

**The methodology** of the study consists in the application of the cultural approach to the phenomenon of identity, as well as the use of the dialectical methods of analysis, synthesis, comparison, generalization when considering the relationship of identity modes with the spiritual culture of the nation.

**Conclusion.** The modus of identity (national, political, social, collective, cultural, ethnic, linguistic, ethno-cultural, religious, etc.) are interrelated with the spiritual culture of the nation. These connections are provided by a worldview, a picture of the world, mentality, language, religious beliefs, mythopoetics, art, etc.

**Scientific novelty** consists in identifying of the cultural status of the notion of identity, in particular, spirituality in acts of self-identification.

**The practical significance** of the study is to outline the role of the Orthodox tradition in the formation of the Ukrainian nation, in particular, its interrelation with the religious and aesthetic forms of spirituality.

**Key words:** spiritual culture, identity modus, cultural identity, religious identity, Orthodox faith.

*Надійшла до редакції 1.11.2018 р.*

УДК 792.024:687.16

## ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ І НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ: ЛІНІЇ ПЕРЕТИНУ

Доброєр Наталя Вікторівна – кандидат культурології, доцент,

Одеський національний політехнічний університет, м. Одеса;

Баторій Анастасія Василівна – магістр культурології,

Одеський національний політехнічний університет, м. Одеса

doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.130

dobroer75@gmail.com

Продемонстровано зв'язок театрального костюма та національної ідентичності. Представлено кілька способів її репрезентації на прикладі репертуару Одеського українського музично-драматичного театру ім. В. В. Василька. Доведено, що ефективність здійснюваної в національному театрі репрезентації етнокультурної ідентичності та її актуалізації в театральному костюмі, значною мірою обумовлена логікою розвитку історичного контексту.

**Ключові слова:** театральний костюм, національна ідентичність, сценічна репрезентація.

*Постановка проблеми.* Національний театр став одним із важливих інститутів української культури, що освоював і інтерпретував філософію народного буття. У той же час театр зберігає спадщину національної культури, реконструює і актуалізує етнокультурну ідентичність.

Національний костюм, як вид декоративно-ужиткового мистецтва в системі театрального існування, заслуговує на прискіпливу увагу. Він уже набув особливої змістовності та виконує інші функції, ніж автентичний національний костюм. Про цю трансформацію докладно пише французький соціолог Ж. Бодрийяр у своїй праці «Система речей»: річ має визначену функцію та з плином часу виникають деякі технічні зміни – і вона стає багатофункціональною [3].

Природа національного костюма на сцені виступає не як окреме явище, а як невід'ємна складова ідентичності народу. Тому наш науковий інтерес спрямований на конкретні форми взаємодії театрального костюма з національною ідентичністю. Емпіричним матеріалом послужив аналіз народного українського костюма на сцені Українського театру ім. В. Василька (Одеса).

*Ступень розробленості проблеми.* Костюм у соціокультурному просторі розглядають у різних галузях знань: культурології (Е. Андросова, М. Яковлева), філософії (В. Давідова, О. Титар та ін.), мистецтвознавстві (О. Лагода, О. Федина та ін.), історії (Л. Клочно, О. Брайчевський й ін.). Такий підхід дає підставу вести мову про костюм (у т.ч. й театральний) як про феномен культури.

Феномену сценічного костюма присвячені театрознавчі роботи О. Анікста, В. Козлинського, О. Левченка, З. Фрезе; дослідницькі роботи сценічного костюма Р. Кірсанової, А. Чернової та ін. У філософському аспекті театральний костюм розглядає Н. Корабльова [7]. В даних роботах розкриті питання конструктивної логіки і художнього вигляду костюма при втіленні художніх ідей у сценічних моделях, естетичної спільності створюваних костюмів із театральним світом інших, оточуючих артиста предметів.

Безпосередньо національний український костюм на сцені досліджували О. Красильнікова, І. Мар'яненко, О. Кисіль, Л. Билецька, Ю. Станішевський, І. Дузь, В. Голота, Р. Захаржевська. Однак їх роботи містять лише згадку про образ у костюмі, його створення в певному контексті.

А. Дмитренко стверджує, що і в українській, і в зарубіжній літературі національний театральний костюм – лише об'єкт спорадичного розгляду в контексті сценографічного вирішення, історії театру чи драматургії [6]. Як бачимо, тема національного театрального костюма мало розкрита в українських наукових роботах із точки зору культурології. Проблеми народного театрального костюма залишаються маловивченими – на відміну від народного одягу.

