопластове звучання двох рівноправних фактурних ліній — акордовий виклад теми-А у фортепіано та короткі елементи цієї ж теми в партіях струнних. Їх гармонічний виклад, цікаве темброве рішення створюють яскравий виконавський ефект. Другий фрагмент епізоду (т. 43) має поліфонічну структуру і уособлює в собі поєднання декількох тем і станів,

як відлуння початку твору. Розвиваючись, усі тематичні лінії досягають кульмінації (т. 51), яка стає початком нового розробкового епізоду.

Він постає розгорнутим кульмінаційним проведенням і затвердженням пристрасної ліричної образної сфери твору, всередині якого вже чітко присутній “чужий”, словісний образ, що втілений, знову ж таки, в невеличкій каденції. Початкова тема епізоду (тема-Е) сприймається як нестримний потік відкритої та романтичної лірики, в який додаються щемливі “нотки” дуже особистих одкровень, уривки сокровенної сповіді (тут композитор використовує тріоль як особливий засіб втілення важливої образної інформації). Основна, скрипкова тема цього епізоду інтонаційно споріднена із першою скрипковою темою-В1 і підсиlena в партії віолончелі. Бурхливий, насыщений фортепіанний супровід цього фрагменту набуває широкого трирядкового написання. Раптом мелодичний розвиток різко уривається, і твір продовжує черговий міні-розділ (т. 66) *Quasi cadenza, molto rubato*. Тепер це вже не тривожне передчуття загрози, а однозначний “ультиматум долі”. Він формується із окремих, що змінюють одна одну, невеличкіх реплік усіх трьох інструментів, а основою для їх проведення стають довгі та гармонічно-напружені акорди фортепіано та довгі трелі струнних інструментів. Останній фрагмент цього епізоду (т. 70) органічно проростає з попереднього каденційного і поєднує в собі продовження деяких попередніх мелодичних ліній, проте й він різко уривається, залишаючи після себе відчуття недомовленості.

Епізод-Г (т. 72) будується на появі нової танцювальної теми та зіставленні різноманітних образних варіантів попереднього музичного матеріалу. Ключове значення тут має синкопований ритм танцювальної теми, який поступово буде розростатись у всіх можливих напрямах — кількісно, фактурно та динамічно. Як наслідок, постають дві паралельні образні лінії — танцювальна та драматична. Потому розвиток одразу ж перемикається в інший змістовий план, у сферу напруженої лірико-драматичної образності. Головним тематичним і смисловим акцентом тут є нова скрипкова тема, що поєднує в собі інтонації двох попередніх, найбільш рельєфних ліричних тем твору — Е2 (тт. 74–76) та D2 (тт. 75–77). Її динаміка ff, виразні акценти, драматичні інтонації в складних ритмічних поєднаннях підносять це проведення на дуже високий

рівень емоційного напруження. Через незначне уповільнення темпу звучить тиха й ніжна тематична ремінісценція лірично-просвітленої теми (тема-D) як нагадування минулих, попередніх емоцій (*Meno mosso*) (сам автор називає цей момент “переключенням”). У наступному, ще більш притишенному фрагменті (т. 82), віолончель далі розгортає тему-D2, а другим голосом викладаються перевтілені у світлу й ніжну скрипкову лірику інтонації віолончельної теми-монологу початку твору, що стає останньою повноцінною появою просвітленої образності в Тріо.

Внутрішню гармонію ліричного епізоду порушує наступний контрастний фрагмент (т. 85), якому властива певна відстороненість, якась спогляданість внутрішнього психологічного “пейзажу”. У звучанні струнних виникає темброва імітація стародавньої ліри, що породжує алюзію народного музикування-роздуму. Як спогад наприкінці фрагменту в голосах усіх інструментів по черзі проводиться короткий початковий елемент вдумливого віолончельного монологу (т. 93), що сприймається як повне, остаточне “розчинення” ліричного, особистістного.

Наступний епізод започатковує драматургічний злам твору, коли музичний простір повністю поглинає агресивно-драматичний образ, в основі якого мелодичні, ритмічні, фактурні та образні перевтілення початкової теми-А та віолончельного монологу (т. 94). Надзвичайно важлива роль у цьому процесі надається ритму. Невеличкі репліки *pizzicato* та флаголетів струнних інструментів зберігають інтонаційну спорідненість із певними елементами віолончельного монологу, але штрихове вирішення їх виконання стає ознакою “омертвіння” інтонаційної матерії та “дематеріалізації” звуку. Проведення всіх мелодичних ліній досягає першої кульмінаційної вершини у т. 104, яку втілено в танцювальній темі. У поліфонічному проведенні вона перетворюється на зловісний образ незворотності, якою нищівної та безжалъної зовнішньої сили. В цілому весь цей епізод має дуже напружене та драматично-загрозливе звучання, яке сягає другої кульмінації (111 т.), що започатковує останній, заключний розділ твору.

Його відкриває епізод, що стає кінцевим втіленням образу руйнівної та всепоглиальної сили. Збагачений інваріант танцювальної теми, викладений у фортепіано паралельними акордами, можна

порівняти із зображенням несамовитого язичницького дійства. Одночасно із цим звучать струнні репліки, які постійно “набирають обертів” і доходять до межі граничного афекту. Середнім фрагментом епізоду (т. 116) стає друга і остання у творі тиха ремінісценція минулого (момент переключення, як визначив композитор), і в ній — як згадка — з’являється споглядально-медитативний початковий образ твору, початкова ідея, що не передбачала загрози своєму існуванню і що фактично “вмирає” у сухому тембрі *pizzicato*.

Останній драматичний фрагмент епізоду (т. 119) набуває неймовірної потужності та напруження. Поштовховий образ вдумливого і зосередженого віолончельного монологу (тема-В) через складний шлях мелодичного розвитку і розгорнутих трансформацій витісняється і набуває неймовірних і врахаючих масштабів. Він перестає бути зосередженим роздумом “усередині самого себе”, а звучить як вирок долі чи вирок самому собі, як втілення біблійного образу трагічної “приреченості людини на життя”.

Величний октавний виклад початкового тематичного зерна віолончельного монологу в партії фортепіано має граничну загальну динаміку *fff* та величезний діапазон трьох октав, який невпинно розширяється. Відповідю цим розгорнутим фортепіанним реплікам стають мелодичні елементи всіх початкових тем, що звучать у натужних, важких у своєму піднесенні, “повзучих” пасажах у віолончелі та скрипки. Гострі акценти та натужні глісандо (такий прийом вже використовувався раніше й у цьому проведенні має найповніший виклад) постають як символ неможливості досягнення кінцевої мети, переродившись із допоміжного засобу виразності на основний. Розростаючись в діапазоні, динаміці та тривалості, обидві тематичні лінії досягають своєї вершини. Репліки струнних різко уриваються, а останній фортепіанний акорд затихає протягом двох тактів і переводиться у фінальний розгорнутий “алілуїйний” тризвук C-dur, але обтяжений обома ввідними звуками до тоніки, що звучать в партіях струнних голосів. Це стає завершенням попереднього і початком останнього розділу Тріо — коди.

Саме тут відбувається повне “перезатвердження” початково нейтральної споглядальної теми-А у вигляді непереможної сили. В партії фортепіано панує просвітлене її проведення в імітаційному

варіанті звучання дзвонів, яке набуває пафосного, імперативного й безкомпромісного характеру. Але кода ускладнена дисонансним звучанням гармонічних паралелізмів, ладовим конфліктом C-dur’ної тоніки та низького VI ступеня. Супроводом до цих “переможних” дзвонів стають алеаторичні репліки струнних в динаміці *ff*, в яких вгадуються початкові елементи віолончельного монологу. І саме таке хаотичне, неконтрольоване та натужно-діатонічне звучання інтонацій монологу віолончелі свідчить про повну перемогу долі над особистістю, про повне підкорення, зруйнування та поглинання особистісного первня і апофеоз зовнішньої руйнівної сили.

Отже, Тріо Євгена Станковича “Епілоги” — глибокий і складний твір, що вражає художньою силою та самобутньою образно-драматургічною концепцією. З одного боку, ми бачимо типові для багатьох скрипкових творів Станковича риси, а з іншого боку, на себе звертають увагу нові творчі тенденції. До вже традиційних (для автора) композиторських рішень можна віднести монологічність, поемність, одночастинність твору, поєднання різних образних планів, жанрово-інтонаційних витоків, стилістичних прийомів, специфічне структурне вирішення та ін., а ось доволі нетиповим і новим виявляється драматургічний задум, а саме: поступове, але повномасштабне й незворотне витіснення ліричної образної сфери протягом твору, загальний рух “*від лірики до трагедії*”. Сам композитор трактує таку нехарактерну, нетипову образно-інтонаційну будову твору як підсвідомий крок, як власний тогочасний стан або, можливо, певне передчуття. При прослуховуванні та аналізі твору з погляду його образного наповнення стає можливим сприйняття “ліричного героя” як молодої особи, а витіснення ліричного первня можна трактувати як неминуче “проживання молодості”, як протиставлення одвічних праґнень людини до щастя та невпинності чи невблаганності часу й плину життя, як перехід в інший етап зрілості або ж навіть старіння.

Твір належить до камерної жанрової сфери і є фортепіанним тріо, що має, як уже зазначалося, яскраво виражене індивідуальне трактування. Тут відсутня традиційна циклічність, але наявні притаманні Є. Станковичу тенденції останнього десятиліття: тяжіння до цілісності музичного викладу, в основі якої постає монологічність як основа художнього задуму та взаємопроникнення ознак різних структур. Одночастинна будова твору має

риси поеми, елементи варіаційності, розробковості та наскрізний розвиток. Як це властиво більшості скрипкових творів композитора великої будови, *форма твору* може мати декілька трактувань. Нами представлені два варіанти: тричастинна побудова, що складається з експозиційного, великого розробкового розділів та завершення-коди, і також віднайдена і сформульована самим Є. Станковичем форма-“ланцюг”, що будується з ряду поєднаних між собою епізодів і коди. Саме цей варіант формотворення стає пріоритетним для багатьох скрипкових творів композитора.

Тріо “Епілоги” — це сучасний авторський “жанр-програма”, де вже в самій назві постає за кладений композитором *ідейний комплекс* твору. Як відомо, епілог означає пост-дію, а обрана композитором множинність “сценаріїв” цієї постдії (“Епілоги”) вказує, як мінімум, на дві ідеї твору:

1) реакція на щось суттєве, що вже сталося, відбулось і мало велике значення, що потребує довго-го осмислення, рефлексії, роз’яснення;

2) сукупність таких реакцій, низка станів, що відтворюють фатально-зумовлений перебіг життєвого процесу.

Так само, як і в поемі “Присвячення” для скрипки і фортепіано (2006), композитор не декларує конфлікт і не прагне його подолання, але виносить його за межі нотного тексту. Саме тому, можливо, побудова твору на мікро- (інтонація — мотив — тема) та макро- (фрагмент — епізод — розділ) рівнях спирається на періодично повторювану *композиційну модель*, що складається з двох нерівнозначних фаз: 1-а — лаконічне експонування — констатація, даність, зачин (власне, *подія*); 2-а — тривалий розвиток, щоразу більш інтенсивний (черговий *її епілог*).

Яскраво індивідуальною є трактування тембрів у складі тріо, їх певна диференціація та належність до окремих образних сфер. Можна зазначити, що в переважній більшості струнні інструменти в “Епілогах” представляють ліричну та особистісну об разні сфери, які протиставляються узагальненій, зовнішньо-індинферентній сфері, втіленій в партії фортепіано. Такий висновок можна зробити, передусім, на основі аналізу мелодичного матеріалу, який притаманний тій чи тій інструментальній партії, а також виходячи із способу його викладу. Найчастіше між скрипкою та віолончельною партією спостерігається образно-інтонаційний зв’язок,

і обидва голоси часто постають у тематичному діалозі-контрапункті, рідше в каноні, тоді як партія фортепіано переважно виступає або самостійно та досить відокремлено в образно-інтонаційному сенсі, або ж, рідше, відіграє супровідну роль. Також вона може поєднувати обидві функції. Можна говорити й про те, що художня роль скрипки в цьому творі — провідна, бо саме в скрипковій партії відбувається зосередження найбільш “структурованого” ліричного тематизму та спостерігається концентрація суб’єктивно-емоційної сфери. Натомість партія віолончелі, не зважаючи на спорідненість її тематизму та образної належності із скрипковими аналогами, більшою мірою наділена вдумливими, філософськими, наче відмежованими у часі образами-реакціями, які втілюють об’єктивний погляд згори. І саме це дає нам можливість трактувати віолончельний тембр як дещо відсторонений у часі голос “альтер его” ліричного героя.

Мелодична та образна основа твору представлена в експозиційному розділі тріо (тт. 1–39). Найпершою постає фортепіанна тема-А, що імітує звучання дримбі. Ця тема має фольклорну інтонаційну основу та втілює народність як образ зовнішнього світу. Її властивий вузький діапазон, діатонічність і первинна простота, яку досить скоро “затмрюють” елементи “непростого” — півтони, мажоромінорні ладові коливання та хроматичні інтервали.

Другою тематичною основою “Епілогів” є віолончельний монолог ліричного характеру — тема-В, яка проводиться паралельно із темою фортепіано і втілює обмірковану, відкладену в часі “реакцію пам’яті” на певні події. Глибока змістовність, вистражданість, закладені в цей монолог, постають контрастом до медитативності та беземоційності фортепіанної теми. І третя, найяскравіша, в емоційному плані, тема-С постає в скрипковій партії, що, як уже зазначалось, презентує ліричну образність і сферу особистісного. Вона вривається, як властива молодості безкомпромісна маніфестація почуттів, у попередній неквапливий розвиток.

В загалі, драматургічно-інтонаційною *ідеєю твору* є ускладнення простого, руйнування монолітного та спростовування однозначного, і це відчутно вже з перших тактів, коли діатоніка на початку обтяжується хроматикою, лірика витісняється дієвістю, медитативність — процесуальність, а простота переростає у фінальні “багатозначні”: чи то апофеозні, чи то поховальні дзвони. Цей про-

цес, більшою чи меншою мірою, спостерігаємо на всіх етапах розвитку, й на мелодичному рівні він утілюється завдяки використанню хроматизмів і дисонансних стрібків у межах початкового діатонічного звукоряду; на ладовому рівні відбувається “закаламутнення” мажору чужорідними “мінорними” ступенями; на рівні фактури на перший план виходять трель і глісандо як прийоми втілення звукової нестійкості. Доповнюють картину періодичні втрати опорних звуків, аж до повного мелодичного “розповзання”, відсутність тривалих мелодичних побудов монообразної природи, їх різке переривання, посилення і перевага синкопованої ритмічної організації над силабічною.

Стилістичні прийоми, використані автором, також мають широкий спектр. Звернення до фольклору полягає у застосуванні звичного для композитора переінтонування у стилі народної мелодики, наслідування певних ритмів, інтонацій, а також спостерігаються елементи тембрової імітації українських народних інструментів — дримби, цимбал (можливо, й ліри). Показово, що ці тембрі наділені контрастними образними тлумаченнями: дримба — одиничне, медитативне, цимбали — множинне, драматично-загострене. Загалом ж, у цьому творі використання фольклору має незвичне та нетрадиційне смислове наповнення. Тут фоль-

клор виступає не як образ “народу”, гармонізований із образом героя, а як один із художніх засобів відтворення загрозливої, нездоланої зовнішньої сили. Таким чином, “фольклор” (особливо танцювальна сфера) втілює об’ективне, “фатумне” і протиставляється ліриці як втіленню суб’ективного, людського.

Висновки. Елементи “класичного” композиторського письма чергаються в Тріо із виразними колористичними ефектами, а лірично-просвітлені романсові оповіді контрастують і взаємодіють із загостреним драматичним дійством. Okрім складності ідейного задуму Тріо, множинності “стереосвіту” образів і варіантів їх взаємодії, вражає висока майстерність і професійність самої композиторської роботи Є. Станковича.

Своєрідним “мегазмістом” “Епілогів” можна вважати констатацію вічно-трагічного, свідоме переростання ліричного монологу в філософсько-драматичний, двозначний в емоційному та етичному сенсі фінал, театралізацію певних суть музичних інструментальних образів через темброві прийоми “прямої” семантичної дії (передусім глісандо). Все це в комплексі сприймається як можливий “пролог” до нового творчого етапу індивідуально-стильової еволюції Є. Станковича.

Література:

1. Зинькевич Е. С. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич / Е. С. Зинькевич. – Нежин : Издатель ЧП Лысенко М. – М., 2012. – 312 с.: ил.
2. Коханик И. Некоторые черты индивидуального стиля Е. Станковича (гармония как стилевой фактор) / И. Коханик // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля: Тематический сборник научных трудов / Киевская государственная консерватория. – К., 1993. – С. 87–102.
3. Луніна А. Вступне слово / А. Луніна // Камерно-інструментальні твори Є. Станковича. – К.: Муз. Україна, 2013. – 304 с.

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

УДК 321.911(477)

Олександра Олійник

РИНОК ПРАЦІ ЯК ОСОБЛИВИЙ СЕГМЕНТ СФЕРИ КУЛЬТУРИ

Анотація. Статтю присвячено трудовим відносинам у сфері мистецтва як важливій складовій відносин культурного виробництва. Головною ознакою ринку праці в соціо-культурній сфері є прекаритетність умов праці творчих працівників. Здійснено спробу осмислити причини й наслідки соціально-економічних взаємодій у сфері культури.

Ключові слова: ринок мистецтв, прекаритет, умови праці, економіка культури.

Аннотация. Статья посвящена трудовым отношениям в сфере искусства как важного элемента культурного производства. Главным признаком трудовых отношений в социо-культурной сфере является прекаритетность условий труда творческих работников. Представлено попытку осмыслить причины и последствия социально-экономических взаимодействий в сфере культуры.

Ключевые слова: рынок искусства, прекаритет, условия труда, экономика культуры.

Summary. This article is an attempt to introspect the issue of labour in art world in diverse studies. The research is an intersection of cultural studies and economics. Not representing one of the sides (neither artist's experience, nor economic prospective) the author takes into account complex discussion on the issue

that is indeed the basic point in the economy of art. The artistic examples given in the article are merely personal and thus subjective, but never the less important due to their authentic reflective conclusions on the art world in general and existing mythology of artist's social representation. From the other side, the economic insight concludes complexity and uncertainty of either theoretical or practical background. Despite its vital importance the economic aspect of artistic work is still being the question of psychological relevance, spreading various myths, e.g. myth declaring the lessening of aesthetic value when artist is involved in the struggle for financial equality and certainty, or the one related to the exclusive nature of art work which is incompatible to theoretical labour approach. Although the art labour almost for century had been regarded as the exception in labour theories, staying aside from economic research, nowadays art labour becomes the most obvious and vivid representation of subsequent influence of neoliberalism on the social security, certainty and social independence: precarity, part-time schedule, contract free employment. The special attention should be paid to the definition of artistic work as the part of social, economic and aesthetic activity that is also the emphasis of artistic initiatives of the last decade.

Key words: art-market, precarity, labour terms, economics of culture.

