

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут культурології
Національної академії мистецтв України**

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
Institute of Culturology
of the National academy of Arts of Ukraine**

**УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ
Науковий збірник**

**UKRAINIAN CULTURE:
THE PAST, MODERN WAYS OF DEVELOPMENT
Scientific journals**

**Напрямок: *Культурологія*
Branch: *Culturology***

**За загальною редакцією *В.Г. Виткалова*
Editor-in-Chief *V. Vytkalov***

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

***Випуск 29*
*Issue 29***

**Рівне: РДГУ, 2018
Rivne: Rivne State University in the Humanities, 2018**

ББК 63.3(4Укр)-7

У45

УДК 94(477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет
Збірник перерестрований МОН України як фахове видання з культурології (Додаток № 8 до наказу МОН України № 374 від 13.03.2017 р.)

Друкується за рішенням вчених рад РДГУ (протокол № 10 від 27 листопада 2018 р.) та Інституту культурології НАМУ (протокол № 10 від 22 листопада 2018 р.)

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2518-1890 (Print)

Видання індексується Google Scholar, PIIHC (PФ), Index Copernicus (Польща), «Cosmos» (США) та «Research Gate»

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія КВ № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

Головний редактор:

Muszkiet Radoslaw – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej [Nicolaus Copernicus University, Toruń](http://www.nic.edu.pl), експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща)

Редакційна колегія:

Виткалов Сергій Володимирович - доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, (Україна), заступник головного редактора.

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна).

Гончарова Олена Миколаївна - доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджмента та індустрії дозвілля КНУКіМ. (Україна).

Петрова Ірина Владиславівна - доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля КНУКіМ, (Україна).

Шабанова Юлія Олександрівна - доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки НТУ «Дніпровська політехніка», (Україна).

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна - кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової. (Україна).

Zukow Walery - Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun, (Poland).

Мартич Руслана Василівна – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Київського університету імені Б. Грінченка (Україна)

Копієвська Ольга Рафаїлівна - доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, (Україна)

Афоніна Олена Сталівна - доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАККіМ, (Україна)

Яковлев Олександр Вікторович - доктор культурології, директор, Київська муніципальна академія естрадного циркового мистецтва, (Україна).

Скорик Адріана Ярославівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, (Україна).

Душний Андрій Іванович - кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти (МАНПО), (Україна)

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАККіМ, (Україна).

Сташевська Інна Олегівна - доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківської державної академії культури, (Україна)

Сташевський Андрій Якович – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, (Україна).

Жукова Наталія Анатоліївна - доктор культурології, доцент, заст. директора з наукової роботи Інституту культурології Національної академії мистецтв України, (Україна).

Личкова Володимир Анатолійович - доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри гуманітарних дисциплін НАККіМ., (Україна)

Андрущенко Тетяна Іванівна - доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики та естетики НПУ імені М.П.Драгоманова, (Україна)

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 29 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: П. Е. Герчанівська, О. М. Гончарова, Zukow Walery та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2018. 170 с.

ISSN 2518-1890

Редагування англійського тексту анотацій – канд. пед. наук, доц. кафедри практики англійської мови РДГУ **Фрідріх А.В.**

Рецензент: **Панченко В.І.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики, естетики і культурології Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка; **Петрова І.В.** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурно-дозвілєвої діяльності КНУКіМ; **Яковлев О.В.** – доктор культурології, професор НАККіМ

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-культурологічної проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різні бічні грані теоретико-методологічних проблем української культури. Окремі розділи складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-культурною спадщиною.

ISSN 2518-1890

Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY. CULTURE AND TRADITIONS

УДК 78.03'01(477)«653»

МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ У СИСТЕМІ АРХАЇЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Швець Наталія Олександрівна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ.
orcid.org/0000-0002-85155607
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.114
natala.shvets@gmail.com

Розглянуто феномен архаїчної культури та роль музично-пісенної складової у процесі її формування. Проаналізовано специфіку становлення свідомості людини і її здатність сприймати й продукувати символічне. Музичну культуру пов'язано з категорією сакрального, притаманного людській свідомості від первісних часів. Доведено, що розвиток музично-пісенної культури стимулювався святково-календарною обрядовістю, що була ритуальним відображенням міфу певної культурної традиції. Ареал дослідження співпадає з територією сучасної України. Межі дослідження сягають від доби палеоліту до часів Київської Русі. З огляду на те, що музика та співи тих часів не фіксувалися, дослідження здійснювалося на підставі їх відображення в археологічних артефактах, мистецьких та літописних пам'ятках.

Ключові слова: сакральне, свідомість, музика, творчість, архаїчна культура, первісне суспільство, Київська Русь.

Постановка проблеми. Як правило становлення музичної творчості в архаїчному суспільстві пов'язують із розвитком комунікативних процесів, що гуртують первісні колективи, отже заздалегідь профанізують зазначений вид мистецтва. Проте ми пов'язуємо розвиток музично-пісенної творчості, передусім, із феноменом сакрального як інтенцією ритуально-магічного характеру. Людина архаїчної культури перебувала в ірреальному світі вірувань та обрядів, які сприймала за екзистенційний сенс буття. Символічним виразником існування за доби архаїчної культури було мистецтво (живопис, скульптура, танок), зокрема музично-пісенна творчість.

Аналіз досліджень та публікацій. Аналіз людської свідомості у модусі культури здійснювали З. Фрейд, К. Юнг, М. Коул, М. Мамардашвили, Е. Нойман. Специфіку свідомості первісної людини аналізували Л. Леві-Брюль та К. Леві-Стросс, які притримувалися контрверсійних точок зору. Не можна оминати увагою матеріалістичну концепцію Ф. Енгельса, що була нормативною для радянської науки. Процес формування архаїчної культури з різних позицій досліджували А. Байбурин, М. Еліаде, М. Евзлин, В. Тернер, В. Топоров, Д. Фрезер. Семантиці свята приділяли увагу В. Давидова, Р. Каюа. На жаль, бракує комплексних досліджень музичної культури архаїчних суспільств за поодиноким виключенням, зокрема, це праця А. Алпатової, яка проаналізувала феномен архаїки світової музичної культури у контексті культурології та музикознавства. Музичні артефакти у археологічних комплексах досліджували С. Бібіков, І. Підопличко. Музичні сюжети у монументальному культовому живопису вивчали С. Висоцький, Р. Демчук, Н. Нікітенко, І. Тоцька. Специфіку християнського світогляду Київської Русі всебічно обґрунтували С. Аверинцев, В. Горський.

Мета дослідження полягає у здійсненні соціокультурного аналізу феномену архаїчної культури з виокремленням її музично-пісенної складової; відстеженні зв'язку музичної творчості з феноменом сакрального, що був провідним означником архаїчної культури.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на відсутність загальноприйнятого визначення концепту «культура», що налічує сотні дефініцій, при зіставленні його з «природою» важко заперечувати, що концепти «культура» і «природа» є не антагоністами, а співниками, поєднаними через людину, яка їх обох у собі сполучає. Вже первісна людина вийшла за межі природи, переступила сферу дії інстинкту, створила певну надбудову над природою (світ артефактів), що й стала первісною культурою. Проте тварини також здатні створювати речі, які попередньо в природі не існували. Хоча вони роблять лише те, що закладено у програмі їхнього виду та обумовлено інстинктом (приміром, бджола не зробить гнізда, а пташка – соги), тим самим нездатні до вільної, творчої діяльності. Отже, культура є, насамперед, творчим

і, головне, осмисленим видом діяльності, якому передують т. зв. ідеальний проект, чого не заперечував навіть опонент ідеалізму К. Маркс [16; 21-22]. Тобто ідея колеса передуює колесу як артефакту згідно з послідовністю: спочатку ідеальний зміст – потім матеріальна форма. Таким чином, культура є царинною сенсоутворюючою (творчою) присутністю людини у світі. Тому співпташки є надбанням природи, а спів людини – культури, хоча вони обидві є істотами біологічними. Проте тут стикаємося з дивним фактом, бо виявляється первісний зміст («ідеальний проект») культурної діяльності безпосередньо пов'язаний з тим явищем, котре в культурі людства визначається категоріями: сакральне, божественне, культове.