Специфіка досліджуваного предмета привела до поняття культурної ідентичності і дослідженню процесу прийняття людьми культурних норм і зразків свого народу за допомогою театрального костюма. Для розуміння поняття «ідентичність» використано праці таких дослідників, як Б. Андерсен, Е. Гелнер, Е. Гофман, Е. Хобермас. Безпосередньо українську національну ідентичність ми розглядали за допомогою праць таких дослідників, як О. Бичко [2], Г. Палій [11], О. Шевченко [15] та ін. На основі аналізу цих робіт можемо стверджувати, що національна ідентичність пов'язана з відчуттям приналежності до певної нації, країни, культурного простору. Національні ментальні структури забезпечують формування глибинної системи орієнтацій, ціннісної моделі світу. Це дає можливість кожному народу будувати власні переконання і світогляд. Національний костюм є одним із способів прояву ідентичності. У ньому закладені архетипи, цінності, світогляд народу. Сценічне його втілення сприяє самоідентифікації українського народу.

Отже, поняття «театральний костюм» отримує своє визначення у джерелах різних галузей науки, що дає підставу говорити про нього як феномен культури. У визначенні та вивченні театрального костюма не існує усталеної методології. В цьому можна вбачати не лише вразливість, а й перевагу – методологічну пластичність, що відчиняє перед дослідником нові можливості. Розглянемо національний театральний костюм з точки зору його ідентифікаційних можливостей. Оскільки ми не пов'язані жодними методологічними обмеженнями та традиціями, будемо аналізувати театральний костюм як культурну константу етнокультурної ідентичності.

*Метою статті* є знаходження ліній перетину таких понять, як театральний костюм і національна ідентичність та способів її репрезентації.

*Виклад матеріалу дослідження.* Для аналізу специфіки театрального національного костюма в культурологічному дослідженні скористаємося методом семіотичного аналізу і побачимо як історичні форми розвитку костюма, його конструктивні й декоративні особливості формують його знаковість і перетворюють його на культурний текст, формують способи репрезентації ідентичності. Костюм стає світом символів, знаків та комунікаційних процесів. Національний театральний костюм є суб'єктом культурного процесу, що має істотний вплив на колективну свідомість.

Домінанти національної ментальності відобразились у символах національного костюма. Він включає в себе певну систему цінностей, властивих народу, передає історичну інформацію, релігійні погляди.

Використання народного костюма на сцені сприяє відродженню національних традицій і дозволяє пропагувати національну культуру. При розкритті особливостей презентації констант етнокультурної ідентичності засобами театру Л. Шаєва виділяє такі типи репрезентації самобутності:

- імітація образної системи і формальних особливостей стилю минулого, використаних у новому художньому контексті. Цей тип виступає як своєрідний механізм змін, оновлення національної ідентичності;

- стилізація – декоративне узагальнення за допомогою умовних прийомів, спрощення малюнка і форми, кольору і об'єму. Стилізація обумовлена прагненням освоїти і представити в новій якості своєрідні риси культур, далеких історично або географічно, на відміну від буквального перенесення мотивів у новий художній контекст;

- реконструкція – відновлення, створення первинного вигляду костюма за візуальними або письмовими джерелами – продуктивний спосіб «зустрічі» минулого і сьогодення [14].

Дослідниця говорить про те, що реконструкція – найбільш ефективний спосіб реалізації ідентичності. Продемонструємо на прикладі аналізу репертуару Українського театру ім. В. Василька (Одеса) ефективність усіх способів і виявимо їх взаємозв'язок з історичним контекстом [4, 8-10, 12-13].

В Україні традиційний селянський костюм виходить із повсякденного вжитку ще до кінця XIX ст. Його сприймали як символ минулого, відсталого, землеробського світу. Тоді почали зростати міста, розвиватися промисловість. Але український костюм, виходячи з народного побуту, перейшов в інший, символічний план буття. Він став частиною національної спадщини. Неоромантизм, що охопив Європу (і Україну зокрема) на межі XIX–XX ст., призвів до повернення інтересу до селянської культури і, відповідно, народного костюма. Вплив польської культури на культуру України в той період призводить до національного руху і закріпленню традицій. Це відбилося і в літературі (пишуть, перекладають українською мовою І. Франко, Леся Українка, П. Куліш, М. Зеров), і в живопису (Ю. Буцманюк, П. Холодний (старший), П. Холодний (молодший), брати Кричевські, П. Ковжун, М. Бутович), і в театральному мистецтві (М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський).

Інтелігенція носить народні костюми, звертається до традицій і цінностей свого народу. В той період в Українському театрі ім. В. Василька (Одеса) ставиться чимало вистав з українською

символікою (в т.ч. й костюмами): до 8-9 постановок на місяць, а з 1929 р по 1938 – 5 вистав на місяць з українською символікою.

На перших виставах (1925 р.: «Полум'ярі» (Б. Глаголін, 7.11), «Вій» (М. Терещенко, 11.11), «97» (М. Тінський, 24.11), «Мандат» (Б. Глаголін, 27.11), «Гріх» (М. Тінський, 8.12), «Композитор Нейль» (М. Терещенко, 15.12), «Чорт та шинкарка» (М. Тінський, 24.12) усі костюми реконструйовані детально, а також використовувалися аутентичні костюми. У кожній виставі костюми відповідали певному регіону. У виставі «За двома зайцями» (М. Старицький, 1926 р.) представлено два жіночі персонажі, вдягнені у національні костюми в повному комплексі. У старшій пані – автентичний костюм Чернівецької області. У молодій – Одеської.