Відправною точкою дослідження соціально-економічних відносин у сфері культурного виробництва є припущення, що твір мистецтва не має самостійної об'єктивної вартості й визначена вартість його в аспекті естетичної, соціальної, історичної, політичної, економічної цінності завдячує існуванню мистецького (художнього) середовища. Всі соціально-культурні та політико-економічні процеси, зокрема й історичне закріплення статусу мистецтва в суспільстві, визначення “високого/низького” мистецтва, популяризація та комодифікація продуктів культурного виробництва залежать передусім від активності художнього середовища, а мистецтво як центр художньої системи виконує функції соціальної диференціації та стратифікації суспільства [9, 348–349].

На думку критика і теоретика мистецтва й праці Марини Вішмідт, дедалі більше критиків схильні описувати художній ринок як величезну машину з відмивання невиробничого капіталу, що функціонує на вищих щаблях сьогоденого режиму — режиму експлуатації й ризику. Якщо припустити, що ситуація дійсно спекулятивна, то варто наголосити, що виробництво і легітимізація сучасного мистецтва підкорюється фінансовій і когнітивній спекуляції [1]. Чи дійсно реакція на вимоги ринку, прагнення визначеності в трудових відносинах і мінімалізація залежності є результатом тільки спекуляції? Питання соціальної справедливості, психологічного та емоційного стану митця, категорична оцінка якості творів мистецтва є наслідками індустріальної революції.

Валоризація, що дедалі глибше вторгається в особисту суб'єктивність та суспільне життя, вкорінюється й у мистецтві, принаймні з часів індустріальної революції — з часів, коли мистецтво перетворилося на незалежну, технічно та ідеологічно антагоністичну сферу. Незважаючи на всі здобутки, суперечливий характер мистецтва є вкрай уразливим сьогодні — в епоху, коли влада на виробництво закріплюється, завдячуючи закликам до індивідуальної “креативності”, а отримані результати використовуються для оцінки ефективності мистецтва в зниженні напруги сучасного суспільства, де соціальні гарантії значно скорочені й численні групи людей лише імітують свою участь у суспільному житті [1].

У сучасному суспільстві за інерцією повторюють думку про те, що творчість і комерція — це не поєднані інгрідіенти соціального статусу митця. Від художників (митців) суспільство очікує вмотивованості виключно внутрішніми творчими імпульсами, для творчої особистості переслідування комерційних інтересів — навіть приховане, опосередковане чи ненавмисне — є проявом кон'юнктурності. Як наслідок, митці очікують на соціальний захист (зокрема й фінансову допомогу) від держави або суспільства (через меценатство, спонсорство, арт-дилерство або що).

“Попит” на фінансову допомогу мистецтву існує завжди, допомога надається, а більшість суб'єктів культурно-мистецького виробництва привычайлися до нестабільного, непередбачуваного економічного становища, до залежності від допомоги посередника, благодійника або ж держави, до несамостійного незалежного соціального статусу. Оскільки відверто й особисто цікавиться питаннями комерційної доцільності взаємодії митця із замовником — це завдання надскладне, на допомогу митцям приходять посередники арт-ринку, які модерують діалог митця-продуцента із шанувальником-споживачем. Значення арт-ринку для повноцінного функціонування культурно-мистецької сфери важко переоцінити, роль мистецьких посередників не зводиться до суто фінансово-організаційних дій, що включають визначення цінності або популяризацію художнього надбання, головне завдання арт-посередників, зазвичай, налагодження прозорої системи комунікації між творчістю і суспільством [9, 348–349].

Традиція сприймати мистецькі види діяльності

як невибагливі до питань комерційної доцільності, а благодійність або ж державну підтримку як прояв лояльності суспільства до фінансово незахищеної соціальної страти, є порівняно недавньою. Так, свого часу художники були повноцінними учасниками економічно-господарських відносин у суспільстві, сплачувуючи податки від реалізації творів мистецтва (за винятком тих, що мали релігійний зміст) на загальних підставах. Цей податок сплачувався як фіксований відсоток від вартості кожного проданого твору мистецтва, незалежно від майстерності, естетичної, художньої чи іншої цінності. Така система, безперечно, була перепоновою для розвитку ліберальних мистецтв та гальмувала розвиток художньої освіти, прагнення до самовдосконалення художників і зміцнювала позиції церковного впливу на художню працю [8, 90].

Монетаризація мистецтва й економіка культури нерозривно пов’язані з розумінням сутності ринку мистецтва. Дослідники економіки культури, вивчаючи особливості арт-ринку, засновуються на тезі про те, що покупці, продавці й дистрибутори на ринку — це суб’єкти раціональної дії, які керуються лише прагматичною думкою про максимізацію прибутку. Достатніх емпіричних даних на підтвердження цієї концепції немає, використовувані дані є фрагментарними, несистематичними, а висновки — інколи анекдотичними. Теоретики неокласичної моделі економіки фокусують увагу на оцінці доходів як дійсних ринкових цін, які безпосередньо пояснюють поведінку та преференції економічних агентів [11, 3].

Утім, міждисциплінарне коло питань трудових відносин у соціокультурній сфері не здобуває чіткого відображення в працях сучасних теоретиків економіки культури. На думку Д. Тросбі, ринок мистецької праці має чотири основні особливості. Першу з них визначає порівняно незначна чисельність працівників, що обирають або мають змогу обирати роботу з повною зайнятістю за *творчим* видом діяльності. Предомінантою є часткова зайнятість, більшість із працівників при цьому мають постійні робочі місця в інших сферах. Відомо, що мистецька сфера характеризується *мультизайнятістю* через об’єктивні причини, а не з власного бажання працівників.

Другою характерною ознакою ринку мистецької праці є асиметрія доходів від дистрибуції: по-при достатньо значні середньозважені фінансові

показники доходи переважної більшості творчих практиків є доволі низькими, але “зірки” отримують надприбутки, що значно ускладнює визначення середньозважених показників економічної діяльності.

Спроби внести роз'яснення у принципи диференціації доходів митців за моделью капіталізації трудових ресурсів, моделлю, запозиченою як інструмент дослідження інших видів економічної діяльності, допомогли виявити третю особливість ринку праці — характерне тяжіння до навчання “на місці” порівняно з отриманням попередньої спеціальної освітньо-кваліфікаційної підготовки, тобто кар’єрний розвиток є значно важливішим за рівень формальної освіти порівняно з іншими галузями. З цього висновок, що ринок праці у сфері культурного виробництва характеризується передусім особистісними здатностями митця — талантом, працьовитістю, а характеристики художньої кар’єри залишаються невідчутними, оскільки не існує незалежних надійних коефіцієнтів вимірювання.

Останньою, четвертою особливістю є характер сприйняття ризиків. Вплив ризику на прийняття рішення залишається в мистецьких колах питанням відкритої дискусії: з певністю можна стверджувати тільки те, що загалом сфера характеризується дуже високим рівнем невизначеності. Проте, питання, чи є взаємозв’язок між ризиком невдачі та активізацією нових творчих стимулів, залишається нез’ясованим — митці справді сприймають невизначеність як невіддільну побічну обставину творчої кар’єри. І знов-таки, єдиним очевидним інструментом мінімізації ризиків у соціокультурній сфері є диверсифікація доходів митця, де головна частина доходів — це постійний прибуток від діяльності за іншим фахом [10, 121–122].

Через складну структуру, категоріальну невизначеність і неузгодженість ринок мистецької праці залишається найбільшою “білою плямою” царини соціоекономічних відносин, і спроби аналізувати соціокультурну сферу за стандартами поведінкових моделей ринку праці (співвідношення попиту і пропозиції, шкала доходів, кар’єрні очікування) не дають вичерпного аналітичного базису для подальшого аналізу.

На думку Д. Гесмондгалдша, те, що в комплексно-професійну еру виникає специфічна закономірність ринку праці як прекаритетність праці й майже кожен творчий працівник стикається з не-

повнотою і недостатньою зайнятістю або неповною оплатою праці, не повинно сприйматися як закономірне явище, оскільки це, очевидно, “зумовлено конкретними економічними та культурними обставинами, зокрема, і тим фактом, що творчі працівники не змогли своєчасно об’єднатися задля захисту своїх інтересів проти експлуатації та низької оплати праці через конкуренцію за визнання” [5, 104–105].

Інша концепція, що набула поширення завдяки представникам соціологічної школи, зводиться до розуміння ринку як мережі, тобто ринковий обмін функціонує завдяки соціальним зв’язкам. Головна теза цієї концепції — ринок залежить від особистих соціальних зв’язків арт-дилерів, і саме сформовані мережі безпосередньо впливають на виживання суб’єктів ринку, на ціноутворення, рівень прибутковості та інші індикатори успіху. Третя концепція розуміє ринок як антитезу соціального і культурного життя. Така інтерпретація ринку ґрунтується на ідеях Карла Маркса, Георга Шимеля, наголошує на “отруйному та корозивному впливі ринкових відносин на соціальне і культурне життя”. Коли йдеться про мистецтво, ринок віддаляє художників від їх творів, роботи й аудиторії, водночас перешкоджаючи визнанню художньої цінності, більше того, механізм ціноутворення, очевидно, знижує якість на користь кількості, а ринок зрівнює непорівнюване [11, 3].

Психологічне ставлення художників до фінансової оцінки їхньої творчості не може нехтувати емоційне сприйняття. Марк Ротко, наприклад, порівнює продаж своїх картин із торгівлею власними дітьми. Ян Берн (Ian Burn) описує свої відчуття від участі в арт-ринку як відчуження. “Виставляючи роботу на продаж, творча людина свідомо відгороджується й від власної роботи як творчості, і від продуктів, що є результатом її праці: тієї ж миті, коли моя робота потрапляє на арт-ринок, вона отримує незалежність від моєї особистості, я ж відсторонююсь від того, що й від відчуття, що це моя творчість, і від власного досвіду [11, 25]. Подібна емоційність ставлення до соціально-економічних аспектів художньої творчості, за словами інших художників сучасності, є, серед іншого, й наслідком “відсторонення від суспільства мистецького світу” і сприйняття “соціальних змін як безпосереднього наступу на царину мистецтва” [4].

Найбільш реалістичним і збалансованим ви-

дається підхід, запропонований Олавом Велтіусом, який розглядає ринок як своєрідне “культурне сузір’я” і стверджує, що ринковий обмін є системою ритуалів, які об’єднують численні символи. Культура породжує соціальні настанови, водночас і нерозривно впливаючи на ринкові умови, і цей укорінений зв’язок має таку силу, що відділити економічне від художнього чи художнє від економічного за допомогою аналітики просто неможливо. На ринку мистецтв сьогодні навіть цінні, які тривають час були позбавлені будь-якого філософського змісту, мають і економічне, і символічне значення. Культура виконує стримувальну функцію в економічному житті, оскільки — і доти, поки — культурні цінності визначають (поряд з іншими чинниками впливу), які саме категорії товарів можуть обмінюватися, які соціальні й культурні передумови виправдовують цей обмін, і які економічні дії супроводжуватимуть цей обмін. Водночас культура є стимуляційним чинником економічного життя, оскільки забезпечує ринок необхідними для формування інструментами, соціальними нашаруваннями, контекстом комодифікації на виправданих і законних засадах [11, 4].

Утім, попри численні психологічні та економічні розбіжності рівень нестандартизованості трудових відносин у мистецтві має зовсім непасивне відображення у творчості митців і теоретиків мистецтва. В есе “Мистецтво і праця як антиаргумент: чому так і чому ні” Марина Вішмідт зауважує, що для того, щоб зрозуміти, яке значення для сучасного мистецтва має питання трудових відносин, необхідно повністю переосмислити концепцію Т. Адорно. Сьогодні під визначенням “абстрактна праця” об’єднано два трактування поняття “праця”, які раніше вважалися протилежними за змістом: і загальна праця, і індивідуальна вільна художня праця. Стає дедалі складніше критично відрізняти автономію від гетерономії як передумови мистецтва через “концептуальні” й “інституційні” зміни, проте вільно відслідковуються політико-економічні іmplікації, що визначають матеріальні та ідеологічні умови необумовленого мистецтва, зосереджуючись на двозначності протиставлення естетичної цінності, яку мистецтво може запропонувати як додатковий елемент формування вартості. Це породило широку дискусію про трудові відносини в сучасному мистецтві, що також сприймається двояко: зокрема і як протомодель розподі-

лу праці й оплати праці в мистецтві (гарантована оплата, частково-випадкова, неконтрольована). Ця дискусія не нова, якщо ретельно проаналізувати численні звернення до теми “мистецтво — праця” у проектах феміністичних художниць, на сучасних виставках, що використовують співучасті глядачів як працю, тобто питання трудових відносин давно посіло своє місце серед симптоматичних соціальних тем у мистецтві.

Феномен художньої праці можна, звичайно, й далі розглядати крізь призму класових або гендерних суперечностей, але водночас — і як перехід від мистецтва до “культури” в аспектах символічного і фінансового моделювання. У процесі художнього виробництва трудові відносини стають небезпечно привабливою антипричиною, що поширює віддзеркалення та інверсійні перетворення двох форм людської діяльності, в які не повинні вторгатися у соціальні відносини капіталу. Художні практики уособлюють мінливість, суб’єктивність, знання, які не дуже поєднуються з концепцією “абстрактної праці”, водночас існуючи за її рахунок, тобто “праця” використовується як критична ознака економічної основи сучасного мистецтва [12].

Ідея порівняння праці митця з іншими видами діяльності, звичайно, не претендує на художнє новаторство. Приклади орієнтації на соціоекономічну тему добре відомі. 2002 р. мексиканський художник Карлос Аморалес уперше представив проект Богні Макіладора (*Flames Maquiladora*) лондонській галереї, в рамках якого відвідувачі запрошували до участі у виробництві, зокрема вирізати взуття з листа вінілу, працюючи так, наче на Макіладорі — одній з фабрик транснаціональної корпорації в Мексиці, що експлуатує дешеву робочу силу. Художник не прагнув зробити пародію на організацію праці на фабриці, його метою було проілюструвати саме трудові відносини в мистецтві. Заклик “Працюй для розваги, працюй на мене” (*Work for Fun, Work for Me*) — головний слоган проекту, завданням якого було дати відвідувачам відчути, чого варта безоплатна праця. За результатом проекту, учасники не виготовили взуття, а лише виконали перформативну художню дію. Аудиторія (відвідувачі) стали головною робочою силою, що втілила в життя “твір мистецтва”. Іншими словами, інсталяція Аморалеса була не просто метафорою, він справді залишив безкоштовну робочу силу для втілення проекту. Проект “Богні Макіладора” — це

не єдиний проект останнього десятиліття, що зосереджується на питанні значної трансформації в організації художньої праці [7].

Загалом, для культурного виробництва тимчасова і незахищена праця давно вже не новина, оскільки прекаритетні умови праці історично притаманні сфері творчості. На відміну від інших сфер трудової активності, під час становлення капіталістичних відносин в XIX ст., митці або залишали художні академії, або ніколи не набували в них членства, тяжіли до працевлаштування без чітких графіків, з тривалими періодами бездіяльності й не мали змоги прогнозувати прибутки від власних експериментів. Мистецтво було втіленням уяви: як критика існуючої суспільної моделі або ж публічне вираження внутрішнього “я”, проте ніколи не було значним ресурсом у виробництві капіталу.

Економічна невизначеність художнього виробництва, що була і є фундаментом для виразно раціоналізованої фордівської моделі виробничих відносин, стала центральною віссю в системі “нових економічних відносин”, коли творчість і експериментування зараховуються до переліку гнучких умов праці. Поширилою практикою є отримання більше однієї роботи і отримання заробітної плати погодинно, а не фіксовано — це ті умови, які стимулювали розвиток нових форм виробництва і виживання.

Українська культурна дійсність, зокрема й трудові відносини у сфері соціокультурного виробництва, подає весь сумний перелік проблемних питань капіталістичного ладу, додаючи своєрідний унікальний акцент — феноменально бурхливий (і непослідовний. — *O.O.*) розвиток. В Росії та Україні перехід до прекаритетного типу відносин, на думку М. Чехонадських [3], став нормою трудових відносин з інших причин (через перехід до ринку у 90-х роках ХХ ст., поштовхом до якого стало масове безробіття внаслідок суттєвого скорочення виробництва із відповідним зменшенням кількості робочих місць, заробітних плат, мінімізації соціальних гарантій). Прекаритет як система трудових відносин формувався стихійно та знизу. Самоорганізація громадян за часів реформ провокує появу альтернативної торгівлі, альтернативного культурного виробництва. За метафоричним визначенням М. Чехонадських, прекаритет — це форма творчості пострадянських безробітних, змушених перевинходити власне життя. Явище прекаритету

пов’язане із створенням нових робочих місць населенням. Важливу роль у формуванні нестандартної системи зайнятості відігравали перші форми (само)підприємництва: безробітні об’єднувалися у групи, мережі або діяли самостійно, наймаючи поценних робітників. Статус нестандартної зайнятості протягом тривалого періоду не мав офіційного визнання, оскільки подібне самопідприємництво було тіньовим або напівлегальною моделлю приватного бізнесу. Ситуація залишалася невидимою, а проблеми, пов’язані з нею, тривалий час не було артикульовано [3].

Своєрідний експериментальний досвід дослідження фінансових і трудових відносин має і сучасне українське мистецьке середовище (зокрема, одіозний проект художници А. Кахідзе “Я запізнююсь на літак, на який неможливо запізнитися” (2010 р.), “націлений” на пожвавлення дискусії відносно матеріально-економічних відносин митця і благодійника, соціальної відповідальності й свободи самовираження). Неформальна дискусія “На підлозі: право на мистецтво”, що прагне визначити права і обов’язки сучасного українського арт-ринку, наголошуєчи на значенні й економічній залежності головних суб’єктів “виробничого” табору (галереї, фонди підтримки, державні установи, куратори і власні художники) є фактично сповіддю художників, кураторів і представників фондів про спроби самоорганізації та захисту своїх економічних інтересів в сучасних складних невизначеніх умовах [2].

Усе ж наголосимо, що дослідження ринку праці є важливим інструментом для розуміння умов праці — інколи дійсно таких, що межують із принизливими.

Саме тому в 1990-х роках спільними зусиллями творчих об’єднань, організацій роботодавців і органів урядування різних рівнів було розпочато дослідження ринку праці. Більшу частину даних було отримано через опитування членів професійних асоціацій і культурних інституцій. Дослідження принесло сфері користь у декількох аспектах: по-перше, культурна сфера здобула докази, щоб зрештою переконати уряд збільшити інвестиції в культуру, творчі індустрії стали фокусом особливої уваги для різних місцевих і міжнародних організацій (зокрема ЄС). По-друге, поширилася думка про те, що “творчість є передумовою інновацій, які, своєю чергою, є рушіями технологічних змін,

а останні прискорюють темпи економічного зростання. Це сприяло не тільки працевлаштуванню митців, а також покращенню умов праці (оплати, пенсії, авторські права, можливості для підвищення кваліфікації, соціальний захист). Приклад Данії мав численні адаптації у Німеччині, Франції, Італії. Проведене дослідження залишило напрацювання про ринок праці рівень самостійного працевлаштування, нетрадиційну систему трудових пільг, співвідношення між професійною освітою та рівнем доходів, структурну надпропозицію робочої сили загалом разом з одночасним скороченням талановитих людей, хиткі вразливі позиції об'єднань тощо.