У більшості слов'янських мов термін «культура» походить від терміну «культ» як поклоніння богам. Сюди ж пасує термін «окультизм», що пов'язаний з царинною потаємного, містичного. Це ж саме явище засвідчує давньогрецький міф про титана Прометея (чиє ім'я транскриптується з грецької як «Провидець»), що борючись на боці богів, бо наперед знав про поразку титанів. Універсальний сенс міфологічного сюжету, коли Прометей приніс знедоленим людям запалену гілку, полягає у виведенні людини з тваринного стану. Завдяки процесам, похідним від уживання цивілізованої їжі до виплавки металу, здійснилося культурне перетворення людини, її трансформація у людину цивілізовану. За цим знаковим міфом культура має сакральне походження, бо розпочинається від божественного вогню з Олімпу. Отже, занурюючись у сенс своєї діяльності, людина нібито підіймається як над нею, так і над природою, розриває пуповину із землею, стає вертикальною, спрямованою до неба істотою. Винайдення корисних для забезпечення життя людини пристосувань, виступає як знахідка думки (певне осяяння), отже має сакральний (культурний) зміст. Проте продукування культури – це, передовсім, не виробництво речей, а створення символів.

Серед теорій виникнення культури дотепер популярною є виробничо-трудова Маркса-Енгельса (розділ-стаття з «Діалектики природи») [21; 486-499], за якою у процесі колективної праці з'явилася свідомість, а з нею і потреба в спілкуванні. Згідно з цією концепцією культура обумовлюється трудовою соціалізацією, а людина виступає не як істота мисляча, а скоріше – практична. Хоча у зазначеному контексті цікавою є концепція американського культуролога Т. Розака [18; 94 прим. 125], згідно з якою до палеолітичної доби панувала палеотаумічна (неологізм, що сполучає терміни «древній» та «дивний», вартий подиву), проторелігійна епоха. Коли ще не існувало знарядь праці, проте вже існувала магія, людина від початку була містиком, мрійником, шукачем смислів, творцем видінь. Містичні співи і танці виражали суть та призначення людської природи. Отже, людина релігійна (*homoreligious*) передувала людині працюючій (*homofaber*). За цією концепцією людина виокремилася скоріше як «схиблений» гомінід, що почав діяти нестандартно, творчо. Вогонь та камінь спочатку були об'єктом ушанування, лише згодом використовувалися утилітарно для приготування їжі та виготовлення кам'яної сокири, що в давнину могло тлумачитися як священнодійство, як це, до речі, й засвідчує вже згаданий міф про Прометея. Стихія вогню стала першим засобом комунікації з богами, які схиляючись перед актами жертвопринесень (переважно засобом спалення), натомість повідомляли людині секрети світобудови та життєустрою. Приміром, божественне походження знарядь праці передає скіфський етіологічний міф, записаний Геродотом, де магічні золоті знаряддя праці – рало, сокира, ярмо впали на землю з неба [6; 31].

Навіть доба Нового часу, котра повністю десакралізувала ручну працю, вивела термін «масон» від каменяря. Це підкріплює тезу, що продукування символів випереджало виробництво знарядь праці, як це стверджував, зокрема, американський культуролог Л. Мамфорд [15]. На його думку вважати, як це робили засновники марксизму, людину твариною, котра почала виготовляти знаряддя праці, означає знехтувати інтелектуальними передумовами цього процесу: самоусвідомлення їх переваги, щодо природних знарядь – зубів, кулаків, переконання інших, організація виробництва. Отже, людина від початку була твариною, здатною самовдосконалюватися, використовуючи розум і продукуючи символи, здатна бачити зорі в небі не як блискучі цятки, а як образи тварин. Хоча слід визнати, дотепер не можемо пояснити як постала така ексцентрична істота землі – людина, яким чином відбувся якісний стрибок живої матерії, внаслідок чого вона стала мислячою та одухотвореною. Теза про походження людини від мавпи є загалом хибним продуктом традиційно-природничого, позитивістського мислення, що лише пояснює походження тіла людини, а не те як мавпа замінила систему сигналів на систему символів та знаків. У цьому питанні переконливішою є теорія мутагенезу ніж еволюції.

Проте, якщо брати еволюцію мислення та мови в цілому, то в ХХ ст. висунуто дві взаємовиключні теорії з цього приводу. Дуже популярний у міжвоєнний період Л. Леві-Брюль висунув гіпотезу «до логічного мислення» де доводив, що мислення первісної людини ґрунтується на інших засадах, ніж у сучасної; він вважав, що у людини архаїчної культури не діють «закон

тотожності» та «закон несуперечливості» (тобто вона нечутлива до логічних суперечностей). Первісна ментальність є ірраціональною, нездатною відділяти речі від надприродних явищ, первісне мислення не схильне до абстракції, надає перевагу переліку перед узагальненням, мова є переважно описовою. Він виділяв «первісне мислення» і «розумне мислення» як раціональне, а значить поділ народів на вищих (цивілізованих) і нижчих (диких) [11]. Його теорія була витіснена концепцією структураліста К. Леві-Строса, згідно з якою за своєю структурою первісне мислення в принципі не відрізняється від мислення сучасної людини, між ними немає дихотомії [13]. Первісне мислення не є для нас мисленням первісних людей, чи мисленням архаїчного людства, воно є мисленням у первісному стані. Дослідник зазначав: «Дике мислення (Конта), яке для нас є ні мисленням первісного чи архаїчного суспільства, але думкою в дикому стані, на відміну від думки обробленої та одомашненої з метою досягти впорядкування» [12; 418].

Звичайно у первісних людей не було такої логіки, як у сучасних, але це не означає, що вони були позбавлені логічної системності загалом. Ті структурні особливості мислення людини, про які можна говорити, починаючи очевидно з кроманьйонця та «неолітичної революції», створюють можливості всеохоплюючих класифікацій, протиставлень або навпаки встановлення аналогій предметів і явищ навколишнього світу, що функціонально забезпечують інтелектуальний супровід первісних практик (ритуальних, мистецьких) не менше, ніж наше мислення, хоча ґрунтуються на змістовно інших засадах. Природа і культура мисляться Леві-Стросом як дві системи відмінностей між якими існує формальна аналогія.

Ми дотепер не знаємо достеменні витоки феномену культури, проте це був безсумнівний зсув передовсім у свідомості людини. Всі досягнення культури є символічними за своєю природою. З. Фрейд називає релігію «психологічним інвентарем культури» [20; 34]. Втрачаючи згодом свої культові, релігійні корені, культура переходить у цивілізацію, проте питання співвідношення культури та цивілізації є на сьогодні дискусійним. Дотепер культурний процес постійно породжує парадигмальні зсуви (останній – постмодернізм).