З самого початку український народний костюм представлений на сцені двома способами репрезентації: по-перше, це – реконструкція, а по-друге – стилізація (було з'єднано два географічно далекі між собою національні костюми). Ці два типи представлені на сцені «в рівному стані» до 1935 р.

Із 1935 і до 1940 рр. на перший план виходить такий тип репрезентації, як стилізація. Крім того, що у виставах з'являються костюми різних регіонів, ще й з'єднуються деталі цих костюмів в одному персонажі. Наприклад, у виставі «Маруся Шурай» (М. Терещенко, 1935 р.), у костюмі головної героїні Марусі спідниця належить до Центрального регіону та Південної Київщини, а корсетка – до Полтавщини. Костюми з вистави «Лісова Пісня» (В. Довбищенко, 1940 р.), містять елементи костюма з Південної Київщини (чоловічий головний убір), Опілля (чоловіче взуття), пишно-рукавні сорочки Центральної, Східної України, Центральної Київщини (елемент жіночого костюма – корсетка), Полтавщини (сорочка та спідниця у декількох героїнь), Східного Полісся (намітка). Перевага такого типу репрезентації на сцені може свідчити про проживання етнічної ідентичності, самовизначення індивіда в соціокультурному просторі щодо радянської, яка активно розвивається на той час. Ставлення до власної етнічної групи і «чужої» проявляється в етнічних стереотипах – спрощених образах етнічної групи. Регіональна приналежність стає не такою актуальною. На першому плані виявляється самоототожнення себе з нацією.

У 1941-1945 рр. спостерігається значний спад у формуванні репертуару з українською символікою, що можна пояснити воєнним станом у країні. Переважають вистави патріотичної спрямованості. Проте одна вистава з українською символікою раз на місяць наявна також у репертуарі.

В архіві театру зберіглося декілька фотографій фронтової бригади. На них національний костюм у виставах представлений таким типом репрезентації як стилізація: на сцені одночасно сорочки Київщини, Південної Чернігівщини, Черкащини (оздоблені квітковим орнаментом, коміречко-стійка, оздоблена контрастною ниткою), Київщини (Переяслав-Хмельницького р-ну) (очіпок – пов'язка на голову). В жіночому костюмі представлені плахта Чернігівської області, спідниця, стилізована під плахту (не розрізна та має винятковий орнамент, не характерний для плахти), корсетка Центрального регіону; хустка, пов'язана як намітка, інша хустка-очіпок зі східного Полісся. В чоловічому костюмі присутні сорочки з відкладним коміром Західного Полісся, а також жилети городян, верхній чоловічий одяг яких притаманний Полісся та Київщині (свита, кобеняк). За допомогою такого типу репрезентації як стилізація стираються регіональні межі і національна ідентичність проявляється як почуття належності до єдиного історико-культурного базису.

У 1944-1946 рр. спостерігається тенденція до збільшення вистав з українською символікою – 4 п'єси за місяць. Однак фотографій і описів костюмів цього періоду практично не зберіглося. Вціліли світліни з вистави «Дай серцю волю, заведе в неволю» (Є. Купченко, 6.07.1945 р.), на яких зображені костюми чоловічих персонажів І. Непокритого (І. Твердохліб), Микити (Л. Задніпровський), Семена (Л. Дудов) та один костюм із жіночих персонажів (Одарка, Семенова дівчина). Сорочки представлені різних типів: Станіславського (Івано-Франківськ), Полтавського та Київського регіонів (три типи крою та вишивки). Пояси характерні західним регіонам (Прикарпаття) та Наддніпрянській Україні.

У 1947–1949 рр. ставиться не менш 7 вистав на місяць з українською символікою. Спосіб репрезентації національного костюма в той період також можна віднести до стилізації. У костюмі головної героїні Анни з вистави «Украдене щастя» (Л. Задніпровський, 23.12.1947 р.) кептар має не властивий характер оздоблення (намальоване). Сорочка по крою та прикрашенню характерна Буковині (Яскрава хустка, пов'язана по білій намітці, зав'язана на потилиці (Гуцульщина).

У виставі «Земля» (В. Василько, 8.12.1948 р.) українські національні костюми належать до Західного регіону загалом. Чоловічі костюми складаються з сорочки, штанів, кептаря, взуття, головного убору. Дві сорочки різні за кроєм рукавів, стилем оздоблення вишивкою, орнаментом. Усі вони вдягнуті навипуск та підперезані (Полісся). Схожі типові кептарі, що відрізняються за характером орнаменту: квітковий не рясний по поличці Сави та багатий геометричний по всьому кептарю Михайла. Світлі схожі штани (Поліський регіон), підперезані на різне. Бриль Сави (солом'яний головний убір) та взуття (за

формою подібне до постолів) характеризують Прикарпаття. Жіночий костюм також складається з кептаря, сорочки та плахти з двох полотнищ (або дві запаски, як носили бойки на Гуцульщині).