У 2012 р. через поступове скорочення фінансування загальмувалося зростання оплати праці. Зростання можливостей професійного навчання, бум серед студентів творчих спеціальностей вражають. Так, кількість випускників-акторів у Нідерлан-

дах, наприклад, збільшилася втричі за десять років. Політичний клімат щодо професійного мистецтва натомість погрішився і зменшення державних витрат на мистецьку сферу є значно відчутнішим, ніж середні скорочення урядових видатків. Усвідомлюючи, що культурний сектор досі є здебільшого нечисленним і не має достатньої кількості спеціалістів, навряд буде можливим проведення кросдисциплінарних наукових досліджень, що мали цільове використання. Навіть національні асоціації (об'єднання та мережеві організації) мають подібні проблеми й неспроможні “думати про майбутнє”. А дослідники в цілому мають замало розуміння труднощів, що приносить щоденна боротьба за виживання. Чи можливо розірвати це замкнене коло? Одним з ефективних засобів перенесення наукових знань до культурної сфери є публікація найбільш значущої інформації регулярно й у найпростішому за доступом форматі [6, 13].

Література:

1. *Vishmidt Marina*. Эстетическое воспитание “воображаемого капитала” / Марина Вишmidt // Художественный журнал [Електронне видання]. № 67/68. 2008. Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/esteticheskoe-vospitanie/>
2. “НА ПІДЛОЗІ: Право на мистецтво”. Ч. 1, Ч. 2. // [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://korydor.in.ua/texts/1095-na-pidlozi-pravo-na-mistetstvo>
3. Чехонадских М. Трудности перевода: прекаритет в теории и на практике. / Мария Чехонадских // Художественный журнал. №79/80: Художник как работник. [Електронне видання]. Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/chekhonadskih/>
4. *Barriobero Paula*. Artists at Work: Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://afterall.org/online/artist-at-work-iratxe-jaio-klaas-van-gorkum#.U1-mgvmSygs>
5. *Hesmonhalph David*. The Cultural Industries. 2nd edithion. — David Hesmondhalgh. SAGE, 2002 — 346 p.
6. *Langenberg Berend Jan*[Berend Jan Langenberg // CPU.2: Cultural Policy Update, vol. 2, no.№ 1. Boekman., summer 2012. www.boekman.nl P. 12 — 16 : 13]
7. *López Cuenca, Alberto*. Artistic Labour, Enclosure and the New Economy by Alberto López Cuenca. // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.afterall.org/journal/issue.30/artistic-labour-enclosure-and-the-new-economy> Artistic Labour, Enclosure and the New Economy by Alberto López Cuenca
8. *Moffitt John F.* The Arts in Spain. / John F. Moffitt. — Thames and Hudson Ltd. — 2011. 240 p.
9. *Ooi Can Seng*. Cacaphony of Voices and Emotions: Dialogic of Buying and Selling Art / Can Seng Ooi // Culture Unbound. [Електронне видання]. Volume 2, 2010. — P 348–349. Режим доступу: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v2/a20/>
10. *Throsby David*. Economics and Culture / David Throsby. — Cambridge University Press, 2001. — 208 p.
11. *Velthius Olav*. Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art / Olav Velthius. — Princeton University Press, — 2005. — 264 p.
12. *Vishmidt Marina*. Art and Labour as Anti-Matter: Why and Why Not / Marina Vishmidt // Labour and the economic subject in contemporary art. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.historicalmaterialism.org/conferences/sixth-london-conference/sessions-and-paper-abstracts/0068.txt>

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИНАМІКИ ЦІННІСНИХ ЗМІН УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В КООРДИНАТАХ “ТРАДИЦІЯ – МОДЕРН”

Анотація. Автор ділиться дослідницьким досвідом щодо вивчення трансформації цінностей українського суспільства на базі фундаментального дослідницького проекту. Викладено концептуальні та методологічні засади вивчення цієї проблематики на базі методики Р. Інглхарта.

Ключові слова: трансформація, модернізація, ціннісні зміни, методика Р. Інглхарта, матеріалістичні / постматеріалістичні цінності, традиція / модерн.

Аннотация. Автор делится исследовательским опытом относительно изучения трансформации ценностей украинского общества на базе фундаментального исследовательского проекта. Изложены концептуальные и методологические принципы изучения этой проблематики на базе методики Р. Инглхарта.

Ключевые слова: трансформация, модернизация, ценностные изменения, методика Р. Инглхарта, материалистические / постматериалистические ценности, традиция / модерн.

Summary. As a basis of the material lighted up in this article the author used his own accomplishments in fundamental research "Tendency of structural transformation of Ukrainian society in the context of globalization and European integration", which is in realization of faculty of sociology of the Kyiv national Taras Shevchenko university in the context of an intermediate stage research "Valued mechanisms of structural changes of the modern Ukrainian society". The subject of this research lies in the river-bed of studies of social and cultural transformations of Ukrainian society, in particular the dynamics of the

basic valued options of the citizens of Ukraine, display of hierarchy of the valued priorities, and also finding out how today the changes of the system of values are taking place, in particular, in the context of their formation in the generation measurement, and also formation and reflection of the valued map of Ukraine according the subject of research. Modern development of Ukrainian society as a period of processes of transformations, modernization, is stipulated by the appearance of new institutions and considerable changes of "the rules of the game" generates valued changes. This difficult process of re-thinking of the system of values, correlates with a problem of correlation of tradition and innovations in a new valued-normative system. Based on the theory of intergeneration change of values R. Inglehart, pursuant to which the global change of the valued system of humanity from materialism to post-materialism takes place, in this research the methodology of R. Inglehart with the basic principles of his measurements was used and tested. The analysis of scientific base of recreation of social and cultural traditions and changes in the system of values fixed the drastic changes of social conditions of vital functions of Ukrainian society, which stipulated moving to a new system of the valued orientations, characteristic for modern societies of post-industrial type. And undetectable and variative state of the valued system of Ukrainian socium can be described as constantly transforming, that results in pluralism of the valued systems, which execute both differentiating and integrating role.

Key words: transformation, modernization, valued changes, method of R. Inglehart, materialistic / postmaterialistic values, tradition / modern.

Сучасне суспільне життя у всьому світі характеризується масштабністю та динамічністю змін, соціокультурних трансформацій, що неодмінно супроводжуються ціннісними зрушеннями. Сучасні соціальні зміни прийнято розглядати як модернізацію, транзит, трансформацію. Розвиток української держави, соціальних інститутів і суспільних відносин визначається як період складних трансформаційних процесів, обумовлених також завданнями пошуку власного шляху розвитку та зміни цінностей. Ці процеси на пострадянському просторі, зокрема й в Україні, відзначаються особливою драматичністю [1]. І головною ознакою суперечливої динаміки ціннісних трансформацій є неусталеність процесів ціннісної детермінації активності різних соціальних груп. Зі змінами ціннісної свідомості, зокрема підвищеннем тенденції прагматизації, наростанням значення таких цінностей, як гроші, ма-

теріальні блага і задоволення, забезпеченість, престижна робота чи виш, кар'єра і успіх за будь-яку ціну, — загострилася проблема переосмислення та своєрідної "інвентаризації" системи цінностей пострадянського соціуму. Тому доволі тернистий шлях українського суспільства в модернізаційному поступі вимагає подальшої концентрації уваги соціологічної науки на вивченні, розумінні та вирішенні актуальних питань суті й спрямованості соціальних змін. Водночас трансформації буденних світоглядних практик, політичних та економічних цілей, релігійні норми та сімейні цінності актуалізують формування нової картини економічного, політичного і соціального життя. Суспільний запит на теоретичне осмислення рушійних сил трансформаційних процесів і чинників, які детермінують суб'єктні риси групових та індивідуальних акторів, має чітку практичну спрямованість, оскільки його

здійснення сприятиме більш цілеспрямованому реформуванню пострадянської соціокультурної реальності. Отже, *актуальність* дослідження обумовлюється нагальною потребою у ідентифікації динаміки ціннісних змін як чинників прогресивних соціальних трансформацій.

Різні аспекти засад теорії пострадянської трансформації українського суспільства, його інституційних змін, стратифікації, соціальних настановлень і практик, адаптації, культурних і ціннісних особливостей досліджували такі вітчизняні вчені, як: О. Балакірева, С. Бабенко, Е. Головаха, А. Горбачик, О. Злобіна, Н. Костенко, О. Куценко, О. Макеев, А. Ручка, В. Судаков та багато інших. Серед російських дослідників ця палітра вчених ще ширша, однак, зауважимо в аспекті досліджень цінностей праці таких учених, як Л. Беляєва, Н. Лапін, В. Магун, А. Татарко та ін. За основу висвітленого матеріалу автор використав результати власних досліджень з проблеми “Ціннісні механізми структурних змін сучасного українського суспільства”.

Мета дослідження — аналіз динаміки основних ціннісних настановлень громадян України, вияв ієархії ціннісних пріоритетів, а також з'ясування того, як сьогодні відбуваються зміни системи цінностей і, зокрема, в контексті їх формування у поколінному вимірі, а також формування та відображення ціннісної мапи України за предметом дослідження. У центрі цих досліджень — динаміка цінностей населення сучасної України, її вираження в трансформаційних процесах. **Об'єктом** дослідження є динаміка ціннісних орієнтацій сучасного українського суспільства, **предметом** — зміни в системі цінностей українського суспільства у векторі його модернізації, в контексті системної зв'язки “традиція — модернізація”. Однак, за браком технічних можливостей, автор надає собі право обмежитися для початку (і за логікою) лише зasadничими аспектами дослідження, висвітлення яких, зокрема, сформує у читача розуміння алгоритмічності останнього.

Соціально-економічні процеси, що відбуваються в країні, зумовили ряд змін, які найвиразніше проявилися в трансформації старих і пошуку нових організаційних структур, ціннісних орієнтирів, моделей особистісних, ділових і сімейних взаємин. Для частини населення з високим потенціалом соціального активізму набувають значущості не тільки цінності матеріального благополуччя, а й

цінності, так би мовити, “постматеріалістичного” характеру — свободи вираження, економічної свободи, політичної участі тощо. Саме лібералізація, гуманізація та демократизація ціннісної системи є визначальними умовами прогресивної трансформації сучасної України.

Відомо, що розвиток будь-якої економічної системи суспільства ґрунтуються на її здатності поєднувати як інституційні, так і ціннісні аспекти свого функціонування. З цього погляду функції економічних інститутів підпорядковані задоволенню потреб, цінностей та інтересів як різноманітних організацій так, і громадян. Тому очевидно, що ціннісна система суспільства настільки ж обумовлює інституційну систему, наскільки сама обумовлена останньою. Співвідношення інституційної та ціннісної складових трансформації являє собою питання про поєднання стійкого та мінливого, традиційного та інноваційного в модернізаційному процесі.

Україна, як і інші країни пострадянського простору, в процесі свого транзитивного переходу постала перед значними труднощами в розумінні характеру та особливостей трансформаційних змін. Особливо це стосується процесу становлення принципово нової інституційної системи в різних сферах життя суспільства. Тут потрібні серйозні якісні перетворення. І йдеться не про ті або ті зміни, а саме про трансформацію, яка стосується рівня сутнісних характеристик суспільств, що здійснюють транзитивний перехід, у процесі якого формується сучасна багатокомпонентна соціальна система. Інституційні зміни, що відбуваються в Україні, зумовили виникнення багатьох суспільних інновацій різноманітного і водночас своєрідного та особливого характеру. Особливість їх полягає у суперечності фактичного стану суспільства, що в кінцевому рахунку не забезпечило останнім необхідних умов визначеного функціонування і розвитку. Ці суперечливі тенденції також свідчать про те, що суспільство змінюється, формується на новому якісному рівні, а новосформовані інституціональні системи далі зазнаватимуть значних трансформаційних змін: виникнуть, змінятися або зникнуть. У цьому й полягає сутність транзитивного процесу. Тому соціальну трансформацію слід вважати як радикальний цілеспрямований перехід суспільства від одного типу соціальної системи до іншого, тотальну перебудову всього суспільства в аспекті реформування, еволюційності, радикалізму.

Рушієм трансформаційних процесів, як правило, є процес модернізації (інноваційний процес, запровадження нових соціальних інститутів). У класичному розумінні трансформаційні процеси можна інтерпретувати як відзеркалення процесу модернізаційної експансії. Через призму поняття “modернізація” можна говорити про суть соціально-політичних, соціально-економічних, інноваційно-технологічних та інших перетворень, що відбуваються в сучасному українському суспільстві та інших посткомуністичних суспільствах. Модернізація — це не так мета перетворень, як і засіб рішення складніших і важливіших завдань: формування нових типів масових економічних, політичних, інноваційно-технологічних та інших практик, нової системи цінностей, норм, що організовують життя співтовариства в цілому. Це поняття використовується не тільки для аналізу переходу традиційних суспільств до сучасних, а й процесів вдосконалення сучасних суспільств.

Модернізація як своєрідний процес зростання економічних (індустріалізація, капіталізація) та політичних (лібералізація, бюрократизація) можливостей кожного суспільства має значну привабливість, бо вона дає змогу суспільству рухатися до прогресивних форм розвитку: економічне зростання стає домінантною соціальною метою; мотивація досягнення домінує на індивідуальному рівні вибору життєвих стилів і індивідуального самовираження; лібералізація та розвиток демократії розширяють можливості самовираження у різних аспектах суспільного буття. Економічне зростання стали дорівнювати до прогресу, й у ньому почали вбачати ознаку процвітаючого суспільства, адже модернізоване суспільство можна ідентифікувати зі зрілими ринковими інститутами, зрілою громадянською культурою та інститутами демократії, характерною мобільною раціональною адаптованою особистістю. У комплексі модернізація охоплює технологічні аспекти, економічні, політичні, культурні (соціокультурні), соціальні, індивідуально-свідомісні. Надалі місце економічних досягнень як найвищого пріоритету в теперішній час зсувається на акцент якості життя, дедалі ширшої свободи, суб'єктивного благополуччя (ознаки постмодерну), що дедалі більше набуває значущості.

Стрижнева мета модернізації, економічного зростання та економічних досягнень як своєрідний та новий відтінок традиційності (у релятивістсько-

му сенсі) залишаються в ціннісному сенсі позитивними, але їх відносна значущість знижується. Тому відмінності ціннісно-мотиваційних структур у групах традиційних і сучасних суспільних систем пов'язані з кількома факторами: традиційною етнічною культурою (історично-культурна спадщина), етосом, сучасним характером розвитку, впливовістю груп спеціальних інтересів, впливом модернізаційних змін культури, що загалом і визначає особливості процесу модернізації. Сценарії модернізаційних процесів і відповідних трансформаційних процесів різняться між собою. І одна із причин розрізнення — це ігнорування важливості логічності інституційних змін. Це може відображатися, зокрема, на нашему досвіді — у спотворенні, девальвуванні ліберальних цінностей, імітації демократичних процедур і норм, за яким країна відстає від розвинених країн і перетворюється на їх сировинний додаток. У цьому сенсі традиціоналізм (передусім “радянського” суспільства) і його складові — традиції, звичаї, ритуали, настановлення, цінності, — можна вважати основними чинниками, що певною мірою стримують і спотворюють розвиток пострадянських суспільств і, зокрема, України. Усвідомлення неможливості в найближчій перспективі створення в нашій країні класичної моделі “громадянського суспільства”, яка століттями конструктувалася на Заході, є соціальним досвідом, передусім їх культури.

Зв'язка “традиція — модернізація” є елементом класичної європейської моделі розвитку. Тут модернізація мислиться як інноваційний процес, який базується на традиції, стійкому підґрунті суспільства. У західному суспільствознавстві доволі тривалий час панувало уявлення про традиційні суспільства як несучасні, відсталі; однак сьогодні поступово долається західноцентристський підхід як безпосереднє протиставлення традиційності та модерну. Модернізація не скасовує і не деформує традицію, а поступово реформує її. Традиція, свою чергою, не блокує модернізацію, а обмежує її, пристосовуючи до наявних відносин і повільно пристосовується сама.

Однак проблемою модернізації суспільства є питання про співвідношення традиції та інновації. Складність полягає у тому, що їх співвідношення і функції по-різному існують у різних типах суспільств. Іншими словами, якщо для традиційних суспільств через їх статичність актуальна, насам-

перед, проблема модернізації, то в ліберальних країнах питання про відновлення традиції давно вже стало проблемою збереження культурно-цивілізаційної ідентичності. У традиційних суспільствах інновації відтворюють себе на основі традиції і їх дія підтримується в суспільстві лише доти, поки вони не порушують традиції. Це стосується і українського суспільства, що є специфічним міксом традиційних і модерніх структур. У сучасних же суспільствах вирішальну роль відіграє інновація, що допускає традицію доти, поки остання не шкодить інновації [2, 45].

Серед науковців немає одностайності щодо визначення цінності. Одні цінності ототожнюють з аспектом мотивації (К. Клакхон), з потребами (А. Маслоу); інші — з особистісним смислом (Г. Оллпорт) або з підтримкою здатності людини до життя (Е. Фромм), з переконаннями (М. Рокич), з соціальними настановами (В. Ядов) тощо. Соціо-культурна трансформація сучасних суспільств змінила і соціологічні інтерпретації сутності та природи цінностей. Визначаючи зміст поняття “цинність” як результат усвідомлення індивідом своїх потреб, прийнятним буде інтерпретувати його в синтезі соціологічного підходу (веберівських, дюркгеймівських та парсонівських тверджень): як мотиву соціальної дії та уявлень про бажаний тип соціальної системи в регуляції прийняття соціальних зобов'язань, забезпечуючи збереження і відтворення культурних зразків системи [3]. Неофункціоналістський підхід до аналізу цінностей трансформує їх сенс не тільки як інтеграторів суспільства, а і як інтенції, можливості, мети досягнення чогось. Спираючись на ці та інші теоретичні уявлення, ми виходитимемо з того, що цінності — це узагальнені мети й засоби їх досягнення, що виконують роль фундаментальних норм соціальної інтеграції індивідів у життєво значущих ситуаціях.

Поява нових інституцій, значні зміни “правил гри” інтегрували затвердження нової ціннісно-нормативної системи. Спроби пошуку себе в світі супроводжується зламом старих устоїв, зміною важливості одних цінностей, появою інших тощо. Відбувається складний процес переосмислення системи цінностей. Сучасний розвиток українського суспільства, обумовлений пошуком власного шляху розвитку як період трансформаційних процесів, генерує ціннісні зміни. Це і зміни традиційної системи цінностей національної культури,

моралі, етосу, світоглядних орієнтацій. Сучасні зміни соціального порядку в пострадянських суспільствах привели до серйозних трансформацій у життєдіяльності соціальних інститутів, громадських структур, груп українського суспільства. Такі процеси не можуть відбуватися, не заторкуючи сутнісних, глибинних елементів людської природи і соціального ладу. Нова ціннісна система українського суспільства тільки починає своє становлення і процес цей позначений суперечностями. Ціннісна амбівалентність, конфлікт цінностей нерідко провокують соціальну та соціально-психологічну напругу в суспільстві.