Культура людства, окрім творчого аспекту, має у собі й пізнавальну складову, яку для зручності можемо розділити на чотири великих частини. Відносно самостійно (хоча й поєднуючись і взаємно проникаючи) існують мистецтво, наука, філософія і релігія. Цьому розподілу загалом відповідають і пізнавальні здібності людини, що умовно поділені на царину інтуїтивно-емоційну, чуттєво-емпіричну, раціональну і містичну. Ці чотири частини культури, в т. ч. і як інструменти пізнання, були сформовані із спільного зародка, де їх потенціали були невід'ємно сполучені-міфології. Міф є не лише текстом або образом, що належить певній культурі, це навіть не феномен або тип культури, міф – вид світосприйняття, що структурує і культуру, і суспільство. Якщо аналізувати, що розрізняє культури одну від іншої, то в кінцевому варіанті – це міф, який лежить в її основі [10; 323], що характерно для міфів від традиційних до соціальних «міфів повсякденності», а також міфів політичних, бо всі вони мають спільні психологічні підвалини та психосоціальні функції.

Виразником міфу та кульмінаційним моментом культового життя були свята, пов'язані з різними космічними та природно-господарськими циклами. Свято – це прорив сакрального у профане [9; 128-138]. Перетин між іманентним та трансцендентним здійснюється через свято, яке є компенсацією часового-просторового розриву (це явище було офіційно закріплене за часів Ю. Цезаря, який 46 р. до н. е. заснував юліанський календар, коли місяць обраховувався за місячним календарем, а рік за обертанням сонця; наприкінці року, таким чином, втрачалися – містично випадали 12 днів, які заповнювалися святами – «Сатурналіями»). Саме таке порушення статистичного плину подій яким є свято, виступає стимулом відновлення системи, яка стагнуючи, без такого каталізатора нібито може «постаріти та померти». Свято – це розрядка повсякденності і водночас початок нового життя. Музично-пісенна творчість була неодмінним означником свята, що надавало їй сакрального сенсу, як це демонструють давні містерії. Свято єднає людей та стимулює їхню творчу енергію, що доводять середньовічні карнавали. Отже, семантика сакрального суттєвою мірою визначала норми комунікаційних відносин архаїчного колективу. Адже однією з рис архаїчної культури є груповий характер її творення та функціонування, бо людська індивідуальність була ще не настільки розвинена, аби свідомо протиставляти себе традиції та колективу. Це означає, що митець виступає як ланка в процесі самовідтворення певної традиції і якщо вносить якісь зміни, то несвідомо (іконописці були анонімними аж до доби Відродження). Однією з особливостей ранньо-первісної культури є недиференційований характер її проявів [17; 7]. Різні засоби самовиявлення людського духу чітко не розмежовувалися і навіть не усвідомлювалися як щось окреме, а проявлялися разом, взаємодоповнюючи одне одного, зокрема, це стосується музичного супроводу.

Музика супроводжувала людину від початку її становлення. Наприклад, перші музичні інструменти, виготовлені з кістки мамонта, відомі з доби палеоліту. Зокрема, на території України в с. Мезин (Чернігівська обл.) було відкрито 1954–1961 рр. грандіозне палеолітичне поселення з п'яти жител із кісток мамонта, розташоване на площі 1200 кв. м. Серед численних артефактів знайдено унікальний комплекс музичних інструментів, ретельні дослідження якого дозволили дійти висновку: «Палеолітичні флейти або сопілки та ударні інструменти з Мезину засвідчують про освоєння кроманьйонцем двох форм музичної орієнтації – ритму і ладу, що складають основу гармонії. Отже, тут представлено не зачатки музичного мистецтва, не його перші кроки, а вже у якомусь ступені музичне мистецтво, що склалося раніше, викликало складну гаму почуттів, емоцій, що виникають у людини під впливом певним чином організованих звукових посилок» [4; 28].

Переконані, що від початку музика мала саме магічний сенс та набувала виняткової ролі у сакральному (культурному) комплексі. Так, міфологічний переказ, наділений ритуально-магічними функціями, виступав як поетично-пісенний текст. Виконувався він під час ритуальних дій в поєднанні з музичним супроводом, релігійно-танцювальними рухами в художньо-оформленому відповідними іконічними знаками просторі (наскальні малюнки в печері, ідоли на капищі), при спеціальному освітленні (мерехтіння вогню від багаття, сфокусовані сонячні промені). До речі, все це дотепер застосовується (зрозуміло, на вищому рівні сприйняття) під час дійства у храмах. Комплексна дія на психіку людей цих різноманітних засобів, які спільно створювали неповторну атмосферу культового життя, викликали у них піднесений, навіть екзальтований настрій, спровокований долученням до сакрального.

Обрядовий, а не дозвіллевий характер музики, простежується протягом усього часу тривання язичництва, що засвідчують численні фольклорні пам'ятки – колядки, щедрівки, веснянки тощо. Як зазначає А. Алпатова: «Будучи формою художньої пам'яті, музика зберігає основні інформаційні структури, що характеризують первісні і давні культури» [3; 8]. Проте із запровадженням монотеїстичної релігії – християнства ставлення до музики набуло диференційованого характеру, що простежується на прикладі Київської Русі.

Так народна музика, що супроводжувала архаїчні календарні свята з дохристиянських часів, не втратила своєї магічної складової, тому засуджувалася офіційною церковною традицією. Музика і співи співвідносилися з «бісівськими ігрищами», які влаштовували східнослов'янські язичники, на що скаржилися упорядники літописів: «І весіль не було в них, а ігрища межі селами. І сходилися вони на ігрища, на пляси і на всякі бісівські пісні, і тут умикали жінок собі...» [14; 9]. Напевне музика найкраще асоціювалася з виразником язичницького культу, що довго опирався християнській релігії з огляду на тривалий феномен «двовір'я». Адже архаїчна музична культура місцевого гатунку зазнавала демонізації з боку християнських кліриків, що боролися з залишками язичництва. Так, відомою є розповідь про Ісакія Затворника, ченця Києво-Печерського монастиря, якого спокушали біси у вигляді ансамблю музик, що змушував ченця танцювати: «І утнули вони в сопілки, і в гуслі, і в бубни, і стали ним забавлятися, і, втомивши його, оставили його ледве живого і пішли, познущавшись над ним» [14; 117].

Проте від доби патристики формувалося інше ставлення до музики, що загалом продовжувало піфагорейсько-платонівську інтерпретацію музики як гармонії світу, доповнюючи її властивістю спрямовувати людські душі до єдиної вищої мети, як це зазначали Отці церкви. Г. Ниський вбачав відображення впорядкованості Божественного Універсуму насамперед у музичній гармонії [7; 85]. Е. Кесарійський, слідом за Платоном, уподібнював космос музичному інструментові, який створив Логос із нерозумної та безформної сутності тіл, поєднавши їх у співзвучні тони й почавши грати на ньому силою Премудрості [5; 291].