У 50-і рр. репертуар з українською символікою доволі стабільний: по 5 вистав на місяць. Хоча загальна соціокультурна ситуація не спонукала до такої стабільності. В той час, як відомо, здійснюється боротьба з національними проявами в культурі («буржуазним націоналізмом»). Тож основним способом репрезентації національного костюма є стилізація. У виставі «Навіки разом» (І. Кобринський, Л. Задніпровський, 25.04.1954 р.) сорочка Ганни (Н. Ващенко, пані, з вишукано зав'язаною наміткою) за кроєм та вишивкою характеризує Подніпров'я. У костюмі Орісі трапляються елементи й орнамент різних областей (Полісся, Київщини тощо).

У виставі «Сватання на Гончарівці» (Я. Возіан, 20.05.1955 р.) у жіночому костюмі використано плахту Полтавщини, запаску, корсетку – Центрального регіону; намітку (Київщина), інший вінок (Подніпров'я), сорочки автентичні з квітчаним орнаментом Полтавщини та Харківщини.

У чоловічому костюмі присутні сорочки з комірцем-стійкою, верхній чоловічий одяг – сіра свита Київщини. Сорочка заправлена в штани та підперезана кушаком (властиве Центральному регіону та Сходу України). Такий підхід до презентації національного костюма на сцені свідчить про спрощення стереотипів регіональної національної ідентичності і формуванні сукупності уявлень про культурну унікальність українського народу загалом.

Період 1956-1972 рр. не можна охарактеризувати однозначно. З одного боку, помітна «відлига», що сприяє розвитку культурної діяльності (національної зокрема). Але вже у 1965 р. відбувається арешт першої хвилі українських шістдесятників. Утім, подальший утиск інтелігенції, зневажливе ставлення до національних меншин, сувора цензура культурних продуктів не вплинула на стабільність репертуару театру з українською символікою: на сцені – від 4 до 7 постановок упродовж місяця аж до початку 70-х рр. Однак спосіб репрезентації української символіки на сцені набуває змін. У той період костюми декоративно узагальнені за допомогою умовних прийомів, спрощення малюнка і форми, кольору і об'єму (стилізація). Реконструкція, як спосіб репрезентації, відходить на задній план і практично не застосовується. Образна система та формальні особливості стилю минулого використані у новому соціокультурному контексті (імітація). Цей тип виступає як своєрідний механізм змін, оновлення й переосмислення національної ідентичності.

Імітація, як тип репрезентації, яскраво виражена в п'єсі «97» (Б. Мешкіс, 23.01.1967 р.), у якій використані лише деталі українського костюма і безліч деталей, що йому не належать (проте, образно «відсилають» до української системи цінностей). Це стосується чоловічих свит, жіночих спідниць, що мають схожість із Східними, прикордонними регіонами. За допомогою не характерних для українського одягу ознак, режисер поглиблює трагізм п'єси М. Куліша не лише про українське село, але й розкриває важку ситуацію в національній культурі того часу.

У виставі «Наталка Полтавка» (І. Беркович, 5.03.1968 р.) також представлені два типи репрезентації: стилізація (штани в чоловічому костюмі широкі, підперезані широким поясом (Наддніпрянський регіон). Темна свита з сукна оздоблена по краю рукава хвилястим зигзагом, висока шапка з сивого смушку (Київщина); імітація (сорочка без «призбирання» біля коміра, не призбирані рукава в манжет, але розшита «пазуха», комір-стійка; орнамент невиразний, подібний до рослинного).

Поява нового способу репрезентації національної ідентичності свідчить про те, що етнічна ідентичність пов'язана з емоційними елементами соціальної ідентифікації, остільки вони об'єктивно вступають у протиріччя з новою системою елементів, на якій будуються інші форми структури соціальної ідентичності, що в даному випадку виступає своєрідною психологічною нішею, яка забезпечує необхідне для кожної людини відчуття власної безпеки перед трансформацією. У процесі змін етнічна ідентичність вимагає значної мобільності, яка розриває міжрегіональні кордони, створюючи нову групову ідентичність. Тут спостерігається не лише стирання меж між регіонами, а й формування нових групових цінностей і елементів етнічної ідентичності.

У 70–90-ті рр. тиск на різні національності продовжується: чимало представників інтелігенції попадає в табори. Це впливає на загальнокультурну ситуацію.

У театрі ім. В. Василька той період характеризується значним спадом вистав з українською атрибутикою (від 1 до 5 постановок з українською символікою на місяць). На той період також залишаються два основні типи репрезентації: стилізація та імітація. Наприклад, у виставі «Вірність» (Б. Мешкіс, 15.11.1975 р.) із національного жіночого костюма залишаються лише вишиванки (для молодіці), подібні до Кіровоградської та Чернігівської областей: рясно оздоблені рукава рослинним орнаментом. У костюмі літньої жінки використана сучасна блуза, подібна за орнаментальною наповненістю до вишиваної сорочки.