Сама типологія цінностей є також доволі непростою. Цінності різноманітні й поширені нерівномірно серед усіх членів суспільства. Є декілька зasad для типології цінностей. По-перше, розрізняють базові та предметно орієнтовані цінності. Базові цінності становлять основу ціннісної свідомості індивідів і суспільства (кінцеві, цільові цінності людини) і найбільш повно відповідають вимогам культурних універсалій. Їх основною функцією є інтеграція індивідів у соціальне співтовариство, на основі яких формуються всі інструментальні цінності. Предметні цінності і є відображенням значення предметів у людському житті, суспільних відносин, які зумовлюють суб'єктивне ставлення до них людини і оцінюються людиною в поняттях “позитивного” і “негативного”. Предметні цінності постають як об’єкти потреб та інтересів людини.

По-друге, має місце диференціація цінностей на термінальні та інструментальні. Термінальні цінності узагальнено висловлюють найважливіші цілі, ідеали, сенси життя людей, — такі як цінність людського життя, сім'ї, свободи, праці та аналогічні їм. Інструментальні ж цінності узагальнено виражают способи досягнення цих цілей та ідеалів. У них відображені норми, засоби, риси людей (такі, як незалежність, ініціативність, авторитетність), що дозволяють їм досягти тієї чи тієї мети. Ці цінності можна також вважати поведінковими (зокрема М. Рокич виокремив 36 базових цінностей, з яких 18 термінальних і 18 інструментальних). Можна виокремити такі рівні цінностей, як загальнолюдські, загальносоціальні, соціально-групові та індивідуально-особистісні.

Різні класифікації та критерії мають і умовний характер. У нашому предметному полі слід акцентувати увагу на виокремленні цінностей традиційного

і сучасного суспільств, переважання яких у тому чи тому суспільстві відображає, по суті, стадію його загального економічного і соціального розвитку. Нами увага приділяється типології цінностей, побудованій за “цивілізаційним” (соціокультурним) критерієм: традиційні, модерністські та постмодерністські цінності. Оскільки дослідження орієнтоване на виявлення поведінково-мотиваційних цінностей, у цьому аспекті має значення розподіл термінальних та інструментальних цінностей.

У соціології дослідження цінностей проходять у полі кількох ключових підходів, концептів, методик. Одним із перших сучасних методологів цього предметного напряму сучасності вважають американського психолога М. Рокича, котрий розробив стандартизований інструментарій виміру суб'єктивного компоненту в понятті цінностей методом шалювання і поставив проблему вивчення зміни цінностей у часі. На його принципах засновано безліч інших методик вивчення цінностей. Сьогодні у європейському та світовому предметному полі дослідження цінностей існує декілька комплексних проектів-методик із властивими їм підходами. Це система досліджень всесвітньовідомих фахівців, зокрема: Ш. Шварца, Р. Інглгарта, Г. Гофстеде, Г. Клагеса та ін. Так, Ш. Шварц розробив теорію базових життєвих цінностей у їх пов’язаності з характеристиками індивідів і країн (культур). Ця методика визначає вимір цінностей, що є емоційно значущими особисто для індивіда і проявляються передусім у системі міжособистісних стосунків, не заторкуючи норм макросвіту, що є певним “мінусом”. Інтегральний підхід у дослідженні організацій, а також ставлення до нерівномірності розподілу влади в суспільстві в цілому був розроблений голландським ученим Р. Гофстеде, який в основу діагностики поклав 5 основних характеристик організаційної культури в корпораціях у поведінці менеджерів і фахівців різних країн. Проте, при використанні методики Р. Гофстеде складно говорити про змістовне трактування модернізації. Така методика для цього дуже абстрактна і знаходиться в іншій площині аналізу. Розвиваючи свою типологію, Г. Клагес (1988) пропонує розрізняти нормоцентричну (ставлення до суспільних норм) і автоКентричну (ставлення до власного “я”) орієнтацію. Зміна ціннісних орієнтацій, за Клагесом, пояснюється через посилення значущості цінностей, що виражаютъ самого індивіда.

У 70–80-х роках ХХ ст. набув поширення проект, здійснений під керівництвом Р. Інглгарта (США, Мічиганський університет) “Матеріалістичні/постматеріалістичні цінності”. У контексті впливу модернізації та її вивчення, що прямолінійно стосується проблематики нашого дослідження, згідно з ним, переважання одних (матеріалістичних) чи інших (постматеріалістичних) цінностей у тому чи тому суспільстві відображає стадію його загально-го економічного, політичного і соціального розвитку [4]. Р. Інгларт розрізняє два рівні цінностей: матеріалістичний (фізична і економічна безпека людини) і постматеріалістичний (самоактуалізація особистості). В обох випадках йдеться, по суті, про термінальні цінності [4]. Грунтуючись на концепції ієрархії людських потреб А. Маслоу, Р. Інгларт сформулював теорію міжгенераційної переміни цінностей, згідно з якою має місце глобальний зсув ціннісної системи людства від матеріалізму до постматеріалізму, передусім на підставі ціннісної значущості відсутнього (чого стосовно бракує) та соціалізаційного (часового) блага. Постматеріалістичні цінності — це, так званий “ідеальний” тип ціннісних орієнтацій, який характеризується відсутністю безпосереднього матеріального змісту і є наслідком тривалого економічного піднесення. Їх основним змістом стає самовираження та якість життя. Суспільства, в яких поширені постматеріалістичні цінності, характеризуються більшою толерантністю і терпимістю. У міру деградації економічної системи люди повертаються до традиційних цілей і культурних орієнтацій.

Методика Р. Інглгарта ґрунтується на положенні теорії ціннісного зсуву, що має тісний зв’язок з теорією модернізації, за якою економічні культурні та політичні перетворення значно взаємопов’язані у своєму розвитку, і це дозволяє прогнозувати характер їх взаємодії на суспільство. Так, його гіпотеза дефіциту пов’язана з особистісними пріоритетами індивіда в контексті співвиміру та відображені соціально-економічного середовища його життедіяльності, внаслідок чого, загальний дефіцит на рівні соціуму трансформується у першорядну потребу на індивідуальному рівні [5]. Так звана гіпотеза соціалізації покликана пояснити і показати наявність часового проміжку між домінантними в суспільстві ціннісними орієнтаціями та соціально-економічними досягненнями країни. Зміни в ієрархії пріоритетів відбуваються з певним запізненням

в часі стосовно прогресивних, позитивних змін у соціально-економічній ситуації [5]. Тобто поширення цінностей постматеріалізму серед населення пов'язане із зростанням економічних досягнень і тривалістю періоду економічного розвитку. Але чим довше триває період економічного спаду, тим більшою мірою може проявитися протилежний ефект.

Ця концепція вченого, як поляризована зв'язка матеріалістичних/постматеріалістичних цінностей, є одним із базових компонентів усієї більш широкої культурної зміни [6]. Зсув від “матеріалістичних” цінностей, з акцентом на економічній і фізичній безпеці, до цінностей “постматеріалістичних”, з акцентом на проблемах індивідуального самовираження та якості життя, — найбільш повний аспект такої зміни, але він становить лише одну компоненту широкого синдрому культурних змін. З метою визначення рівня орієнтацій на інший тип цінностей, що також прямолінійно відображає характер і напрям модернізації та трансформаційних процесів у кожному суспільстві, а саме — ліберальності цінності, Р. Інгларт створив показник ліберального розвитку — постматеріалістичного прагнення до особистої свободи (*liberty aspirations*) [7], або так званий індекс ліберального постматеріалізму [8]. Його методика пов'язана з оцінкою взаємодії цінностей і економічного розвитку: як мірою переходу до індустріальної моделі розвитку й дальшої еволюції цінностей, тому наше дослідження і опирається на ці теоретико-методологічні розробки. Заслуговують на увагу також окремі дослідницькі напрямки, реалізовані у проекті, зокрема, дослідження: модернізації українського суспільства у

контексті сучасних цивілізаційних процесів; соціокультурні трансформації ціннісної системи українського суспільства: “традиція — модерн” у ціннісній динаміці; ціннісних процесів у сучасному українському суспільстві; концептів ліберальних цінностей за світовим досвідом; ліберально-економічного блоку ціннісної системи українського соціуму; “циннісної” мапи України та інше. Виклад окремих результатів дослідження опубліковано в низці наукових праць [9; 10].

Висновки. Здійснений аналіз наукової бази відтворення соціокультурних традицій і змін у системі цінностей зафіксував докорінні зміни соціальних умов життєдіяльності українського суспільства, які обумовили перехід до нової системи ціннісних орієнтацій, характерних для сучасних суспільств постіндустріального типу. Нині українське суспільство перебуває в стані невизначеності та варіативності вибору ціннісної еволюції. А стан ціннісної системи можна охарактеризувати як постійно трансформований, що зумовлює плюралізм ціннісних систем, які виконують як диференційну, так і інтеграційну роль. Суспільні перетворення відбуваються на рівні суспільної свідомості, формування нових цінностей, ідей і норм і стереотипів поведінки, з подальшою їх матеріалізацією у процесі формування нових соціальних структур і інститутів. Оскільки система цінностей утворює внутрішній стрижень культури, духовну квінтесенцію потреб та інтересів індивідів і соціальних спільнот, то вона справляє зворотний вплив на соціальні інтереси і потреби як один з найважливіших мотиваторів соціальної дії та поведінки індивідів.

Література:

1. Кущенко О. Д. Україна у трансформаційних процесах: *Quo vadis?* /Кущенко О. Д. //Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – К., 2007. – №1. – С. 18–33.
2. Федотова В. Российская история в зеркале модернизации / В. Федотова // Вопросы философии. – 2009. – № 12.
3. Романюк Л. В. З історії дослідження цінностей: аналіз цінностей особистості /Л. Романюк //Зб. наук. праць КПНУ імені Івана Огієнка, Ін-ту психології ім. Г. С. Костюка НАНПН: Проблеми сучасної психології. – 2011. – Вип. 13.
4. Inglehart R. Modernization and Postmodernization: Cultural, Economic and Political Change in Societies /R.Inglehart. – // Princeton, Princeton Univ. Press, 1997.
5. Рукавишников В. Политические культуры и социальные изменения. Международные сравнения / Рукавишников В., Халман Л., Эстер П. – М.: Совпадение 1998. – 368с.
6. Бауман З. Индивидуализированное общество. – М.: Логос, 2002.
7. Вельцель К. Модернизация, культурные изменения и демократия: Последовательность человеческого развития / К. Вельцель, Инглхарт Р. – М.: Новое издательство, 2011. — 464 с.
8. Соколова К. Основні напрями досліджень ліберальних цінностей / К. Соколова // Соціальні виміри суспільства: Зб. наук. праць / Ін-т соціології НАН України. – К., 2010. Вип 2 (13). – С. 154–166.
9. Сірий Є. В. “Ціннісна” мапа України в системі аксіологічних досліджень /С. Сірий// Вісник Одеського національного університету. Серія: соціологія і політичні науки. Т. 18. Вип.2 (18). Част.1. – Одеса, 2013. – С. 118–131.
10. Сірий Є. В. Ціннісна сегментація українського суспільства в системі аксіологічних досліджень / Е. Сірий, М. Нахабіч // Прикладні соціальнокомунікативні технології. – К.: КНУКМ, 2014. – №3. – С. 287–295.

УДК 316.7

Вікторія Щербина

ПРОБЛЕМА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ГУМАНІТАРНОМУ ЗНАННІ

Анотація. Статтю присвячено розгляду основних теоретичних підходів до проблеми міжкультурної комунікації, що мають місце в зарубіжній та вітчизняній соціологічній літературі. Автор доходить висновку, що комунікація в соціокультурному просторі має розглядатися як відображення міжкультурних зв'язків певних груп людей у певний історичний період розвитку суспільства.

Ключові слова: комунікація, модернізація суспільства, міжкультурні зв'язки, розиток суспільства культуротворення.

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению основных теоретических подходов к проблеме межкультурной коммуникации, которые имеют место в зарубежной и отечественной социологической литературе. Автор приходит к выводу, что коммуникацию следует рассматривать как отражение межкультурных связей конкретных групп людей в конкретном историческом периоде развития общества.

Ключевые слова: коммуникация, модернизация общества, межкультурные связи, развитие общества культурообразования.

Summary. The article is dedicated to the examination of basic theoretical approaches to the problem of the intercultural communication, which occur in foreign and domestic sociological literature.

Сучасне суспільство перебуває на етапі соціокультурної трансформації й модернізації, зміні типу своєї організації, відповідно до чого формується нова культурна реальність, що характеризується новими відносинами між людьми у сфері культури, новими умовами розвитку, особливою системою цінностей, норм і принципів, культурних потреб і засобів їх задоволення. Специфіка цієї трансформації є наслідком, з одного боку — недавньої (за історичними мірками) соціалістичної модернізації традиційного суспільства з усіма її успіхами й недоліками, а з іншого — вона є виявом модернізації в широкому сенсі, відбуваючись в умовах сучасної доби “високого модерну”.

Перебіг періоду модернізації суперечливий, бо відродження етнічних традицій за нових умов набуває модернізаторських рис постіндустріального суспільства. Відродження давніх традицій відбувається водночас як створення новітніх структур комунікативного суспільства — як наслідок зіткнення “традиційного” та “модернізаторського” традиція-

The author comes to the conclusion that communication should be considered as the reflection of the intercultural connections of the specific groups of people in the specific historical development period of society. The aim of the article is the analysis and systematization of the main theoretical and methodological approaches to the problem of intercultural communication that has been formed in foreign and domestic sociological literature. Besides, communication can be classified according to the character of relations that were formed between communicators: social level (communication during which the communicants treat each other according the moral and ethical norms existing in the society), business level (is defined by the joint activity of the individuals and is characterized, first of all, by the profit-orientation), spiritual level (empathy and interpenetration of the communicants into the inner world of the interlocutor).

A dialog of cultures is the unchanged driving force of the progressive development of all human culture, as during the dialogue of cultures happens not only the process of learning of other culture, mutual understanding, existence of the society but also its permanent actualization, renovation, permanent development thanks to the continual enrichment of one culture with another one, that is the basis of the human life.

Key words: communication, intercultural communication, development of the society which creates culture.

стає одним із джерел культурної модернізації. Процеси культуротворення набувають нового значення в умовах формування нового типу суспільства, в якому комунікаційні процеси є базовими щодо соціоутворення.

Актуальністі дослідженням у цій галузі надає те, що в сучасному суспільстві комунікація дедалі більшою мірою є системоутворювальним процесом, у суспільстві повсякчас змінюються соціальні, економічні, політичні відносини, й усе це супроводжується зміною ціннісних орієнтацій та культурних норм. Окрімим виміром актуальності є те, що в мультикультурному соціальному середовищі сьогодення існує реальна гуманітарна загроза, а саме: проявів нетolerантності, принципового неприйняття та неповаги окремими людьми чи національними спільнотами (зокрема регіональними) — людей інших національностей, небажання бачити й поділяти загальнолюдські цінності, які є основою взаєморозуміння, реалізації людиною своїх здібностей і почуттів. Проблеми міжкультурної ко-

мунікації як онтологічна даність актуалізувалися у процесі становлення транснаціонального бізнесу, який у різних країнах вимушений використовувати місцевий персонал, що має своєрідну культурну компетентність, яка відрізняє його від персоналу в інших країнах, що загалом ускладнює діяльність економічних утворень нового рівня складності. У політичному континуумі хвилі демократизації у світі та глобалізаційні процеси також загострили питання міжкультурної комунікації як на міжнародному рівні, так і в межах макрорегіональних або окремих держав.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Незважаючи на те, що міжкультурна комунікація завжди була складовою суспільного життя, як галузь цілеспрямованого пізнання вона почала розвиватися у країнах Західної Європи та США лише наприкінці 1980-х років ХХ ст., зокрема, започатковано дослідження, пов'язані з проблемами акультурації, міграції іноземних робітників, взаємовідносин між іноземними та "своїми" робітниками. Українські суспільствознавці звернулись до цієї проблематики зовсім недавно.

Міжкультурну комунікацію під різним кутом зору досліджують учени з багатьох країн світу. Зокрема, у США її досліджували Е. Холл, Дж. Трагер, К. Клакхон, Ф. Стродбек, Е. Стоарт, у ФРН — К. Ясперс, Ю. Габермас, К. Апель, у Росії — М. Василик, М. Вершинін, В. Павлов, Т. Волошинова, С. Гурієва. Значний внесок у дослідження процесів міжкультурної комунікації внесли також знані українські дослідники — Л. Аза, О. Вишняк, Є. Головаха, Н. Костенко, М. Наумова, А. Ручка, Л. Скокова, В. Степаненко, Б. Слющинський, М. Шульга.

Однак, незважаючи на значний науковий доробок та з огляду на динамічний характер процесів міжкультурної комунікації, багато з її аспектів і сьогодні залишаються предметом дискусій. Зокрема, у спеціальних працях недостатньо розглянуто методологічне підґрунтя, на якому можна було б вибудовувати теоретичний інструментарій, необхідний для соціологічних досліджень специфічних процесів міжкультурної комунікації в умовах сьогодення.

Метою статті є аналіз і систематизація основних теоретико-методологічних підходів до проблеми міжкультурної комунікації, які сформувалися у зарубіжній та вітчизняній соціологічній літературі.

Методи досягнення поставленої мети: описовий, компаративний, історико-логічний.