Тому не дивним видається зображення оркестру музичних інструментів у сходових баштах Софійського собору Києва – головного митрополичого храму Давньої Русі. Світський баштовий цикл має чіткий розподіл на два фризи: нижній – історико-оповідальний та верхній – символіко-зооморфний. У нижньому ярусі Південної башти збереглася фрескова композиція XI ст., що ілюструє музичну культуру Середньовіччя. Від початку дослідження у XIX ст. її сюжет отримав неадекватну назву «Скоморохи» (на жаль поширену), що не лише не узгоджувався з давньоруськими реаліями, але й зроблена на підставі пізнього олійного живопису. Проте після розчищення фрески з під олійних нашарувань XIX ст. відкрилися невідомі раніше деталі первісного малюнку, що сприяли науковому обґрунтуванню цієї композиції. З 13 фігур, зображених на фресці, – 11 є учасниками великого музичного ансамблю. Ліву частину композиції займає переносний пневматичний орган («крокуючі міхи»): фасадом до глядача зображено типову візантійську шафу з органічними трубами. Праворуч від неї – органіст виконавець, а ліворуч – два помічники, що стоять

на міхах та качають повітря в органі труби. У верхньому ряду ліворуч – музикант, що грає на поперечній флейті, у центрі – музикант – із поперечними тарілками, праворуч – двоє музик із поперечними сурмами. Нижче сурмачів – музикант, що грає на лютні. У нижньому ряду поруч з органістом зображені музикант, що грає на музичних дзвонах, музикант, що грає на маленьких парних барабанчиках і праворуч – музикант, що грає на великій щипковій лірі, яка стоїть на підлозі між його ногами. Ретельне дослідження фрески дозволило І. Тоцькій, яка від початку брала участь у її розкритті, зробити висновок: «За різноманітністю і кількістю інструментів на фресці зображено один із найбільших ансамблів середньовіччя. Він відрізняється довершеністю, як на той час інструментів (тут орган з ножними міхами, величезна ліра, флейта з вставним мундштуком). Щоб забезпечити злагоджене звучання такого ансамблю, виконавці повинні були бути професіоналами. Отже, це не мандрівні народні музики, а великий оркестр, який відбиває вище досягнення середньовічної музичної культури» [19; 830].

Таким чином, на цій фресці зображено візантійський придворний оркестр, що супроводжував складний придворний церемоніал. Придворний церемоніал у Візантії був елементом своєїрідної «політичної релігії», призначеної для демонстрації пишноти та богообранності християнської імперії, авторитет якої мав бути незаперечним серед варварського оточення. Аналогічні оркестри (духові, струнні інструменти, орган) за візантійським прикладом були і в Київській Русі при княжих дворах після прийняття християнства, як це зазначено у писемних джерелах [1; 68].

С. Аверінцев визначив дуалізм християнського світогляду, поділеного на «за небесний» та «піднебесний» світи [2]. У зв'язку з цим Р. Демчук наголошує, що обидва живописні фризи сходових башт Софії Київської пов'язані між собою як у декоративному, так і в смислово-аспектах, відповідно до двоярусності християнського простору, де небесну сферу візуально позначено колом, а земну – прямокутником. На склепінні верхнього «символічного» ярусу у круглому медальйоні зображено сюжет «Музикант», де виконавець грає на смичковому інструменті. Тематика нижнього «історичного» ярусу, де у прямокутному окресленні зображено «Візантійський оркестр», є земною проекцією верхнього ярусу, коли реальні події зафіксовано за допомогою символів, що їх освячує, вводячи до царини ірреального [8; 129-130]. Це означає легітимацію музичного супроводу, завдяки його залученню до храмового дійства нарівні з іконописом.

Отже, нова християнська духовність визначила, по-перше: провідне місце музики (співу) в церковній літургії; по-друге, надала їй особливий громадянський статус, включивши її в систему репрезентації державної влади. Кожний із цих видів музики мав свій естетичний та соціальний зміст, і водночас, взаємодіючи, вони зливалися в єдине й ціле, єднаючись із музикою небесних сфер, творючи гармонію Універсуму.

Висновки. Підсумовуючи, можна дійти наступних висновків:

- музична культура притаманна людству з первісної доби, як це, зокрема, засвідчують культурні пам'ятки, збережені на теренах України, що доводить її непересічне значення у формуванні не лише людських спільнот, а й у становленні самої людини як HomoCultural;
- музично-пісенна творчість була складовою язичницького комплексу ритуально-святкової обрядовості, отже дотичною до сфери сакрального;
- з прийняттям монотеїстичної релігії – християнства музична культура зазнала диференціації на традиційну, офіційну і церковну, проте не втратила свій ритуально-магічний сенс, який набув лише латентності або модифікації, що проявилось у сакралізації влади та реалізації культу.

Список використаної літератури

1. *Абрамович Д.* Киево-Печерский Патерик (Вступ, текст, прим.). Київ : Друк. Всеукр. АН, 1930. XXVI, 234 с.: іл.
2. *Аверинцев С. С.* Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья (общие замечания). *Античность и Византия* / отв. ред. Л. А. Фрейберг. М. : Наука, 1975. С. 266–285.
3. *Аллатова А. С.* Народная музыкальная культура. *Архаика*: уч. для СПО / отв. ред. Юнусова В. 2-е изд. М. : Юрайт, 2019, 247 с.
4. *Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта (очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. Киев : ИА НАНУ, 2008. 101 с.
5. *Брагинская Н. В.* Эон в «Похвальном Слове Константину» Евсевия Кесарийского. *Античность и Византия*. М. : Наука, 1975. С. 286–306.
6. *Геродот з Галікарнасу.* Скіфія. *Найдавніший опис України з V століття перед Христом* / ред. Б. І. Гнатюк. Київ : Довіра, 1992. 72 с.
7. *Григорій Нисский.* Толкования к надписаниям псалмов: Пер. С. С. Аверинцева). *Памятники византийской литературы IV–IX веков*. М. : Наука, 1968. С. 84–86.

8. *Демчук Р.* Храм Софії у символічному просторі Русі-України. Київ : ВД «Києво-Могилянська акад.», 2008. 164 с.: [24] арк. іл.
9. *Каюа Р.* Людина та сакральне / пер. з фр. А. Усик. Київ : Ваклер, 2003. 256 с.
10. *Козолупенко Д. П.* Мифопоэтическое восприятие. *Фундаментальные проблемы культурологи. Т. I : Теория культуры* / отв. ред. Д. Л. Спивак. С-Пб. : Алетейя, 2008. С. 321–329.
11. *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении / пер. с фр. Б. Шаревской. М. : ОГИЗ, 1937. 533 с.
12. *Леви-Стросс К.* Неприрученная мысль / пер. вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. М. : Академический проект, 2008, 520 с.
13. *Леви-Стросс К.* Первісне мислення / пер. з фр. С. Йосипенка. Київ :Український центр духовної культури, 2000. 324 с.
14. *Літопис руський за Іпатським списком* / пер. Л. Махновець. Київ : Дніпро, 1989. 591 с.
15. *Мамфорд Л.* Техника и природа человека. *Новая технократическая волна на Западе*. Сб. ст. / отв. ред. А. Гуревич. М. :Прогресс. 1986. С. 225–239.
16. *Маркс К.* Капитал. Критика политической экономии. *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.* 2-е изд. М. : Госполитиздат, 1960. Т. 23. 907 с.
17. *Павленко Ю. В.* Дохристиянські вірування давнього населення України. Київ : Либідь, 2000. 328 с.
18. *Султанова М. А.* Философия контркультуры Теодора Роззакса: (очерк филос. публицистики). М. : ИФРАН, 2009. 175 с.
19. *Тоцька І. Ф.* Музика. Театральні видовища. *Історія української культури* / гол. ред. П. П. Толочко. Київ : Наук. думка, 2001. С.826–835.
20. *Фрейд З.* Будущее одной иллюзии. Харьков : Фолио, 2013. 157 с.
21. *Энгельс Ф.* Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека. *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.* Т. 20. М. : Политиздат. 1961.827 с.