Нова культурна ситуація складається після 1991 р., коли Україна стає самостійною. Однак типи репрезентації національної ідентичності на сцені не зазнали змін. Стилізація та імітація залишаються основними типами. Але на сцені знову з'являється реконструкція (наприклад, «Мартин Боруля» (М. Тараненко, 13.03.1992 р.)).

В усі попередні періоди будувалися відносини між етнічною групою в системі «влада – підпорядкування». З даного періоду починається побудова нової етнонаціональної моделі, в якій національна складова – один з основних чинників формування держави. Тому повернення на сцену такого типу репрезентації як реконструкція логічно обґрунтоване необхідністю заново пережити свою ідентичність у новій державній моделі.

2000-і роки на сцені українського театру ім. В. Василька так само не вирізняються великою кількістю постановок з українською атрибутикою: одна-дві на рік. Хоча загальна культурна ситуація сприяє цьому. Сукупність змінних факторів соціокультурного середовища, з якого вступають у взаємодію постійні компоненти етнічності, формують цілісний механізм етнічної ідентичності. Побудова системи змінних факторів передбачає їх розгляд як ступеневого утворення.

У виставі «Народний Малахій» (І. Равицький, 23.02.2001 р.) український костюм представлено на сцені за допомогою такого типу репрезентації як імітація: на персонажі Сусіда та інші сорочки оздоблені декором із мішкщини по поличці, де, зазвичай, знаходиться оздоблення вишивкою. У постанові «Щастя поруч» (Д. Богомазов, 07.11.2002 р.) представлена загальна імітація всіх образів та окремо червоного сценічного костюма, який немає стосунку до національного, але кольорами відсилає до нього. У виставі «Український Декамерон» (В. Троїцький 03.06.2005 р.) костюми репрезентовані за типом імітації: молоді люди в «українських національних костюмах», що мають деталі іншої знакової системи, іншого костюмного комплексу, який до українського належить лише як до подібного. Жіночі костюми за загальним образом належать до західних та центральних регіонів України, де традиційно є білі вишиті сорочки, але на сцені вони чорні, та як у сарафанах «виглядають» жінки, бо обгорнуті рушниками по лінії грудей. Образи Чорних Панянок пов'язані з українською символікою завдяки рушникам, накинутим на плечі, або червоним намистам. У такому поданні костюма обрані ті аспекти буття, які вважаються режисером метафізично значущими. Все інше «опускається» як випадкове і несуттєве. Саме така репрезентація костюма на сцені дає розуміння етнічної ідентичності в дійсності: споглядати свою ідентичність в формі конкретних об'єктів.

У виставах «Кайдаші» Нечуя (К. Г. Пивоваров, 2009 р.), «Шинкарка» (І. Равицький, 07.11.2014 р.) представлені всі типи репрезентації: реконструкція – представлені жіночі костюми середнього Подніпров'я та Київщини; стилізація – представлені костюми з різних географічних регіонів; імітація – на деяких костюмах вишивка лише «відсилає» до української символіки. Така ж ситуація й у виставі «Тіні забутих предків» (2015 р.). Костюмні комплекси лише вводять до історичного контексту, але неможливо ідентифікувати регіональну приналежність героїв. Деякі костюми лише «відсилають» до національного.

У 30-і рр. формування ідентичності на сцені театру відбувається за допомогою реконструкції: створення костюма типового для того чи іншого регіону дає можливість побачити кілька систем сприйняття світу всередині української культури. Формування єдиної ідентичності для представника української культури відбувалося з середини 30 – 40-і роки через стирання регіональних меж. На сцені це представлено таким типом репрезентації, як стилізація. Формувалася ідентичність не лише за допомогою «бездротової» технології костюмів різних регіонів на сцені одночасно, а й в змішуванні регіональних особливостей костюма в одному образі. Особливо це характерно для 50–80-х рр., коли спостерігається значний тиск на національні меншини.

Із 90-х рр. на сцені застосовуються всі три типи репрезентації. Кожен із них несе своє смислове навантаження. Найважливіше значення для становлення ідентичності мали ті типи костюмів, якими режисер прагнув до відтворення первинного вигляду (реконструкція). Їх точне виконання мало свій певний сенс: глядач досить швидко зчитував коди української культури різних регіонів. Для розуміння єдиної культурної спадщини, необхідно стирання меж цих регіонів. Основну роль у такій ідентифікації виконує стилізація. Поява такого типу репрезентації як імітація має найважливіше значення: глядач ідентифікує себе з елементами національної системи в новому соціокультурному контексті. Цей тип репрезентації стає провідним у 2000-і рр. Він дає усвідомлення унікальності, неповторності своїх національних якостей у сучасній соціокультурній реальності.

**Висновки.** Ефективність здійснюваної в національному театрі репрезентації етнокультурної ідентичності та її актуалізації в театральному костюмі значною мірою обумовлена логікою розвитку історичного контексту.

Шлях, пройдений українським театром ім. В. Василька, переконує в тому, що кризові в соціальному плані моменти національної культури можуть володіти потужним творчим потенціалом.