Основний зміст. Комунікація — явище складне і універсальне, її зміст і форми є предметом дослідження багатьох наук. Відтак поняття "комунікація" може вживатись як у широкому значенні (універсальному), так і вужчому предметному. Комунікація (від лат. *communicatio* — зв'язок, повідомлення) — спілкування, що ґрунтується на взаєморозумінні; повідомлення інформації від однієї людини до іншої або кількох інших [1]. Упродовж тривалого часу поняття "комунікація" ототожнювалося з поняттям "спілкування" і лише у другій половині ХХ ст. вперше використано поняття "міжкультурна комунікація" [2] на позначення специфіки відносин між людьми, що належать до різних культур (широке тлумачення). 1959 р. опубліковано працю Е. Холла "Німа мова" (*The Silent Language*), в якій автор доводив тісний зв'язок культури з комунікацією. Він вважав, що "комунікація — це культура, а культура — це комунікація". Після публікацій Холла з'явилися нові напрями вже всередині самої міжкультурної комунікації як предметної галузі наукових досліджень. Один з них очолили американські вчені К. Клакхон та Ф. Стродбек, які запропонували свою методологію вивчення культур різних народів. Основні відмінності культур, на їхню думку, можна встановити за ставленням індивідуальних культур до таких концептів, як оцінка людської природи, ставлення людини до природи, ставлення до концепту часу, оцінка активності/пасивності. Від середини 1960-х років проблеми міжкультурної комунікації починають цілеспрямовано вивчатися у Піттсбурзькому університеті США, в рамках чого мову розглядають як лише один із способів встановлення і підтримки подібного сприйняття членами певної культурної групи [3]. Засновниками досліджень міжкультурної комунікації на основі такого парадигмального підходу стали Л. Самовар і Р. Порттер, які в праці "Intercultural Communication: A Reader" [4] привернули увагу до того, що невербальні символи, котрі позитивно оцінюються і сприймаються однією культурою, можуть мати негативну інтерпретацію і оцінку в носіїв іншої культури. У 70-х роках ХХ ст. з'явилися перші періодичні видання з міжкультурної проблематики: "The International and Intercultural Communication Annual" і "International Journal of Intercultural Relations", у яких обговорю-

валися проблеми, пов'язані з комунікацією, культурою, мовою, різноманітними формами інтеракції, зокрема переговорами. Саме тоді вислів “міжкультурна комунікація” започатковано як спеціальний термін. Сучасні дослідники міжкультурної комунікації у США розвивають її у двох напрямах: міжкультурна комунікація як спілкування і взаємодія культур різних країн і народів і міжкультурна комунікація як спілкування і взаємодія субкультур у межах однієї великої культури. Перше орієнтоване на розробку університетських програм, а друге — прагне вирішити проблеми співіснування етнічних меншин і ствердження культурного плюралізму. Міжкультурна комунікація — поняття багатопланове, охоплює дві головні складові — “комунікацію” і “культуру”. Воно стало популярним, коли почали здійснювати в науці порівняльні дослідження різних культур та їх складових. Адже поняття “культура” розвивалося історично. Спочатку воно означало процеси освоєння людиною природи, виховання і навчання, але вже з другої половини XVIII ст. починає розглядатися як особливий аспект життя суспільства, пов'язаний із способом існування людської діяльності й такий, що характеризує відмінність людського життя від інших живих істот. Від кінця XIX і в першій половині XX ст. у дослідженнях проблематики культури стали активно використовувати досягнення антропології, етнології, структурної лінгвістики, семіотики й теорії інформації. Внаслідок цього культуру почали розглядати як інформаційний аспект життя суспільства, як соціально значущу інформацію, що регулює діяльність, поведінку і спілкування людей. Існує спрощена версія концепції, яка утворює схему дефініції культури, що використовується нині в американській літературі у сфері наук про комунікацію. “Культура — це утворення, яке складається з об'єктивних людських утворень (знаряддя, вироби), а також утворень суб'єктивних (права, ідеологія), які в минулому зростали і виправдано засвоювалися — задовольняли інтереси осіб в екологічній ніші — і які внаслідок цього стали цінністю для всіх тих, хто міг взаємно спілкуватися, завдяки спільноті мови і простору життя” [5]. Не тільки національні відмінності створюють певні бар'єри у спілкуванні між людьми, а й те, що кожна людина представляє, крім своєї власної культури, ще й свою власну індивідуальну субкультуру: успадковану в родині (традиції, звички, норми, правила тощо),

отриману від найближчого кола співрозмовників, фахову (кваліфікаційна термінологія, манери поведінки), ту, яку людина сама для себе творить, намагаючись увійти до складу певної групи. Це свідчить про те, що кожна людина вже сама є певним соціальним “інститутом культури”. Тому і термін “культура” потрібно відносити до найбільш значущих понять. У вітчизняній літературі культуру досить часто визначають у глобальному розумінні як історично визначений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, що виражається в типах і формах організації життя і діяльності людей, у їх взаємовідносинах, а також у створюваних ними матеріальних і духовних цінностях [6]. У такій інтерпретації культура є сумаю всіх досягнень людства, світом артефактів, “другою природою”, створеною самою людиною (широке тлумачення). У вужчому визначенні культуру розуміють як сферу духовного життя людей. В англійській мові слово “культура” (*culture*) дуже часто трактується як спосіб життя, загальні звичаї та вірування певної групи людей у визначений час або як звичаї, цивілізація і досягнення певної епохи або народу [7]. Практично в усіх англійських визначеннях слова *culture* (культура) незмінно наявне слово *customs* (звичаї, традиції), неодноразово вживається слово *beliefs* (вірування), а також словосполучення *the way of life* (спосіб життя) [8]. У соціології поняття “культура” сформувалося як таке, що позначає сукупність соціальних норм і цінностей, що склалися історично і притаманні конкретній суспільній системі. Вона впливає на ментальність, сприйняття, мислення, поведінку всіх членів суспільства і визначає їх належність до певного суспільства. У такій інтерпретації культура постає як цілісність, що своїми наявними особливостями завдає релігійним, національно-державним кордонам чи сукупності етнічних ознак. Як зазначено вище, поняття “комунікація” теж має багато визначень, але найчастіше його трактують як механізм, що забезпечує існування і розвиток людських відносин, який уміє в себе всі смислові символи, засіб їх передання у просторі і збереження в часі.

Найчастіше міжкультурну комунікацію використовують для дослідження соціальних відносин між представниками різних національностей (зокрема на рівні мовного спілкування), але це не зовсім так. Міжкультурна комунікація — це взаємодія “культур” двох суб'єктів (акторів) або індивіда

з групою (групи з групою), унаслідок чого відбувається пристосування одних ціннісних орієнтацій і норм поведінки до інших, їх взаємовпливи, поглинання чи витіснення і заміна одних іншими [9]. Розглядаючи міжкультурну комунікацію на сучасному етапі, слід сказати, що сьогодні актуалізовано новий концептуальний підхід до комунікації, її структури, предмета, функцій. Тут можна виокремити декілька конкретно-наукових підходів: по-перше, це різні підходи технократичного та інтеракційного характеру; по-друге, в межах інтеракціонізму вчені розділились у вирішенні питання про те, як пояснити комунікацію — як прояв індивідуально усвідомленої діяльності або як похідну від соціальної структури. Дебати в таких термінах посидають одне з центральних місць у сучасній соціології, психології, культурології. В рамках цих наук склалися основні теоретико-методологічні підходи до комунікації й здійснювалися спроби примирити об'єктивну структуру і суб'єктивну волю. Життєдіяльність і відносини людей визначаються тією чи тією культурою, яка регулює широкі спектри людської ментальності й поведінки і впливає на характер сприйняття, оцінки та міжособистісних відносин. Освіта, виховання, історична пам'ять, традиції, звичаї, правила, продиктовані суспільством, мова спілкування — все це виробляє систему орієнтацій, яка допомагає кожному індивіду сприймати різні життєві ситуації та адекватно реагувати на них. Уже на підставі цього можна стверджувати, що в жодному суспільстві не може існувати гомогенної культури, як і не може існувати гомогенної структури суспільства. У цьому й полягає складність феномену міжкультурної комунікації. Тому можна стверджувати, що міжкультурна комунікація завжди віddзеркалює "сучасну" культуру суспільства. Національний рівень міжкультурної комунікації можливий лише за наявності національної єдності, яка постає як на моноетнічному, так і на поліетнічному ґрунті через спільну господарську діяльність і державно-політичне об'єднання. Це доповнюється і формуванням відповідної культури. Національна культура є сукупністю традицій, норм, цінностей і правил поведінки, загальних для представників однієї нації, держави, вона охоплює субкультури різних соціальних груп, яких може не бути в окремій етнічній культурі.

Під час взаємодії різних культур виразно проявляються дві тенденції: акультурація та декуль-

турація. Взаємне засвоєння елементів культури (акультурація) сприяє інтеграційним процесам, взаємному культурному обміну та збагаченню культур. Але при цьому відбувається і процес посилення національної (етнічної) самосвідомості, намагання закріпити національну (етнічну) специфіку. Коли ж за умов тривалої комунікації з іншою культурою відбувається втрата основної, сутнісної частини рідної культури (декультурація), виникає явище невпевненості або нестабільності. Такі явища призводять до певних соціокультурних проблем міжкультурної комунікації. Їх можна посилювати або знову ж таки створювати відповідні умови для "примирення". Суб'єктом міжкультурного спілкування завжди є сама людина, яка вже є носієм певної культури. Кожна людина входить до складу тієї чи тієї суспільної групи, яка теж, своєю чергою, має певну культуру, що впливає на її поведінку. Поведінку людини визначає система суспільних відносин і культура, до яких вона включена, але кожний учасник міжкультурної комунікації має свою власну систему правил, які впливають на його поведінку. Ці правила зумовлені його соціокультурною належністю, до якої потрібно віднести не тільки національну (етнічну) культуру, а й культуру всіх груп, до яких включено того чи того індивіда, а також його освіту, виховання, професію, сімейний стан, самосвідомість, рівень суспільної свідомості тощо. Сюди ж потрібно віднести його матеріальну та духовну культуру, соціальну роль та соціальний статус. Не можна не враховувати також і "стимул" засвоєння певної культури, який зумовлений ціннісно-орієнтуальними процесами. Можна сказати, що міжкультурна комунікація — це стан сучасного суспільства, в якому складну структуру соціально-го і культурного простору втілено в символічних формах і образах, які здатна сприймати і розуміти суспільна й індивідуальна свідомість різних національних спільнот і етнічних груп. Саме це і створює такі образи соціального світу, які водночас є і змістом, і об'єктом взаємодії соціальних суб'єктів комунікації. Водночас міжкультурна комунікація є процесом особистісного вибору, що відбувається у просторі етичні напруги, що виникає між індивідами під час взаємодії в умовах агресивного мультикультурного середовища.

У соціокультурному просторі України відбулися також значні зміни, які вплинули на комунікацію. Важливими чинниками, які пов'язані зі зміною со-

ціокультурного простору і характеру процесів комунікації у ньому, є:

- зміни в реальній поведінці під час засвоєння нової соціокультурної реальності;
- “недомодернізований” поступ, затягнений і відтак невизначений;
- слабка загальна структурованість українського суспільства;
- значний потенціал соціальної суперечливості;
- різноманітний рівень культурної включеності населення в різні процеси культуротворення та культуровідтворення;
- поява значної кількості субкультур;
- етнокультурна активізація меншин;
- актуалізація молодіжних субкультур, ювеналізація соціокультурного простору;
- легалізація субкультур кримінального чи межового з ними штибу.

У процесі комунікації відбувається не лише обмін повідомленнями, передання інформації від одного учасника до іншого, яка зумовлює певну реакцію і є синтезом сприйняття та притаманної їм культури, а й задоволення (або нездоволення) отриманими результатами процесу такої взаємодії шляхом порівняння з тими результатами, які очікувалися на момент вступу в комунікацію. На основі такого синтезу відбувається “порозуміння” або “непорозуміння” учасників комунікації. Але завжди під час діалогу виникають взаємовпливи і прагнення “порозумітися” чи “співіснувати”, які за умов повторюваності створюють “третю культуру”. Ця “третя культура” в сучасних умовах має віртуальний характер, вона є нестійкою та не має значення щодо процесів соціалізації та механізмів соціального контролю.

Отже, міжособистісні стосунки значно впливають на діалог культур під час комунікації завдяки своїм механізмам, таким як:

- імітація — адаптація особою чужого іміджу, манери висловлюватися, лексику тощо без особисто усвідомованої мети.
- навіювання — недостатньо усвідомлюваний процес підкорення чужому слову й чужій волі, підлягання маніпуляціям гіпнотизера чи, скажімо, сприйняття “єдино правильної” думки сильної, у владному чи іншому розумінні, людини. Сюди ж можна віднести довіру до друкованого слова тощо;
- конформність — несвідома зміна настановень, оцінок, цінностей і поведінки під тиском со-

ціуму. Наприклад, людина переконана у правильності обраної нею лінії поведінки, але помітила, що інші поводяться в подібному випадку інакше, що викликає в неї певні сумніви.

Діалог культур — це складний, символний, особистісний, трансакційний і нерідко неусвідомлений процес, який з необхідністю є неточним, оскільки передбачає рівень масового віртуального конструювання на рівні міжособистісної взаємодії. Діалог культур дає змогу його учасникам виразити певну зовнішню стосовно самих учасників інформацію, внутрішній емоційний стан, а також соціальні статуси й соціальні ролі, які вони виконують один стосовно одного, що також підтверджує їхню “культуру”. Саме соціальний статус і соціальна роль є регуляторами соціальної поведінки, яка визначає права і обов’язки щодо суспільства, а отже, щодо інших членів комунікативної (діалогової) дії. Вимоги, сподівання, зумовлені соціальним статусом і соціальною роллю, формуються у суспільній свідомості під впливом загальнокультурних норм, цінностей і традицій, певної суспільної системи, соціальної групи. Якщо ціннісні орієнтації і норми поведінки людини характеризують її культуру, то будь-яке спілкування (комунікацію) між людьми можна віднести до діалогу культур [10].

Крім цього, комунікацію можна класифікувати за характером відносин, що склалися між комунікантами: соціальний рівень (спілкування, під час якого суб’єкти ставляться один до одного згідно з наявними в суспільстві морально-етичними нормами), діловий рівень (визначається спільною діяльністю індивідів і характеризується, насамперед, настановленнями на вигоду), духовний рівень (співпереживання і взаємопроникнення комунікантів у внутрішній світ співрозмовника).

Важливо й те, що залежно від стану свого внутрішнього “Я” (культури, притаманної йому), комунікант починає сприймати або не сприймати свого “опонента”. На стан сприйняття “чужої” культури (культури співрозмовника) впливає і намір кожного із комунікантів. За бажання порозумітися, індивіди шукають можливості, спрямовані “назустріч одні одному”, а за відсутності бажання порозумітися — таких пошуків немає. Не можна відкидати й мету контактування. Якщо вона цікава, чи, скажімо, має якесь особливе значення для однієї (обох) сторін комунікативного акту, то такий пошук отримає певну активність і позитивне завершення, зрештою

зумовить до появи нового для комунікантів діалогу культур. Це теж регулює взаємовідносини людей під час комунікативної дії.

Висновки. Комунікація в соціокультурному просторі — це відображення міжкультурних зв'язків певних груп людей у певний історичний період його розвитку. Соціокультурний простір є багатовимірним і несталим. Саме багатовимірність (структура і система суспільства, належність до держави, національності, професії, конфесії, відповідний економічний статус тощо) створювала осі диференціації населення відповідно до стратифікацій, соціального складу та соціальних інститутів, що, своєю чергою, впливало на появу відповідних культур. Кожній культурі притаманні свої ціннісні орієнтації й норми поведінки, котрі зумовлювали характер комунікації в тому чи тому суспільстві. В історичному часі соціокультурний простір трансформувався, відбувалася певна соціокультурна еволюція — процес змін і розвитку людських суспільств, який полягає у загальних зсувах у сукупності приступної культурної інформації, що свідчить про те, що соціокультурний простір повсякчас змінюється. Під час зміни соціокультурних особливостей змінюється і характер комунікативних процесів. Яскравим прикладом того є теперішні процеси, які відбуваються в Україні, де створюється нова соціокультурна реальність. Але потрібно зауважити, що людина сприймає соціокультурний простір відповідно до отриманої нею культури, тобто відбувається процес постійного впливу лю-

дини (суспільства) на соціокультурний простір і соціокультурного простору на людину (суспільство). Відбувається також процес постійного оновлення соціокультурного простору і адаптації елементів, що його створюють, чи процес взаємного проникнення в оновлення. Не слід забувати й того, що сьогодні, коли вплив “планетарної свідомості” дедалі зростає і має визначальне значення для існування людства, соціокультурні запити докорінно змінюються, що доводить, що зміни в комунікації залежать від змін у соціокультурному просторі.

Змістовним завданням діалогу культур є досягнення певної згоди між представниками різних типів соціокультурних цілісностей у вирішенні найважливіших проблем сучасного людства. В комунікації як діалозі культур актуалізуються та вирішуються як в теоретичному, так і практичному планах проблеми формування нової методології поєднання загальнолюдських цінностей із системами цінностей, особливими для кожної культури і для кожної особистості як представника певної культури.

Діалог культур — це незмінний чинник прогресивного розвитку всієї людської культури, адже під час діалогу культур відбувається не тільки процес пізнання іншої культури, взаєморозуміння, існування суспільства, а і його постійна актуалізація, оновлення, постійний розвиток завдяки безперервному збагаченню однієї культури іншою, що й становить основу людського життя.

Література:

1. Большая Советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. — Третье изд. — М.: Советская энциклопедия, 1973. — Т. 13.— с. 60.
2. Основы теории коммуникации: учебник / под ред. М. А. Васильева. — М : Гардарики, 2003. — С.44.
3. Пустовіт Л. О. Словник іншомовних слів / Л. О. Пустовіт, О.І. Скопенко, Г. М. Сюта, Т. В. Цимбалюк. — К.: “Довіра” УНВЦ “Рідна мова”, 2000. — С. 101.
4. Слющинський Б.В. Міжкультурна комунікація як метод соціального пізнання / Б.В. Слющинський // Нова парадигма. — 2005. — Випуск 45. — С. 167 – 176.
5. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. — М.: Слово / Slovo, 2000. — С. 124
6. Cambridge International Dictionary of English. — Cambridge Univ. Press, 1995. — XVIII, 1792 p.
7. Samovar L., Porter F. Intercultural Communication: A Reader. — Belmont: Wadsworth, 1994. — 387 p.
8. Singer M. R. Intercultural Communication: A Perceptual Approach. — Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1987. — 258 p.
9. Triandis H. Psychologia międzykulturowa: rozwoj i dokonania // Przegląd Psychologiczny. — 1991. — № 1 — S. 12.

ВПЛИВ ЗМІ ТА СУБКУЛЬТУРИ ЖУРНАЛІСТІВ НА КУЛЬТУРНЕ ПОЛЕ УКРАЇНИ

Анотація. Розглядаються проблеми, пов'язані з сучасними реаліями і необхідністю захисту засобами ЗМІ української культури.

Ключові слова: субкультура, субкультура журналістів, культура, засоби масової інформації, соціальна комунікація, відчуження, культурологія.

Аннотация. Рассматриваются проблемы, которые связаны с современными реалиями и необходимостью защиты средствами СМИ украинской культуры.

Ключевые слова: субкультура, субкультура журналистов, культура, средства массовой информации, социальная коммуникация, отчуждение, культурология.

Annotation. In the article some issues of mass media importance and means of mass communication for culture are studied. In particular, the problems associated with current realities and the necessity to protect the Ukrainian culture by the means of mass media is described. With increased information component of social life influence of the media, journalism and journalists' subcultures on cultural field of Ukraine is growing. Information culture and media field in Ukraine is formed mainly by journalists. They should be the subject of cultural studies. It is important to determine the vector and trends of national journalism and the journalists' subculture to be aimed at protecting the phenomenon of Ukrainian artistic values and unique features.

In the challenging realities the Ukrainian national media should maintain our national character. Writers should be active carriers of the Ukrainian customs, traditions and rituals. Ukrainian journalists must uphold our information security. The theory of subculture must become an important element of culturology, and it includes the basic resonance subculture. Subculturology did not have its "legal", "full value" place in Ukrainian scientific

cultural space for a long time and was legitimately absent in Ukrainian science. When cultural studies was recognized and approved by the official authorities discussions on the theory and history of subcultures started that logically arise not only within sociology, law or history, but also in the context of cultural studies. Journalistic negligence can cause the recipients' loss of criticality, judgment, objectivity, organization, coherence, logic, rationality and feasibility of information received. More and more people are saying about media-planetary worldview with its paradigm, model, criteria, definitions, parameters, etc. Media are not just a transcultural phenomenon but leverage of global influence, a sort of mega- and meta-subcultural tool in postmodern world. Human dependence on information is a special issue. People often need the original rescue "national" glasses. This value is not only the content but also the type of transfer of content, form, style, expression, taking into account the feelings and perceptions of recipients. Having reviewed some aspects of the media in Ukrainian cultural field and features of the journalists' subculture among other subcultures, a significant influence on Ukrainian culture media was noted. This is due to the influence of the media and the culture of certain groups and the culture of the population in general. Thus the influence of the journalists' subculture on the media in the cultural area requires further study. Creative and constructive development of the journalists' subculture will improve the cultural, informational, political and legal fields will help to form the information society, to improve democracy and the democratization of society. Studying the same subculture media is certainly a necessary step for the analysis and understanding of the importance of further study of the theory and history of professional and other subcultures in the context of culturological thought.