References

1. *Abramovych D.* (1930) Kyievo-Pecherskyj Pateryk (Vstup, tekst, pry`m.). Kyiv : Druk. Vseukr. AN. XXVI, 234 s: il. [in Russian].
2. *Averyncev S. S.* (1975). Poryadok kosmosa y`poryadok y`story`y` v my`rovozzrenny` rannego srednevekov`ya (obshhy`ezamechany`ya). *Anty`chnost` y`Vy`zanty`ya* / отв. red. L. A. Frejberg. M. : Nauka, S. 266-285 [in Russian].
3. *Alpatova A. S.* (2019). Narodnaya muzykal`naya kul`tura. *Arxay`ka: uchebny`kdlya SPO* / отв. red. Yunusova V. 2-e y`zd.M. : Yurajt, 247 s. [in Russian].
4. *By`bykov S. N.* (2008). Drevnejshy`j muzykal`nyj kompleks y`zkostej mamonta (ocherkmatery`al`noj y`duxovnojkul`turypaleolyt`cheskogooheloveka.Kyiv : Y`A NANU, 101 s.[in Russian].
5. *Bragy`nskaya N. V.* (1975). Эон в «Poxval`nom SloveKonstantynu» Evsey`ya Kesary`jskogo. *Anty`chnost` y` Vy`zanty`ya*. M. :Nauka. S. 286–306 [in Russian].
6. *Gerodot z Galikarnasu.*(1992). Skifiya. *Najdavnishy`jopy`s Ukrayiny` z V stolittyapered Xry`stom* / red. B. I. Gnatyuk. Kyiv :Dovira. 72 s. [in Ukrainian].
7. *Gry`goryj Ny`ssky`j.* (1968). Tolkovany`ya k nadpy`sany`yam psalmov: Per. S. S. Avery`nceva). *Pamyatny`ky` vy`zanty`jskojly`teratury IV–IX vekov*. M. :Nauka. S. 84–86 [in Russian].
8. *Demchuk R.* (2008). Храм Софії у символічному просторі Русі-України. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 164 с.: [24] арк. іл. [in Ukrainian].
9. *Kayua R.* (2003). Lyudy`na ta sakral`ne / per. z fr. A. Usy`k. Kyiv: Vakler, 256 s.[in Ukrainian].
10. *Kozolupenko D. P.* (2008). Myfopoety`cheskoe vospry`yaty`e. *Fundamental`nye problemy kul`turology`y`*. T. I: Teory`ya kul`tury / отв. red. D. L. Spvyak. Sankt-Peterburg: Aleteyja, S. 321–329 [in Russian].
11. *Levy`-Bryul` L.* (1937) Sverxestestvennoe v pervobytnom myshleny`y` / per. s fr. B. Sharevskoj. M. : OGY`Z, 533 s. [in Russian].
12. *Levy`-Stross K.* (2008). Nepry`ruchennaya mysl`. / per. vstup.st. y` pry`m. A. B. Ostrovskogo. M. :Akademiy`chesky`jproekt, 520 s. [in Russian].
13. *Levi-Stros K.* (2000). Pervisne my`slennya / per. z fr. S. Josy`penka. Kyiv :Ukrayins`ky`j centr duxovnoyi kul`tury` ,324 s. [in Ukrainian].
14. *Litopy`srus`ky`jzAlpats`ky`mspy`skom* / per. L. Maxnovecz` (1989) Kyiv :Dnipro, 591 s. [in Ukrainian].
15. *Mamford L.* (1986). Texnyka y` pry`roda cheloveka. *Novaya texnokraty`cheskaya volna na Zapade* / Zbst. отв. red. P. Gurevy`ch. M. : Progress, S. 225–239 [in Russian].
16. *Marks K.* (1960.). Kapytal. Kry`ty`ka poly`ty`cheskoj ekonomy`y. *Marks K., Engel`s F. Sochy`neny`ya 2-e y`zd. M. Gospoly`ty`zdat, T. 23. 907 s. [in Russian].*
17. *Pavlenko Yu. V.* (2000). Doxrysty`yans`ki viruvannya davn`ogo nasele`nnya Ukrayiny`.Kyiv :Ly`bid`, 328 s. [in Ukrainian].
18. *Sultanova M. A.* (2009). Fy`losofy`ya kontrkul`tury Teodora Rozzaka: (ocherk fy`los. publy`cy`sty`ky`y). M. : Y`FRAN, 175 s. [in Russian].
19. *Tocz`ka I. F.* (2001). Muzy`ka. Teatral`ni vy`dovy`shha. *Istoriya ukrayins`koyi kul`tury`* / гол. ред. P. P. Tolochko. Kyiv :Naukova dumka. S. 826-835.
20. *Frejd Z.* (2013). Budushhee odnoy` llyuzy`y`. Xarkov : Folyo, 157 s.

21. *Engel's F.* (1961). Rol' truda v processe prevrashheny`ya obez`yany v cheloveka. *Marks K., Engel's F. Sochy`neny`ya.* T. 20. M. :Polytyzdat. 827 s.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В СИСТЕМЕ АРХАИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Швец Наталья Александровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории культуры, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, г. Киев.

Рассмотрен феномен архаической культуры и роль музыкально-песенной составляющей в процессе ее формирования. Проанализирована специфика становления сознания человека и его способность воспринимать и продуцировать символическое. Музыкальная культура соотнесена с категорией сакрального, присущей человеческому сознанию с первобытности. Доказано, что развитие музыкально-песенной культуры стимулировалось празднично-календарной обрядовостью, которая была ритуальным отражением мифа определенной культурной традиции. С принятием христианства музыкальное творчество дифференцировалось, но не утратило магический эффект, обеспечивающий специфическое влияние на сознание человека. Ареал исследования совпадает с территорией современной Украины. Границы исследования охватывают время от палеолита до Киевской Руси включительно. В связи с тем, что музыка и пение в то время не фиксировались, исследование осуществлялось на основании их отображения в археологических артефактах, памятниках искусства и летописях.

Ключевые слова: сакральное, сознание, музыка, творчество, архаическая культура, первобытное общество, Киевская Русь.

MUSIC CREATIVITY IN THE ARCHIVAL CULTURE SYSTEM

Shvets Natalia – Candidate of Art Critic ismacting Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The phenomenon of archaic culture and the role of the musical and song component in the process of its formation are taken into consideration. The specifics of the human consciousness formation and its ability to perceive and produce a symbolic meaning are analyzed. Musical culture is closely associated with the category of sacred, inherent in human consciousness since the primitive times. It is proved that the development of musical and song culture was stimulated by the festive calendar rituals, which was a ritual reflection of the myth of a certain cultural tradition. In Christian times, musical creativity has changed, but has not lost its basic magical effect, which provides a specific effect on human consciousness. The research area correlates with the territory of modern Ukraine. The boundaries of the study range from the Paleolithic period to the time of Kiev an Rus inclusively. Given that music and singing were not recorded at that time, the study was based on related archaeological artifacts, artworks and chronicles.

Key words: sacred, consciousness, music, creativity, archaic culture, primitive society, Kiev an Rus.

UDC 78.03'01(477)«653»

MUSIC CREATIVITY IN THE ARCHIVAL CULTURE SYSTEM

Shvets Natalia – Candidate of Art Critic ismacting Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The purpose of this study is to perform a social and cultural analysis of the archaic culture phenomenon with the distinction of its musical and song components; to track the connection of musical creativity with the phenomenon of the sacral, which was the leading sign of archaic culture; to study the transformation of musical culture from traditional to civilized society.