У важкі часи національного розвитку на сцені постають такі способи репрезентації національного костюма як інтерпретація і стилізація – що вказує на те, що режисери осмислювали кожний костюм і вносили до нього певний смисл, який доносили і до глядача, а також демонстрували єдність українського народу. Цей потенціал реалізується, спираючись на національну спадщину. Всі типи театральної репрезентації народного костюма (імітація, стилізація, реконструкція) сприяють актуалізації національної ідентичності та її проживання і адаптації в різні часи. Змістовна потенція кожного виду репрезентації стає більш ємною в конкретному історичному моменті. Це створює змістовний резерв, який може давати неочікуваний ефект у побудові національної ідентичності.

### Список використаної літератури

1. **Білан М. С., Стельмашук Г. Г.** Український стрій. Львів : Априорі, 2011. 312 с.
2. **Бичко О. В.** Профілі української ідентичності. Соціально-психологічний аналіз: монографія. Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 2007. 281 с.
3. **Бодрийяр Ж.** Система вещей. М. : Философия, 2001. 243 с.
4. **Буклети Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька.** Архів ОАУМТ ім. В. Василька. З 1929 по 2018 рр.
5. **Василько В. С.** Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 450 с.
6. **Дмитренко А.** Костюм у контексті сценографічних пошуків Вадима Меллера (з фондів Державного музею театального, музичного та кіномистецтва України). *Народознавчі зошити. серія мистецтвознавча.* 2014. № 6. С. 1501-1413. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NazMiste\\_2014\\_6\\_40](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NazMiste_2014_6_40)
7. **Кораблєва Н. С.** Багатомірність ролі в реальності: ролі і маски – лик і личина. Харків : ХНУ, 2000. 288 с.
8. **Одеський український музично-драматичний театр ім. В. В. Василька.** Буклет до 75-річчя. Одеса : Моряк. 2000. 4 с.
9. **Одеський український музично-драматичний театр ім. В. В. Василька.** Буклет до 85-річчя. Одеса : Моряк. 2010. 4 с.
10. **Описи костюмів художників-оформлювачів із 1926 по 2018 рр.** Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька. Архів ОАУМТ ім. В. Василька.
11. **Палій Г.** Становлення єдиної національної ідентичності в Україні. *Політичний менеджмент.* 2005. № 2. С. 38–45.
12. **Список вистав із 1926 по 2018 рр.** Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька. Архів ОАУМТ ім. В. Василька.
13. **Фотоархів Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька.** Архів ОАУМТ ім. В. Василька. – Ф. 500.
14. **Шаєва Л. А.** Реконструкция и актуализация этнокультурной идентичности средствами национального театра : на примере молдавского театра : дисс... канд. культурологии : 24.00.01; [Место защиты: Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. М., 2010. 176 с. Режим доступа: <http://www.dslib.net/teorja-kultury/rekonstrukcija-i-aktualizacija-jetnokulturnoj-identichnosti-sredstvami-nacionalnogo.html>
15. **Шевченко О. В.** Формування національної ідентичності як компонента образу особистості. *Соціально-психологічний вимір демократичних перетворень в Україні;* за ред. С. Д. Максименка, В. Т. Циби, Ю. Ж. Шайгородського та ін. Київ, 2003. С. 409-420.

### References

1. **Bilan M. S., Stelmaschuk G. G.** Ukrainiyskiy striy. Lviv : AprIorI, 2011. 312 s.
2. **Bichko O. V.** Profili UkraYinskoYi IdentichnostiI. Sotsialno-psihologIchniy analIz: monografiya. Kyiv : Vidavnicho-pollgraflchniy tsentr «Kyivskiy unIversitet», 2007. 281 s.
3. **Bodriyyar Zh.** Sistema veschey. M. : Filosofiya, 2001. 243 s.
4. **Bukleti Odeskogo akademIchnogo ukraYinskogo muzichno-dramatichnogo teatru Im. V. Vasilka.** ArhIv OAUMT Im. V. Vasilka. Z 1929 po 2018 rr.
5. **Vasilko V. S.** Teatru vIddane zhittya. Kyiv : Mistetstvo, 1984. 450 s.
6. **Dmitrenko A.** Kostyum u kontekstI stsenograflchnih poshukIv Vadima Mellera (z fondIv Derzhavnogo muzeyu teatralnogo, muzichnogo ta kInomistetstva Ukraini). *NarodoznavchI zoshiti. serIya mistetstvoznavcha.* 2014. # 6. S. 1501-1413. Rezhim dostupu: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NazMiste\\_2014\\_6\\_40](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NazMiste_2014_6_40)
7. **Korablova N. S.** BagatomIrnIst rolovoYi realnostI: roli I maski lik I lichina. H. : HNU, 2000. 288 s.
8. **Odeskiy ukraYinskiy muzichno-dramatichniy teatr Im. V. V. Vasilka.** Buklet do 75-rIchchya. Odesa : Moryak. 2000. 4 s.
9. **Odeskiy ukraYinskiy muzichno-dramatichniy teatr Im. V. V. Vasilka.** Buklet do 85-rIchchya. Odesa : Moryak. 2010. 4 s.
10. **Opisi kostyumiv hudozhnikIv-oformlyuvachIv z 1926 po 2018** Odeskogo akademIchnogo ukraYinskogo muzichno-dramatichnogo teatru Im. V. Vasilka. ArhIv OAUMT Im. V. Vasilka.
11. **Pally G.** Stanovlennya EdinoYi natsIonalnoYi IdentichnostI v UkraYinI. *PolItichniy menedzhment.* 2005. # 2. S. 38–45.