Key words: subculture, journalists' subculture, culture, mass-media, social communication, estrangement, culturology.

Актуальність. Зі збільшенням інформаційної складової суспільного життя посилюється вплив ЗМІ, журналістики та субкультури журналістів на культурне поле України. Інформаційна культура та медійне поле України значною мірою формуються журналістами та можуть бути предметом культурологічного дослідження. Важливим є визначення вектора та тенденцій розвитку національної журналістики та субкультури журналістів, які мають бути спрямовані не на сумнівні симулякри мінливої моди та запозичені кластери з протиприродною аксіоматикою, а на захист феномену українських цінностей та мистецьких особливостей в україн-

ському культурному просторі. **Мета** статті — розглянути вплив медіа на культурне поле України та визначити роль субкультури журналістів у цьому процесі. Метою статті зумовлено **завдання**: розглянути окремі аспекти діяльності ЗМІ в українському культурному полі, особливості субкультури журналістів у середовищі інших субкультур, з'ясувати вплив медіа на українську культуру. Дотичними є такі завдання, як характеристика впливу ЗМІ на культуру окремих груп населення та на культуру населення у цілому. Герменевтичне та логіко-семантичне вивчення праць провідних дослідників (І. Костири, В. Ліпкана, В. Шакуна та ін.), зокрема

доктринальних робіт Р. Калюжного і М. Швеця, за- свідчує потребу, передусім журналістами, у вирішенні завдання розвитку інформаційного поля.

До питань вивчення культури та субкультур зверталось чимало фахівців. Серед них, зокрема, А. Асмолов, Є. Бодіна, Ю. Богуцький, Л. Божович, С. Безклубенко, Т. Гасєвська, А. Гурбанська, А. Кукаркин, Я. Левчук, К. Манхейм, М. Мід, В. Оборонко, М. Поплавський, А. Попов, В. Пушкар, П. Рудик, Б. Ручкін, З. Сикевич, Ю. Савельєв, О. Сапожнік, Н. Саркітов, О. Семашко, В. Семенов, М. Соколов, О. Сотика, М. Тимошик, В. Шейко, І. Юдкін [11, 5–8; 12, 9–23].

В умовах непростих українських реалій вітчизняні ЗМІ мають зберігати наш національний колорит, стояти на сторожі нашої інформаційної безпеки, протидіючи метастазам денационалізації, захищаючи та поширюючи правдиві українські надбання не лише в культурному просторі України. Має рацию проф. І. Костиря, що: “Повідомлення, що виникають в межах ЗМІ, — це завжди нігіляція комунікації. Ситуація, що метафорично може бути описана як телефонна розмова людини з автоворідповідачем, з однією поправкою в тому, що в межах повідомлення ЗМІ до реципієнта сам реципієнт не завжди усвідомлює, що комунікація відсутня” [6, 300]. При цьому “залежність окремої людини від ЗМІ... безперервно зростає та набуває кульмінації в періоди загальної кризи та нестабільності. Картина світу у свідомості сучасної людини майже повністю формується із ЗМІ, а, отже, відповідальність за продукти масової культури у значній мірі лежить на журналістиці” [6, 300]. Можливо, плекаючи національний “культурний ландшафт” [4, 190], варто звертатись і до досвіду 1940-х років, коли особливе місце посідала ідеологічна робота [4, 99]. Вплив медіа може бути різним (за змістом, обсягом, наслідками тощо). На особливу увагу заслуговує “пафосно емоційний рівень впливу, пов’язаний із включенням сторонньої події у особисті моральні та ціннісні переживання глядача. Переведенням її цікавості на вищі рівні захоплення — почуття та емоції, зокрема страх, милосердя, співчуття, гнів та інші” [6, 301].

Термінологія культурології, як і поняттєво-категоріальний апарат багатьох сучасних наук, потребує вдосконалення та чіткіших дефініцій. С. Безклубенко в 2000 р. зауважив, що “сам цей термін і, відповідно, поняття, ще не набули навіть

права громадянства в офіційній українській науці” [2, 8]. В. Кірсанов 2007 р., характеризуючи стан розвитку культурології у світі та приділяючи особливе значення розвитку культурології у країнах СНД, зазначав: “Якщо ще п'ятнадцять років тому дискутували про те, може чи не може бути прикладної культурології, то зараз її існування — поза дискусіями і приймається як факт” [5, 41]. Але “наявність... ще не означає одностайності у визначені її предмета, у той час як петербурзька школа визначає завданням інкультурацію особистості, київська визначає прикладну культурологію як галузь науки, спрямовану на регуляцію культурних процесів” [5, 42]. Адже “не є випадковим той факт, що з усіх гуманітарних наук, які оформились у новітній історії, культурологія посідає провідне місце” [9, 1]. Важко не погодитись і з проф. В. Безрабко, що “наріжним каменем термінологічної дискусії між представниками різних галузей знань... є відсутність конкретного сутнісного розмежування таких понять, як групування, типологізація, систематизація і, власне, класифікація” [1]. “З одного боку, ця наука (культурологія. — В.Р.), яка сягає глибин стародавньої історії, а, з іншого боку, вона є порівняно молодою сферою теоретичного знання, оскільки як термінологічно, так і структурно-категоріально формується досить інтенсивно передовсім в ХХ столітті” [3, 48].

У культурології важливе місце має посісти теорія субкультур. Водні час кількість захищених дисертацій з теорії субкультур, наприклад, у Росії у декілька разів більше, ніж в Україні. Проблема висвітлення питань окремих субкультур іноді подається російськими дослідниками в десятки разів частіше, ніж українськими дослідниками (простий і наочний приклад — численні російські праці з кримінальної субкультури, а ширше — з девіантними, делінквентними та аномійними субкультурами) [11; 12].

Субкультурологія, як і раніше культурологія, в українському науковому просторі та культурному полі не мала свого “законного”, “повноцінного” місця, легітимно була відсутня в українській науці. Коли ж культурологія була визнана та затверджена офіційними інстанціями, то розпочались дискусії й з приводу теорії та історії субкультур, яка логічно постає не лише у межах соціології, права чи історії, а й у контексті культурології [11].

У науковому дискурсі субкультури поділяють

на нейтральні (переважно), негативні й позитивні (здебільшого творчого і конструктивного спрямування) або на просоціальні (позитивні), асоціальні (які стоять остронь соціальних проблем) і антисоціальні (соціально негативні); на усталені (“класичні”) та інноваційні субкультури; на вищі й нижчі (відповідно — ап- та андер-), існують і інші розподіли, наприклад: на вікові (дитячі, підліткові, молодіжні тощо). Доречним може бути й поділ субкультур на резонансні (іноді із зухвалим викликом суспільству тощо) і нерезонансні [10; 13]. Окрема мова — про основні та другорядні або похідні (точніше зазначити розподіл як базові та небазові) субкультури. Базові субкультури в теорії та історії субкультур потребують особливої уваги. Серед них дoreчно виокремити субкультури молодіжні (з усіх вікових субкультур найбільш важливі), субкультури бідних і багатих (як антиподи, особливо на полюсах — мільйонери “проти” безхатченків, олігархи “проти” бомжів тощо), окремі професійні субкультури.

Професійні субкультури (особливо кваліфікованих професій: юристів, економістів, програмістів, лікарів тощо) заслуговують на особливу увагу та аналіз. Професійні субкультури не є однорідними за своїм значенням. Серед них особливе місце посідають державотворчі субкультури (юристів, адміністративних працівників та інших) та суспільно значущі (лікарів, вчителів, журналістів та ін.). Субкультури адміністративних працівників, юристів і журналістів, за їх значних відмінностей, мають і чимало спільногого. Всі вони є визначальними для життєдіяльності людини, суспільства та держави, а всередині них є своя внутрішня градація. Усі вони неоднорідні, наприклад: у юристів є внутрішні підкультури адвокатів, суддів, прокурорів тощо, на різних номенклатурних рівнях є свої “поняття” (у позитивному сенсі слова). Аналогічно за всієї зовнішньої єдності журналістів, численних працівників ЗМІ вирізняють спрямування їх видань, вимоги власників видань, кон’юнктура, уподобання (власні та керівництва), спеціалізація журналіста (спортивна, політика тощо) та певного видання (для якої аудиторії, про що, з яких позицій тощо), конкуренція, економічні, світоглядні, політичні та інші спрямованості.

Професія журналістів є не лише важливою, на віть необхідною для держави та суспільства, але й доленоносною для майбутнього інформаційно-

креативного суспільства ХХІ ст. Субкультура журналістів — важлива передова професійна субкультура. Не всі журналісти є носіями “своєї” субкультури, проте професія журналіста передбачає певний ореол, свої кліше, літературні штампи, стереотипи, забобони, прикмети тощо. Серед них: пошук сенсацій й інформації, якісне інтерв’ювання, зовнішній вигляд, етикет, відпрацьовані прийоми комунікації, настрій, віра у вдалий початок дня й приемну зустріч, “збої” техніки, у потрібний момент гарна ручка під рукою, успішні перемовини тощо.

За журналістської недбалості в тотальному інформаційному споживанні, нерозбірливості та поглинанні у реципієнтів може відбуватися втрата критичності (особливо здатності до критичного мислення), розсудливості, об’єктивності, організованості, послідовності, логічності, зваженості та доцільності щодо отриманої інформації. На думку І. Костири, “зростає ризик опинитися... у відчуженому від реальності інформаційному полі зі штучними квазіреальними об’єктами, що утворюють своєрідну віртуальну реальність” [7, 49], а за умов “кризового розвитку суспільства загрозливих масштабів набирає явище, коли ЗМІ транслюють не реальні цінності, а їх симулякри” [7, 48]. На особистому, груповому (зокрема субкультурному), національному (зокрема культурному) і планетарному (зокрема геокультурному) рівнях журналісти та сформовані ними ЗМІ постають як важливі регулятори численних соціокультурних та інших відносин. Преса, радіо, телебачення можуть перетворюватись на джерело прогресу й розвитку або навпаки, на джерело регресу та занепаду. Інформація зі ЗМІ може лікувати краще, ніж бальзам, а вражати сильніше, ніж куля, ця інформація здатна рятувати та давати надію помираючим й вести до загибелі та знищувати не гірше, ніж найстрашніша зброя. Недарма ЗМІ називають четвертою владою. Вони здатні активно і доленоносно впливати на процеси у суспільному житті та у культурному полі України.

І. Костирия вирізняє “примари сучасних технологій”, що спотворюють сприйняття світу та деформують мислення сучасної людини” [7, 51] та висловлює важливу думку: “Стрімкий розвиток інформаційних технологій формує особливий тип мислення, так зване “кліпове мислення” [7, 51]. Гіпертрофоване інформаційне дозвілля та шопін-

гоманія, медійне споживацтво та консюмеризм, інформаційний і світоглядний трешізм (від англ. — сміття) та “фастфуд від культури” у ЗМІ як сурогати квазісвободи постають замість творчості, праці, істини, справедливості, традиційних цінностей та конструктивного дозвілля у окремих носіїв деформованих субкультур.

Слухною є думка про те, що, плекаючи свої традиції, ми маємо не цуратись чужого досвіду. Так, у Японії є доволі корисний для нас, українців, як для реципієнтів звичай: влаштовуючи дитину до першого класу, батьки приводять її на співбесіду до вчителя, а наприкінці співбесіди дитині пропонується проспівати 10–12 японських пісень. Якщо дитина виконує це завдання, то вона вступає до першого класу. Якщо ж немає знання національної культури, то до першого класу ще не доросла. Може тому, завдяки вірності власним традиціям та національній культурі, японці й попереду усієї планети в технічному плані? Вступаючи до вищів молоді японці повинні знати, зокрема, й кілька сценъ японських пісень [14; 17, 79].

Треба любити свою мову, культуру, державу, а журналісти мають сприяти цьому, а не нести в маси сурогати квазікультури. При цьому по-перше, треба враховувати, що якщо у людини є потужний культурний (особливо духовний, традиційний) базис, є свій світогляд, є глибокі переконання та духовні цінності, то зовнішні деструктивні впливи для неї є менш небезпечними. Людина без коріння, без традицій, звичаїв, цінностей, значно скоріше стане жертвою інформаційних буревіїв. По-друге, культурна, свідома людина здатна дивитись на усе крізь рятівні “духовні” (або “національні”) окуляри. Вона здатна, враховуючи історичний досвід свого народу та його культурні досягнення, бути більш об’єктивною, неупередженою, розсудливою, логічною та послідовною, що особливо корисно у добу, коли, на думку фахівців, відбуватиметься уніфікація, денационалізація та “стандартизація” усього людства. Ці питання (насамперед, раціональні, а не містичні) можуть бути темою для окремого дослідження. Окрема проблема — “інформаційні фронти” з різних боків, які, як правило, не завжди доброзичливі до нашої історії та культури. Знаково, що в наш час “блíзько 90% центрів виробництва і поширення інформації у світовій комп’ютерній мережі розташовані у США. Американський вчений Дуглас Рашкофф застерігає щодо необхідності їх

обов’язкового контролю” [16, 20–21]. Американські інформаційні можливості суттєво домінували ще в період “холодної війни”: Америка “контролювала 75% світового потоку телевізійних програм, 50% демонстраційного часу кінофільмів та 90% телевізійних новин (після того, як у 1980 р. з’явився CNN)” [15, 58—59]. Водночас, це лише має акцентувати необхідність захисту традиційних цінностей та національних інтересів. Дедалі частіше говорять про медіакосмізований світогляд, про медіапланетарну картину світу зі своєю парадигмою, моделлю, критеріями, дефініціями, параметрами тощо. ЗМІ, а ширше можливості Інтернету та інших сучасних засобів комунікації, стають не просто транскультурним феноменом, а глобальним важелем впливу, своєрідним мега- та метасубкультурним інструментом.

Особлива тема — інформаційна залежність людини. Нерідко населенню необхідні оригінальні рятівні “національні” окуляри. Національні ЗМІ мають плекати та “чистити” наші “духовні” окуляри. А як відбувається у дійсності? Значення має не лише зміст, а і спосіб передання змісту, форма, стиль, висловлювання, враховуючи почуття і сприйняття реципієнтів.

Особливий інтерес викликає виникнення та поширення терміну “антикомуникації” [6, 299]. Саме як антікомунікації постають ті ЗМІ, які руйнують наше національне надбання і паплюжать нашу історичну спадщину. Інколи це робиться завуальовано, в певному підтексті та поміж рядків, у сюжетах “ми доволі часто спостерігаємо багато кадрів із сюжетів, які лише опосередковано стосуються описуваних подій, що описуються. Наприклад, у сюжетах про зараження свійської худоби грипом із місцевих водойм читання тексту диктора супроводжується демонстрацією водойми та корови, що не є зараженою і навіть географічно не стосується випадку, що стався реально” [6, 299]. Зміна акцентів журналістами може мати значні наслідки: “Мас-медіа, водночас, є одним із основних джерел формування міфології масового суспільства. Як вагомий елемент культури вони насичують з допомогою своїх мереж реальне життя уявним, а план уявного — реальним змістом. Синкретизм уявного та реального у свідомості реципієнта полягає у екстраполяції почутого та побаченого на власне життя” [6, 299].

Потрібна особлива увага до ЗМІ та журналістів у контексті їх впливів на нашу національну куль-

туру та інформаційне поле України. Проблема інформаційних загроз (інформаційних війн, агресій тощо), недооцінюється [15, 88]. Державні мережі безпеки, за деякими даними [15, 89], лише скорочуються. Ліквідовано Національні інститути проблем національної і міжнародної безпеки, інформаційно-аналітичні структури РНБОУ, Управління стратегічних розробок в структурі Адміністрації Президента тощо [15, 89]. Потрібні рівні глобальної, національної, корпоративної та особистої інформаційної безпеки, при цьому журналісти мають очолювати ці важливі процеси.

Висновки. Розглянувши вплив медіа на культурне поле України та визначивши роль субкультури журналістів у цьому процесі, ми констатуємо, що питання субкультури журналістів є одним з найбільш перспективних та малодосліджених. За-

уважено значний вплив медіа на українську культуру. Це відбувається і через вплив ЗМІ на культуру окремих груп населення та на культуру населення у цілому. Тому впливи субкультури журналістів на діяльність ЗМІ у культурному просторі потребують подальшого вивчення.

Культуротворчий і конструктивний розвиток субкультури журналістів сприятиме вдосконаленню культурного, інформаційного, політичного та правового полів, формуванню інформаційного суспільства, покращенню народовладдя та демократизації суспільства. Вивчення ж субкультури журналістів — це конче необхідний крок для аналізу та усвідомлення важливості подальшого дослідження теорії та історії професійних та інших субкультур у контексті розвитку культурологічної думки.

Література:

1. Бездробко В.В. Класифікація архівних документів: проблеми і пошук [Електрон. ресурс]. — Режим доступу: www.archives.gov.ua/Publicat/Researches/MaterialyConfer_11.php
2. Безклубенко С. Д. Стан і перспективи розвитку культурології / С. Д. Безклубенко. // Вітнік КНУКіМ. Сер. Педагогіка. — К., 2000. — Вип. № 3. — С. 6–14.
3. Безклубенко С. Д. Теорія культури / С. Д. Безклубенко. — К., 2002. — 324 с.
4. Волков С.М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка / Сергій Волков. — К. : Інститут культурології НАМ України, 2010. — 248 с.
5. Кірсанов В. В. Прикладна культурологія: сутність та витоки / В. В. Кірсанов // Питання культурології. — К., 2007. — Вип. 23. — С. 40–44.
6. Костирия І. О. Влада мас-медіа та соціальна комунікація / І. О. Костирия. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2013. — № 4. — С. 296–302.
7. Костирия І. О. Роль засобів масової інформації в сучасній соціальній комунікації / І. О. Костирия. // Український інформаційний простір: науковий журнал Інституту журналістики і міжнародних відносин КНУКіМ / гол. редактор М. С. Тимошик. — Ч. 1. — У 2 ч. — Ч.2. — К.: КНУКіМ, 2013. — С.48-56.
8. Крисенко Д. С. “Медійний фронт” “Холодної війни” 1980-х років / Д. С. Крисенко. // Український інформаційний простір: Науковий журнал Інституту журналістики і міжнародних відносин КНУКіМ / Гол. редактор М. С. Тимошик. — Ч. 1. — У 2 ч.—Ч.2. — К.: КНУКіМ, 2013. — С. 56–63.
9. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук: спец. 09.00.08 “Естетика” / В. І. Панченко. — К., 1999 — 36 с.
10. Радзієвський В. А. Основные резонансные субкультуры в культурном пространстве Украины: кросскультурный анализ / В. А. Радзієвський. // Вестник Санкт-Петербургского гос. унн-та культуры и искусств: науч. журнал. — №4 (17). — декабрь 2013. — С.117–121.
11. Радзієвський В. О. Нотатки з субкультури аномії : монографія / В. О. Радзієвський. — К. : Вид-во “Логос”, 2012. — 368 с.
12. Радзієвський В. О. Про теорію та історію субкультур: нариси до субкультурології : монографія / В. О. Радзієвський. — К. : Вид-во “Логос”, 2013. — 276 с.
13. Радзієвський В. О. Резонансні субкультури як явища культури / В. О. Радзієвський. // Вісник Держ. академії керівних. кадрів культури і мистецтв. — 2013. — № 1. — С. 186–189.
14. Садовенко С. М. Формування національної культури особистості народної казкою [Електронний ресурс]. — Режим доступу : tur.kosiv.info/tourism...culture...s-m...kazkoju.html
15. Сопілко І. Правова природа інформаційно-аналітичної діяльності / І. Сопілко // Підприємництво, господарство і право, № 12 (216) 2013. — С.88-92.
16. Федотова О. О. Формування інформаційної культури молоді в процесі отримання освіти / О. О. Федотова. // Трансформаційні процеси в освіті і культурі: Зб. мат-лів Міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава 24–25 квітня 2013 р. — К. : НАККіМ, 2013. — С. 19–22.
17. Щербань П. М. Формування національної самосвідомості в сім'ї: Наук.-метод. розробка на допомогу лектору-викл. нар. ун-ту українознавства / П. М. Щербань. — К. : Т-во “Знання” України, 2006. — 116 с.

СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ЦІННОСТІ УКРАЇНЦІВ І ПЕРСПЕКТИВИ ЕФЕКТИВНОЇ ДЕМОКРАТІЇ

Анотація. Розглядаються культурні підстави становлення та стійкості демократичних режимів, зокрема, український досвід ціннісних трансформацій напрямі культурного порядку справжнього народовладдя. Порівнюється значущість демократії та бачення її ключових аспектів серед населення європейських країн та жителів України, а також ціннісні профілі учасників Майдану, українців в цілому та європейців.

Ключові слова: культура, ціннісні трансформації, модернізація, соціально-політичні орієнтації.

Аннотация. Рассматриваются культурные основания становления и устойчивости демократических режимов, в частности украинский опыт ценностных трансформаций в направлении культурного порядка подлинного народовластия. Сопоставляется значимость демократии и видение ее ключевых аспектов среди населения европейских стран и жителей Украины, а также ценностные профили участников Майдана, украинцев в целом и европейцев.

Ключевые слова: культура, ценностные трансформации, модернизация, социально-политические ориентации.

Summary. Despite the formal presence in Ukraine basic attributes of a democratic regime, the quality of the functioning of these institutions makes it hard to talk about real democracy. Today, however arching study of the conditions establishing stable democratic regimes is the study of cultural factors such as values change. This value orientation of the majority set mode of operation of political institutions and play a key role in the establishment and stabilization of democratic institutions. Experience democratization of Ukraine

shows difficult and unstable values of transformation toward cultural order genuine democracy. Among the factors that determined the nature of value dynamics in the post-Soviet period, it is possible to point out the most essential: 1) deep systemic crisis that accompanied the collapse of the Empire actualized the need for economic and physical security, height sense of insecurity among Ukrainian emphasis on the values of survival. 2) Firmly rooted paternalistic Soviet model for mediating “demobilized”: alienated from each other individuals with out social and political subjectivity. 3) Social isolation was reinforced full control of the state for the public sector. All the social space between primary groups and macro-level controlled by state institutions and any public discourse unfolded in unison with the official ideology. 4) under development of civil society and, consequently, civic values also become another source of low potential democratic society. Although the effects of the Soviet legacy continues its painful, values are shifted Ukrainian confidently in the direction of emancipation, self-expression, solidarity and civic responsibility. The basis for this conclusion not only formed an active minority carriers revolutionary values (participants Maidan). Already, we can say that this category passionarians contributed to the development of alternative future collective projects, involving in it or bit more passive social categories. Strong internal and external challenges stimulate the development of civic identity, consolidating the nation and successful experience of mass protests against the “insensitive” state structures, arbitrary bureaucracy and corruption that led to the overthrow of the regime settles into routine.

Key words: culture, values transformation, modernization, social and political orientation.

За 23 роки незалежності Україні як проекту демократичної держави так і не судилося реалізуватися. Незважаючи на формальну наявність основних атрибутів демократичного режиму — конституційно закріплених вільних і справедливих виборів, гарантій дотримання громадянських і політичних прав, незалежних медіа, — якість функціонування цих інституцій не дає підстав говорити про реальну демократію. Експерти визначають *status quo* як “неліберальну/ електоральну/ або неповну” демократію, суть якої полягає лише в декларативній прихильності до принципів народовладдя. (у повсякденній практиці громадянських прав і свобод дотримуються лише частково або не дотримуються взагалі, а ефективність демократичних інститутів зводиться до нуля діями корумпованих еліт, які не дотримуються принципу верховенства закону).

Більше того, за останні 4 роки позиції України в рейтингах розвитку політичних систем, які обираються авторитетними міжнародними організаціями, суттєво змінились. Так, індекс свободи “Freedom House” знизився в Україні з 2,5 бала (2009 рік) до 3,5 бала (2013 рік). Індекс громадянських свобод опустився з 2 до 3 балів, а політичних прав упав з 3 до 4¹. Згідно з індексом демократії “Economist Intelligence Unit”²², у 2012 році Україна перемістилась з категорії країн з “неповноцінною демократією” (з індексом 6,94), в якій перебувала в 2006–2008 роках, до групи країн “гіbridних режимів” (індекс 5,91) і опустилась з 52 місця на 80-е серед 167 країн.

Передумови становлення демократичних режимів та їх стійкість належать до кола питань, які найбільш глибоко вивчають у соціальних на-

уках. Більшість теоретиків привертають увагу до того факту, що ймовірність закріплення демократії зростає, якщо рівень соціально-економічного розвитку країни вищий, а соціальна нерівність у ній не надто значна й не сягає драматичного рівня [3; 6; 9; 10]. Прагнучи розкрити каузальні механізми зв'язку модернізації з демократичним ладом, Р. Інгларт і К. Вельцель запропонували ідею про принципову значущість культурних факторів у встановленні та стабілізації демократичних інститутів [4]. Економічний розвиток змінює соціальні умови життя і формує нові практики, сприяючи трансформації базових життєвих цінностей людей і тим самим створюючи умови для формування політичної культури, що живить демократію. Більше того, саме ціннісні орієнтації більшості населення задають режим функціонування політичних інститутів, справляючи тиск на еліти й підвищуючи їхню “чутливість”. Без сформованого від громадян запиту встановлення ефективної демократії на системному рівні залишиться утопією. Сьогодні дослідження ціннісних трансформацій та їх детермінант утворюють найбільш загальну рамку розгляду факторів формування ефективних демократій.

Культурні передумови демократії. На думку Р. Інгларта і Х. Вельцеля, модернізація задає вектор переходу від цінностей виживання до цінностей самореалізації, у підґрунті яких закладено потужний емансипаційний потенціал. Оскільки соціально-економічний розвиток посилює матеріальну, інтелектуальну й соціальну незалежність людей, він породжує в них відчуття життєвої захищеності й автономії. “Зросле відчуття незалежності спонукає людей надавати пріоритетного значення гуманістичним цінностям самовираження, що утверджують емансипацію людини, примат свободи над дисципліною, розмаїття над відповідністю нормі, незалежності над владою” [4, 24]. Okрім визнання легітимності демократичного ладу та його інститутів, установлення стійкої та ефективної демократії безпосередньо корелює з постматеріалістичними цінностями (воління свободи й самовираження на противагу матеріальній стабільності й фізичній захищеності), високою довірою до людей, толерантністю до чужої думки та способу життя, суб’єктивним благополуччям (високою самооцінкою особистого рівня щастя). На основі цих цінностей формується комплементарна громадянська культура, що стимулює формування асоціацій

і розширення горизонтальних соціальних зв'язків, надає значущості політичній участі. Щодо останнього, йдеться не так про електоральну активність, як про спонтанні й конкретні протиелітні акції.

Досвід демократизації України свідчить про непрості й нестійкі ціннісні трансформації в напрямі культурного порядку справжнього народовладдя. Серед факторів, які визначили характер ціннісної динаміки в пострадянський період, можна вирізняти три, на нашу думку, найсуттєвіші:

1. По-перше, розпад Імперії супроводжувався глибокою економічною кризою. На фоні інфляції та товарного дефіциту реальні доходи населення знизились більш ніж у 2 рази. А зростання злочинності, на тлі кризи правоохоронної системи, актуалізувало потребу не тільки в економічній, а й у фізичній безпеці. Відчуття незахищеності підсилило акцент на цінностях виживання, що, безперечно, справило негативний вплив на демократизацію в Україні. Згідно з даними проекту World Values Survey (WVS), найзначніша частка “матеріалістів” (осіб, орієнтованих на фізичну й економічну безпеку) в Україні спостерігалась у 1996 р. (54,2%). За період економічного зростання (з 2003 по 2008 р.) вона трохи зменшилась і становила в 2006 р. уже 43,8%. Криза 2008 р., судячи з результатів, не зумовила повернення до цінностей виживання, проте загальмувала дрейф у напрямі постматеріалістичних орієнтацій: частка матеріалістів у 2011 р. становила 46,2%.

Потрібно зазначити, що в європейських країнах з ефективною демократією частка “матеріалістів” не перевищує 30% дорослого населення. Так, наприклад, у Німеччині в 2011 р. вона становила 20,0%; у Польщі — 24,7%. Водночас частка громадян, орієнтованих на цінності самовираження і якість життя, суттєво перевищує частку постматеріалістів серед українців. У Німеччині та Польщі ця категорія становить 22,9% і 7,4% відповідно.

Болісні трансформації переходного періоду на-клали відбиток і на характер соціальних зв'язків. Критичні загрози спонукають людей шукати підтримку в рамках тісно пов'язаних груп, найчастіше родинних. Міцні холістичні зв'язки, сформовані в таких асоціаціях, працюють на шкоду солідарності й довірі до людей загалом [8]. Очевидно, що такий тип соціального капіталу звужує радіус суспільної кооперації й гальмує розвиток громадянського співробітництва, на яких ґрунтуються демократизація.

2. Ще одним фактором, який суттєво вплинув на темп і характер ціннісних зміщень у пострадянській Україні, є глибоко вкорінений патерналізм. Настановлення, згідно з яким держава має взяти на себе цілковиту відповідальність за якість і рівень життя громадян (забезпечити стабільну зайнятість і доходи, здобуття освіти та ін.), не вимагаючи від них ініціативи й самостійності, виявилось доволі стійким. Суть не лише в тому, що держава, яка стала на шлях ліберально-демократичних і ринкових реформ, не в стані підтримувати відповідність таким завищеним очікуванням. Патерналізм радянського зразка сформував суспільство “демобілізованих”: відчужених один від одного індивідів, позбавлених соціальної та політичної суб'ектності [2].

3. Тенденції соціальної ізоляції підсилювались повним контролем держави за публічною сферою. Громадські організації лише формально вважались добровільними асоціаціями громадян, які вільно обирають мету і стратегії їх реалізації. У весь соціальний простір між первинними групами і макросоціальним рівнем контролювався державними інститутами, а будь-який публічний дискурс розгортається в унісон з офіційною ідеологією. За таких умов неможливо було набути досвід вільної громадянської участі, суспільної солідарності й кооперації. Нерозвинутість інститутів громадянського суспільства і, як наслідок, громадянських цінностей стала ще однією причиною низького демократичного потенціалу суспільства. Хоча ефекти радянського спадку й даються візуальні, ціннісні орієнтації українців упевнено зміщуються в напрямі, про який так полюбляє говорити Р. Інгларт: еманципації, самовираження, солідарності й громадянської відповідальності [4]. Це підтверджено результатами компаративістських досліджень, які дають змогу не лише простежити динаміку в рамках однієї країни, а й порівняти ціннісні показники й поведінкові аспекти громадянської культури в різних країнах.

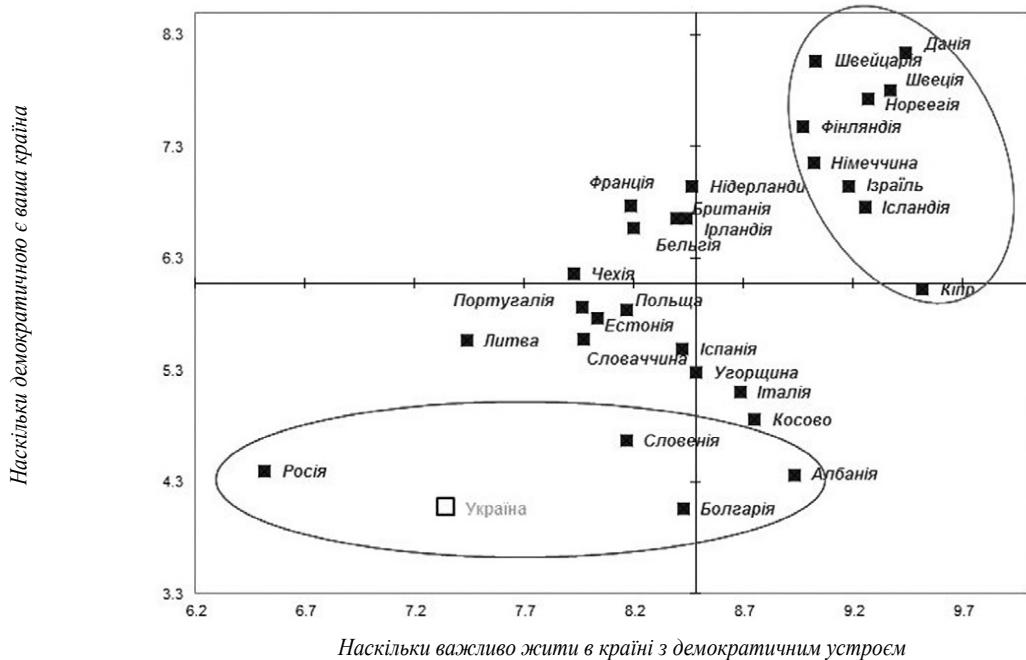
Демократія як цінність. Україна. Незважаючи на всі колізії української демократизації, легітимність демократичного ладу серед українців залишається незмінно високою. Згідно з результатами 6 хвилі (2013 р.) міжнародного моніторингу ESS (European Social Survey), середній бал оцінки значущості демократії серед усіх українців становив 7,3 бала (за шкалою від 0 до 10, де 0 — зовсім не важливо, 10 — надзвичайно важливо). Заслуговують на увагу регіональні відмінності. Жити в країні

з демократичним режимом найважливіше для населення західних (7,8 бала) і центральних областей (7,8 бала). У південному регіоні, а також на Сході (Харківська та Дніпропетровська обл.) цей показник становив по 7,4 бала, тоді як на Донбасі (Донецька та Луганська обл.) значущість демократії виявилась найнижчою — 5,8 бала.Хоча й можна стверджувати про прихильність українців до демократичних ідеалів, рівень важливості життя в державі з ефективною демократією для них істотно нижчий, ніж для більшості європейців. Винятком є тільки росіяни: тут прихильність до демократичного ладу найнижча серед усіх європейських країн, що брали участь у проекті (6,2 бала). До категорії країн, у яких цінність демократії є найвищою, потрапили Кіпр (9,5), Данія (9,4), Швеція (9,4), Норвегія (9,3), Ісландія (9,3), Ізраїль (9,2), Швейцарія (9,0), Німеччина (9,0) та Фінляндія (9,0). Власне, її оцінка демократичності цих країн серед їх громадян є найвищою. Що стосується України, то тут рівень оцінки якості демократії один з найнижчих у Європі (4,8 бала за шкалою від 0 до 10, де 0 — зовсім не демократична, 10 — цілком демократична). Нижче рівень розвитку демократичних інститутів своєї країни оцінили лише громадяни Болгарії (4,6).

За даними шостої хвилі (2013 р.) міжнародного моніторингу ESS найважомішою для українців характеристикою демократичного устрою є верховенство права. Рівність усіх перед законом і здатність судів зупинити дії влади, якщо вона перевищує свої повноваження, здобули найвищий середній бал оцінки (9,3 і 9,2 бала відповідно, за шкалою від 0 до 10, де 0 — зовсім не важливо для демократії, 10 — надзвичайно важливо для демократії). Захист громадян від бідності й скорочення матеріальної нерівності, на думку українців, також є суттєвими характеристиками реальної демократії (відповідно 9,2 і 9,0). До важливих критеріїв віднесли також прозорість дій влади (влада роз'яснює свої дії виборцям — 9,0), чесні та вільні вибори (9,0) і можливість доступу до інформації, яка дає змогу оцінити дії влади (9,0). Характерно, що реалізацію найбільш значущих критеріїв народовладдя громадяни оцінюють вкрай низько. До зони дефіцитів української демократії потрапляють верховенство права і здатність державних інститутів забезпечити громадян від бідності й знизити рівень матеріальної диференціації. Оцінка міри втілення цих інституційних рішень не перевищує 2 балів

Важливість демократії vs. рівень демократії в країні

Координати країни по осі X — середнє значення важливості жити в країні з демократичним устроєм; по осі Y — середнє значення оцінок фактичного рівня демократії в країні



(за шкалою від 0 до 10, де 0 — зовсім не відповідає тому, що відбувається сьогодні в Україні, 10 — цілком відповідає тому, що відбувається сьогодні в Україні). Значний розрив між очікуваннями та фактичністю спостерігається і в оцінках українцями чесності проведення національних виборів (важливість — 9,0; оцінка стану справ — 3,3) і прозорості дій влади (важливість — 9,0; оцінка стану справ — 2,9). Оцінки виборців ставлять найточніший діагноз українській демократії: залежність від влади та корумпованість судової системи, непрозорість дій влади й відсутність можливості впливати на її рішення, недостатній рівень соціального захисту населення, вибори, далекі від ідеалу чесного та вільного волевиявлення. Єдине, що наявне у вітчизняному політичному просторі з набору атрибутів демократії, — це свобода слова: можливість вільно обговорювати політику й висловлювати свої погляди. Однак ці аспекти демократичного ладу поступаються за важливістю усім іншим.

Чи існують відмінності в оцінках важливості критеріїв демократичного ладу між українцями та європейцями? Проведений факторний аналіз дозволив визначити приховані змінні, на яких ґрунтуються значущість тих чи інших аспектів демократії. В обох випадках усі атрибути демократії поділились

на три фактори. (Якість одержаних моделей достатньо висока. Відсоток поясненої дисперсії для України становив 64%, для європейських країн — 61%). Латентні змінні, що визначають ключові аспекти демократичного режиму серед українців, можна позначити як: 1) боротьба з бідністю й забезпечення соціальної справедливості за рахунок рівності всіх перед законом; 2) незалежна публічна сфера, яка допускає вільну суспільну дискусію із значущими питань і критику влади; 3) підконтрольність влади народу та індивідуальні свободи. Для громадян розвинутих демократій сутність народовладдя виявилася трохи відмінною від думки українців. Перший фактор, окрім незалежної та справедливої судової системи, охоплює центральну ліберальну цінність індивідуальної свободи, а боротьба з бідністю менш актуальна. Третій за значущістю комплекс характеристик демократичного ладу — вільне обговорення рішень влади в публічній сфері.