Methodology and research. The leading method of research was the cultural and historical reconstruction of musical culture of the early ages. Methods of analysis and synthesis were used to put through archaeological and textual studies of archaic cultural heritage. The method of theoretical generalization was used to sum up the research.

Results. To summarize the following results can be noted: musical culture has been an inherent feature of humanity from the beginning. It can be testified, in particular, by the cultural heritage that has survived in Ukraine. This proves its remarkable importance in the formation of not only human communities, but also in the formation of the person itself as Homo Cultural; musical and song creativity was an integral part of the pagan complex of ritual and festive ceremonies, thus it was tangent to the sphere of sacred; with the acceptance of monotheistic religion of Christianity, music culture was differentiated into traditional, official and ecclesiastical. But it did not lose its ritual and magical meaning, which only acquired latency or modification, which can be noted in the sacralization of authority and the realization of worship.

The novelty of the study is the correlation of musical creativity with the phenomenon of the sacral that can be traced in festive rituals. This thesis is illustrated on the base of artifacts of material culture in a distinct area that coincides with the territory of modern Ukraine. It is shown that during the time of Christianity sacral component of musical creativity was preserved, but has acquired new forms, such as the sacralization of authority and the realization of worship.

The practical significance. The practical significance is to add information about musical creativity with its achievements in the archaic period, which should be useful in the comprehensive study of the archaic culture phenomenon.

Key words: sacred, consciousness, music, creativity, archaic culture, primitive society, Kiev an Rus.

Надійшла до редакції 12.10.2018 р.

УДК 008:78.034.7

СЕМАНТИКА МУЗИЧНИХ СИМВОЛІВ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Олейнікова Тетяна Петрівна – аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0001-9145-9236
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.115
tatyana.oleynikova@gmail.com

Розкривається сакральна семантика музичних символів пізнього українського бароко (на прикладі мажорних і мінорних тональностей та метро-ритмічних фігур музики). В контексті діалогу культур осмислюється зв'язок ладотональностей і метро-ритмічних фігур із музичними символами через наповнення їх сакральними змістами. Розкодування сакральної символіки музики українського бароко та її порівняння з західноєвропейською музичною символікою сприятиме збереженню культурної пам'яті українського народу й виявленню деяких спільних та відмінних рис у діалозі музичних культур.

Ключові слова: діалог культур, музика українського бароко, сакральна семантика, музична символіка, мажорні та мінорні тональності, метро-ритмічні фігури, культурна пам'ять.

Постановка проблеми. Семантика музичних символів українського бароко з культурологічної точки зору майже не досліджена. Важливими складниками символічної системи музичної мови барокової доби є мажорні й мінорні тональності та метро-ритмічні формули, нарівні з музично-риторичними фігурами. В контексті релігійно-естетичної свідомості культури бароко кожна окрема тональність і деякі метро-ритмічні фігури набули значення символів і є носіями глибинних сакральних змістів. На жаль, через віки ці важливі для нашого народу музично-духовні значення були частково загублені. Але в умовах культурного відродження їх актуалізація сприятиме збагаченню культурної пам'яті української нації. Разом із тим порівняння семантики музичних символів українського бароко на прикладі ладотональностей і метро-ритмічних фігур із західноєвропейською музичною символікою дозволить простежити окремі риси діалогу культур у духовній практиці XVII–XVIII століть.

Аналіз досліджень та публікацій. Семантика музичних символів музики бароко в основному висвітлюється у музикознавчих дослідженнях. Так, семантика західноєвропейських барокових тональностей досить детально досліджена Б. Яворським, В. Носіною, О. Захаровою, М. Друскіним [12, 10, 9]. А семантика західноєвропейських метроритмічних фігур ґрунтовно висвітлена Б. Яворським і В. Носіною, зокрема на прикладах музики І. С. Баха [12].

В українському мистецтвознавстві наразі наявні лише поодинокі дослідження, автори яких частково торкаються зазначеної проблематики. Так, Р. Стельмашук розкриває символічний зміст метричних контрастів в українській партесній музиці раннього бароко на прикладах творів М. Дилецького [13].

Т. Кіреєва, О. Кіреєва, В. Кіреєва, ведучи мову про хорові концерти Д. Бортнянського, цитуючи Ю. Ясинського, відмічають: «Полярізація мажору і мінору при панівній модальності ладового мислення набуває семантичного підтексту як «тріумф Божої слави та глибокого жалю і смутку» [11; 59]. Також дослідниці вказують на те, що за окремими ритмічними формулами у мисленні композитора закріплені певні емоційно-образні асоціації, які проявились в його хоровій творчості [11; 59].

В. Бойко зауважує, що Д. Бортнянський у своїх хорових концертах, наслідуючи барокові традиції, музичну тональність D dur асоціює з ефектом радості і пише в цій тональності 5 концертів із 35 [5].

Т. Гусарчук звертає увагу на «виражальну роль ладу...поляризацію двох ладових систем як втілення антиномії світла й тіні» в хорових концертах А. Веделя [8; 305].

Усі ці роботи торкаються, головним чином, мистецтвознавчих аспектів даної проблеми, часто

залишаючи поза увагою залишаючи поза увагою історико-культурологічні й діалогічні виміри музики українського бароко, її аналіз крізь призму символіки, семантики, сакральних значень музичних текстів як своєрідних «партитур» духу епохи і культурної душі нації. Тому в даній статті будуть розглянуті музичні символи на прикладі ладотональностей й метро-ритмічних формул у хорових концертах українських композиторів доби пізнього бароко Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. З культурологічної точки зору набуття ними символічного значення, наповнення їх сакральними змістами, аналізуватиметься в горизонтах діалогу культур українського та західноєвропейського бароко.

Мета статті: на основі аналізу семантики ладотональностей та метро-ритмічних фігур української музики бароко осмислити в культурологічному аспекті їх зв'язок із музичними символами через наповнення сакральними змістами для збагачення культурної пам'яті українського народу.

Семіотико-культурологічний аналіз музичної символіки українського бароко у порівнянні із західноєвропейським розширить уявлення про діалог культур XVII – XVIII ст. та його пролонгацію в сьогоденні.

Виклад основного матеріалу. Запропонований у статті метод виявлення семантики музичних ладотональностей і метро-ритмічних формул епохи українського бароко наслідую деякі принципи аналізу Б. Яворським музичних творів Й. Баха, описаний В. Носіною [12], але адаптований нами до семантичного аналізу української музики бароко.

У культурологічному аспекті процес адаптації передбачає розкодування сакральних значень музично-риторичних фігур, що в музиці українського бароко набувають значення культурних символів. Так, фігури *poeta* (символ радісної надії українського народу на Боже спасіння), *anabasis*, *exclamatio* (що символічним образом виражають радісні надії українського народу на покращення життя) зустрічаються в концертах Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, стаючи допоміжним засобом у розкритті семантики тональностей української музики бароко.

Відтак, сакральні значення тональностей досліджуємо через аналіз тональних планів обраних нами хорових концертів Д. Бортнянського, М. Березовського. Герменевтичний аналіз біблійних текстів, які українські композитори використовували у своїх творах, показали, що певний тональний план для концертів обирався не випадково. Найчастіше, кожна музична тональність відповідала певній біблійній темі або образу з книги Псалмів.

Аналізуючи літературні тексти концертів Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Березовського для розуміння їх духовних змістів звертаємося до основних біблійних учень [14]. У зв'язку з цим наводимо цитати і порівняння з Біблією в Перекладі Нового Світу [4].