12. **Spisok vistav z 1926 po 2018** Odeskogo akademichnogo ukraYinskogo muzichno-dramatichnogo teatru Im. V. Vasilka. *ArhIv OAUMT Im. V. Vasilka*.
13. FotoarhIv Odeskogo akademichnogo ukraYinskogo muzichno-dramatichnogo teatru Im. V. Vasilka. *ArhIv OAUMT Im. V. Vasilka*. F.500.
14. **Shaeva L. A.** Rekonstruktsiya i aktualizatsiya etnokulturnoy identichnosti sredstvami natsionalnogo teatra : na primere moldavskogo teatra : dissertatsiya ... kandidata kulturologii : 24.00.01; [Mesto zaschityi: Mosk. gos. un-t kulturyi i iskusstv]. M., 2010. 176 s. Rezhim dostupa: <http://www.dslib.net/teorja-kultury/rekonstrukcija-i-aktualizacija-jetnokulturnoj-identichnosti-sredstvami-nacionalnogo.html>
15. **Shevchenko O. V.** Formuvannya natsionalnoYi IdentichnostI yak komponenta obrazu osobistostI. *Sotsialno-psihologichniy vimIr demokratichnih peretvoren v UkrainiI*; za red S. D. Maksimenka, V. T. Tsibi, Yu.Zh. Shaygorodskogo ta In. Kyiv, 2003. S. 409-420.

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ: ЛИНИИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

**Доброер Наталья Викторовна** – кандидат культурологии, доцент,  
Одесский национальный политехнический университет, г. Одесса,  
**Баторий Анастасия Васильевна** – магистр культурологии,  
Одесский национальный политехнический университет, г. Одесса

Продемонстрирована связь театрального костюма и национальной идентичности. Представлено несколько способов ее репрезентации на примере репертуара Одесского украинского музыкально-драматического театра им. В. В. Василька. Доказано, что эффективность осуществляемой в национальном театре репрезентации этнокультурной идентичности и ее актуализации в театральном костюме в значительной мере обусловлена логикой развития исторического контекста.

**Ключевые слова:** театральный костюм, национальная идентичность, сценическая репрезентация.

## THEATRICAL COSTUME AND NATIONAL IDENTITY: LINES OF INTERSECTION

**Dobroer Natalia** – Candidate of Cultural Studies, Associate Professor,  
Odessa National Polytechnic University, Odessa,  
**Batory Anastasia** – Master of Culturology, Odessa National Polytechnic University, Odessa

The article demonstrates the connection between theatrical costume and national identity. Presents several ways to represent it on the example of the repertoire of the Odessa Ukrainian Music and Drama Theater im. V. Vasilka.

**Key words:** theatrical costume, national identity, scenic representation.

UDC 792.024:687.16

## THEATRICAL COSTUME AND NATIONAL IDENTITY: LINES OF INTERSECTION

**Dobroer Natalia** – Candidate of Cultural Studies, Associate Professor,  
Odessa National Polytechnic University, Odessa,  
**Batory Anastasia** – Master of Culturology, Odessa National Polytechnic University, Odessa

**The main question.** The article aims to demonstrate what methods of representation national identity finds on the theater stage. For the analysis was taken the national costume on the stage of the Odessa Ukrainian Theater. V. Vasilka.

**Methodology of research.** We regard the national theater costume as text. This text is inscribed in the sociocultural context and responds to it. We systematized all the performances of the theater. V. Vasilko, in which there is a national paraphernalia. Analyzed Ukrainian folk costume on the stage of the theater. Revealed the pattern of ways of representing national identity with it.

**Results.** The theatrical form of representation of ethnocultural experience is aimed at helping new generations of viewers to understand deeply and in a dignified manner to appreciate the past of their people and their attitude to the outside world. However, the solution to these tasks involves a high level of representation of the cultural constants of ethno-cultural identity. The main types of stage representation of the mental qualities of the people, its distinctive history and culture are: interpretation, imitation, stylization, reconstruction.

The National Theater became one of the most important institutions of Ukrainian culture, which mastered and interpreted the philosophy of national life. At the same time, the theater retains the heritage of the national culture, reconstructs and updates the ethno-cultural identity.