Акцент українців на егалітаристських цінностях обґрунтовується здебільшого поточною соціально-економічною ситуацією: низьким рівнем життя і недостатньою соціальною захищеністю населення, а також зростанням матеріальної диференціації. Не останнє значення у відтворенні таких орієнтацій має і колективна пам'ять про формальні соціальні

гарантій, що існували за соціалістичної системи.

Ціннісні преференції учасників Майдану. Масові протести наприкінці 2013 і на початку 2014 р. продемонстрували безпредecedентний рівень політичної мобілізації населення за всі роки незалежності України. Їх наслідки виявилися драматичними й непередбачуваними, а причини ще довго будуть приводом для різних академічних рефлексій. Чи можна вже сьогодні говорити про сформовану критичну масу носіїв “культури участі”, про існування тієї активної меншості, яка стане рушійною силою формування громадянськості в Україні? Дослідження цінностей учасників київського Майдану дає підстави обґрунтовано говорити про таку перспективу⁵. У процесі опитування застосувалась методика авторитетного ізраїльського вченого Ш. Шварца, яка передбачає вимірювання

терес до контролю над людьми й ресурсами (влада/багатство), а також прагнення дотримуватися соціальних конвенцій, не порушувати встановлених норм (конформність) учасникам протестів не властиві зовсім. Порівняно з українцями загалом, вони менше склонні дотримуватися традиції, тоді як інтерес до нового досвіду й життєвих викликів проявлено набагато виразніше. Порівняння ціннісного портрету українців і мешканців європейських країн видається цікавим у контексті розмірковувань про дрейф України в напрямі “європейських цінностей”. Середній європеець значно більшою мірою, ніж українець, орієнтований на піклування про близьких (доброчесливість), природу і людей в цілому (універсалізм), він не прагне до контролю над ситуацією і людьми за рахунок використання багатства чи авторитету, більш самостійний і менш

Таблиця 1

Латентні змінні*	Україна	Європейські країни
I фактор	Боротьба з бідністю + верховенство права	Індивідуальні свободи+ верховенство права
II фактор	Незалежна публічна сфера (вільна критика влади)	Боротьба з бідністю
III фактор	Народовладдя+ індивідуальні свободи	Незалежна публічна сфера (вільна критика влади)

* Фактори представлено в порядку спадання значущості. Пояснена частка дисперсії факторів становить для України: I фактор — 33%, II фактор — 19%, III фактор — 12%; для Європи: I фактор — 33%, II фактор — 17%, III фактор — 11%.

10 латентних мотиваційних типів цінностей [7; 11]. Ця техніка також застосована в інструмент міжнародного дослідницького проекту ESS (European Social Survey), що дає можливість порівняти базові цінності українців і мешканців 28 європейських країн з орієнтаціями активних громадян, які вийшли на центральну площа Києва в грудні 2013 р. на знак протесту проти корупції й сваволі влади.

Порівнямо для початку цінності населення України в цілому і учасників Майдану. В ієрархії ціннісних преференцій середнього українця перше місце посідає безпека, за нею — доброчесливість і універсалізм (цинність соціальної рівності, благополуччя усіх людей, захисту природи). Активісти протестних акцій демонструють інший ціннісний профіль: консервативна орієнтація на безпеку посідає лише четверту позицію за домінування універсалізму, доброчесливості й самостійності. Крім того, орієнтація на високий соціальний статус, ін-

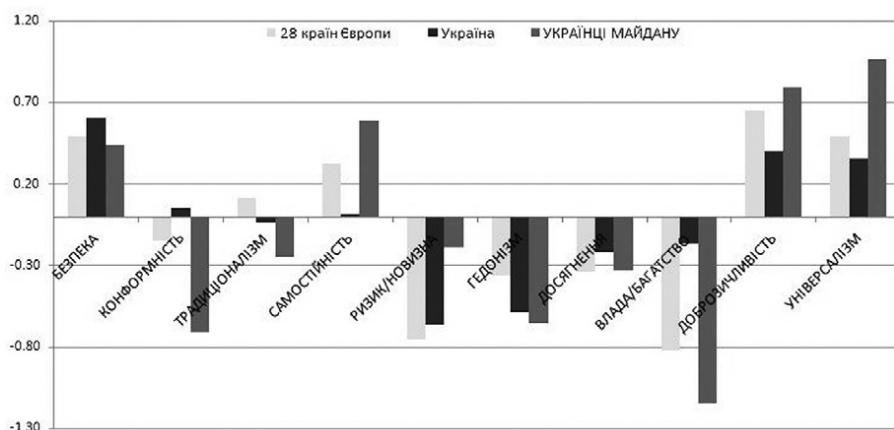
занепокоєний проблемами безпеки. Утім, такі узагальнення, хоча й схоплюють центральну тенденцію, не є показовими — базові життєві орієнтації мешканців Європи доволі неоднорідні.

Ціннісні відмінності між населенням європейських країн докладніше представлено на карті нижче. По горизонтальній осі розміщено держави відповідно до вираженості цінностей: відкритість до змін і консервативних орієнтацій — Збереження. Вертикальна вісь визначає позицію країни за шкалою від альтруїзму (Піклування про людей і природу) до егоїзму (Самоствердження). На ціннісному ландшафті Європи Україну характеризує висока значущість цінностей збереження — соціальної стабільності, конформності й традиціоналізму — на шкоду відкритості до змін, а також більше виражена орієнтація на самоствердження, ніж на альтруїстичне піклування про інших людей і природу.

А от ціннісний профіль учасників Майдану має

Базові цінності учасників Майдану у порівнянні з цінностями населення України в цілому та 28 європейських країн

Середні значення ціннісних індексів за даними шостої хвилі ESS (2013 р.) та дослідження учасників Евромайдану Ініціативної групи соціологів (7–8 грудня 2013 р.)

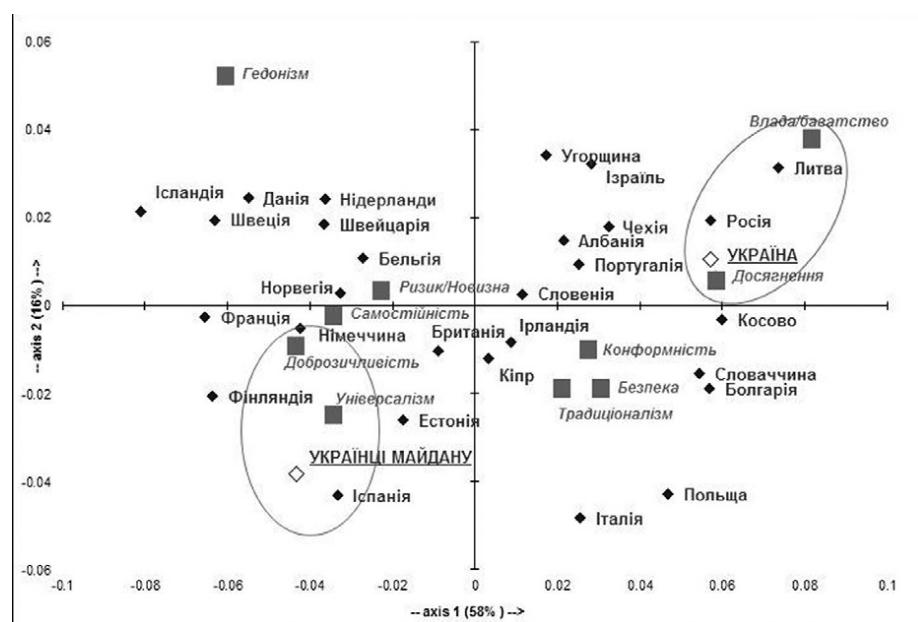


доволі радикальний вигляд навіть порівняно з життєвими орієнтаціями населення старих демократій — Франції, Німеччини, Великої Британії. Учасники акцій протестів у Києві на ціннісній карті посідають фактично крайню позицію на полюсах обох постматеріалістичних цінностей — Піклування про людей і природу та Відкритість до змін. Альтруїзм, турбота про загальне добро, орієнтація на рівність і взаємодопомогу, толерантність, готов-

ність до змін і відкритість до викликів долі — так можна схарактеризувати типового українського революціонера. І саме в таких ціннісних координатах більшість теоретиків визначає ідеальний тип громадянської культури, комплементарний до стійкої демократії.

Не хочеться вірити, що революція “гідності”, як і попередня “помаранчева”, буде мати лише меморіальне значення: збережеться у соціальній пам’яті

Розміщення європейських країн у ціннісній системі координат: “Відкритість до змін — Збереження” vs. “Піклування про людей та природу — Самоствердження”



як унікальний досвід суспільно-політичної мобілізації нових форм громадянської активності. Втім, накладаючи на нинішній контекст лекала минулого, можна стверджувати, що найнадійнішим показником розвитку громадянського суспільства є поширеність серед населення етосу громадянськості, а не його політичні або ідеологічні маніфестації у публічній сфері. Попри деякі успіхи в демократизації країни та очевидні зміщення у ціннісних орієнтаціях українців після революційних подій 2004 р., цим тенденціям не судилося стати визначальними та стабільними, а проекти формування політичної нації та етнокультурної ідентичності так і не були здійснені. Як, власне, і питання стратегічного цивілізаційного вибору розвитку країни.

Сьогодні наше бачення майбутнього більш оптимістичне та обнадійливе. Підставою для такого висновку є не лише сформована активна меншість носіїв революційних цінностей. Уже зараз

можна говорити про те, що ця категорія пасіонаріїв долучилась до розробки колективних проектів альтернативного майбутнього, залучаючи у свою орбіту більш пасивні соціальні категорії. Потужні внутрішні зовнішні виклики стимулюють формування громадянської ідентичності, консолідуючи націю, а успішний досвід масових протестів проти “нечутливих” державних структур, сваволі бюрократії та корупції, який привів до повалення режиму, осідає у повсякденних практиках. У української революції своя логіка й темпоральність: розпочавши рух до свого здійснення повільно й майже напомацки, вона формує структури, які подеколи видаються ситуативними й фантомними, використовуючи тактики, здавалося, приречені на провал. І всі рефлексії з цього приводу, що використовують традиційні ідентифікації та опозиції, виявляються безсилими. Лише час розставить усі акценти в незавершеному проекті “Україна”.

Примітки:

¹Індекс свободи “Freedom House” оцінює політичні права та громадянські свободи в країнах світу й щороку обраховується на підставі 505 джерел з 10 незалежних організацій. Відповідно до результатів, країнам надається рейтинг від 1 до 7. Залежно від значення показника, держави умовно поділяються на “вільні” (від 1 до 2,5 бала), “частково вільні” (від 3 до 5 балів) і “невільні” (від 5,5 до 7 балів).

²Індекс “Economist Intelligence Unit” вимірюється на підставі даних масових опитувань і експертних оцінок. Його значення розподіляються від 0 до 10 і групують країни за 4-ма категоріями: “повноцінні демократії” (від 8 до 10 балів); “неповноцінні демократії” (від 6 до 7,9 бала); “тібрідні режими” (від 4 до 5,9 бала) і авторитарні режими (від 0 до 3,9 бала).

³Підставу для таких висновків дають п'ять хвиль емпіричних соціологічних досліджень, здійсніваних під керівництвом Р. Інглартра в рамках дослідницьких проектів World Values Survey (WVS) European Values Survey (EVS) з 1981 року в більш ніж 80 країнах.

⁴Частки респондентів, які декларують матеріалістичні/ постматеріалістичні цінності, не завжди тотожні в різних дослідницьких проектах, проте загальна тенденція зменшення частки матеріалістів в Україні зберігається.

⁵Проект було реалізовано Ініціативною групою соціологів 7–8 грудня 2013 р. За репрезентативною вибіркою опитано 433 учасники акції протесту на київському Майдані Незалежності.

Література:

1. Алмонд Г. Гражданская культура: политические установки и демократия в пяти странах / Г. Алмонд; С. Верба; пер. с англ. Е. Генделя. – М.: Мысль, 2014 — 500 с.
2. Внук-Липинский Э. Социология публичной жизни / Эдмунд Внук-Липинский; пер. спольск. Е. Г. Генделя. – М.: Мысль, 2012. – 536 с.
3. Даль Р. Демократия и её критики / Р. Даль; пер. с англ. под ред. М. В. Ильина. – М.: РОССПЭН, 2003. — 576 с.
4. Инглхарт Р. Модернизация, культурные изменения и демократия: последовательность человеческого развития / Р. Инглхарт, К. Вельцель. – М.: Новое издательство, 2011. – 464 с.
5. Инглхарт Р. Культура и демократия// Культура имеет значение. Каким образом ценности способствуют общественному прогрессу / Р. Инглхарт; под ред. Л. Харрисона и С. Хантингтона. – М.: Московская школа политических исследований, 2002. – С. 106 –128.
6. Липсет С. М. Некоторые социальные предпосылки демократии: Экономическое развитие и политическая легитимность /С. М. Липсет // Концепция модернизации в зарубежной социально-политической теории 1950—1960 гг.: сб. переводов / РАН. ИНИОН. Центр социал. науч.-
7. Магун В. Жизненные ценности населения: сравнение Украины с другими европейскими странами / Магун В., Руднев М. //Украинское общество в европейском пространстве / под ред. Е. Головахи, С. Макеева. – К.: Ин-т социологии НАНУ; ХНУ им. В. Н. Каразина, 2007. — 274 с.
8. Патнам Роберт Д. та ін. Творення демократії: традиції громадської активності в сучасній Італії. / Р. Д. Патнам разом з Р. Леонарді та Р. Й. Нанетті; пер. з англ. В. Ющенко. – К.: “Основи”, 2001. — 302 с.
9. Пшеворский А. Демократия и рынок. Политические и экономические реформы в Восточной Европе и Латинской Америке / Пшеворский А.; пер. с англ. / под ред. проф. Бажанова В. А. — М.: “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2000. — 320 с.
10. Хантингтон С. Третья волна. Демократизация в конце XX века / С. Хантингтон. — М.: РОССПЭН, 2003. — 368 с.
11. Schwartz Shalom H. A Theory of Cultural Value Orientations: Explanation and Applications / Schwartz Shalom H. // Comparative Sociology. – Volume 5. Issue 2–3. – 2006. – P. 137–182.

ПРО АВТОРІВ

Анцибор Дар'я — аспірантка кафедри фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Берегова Олена Миколаївна — доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України.

Богуцький Юрій — академік НАМ України, кандидат філософських наук, професор, директор Інституту культурології НАМ України.

Волков Сергій Михайлович — доктор культурології, вчений секретар Інституту культурології НАМ України.

Головко Борис Андрійович — доктор філософських наук, професор, науковий співробітник Інституту культурології НАМ України.

Коваленко Єва Ігорівна — молодший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Колесник Олена Сергіївна — кандидат філософських наук, доцент, докторант НАККіМ.

Левчук Ярослава Миколаївна — кандидат філологічних наук, в. о. завідувача відділу Інституту культурології НАМ України.

Наумова Марта Юріївна — кандидат соціологічних наук, доцент, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України.

Олійник Олександра Сергіївна — кандидат культурології, завідувач відділу Інституту культурології НАМ України.

Оляніна Світлана Валеріївна — кандидат архітектури, доцент, завідувач відділу Інституту культурології НАМ України.

Оніщенко Олена Ігорівна — доктор філософських наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України.

Причепій Євген Миколайович — доктор філософських наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України.

Радзієвський Віталій Олександрович — кандидат культурології, доцент кафедри культурології КНУКіМ.

Росляков Сергій Миколайович — кандидат мистецтвознавства, директор Миколаївського художнього музею ім. В. В. Верещагіна.

Сіренко Євгенія Ігорівна — пошукувач кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Сірий Євген Володимирович — доктор соціологічних наук, доцент, старший науковий співробітник НДЧ факультету соціології КНУ імені Тараса Шевченка.

Скокова Людмила Георгіївна — кандидат соціологічних наук, доцент, старший науковий співробітник Інституту соціології АН України.

Скиба Микола Володимирович — директор ГО “Агенція культурних стратегій”.

Сліпушко Оксана Миколаївна — доктор філологічних наук, доцент, професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Судакова Валентина Миколаївна — доктор філософських наук, завідувач відділом Інституту культурології НАМ України.

Чміль Ганна Павлівна — доктор філософських наук, академік Національної академії мистецтв України, завідувач відділу Інституту культурології НАМ України.

Чуйко Тетяна Павлівна — заступник директора з наукової роботи Національного музею Тараса Шевченка.

Чумаченко Тетяна Сергіївна — аспірантка кафедри історії та теорії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Щербина Віктор Миколайович — доктор соціологічних наук, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України.

Щербина Вікторія Леонардівна — кандидат соціологічних наук, науковий співробітник факультету психології КНУ імені Тараса Шевченка.

Юдкін Ігор Миколайович — доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМ України, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України.

Яковина Оксана Петрівна — кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу шевченкознавства Інституту літератури Національної академії наук України.

Наукове видання

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА
ДУМКА

Шорічник

№ 7, 2014

Відповідальні за випуск

Волков С. М., Левчук Я. М.

Завідуюча редакційно-видавничим відділом

Загоскіна Н. Ю.

Редактор

Петік Л. В.

Редактор текстів англійською мовою

Хмелєвська Т. А.

Комп'ютерний набір і верстка

Фадейкова Л. В., Плаксій М. Р.

Підписано до друку 07.11.2014. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний №1.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 22. Ум. друк. арк. 20. Наклад 500 прим. Зам.

Інститут культурології Національної академії мистецтв України
б-р Т. Шевченка, 50–52, к.716, Київ, 01032

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ №18706-7506ПР від 29.12.2011 р.

Тел. 235-72-28, www.icr.kiev.ua

e-mail: info@icr.kiev.ua

Друк ПП “Фірма “Гранмна”
03151, м. Київ, пр-т Повітрофлотський, 94а

**ВИМОГИ
до статей у наукових фахових виданнях**

Обов’язкове дотримання такої схеми у написанні статті:

- постановка проблеми у загальному вигляді та її зв’язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття;
- формулювання мети статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження;
- висновки з дослідження і перспективи подальших розвідок у обраному напрямі.

Матеріали подаються до редакції роздрукованими на папері формату А4 та в електронному вигляді (редактор Word (doc), шрифт Times New Roman, 14 кегль, інтервал – 1,5, верхнє і нижнє поле – 2 см, ліве – 3 см, праве – 2 см).

Посилання на джерела позначаються у квадратних дужках номером, під яким стоїть це джерело у переліку літератури (**література** подається наприкінці статті **за алфавітом** (приклад див. **Бюлєтень ВАК України № 3, 2008** або на сайті **Книжкової палати** http://www.ukrbook.net/prykl_bib_zap.pdf/)).

У даних про автора **необхідно вказати прізвище, ім’я та по батькові** (у називному відмінку), **науковий ступінь, вчене звання, місце роботи, посаду, телефон, e-mail**.

Основний текст статті **обов’язково має супроводжуватись трьома анотаціями** (українською, російською і розширеною до 200 слів – англійською мовою) з **переліком ключових слів**, а також **шифром УДК**. Прізвище автора, ім’я статті також треба подати англійською мовою.