Із цих культурологічних позицій спершу розглянемо герменевтичне розкодування сакральної семантики *мажорних* тональностей української музичної культури бароко на прикладі аналізу Циклу з тридцяти п'яти 4-голосних хорових духовних концертів Д. Бортнянського [6].

Так, основний зміст літературних текстів концертів №№ 8, 13, 15, 29, 31, написаних у тональності D dur, пов'язаний з закликом для всіх народів «Восхваляйте Єгови», «Радісно вигукуйте перед Богом... Заграйте пісню» (Пс. Пс. 117 : 1; 81 : 1, 2, НС), тому що «Присуди його діють по цілій землі» «Про віддану любов Єгови я співатиму повіки, про вірність його уста мої розповідатимуть усім поколінням» (Пс. 105 : 7; 89 : 1, НС).

У віршах псалмів, що є літературними текстами концертів № № 2, 7, 9 (C dur), оспіваний святий Бог Єгова і Його Син Ісус Христос – Цар небесного Царства, що «повік сидітиме на престолі перед Богом» (Пс. 61 : 7, НС). Завдяки Його правлінню «Успадкують праведні землю і повік будуть жити на ній» (Пс. 37 : 29, НС). Правда Бог «чинить дивовижні діла», достойні нашої хвали і подяки, «будемо радісно вигукувати перед Єговою!» (Пс. 72:18, Пс. 95 :1,2, НС).

Концерти № № 1, 11, 12, 20, 22, 23 написані в тональності B dur. В літературних текстах концертів пропонується «Вихваляйте Яг, Співайте Єгові пісню нову» «бо він почув...благання про допомогу», тому «Голова моя піднесеться над ворогами, що мене обступили», «Кого ж мені боятися?» (Пс. 149 : 1, Пс. 28 : 6, Пс. 27 : 6, 1, НС).

У літературних текстах концертів № № 19, 28, 35 (G dur) дається відповідь на питання «О Єгова, хто може бути гостем в наметі твоему?» (Пс. 15: 1, НС). Той, «хто робить те, що правильне», «не чинить зла своєму ближньому», «боїться Єгови і знаходить велику насолоду в заповідях його» (Пс. 15: 2, 3, Пс. 112 : 1, НС). «Вихваляйте Яг», бо коли «корона на голові [Ісуса] сяятиме» «покоління праведних буде благословенне» (Пс. 112: 1, 132 : 18, Пс. 112: 2, НС).

Отже, хорові концерти Д. Бортнянського, тональності D dur, C dur, B dur, G dur, висловлювали радісні емоції різних відтінків: тональність D dur виявляла радісні, бурхливі емоції; тональність C dur розкривала найсвітліші, святі образи; тональність B dur виражала просвітлену радість; тональність G dur одна з тональностей, що висвітлювала чисті, праведні, святі образи і висловлювала радісні емоції.

Порівняно із західноєвропейською семантикою тональностей, семантика мажорних тональностей в хорових концертах Д. Бортнянського має багато спільних рис: у західній Європі тональності D dur, C dur, G dur теж виражали радісні емоції різних відтінків і зображали чисті, світлі образи [12]. Дещо різняться відтінки радісних емоцій. Так, наприклад, західноєвропейська D dur висловлювала «галасливі» емоції, бравурність, героїку, переможну радість [12].

Розглянемо семантику *мінорних* музичних тональностей (с moll і f moll) на прикладі аналізу деяких концертів Д. Бортнянського і А. Веделя [6, 2]. У виявленні сакральної семантики ладотональностей концертів А. Веделя №№ 3, 4, 8, 11, 12, спираємося на тональні схеми циклів з автографічної партитури, надані Т. Гусарчук [8; 346]. Беремо до уваги й описані Т. Гусарчук прийоми роботи А. Веделя з текстами псалмів [8; 364-368].

Літературні тексти хорових концертів № № 27, 32, написаних Д. Бортнянським в с moll, змальовують сумний образ людини, що збагнула «яке коротке...життя», «Вона марно метушиться. Вона нагромаджує багатство, та не знає кому воне дістанеться», зі сльозами молить Бога про допомогу (Пс. 39 : 4, 6, 12, НС). Матеріалістичний настрій в суспільстві не приводить до доброго, тому що «кожна людина, яка, здавалося б, твердо стоїть на ногах, – всього лиш подих» (Пс. 39 : 5, НС). Бог почує наші прохання про допомогу і відповідь на наші молитви, якщо «вподобав» людину «за праведність...за невинність», за те що «не відкину(ла) його настанов» (Пс. 18 : 6, 20, 22, НС).

У музиці концертів, написаних у тональності с moll, композитор висловлює сумний образ завдяки використанню барокових музично-риторичних фігур західноєвропейського типу. Так, наприклад, Д. Бортнянський застосовує фігуру catabasis (концерт № 27 «Гласом моим ко Господу воззвах» ч. I тт. 16–17, 19–20, ч. II тт. 61–62, 142–144, ч. IV тт. 236–237; концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» ч. I тт. 34–35. Ця музично-риторична фігура в західноєвропейській музиці бароко набувала значення вмирання, сходження вниз, оплакування [12]. Музично-риторична «падіння на терцію» в західноєвропейській музиці бароко символізувала сум [12]. Використана композитором у концерті № 27 «Гласом моим ко Господу воззвах» ч. I тт. 36–37, 55, 102–103; концерті № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» ч. I т. 22, II ч. тт. 94, 159, 163. Рівний хроматизм із 5 звуків виражав гострий смуток, сум і біль у музиці західноєвропейського бароко. Ця музично-риторична фігура з'являється в концерті № 27 «Гласом моим ко Господу воззвах» ч. IV тт. 217–218, 223–224.

Західноєвропейська барокова традиція розглядає зміну мінорного ладу на мажорний, як зміну сумного сприйняття різних градацій на світле [12]. Так само і в українській музиці бароко однойменні тональності пов'язані тематично, але носять різну гаму почуттів: мажорні тональності виражають світлі, радісні емоції, а мінорні часто – сумні, горесні.

Концерти А. Веделя №№ 4, 8, 11, 12 с moll не виняток із цього правила, наприклад, вони тематично пов'язані з концертами Д. Бортнянського, написаними в музичній тональності C dur. У концертах с moll відображені, в основному, емоції сумні через те, що людина зараз випадково може втратити життя і буде вимушена перестати хвалити Бога. А в концертах C dur виражені радісні емоції, тому що «Успадкують праведні землю і повік будуть жити на ній», а значить хвала Богові звучатиме завжди (Пс. 37 : 29, НС).

Також наслідуючи західноєвропейську традицію, А. Ведель у деяких мінорних концертах змінює смуток на радість. Наприклад, Н. Ананьєва виявила музично-риторичну фігуру anabasis у завершальній частині концерту № 4, на цій фігурі побудована тема фінального фугато концерту [1; 233]. Основна тональність концерту і основна тональність V частини с moll. Але, доволі часто в українській музичній бароковій культурі музично-риторична фігура anabasis набуває значення символу і носить прихований сакральний зміст. У концертах Д. Бортнянського ця музично-риторична фігура символізує надії українського народу на покращення життя. Зважаючи на літературний текст мінорного концерту і anabasis, що лежить в основі теми фугато фінальної частини концерту А. Веделя № 4, можна зробити висновок, що смуток і сум в його творах розвіюється і змінюється на світлі почуття як тільки починає мерехтати промінчик надії на краще. Мінорний відтінок у музиці концерту все ж таки лишається, бо всі сподівання на краще поки що так і залишаються надіями.