**Conclusions.** The folk costume on the Ukrainian soil existed and developed in a complex system of the everyday manner of the people. This costume is a kind of cultural code that can translate information from one culture to another, as well as from the past to the future. Such a suit occupies an important place in the system of folk culture and acts as a spiritual education, full of meaning, transmitted through signs, symbols. The theatrical form of representation of ethnocultural experience is aimed at helping new generations of viewers to understand deeply and in a dignified manner to appreciate the past of their people and their attitude to the outside world. The main types of stage representation of the mental qualities of the

people, its distinctive history and culture are: interpretation, imitation, stylization, reconstruction. The theater preserves the heritage of the national culture, reconstructs and updates the ethno-cultural identity.

**Key words:** theatrical costume, national identity, scenic representation.

*Надійшла до редакції 3.11.2018 р.*

УДК 008:[329:177.7] (=161.2)

## АРХЕТИПНЕ ПІДҐРУНТЯ ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНОЇ СФЕРИ ВІТЧИЗНЯНОГО БЛАГОДІЙНИЦТВА

Толмачова Ірина Анатоліївна – аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, директор НГО «Інститут філантропії», м. Київ  
orcid.org/0000-0001-7733-5181  
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.131  
tolmira@ukr.net

Досліджуються архетипи вітчизняного благодійництва як носії образно-символічної інформації в культурі благодійництва та як початкові знаки пам'яті в цій сфері. Приділено увагу проблематиці специфіки культурних архетипів та висунуто гіпотезу про однозначність культурних архетипів. Розглянуто архетипну природу іпостасей Бога (Бога-Отця, Бога-Сина та Бога-Святого Духа) в контексті специфіки їх благодіянь. Образно-символічна сфера вітчизняного благодійництва розглядається в межах двох інститутів: традиційного благодійництва та філантропії (сучасного благодійництва). Аналіз фундаментальних семіотичних образів в культурі традиційного благодійництва та в культурі філантропії дав підстави зробити висновок про стан сформованості цих систем архетипної фіксації.

**Ключові слова:** архетип, архетип благодіяльної людини, початковий знак пам'яті, наскрізні образи, несвідоме.

*Постановка проблеми.* Питання формування нової якості українського суспільства, спричинене євроінтеграційними процесами, актуалізувало проблематику благодійництва, оскільки воно є інструментом розвитку моральності, гуманізму, соціальної відповідальності та соціальної ініціативності як на рівні особистості, так і на рівні суспільства. Благодійництво як інструмент формування культури передбачає усвідомлення його образно-символічного змісту, адже саме в цій площині знаходяться «ключі» до не критичного сприйняття інформації.

Зміна парадигми традиційного благодійництва на сучасне, або філантропію, яка відбувається в сучасній Україні, також актуалізує дослідження культури філантропії. У наших попередніх розвідках мали місце спроби теоретичного обґрунтування благодійництва [12–13], втім дослідження благодійництва у контексті культурології передбачає його осмислення не лише крізь призму раціональності, а також його нерациональне осягнення, оскільки обидва ці аспекти пізнання є внутрішньо взаємозв'язаними і однаково важливими в світлі гуманітарного знання, що також актуалізує дослідження образно-символічної сфери благодійництва в цілому та, зокрема, архетипів.

*Стан наукової розробки проблеми.* Питання дослідження архетипів вітчизняного благодійництва допоки не знайшло відображення в наукових публікаціях. Натомість проблематиці колективного несвідомого та, зокрема, первісним інформаційним моделям у культурі присвячено праці К. Г. Юнга [14–15]. Зазначену проблематику крізь етнонаціональну призму висвітлюють вітчизняні науковці: С. Кримський [6–7] і М. Міщенко [9].

*Мета роботи* – дослідити архетипне підґрунтя образно-символічної сфери вітчизняного благодійництва.

*Виклад основного матеріалу.* Первинними носіями смислу в культурі є архетипи, тобто першоідеї, або праобрази глибокого минулого розвитку людства. Термін «архетип» набув популярності у наукових колах завдяки швейцарському вченому К. Г. Юнгу [14–15], втім в аналітичній психології Юнга архетип – це, перш за все, першоідея, першосмисл, тоді як специфіка архетипу як культурного феномена полягає в акценті на праобраз. Під культурним архетипом розуміємо «духовні матриці», що генерують фундаментальні семіотичні образи культури відповідно до змістових запитів певних етапів її розвитку [5]. Відмінністю між психологічним та культурним архетипами також є те, що психологічний архетип може бути поєднанням протилежностей, тоді як культурний тяжіє до однозначності. Так, архетип Самості, з яким К. Г. Юнг співвідносить, його ж термінологією, «архетип образу Бога», є поєднанням, як підкреслював автор, «світла та темряви» [15; 584–586], тоді як у площині культурних архетипів ці світло та темрява поляризовані у фігурі Христа, з однієї сторони, і в образі Диявола – з іншої [15; 584–586]. Психологічний архетип Велика Мати також є дуалістичним, зокрема виокремлюють архетипи «Добра Мати» та «Жахлива Мати». За межами суто психологічних досліджень також застосовують ці архетипи