Основним змістом літературного текста концерту Д. Бортнянського № 21 (f moll) є висвітлення пророцтва про Ісуса Христа. В цьому пророцтві Єгова завіряє Свого Сина в підтримці: «бо він накаже своїм ангелам охороняти тебе на всіх твоїх дорогах. Вони понесуть тебе на руках, щоб не вдарився ти ногою об камінь» (Пс. 91 : 11, 12, НС). Це якраз той випадок в українській музиці бароко, коли чистий, світлий, радісний образ Ісуса символічно виражений мінорною тональністю. У такий спосіб Д. Бортнянський наслідує західноєвропейську традицію. Як відмічає В. Носіна, для барокового музичного мислення зміна мажора на мінор не є протиставленням. Це лише заміна світлого сприйняття на сприйняття сумне з додаванням скорботи [12]. Також у літературному тексті

концерта f moll розкривається образ праведної людини, що «живе у сховку Всевишнього», якій Єгова «притулок, твердиня» (Пс. 91 : 1, 2, НС).

Музичною тональністю f moll Д. Бортнянський і А. Ведель виражають дуже часто світлі й праведні образи. Але, у відповідності до західноєвропейської барокової традиції [12], змінюють наше сприйняття цих образів на сумне, іноді з примішком скорботних віддтінків. У західноєвропейській бароковій музичній культурі f moll вважали однією з найбільш сумних тональностей [12], що різнить українську і західноєвропейську семантику сакральної музики.

Розглянемо символіку і семантику *метро-ритмічних* фігур української музичної культури бароко на прикладі культурологічно-герменевтичного аналізу концертів Д. Бортнянського і М. Березовського.

У своїх духовних концертах пунктирний ритм («восьму» з крапкою і «шістнадцяту») Д. Бортнянський застосовує для того, щоб підкреслити основні ідеї сакрального тексту, виразніше донести релігійні почуття, розкрити основні музичні образи творів. Це надає музиці більшої чуттєвої насиченості, урочистості, духовної величі і барокової патетики.

З точки зору зв'язку з ладотональними особливостями можна зауважити, що цей ритмічний малюнок композитор застосовує практично у всіх мажорних концертах. Так, у концертах, написаних у музичній тональності D dur, дана ритмічна група підкреслює виявлення радості, піднесених позитивних емоцій. Пунктирний ритм Д. Бортнянській активно використовує в частинах концертів №№ 8, 13, 29, 31, написаних в основній тональності D dur. У концертах №№ 8 і 31 ця ритмічна група використовується зі словами «Господи» і «истина» або словосполученням «истина Господня» (концерт № 8 «Милости Твоя, Господи, во век воспою» ч. I тт. 1, 3, 12, 18, 20, 21, 23, 26; концерт № 29 «Восхвало имя Бога моего с песнею» ч. IV тт. 79, 80, 81, 83, 84, 87–89, 93–95, 103, 111, 113, 114, 117, 120, 121, 129–131). У концертах №№ 13 і 31 за допомоги даної ритмічної фігури озвучуються слова-заклики: «радуйтеся», «пойте Богу нашому» (концерт № 13 «Радуйтеся Богу, помощнику нашему» ч. I тт. 1, 5; концерт № 31 «Все языцы воспещите руками» ч. II тт. 61, 65, 66, 70). Дуже часто слово «истина» і заклик «радуйтеся», що підкреслені пунктиром, одночасно озвучуються у всіх голосах хору (концерт № 8 «Милости Твоя, Господи, во век воспою» ч. I тт. 12, 18, 26; концерт № 13 «Радуйтеся Богу, помощнику нашему» ч. I тт. 1, 5). Якщо об'єднати всі слова і словосполучення, які виділяються композитором з поміж інших за допомогою пунктирного ритму, з'являється фраза «Радуйтеся! Пойте Богу нашему! Истина Господня пребывает вовеки». Ця фраза є носієм основного сакрального змісту, закодованого Д. Бортнянським в концертах D dur. На цих прикладах наочно можна побачити як співпадає семантика означеної мажорної тональності з семантикою пунктирної ритмічної фігури і з ідейним змістом літературних текстів концертів.

У музиці західноєвропейського бароко пунктирний ритм «зображував бодьорість, велич, урочистість» [12; 16]. З цього випливає, що українське і західноєвропейське барокове застосування пунктирної ритмічної фігури рідниться, адже ця фігура має спільне семантичне значення в діалозі музичних культур. Крім того, Р. Стельмашук зауважує: «В західноєвропейській музиці раннього бароко метричні контрасти мали і цілком визначений символічний зміст – дводольність та чотиридольність асоціювалася із земним, тридольність – з небесним, божественним» [13; 101–102].

Д. Бортнянський у своїх концертах теж застосовує метричні контрасти. Але їх сакральна семантика різниться із західноєвропейською. Наприклад, кожен частину три частинного концерту № 2 «Торжествуйте днесъ вси, любящии Сиона» композитор пише в розмірі – 4/4, 3/4 і 2/4 відповідно. Основа літературного тексту цього музичного твору носить біблійний зміст, але посилання на конкретні біблійні вірші не надаються. Тому звертаємось до деяких цитат із Біблії, які, вірогідно, лежать в основі літературного тексту концерту.

Духовний хоровий концерт № 2 написаний Д. Бортнянським у музичній тональності C dur. Основний зміст літературного тексту відповідає семантиці концертів, створених у цій музичній тональності. У віршах псалмів, що є літературними текстами концертів № № 7, 9 (C dur), оспіваний святий Бог Єгова і Його Син Ісус Христос – Цар небесного Царства, що «повік сидітиме на престолі перед Богом» (Пс. 61 : 7, НС). Завдяки Його правлінню «Успадкують праведні землю і повік будуть жити на ній» (Пс. 37 : 29, НС).

Тут пунктирна ритмічна фігура підкреслює озвучені слова концерту «Торжествуйте» «воскресшему» («восьма» з крапкою і «шістнадцята») (ч. I тт. 5, 15) «Богу» («чверть» із крапкою і «восьма») (ч. I тт. 25). За допомогою пунктирного ритму композитор показує, що благословення Царства Божого стають доступні для праведних людей завдяки жертві Ісуса Христа, який помер за гріхи людства і був повернений до життя Богом на третій день. «Бо плата гріха – смерть, а дар від Бога – вічне життя завдяки Христу Ісусу, нашому Господу» (Рим. 6 : 23, НС). Це дійсно причина для надії та радості!

Коли мова заходить за вічне життя у другій і третій частинах цього концерту, Д. Бортнянський використовує метричний контраст (3/4 і 2/4). А коли мова йде про вічне життя на

небі для помазаних християн, композитор використовує тридольний розмір. «Щасливі й святі всі, хто має участь у першому воскресінні:... Вони будуть священиками Бога та Христа і царюватимуть з ним 1000 років» (Об'яв. 20 : 6, НС). А коли йдеться про праведних людей, що успадкують землю, композитор використовує дводольний розмір.

Таким чином, композитор у даному випадку висвітлює святі й праведні образи, які в майбутньому, за замислом Бога, опиняться в різних сферах – земній і небесній. Д. Бортнянський, у згоді з західноєвропейською традицією, за допомоги метричного контрасту зображує дві різні сфери: земну і небесну, матеріальну і духовну. Але різниться стан земної сфери, адже земля в недалекому майбутньому, як зараз небеса, буде очищена.

Музика концерту М. Березовського «Господь воцарися» [3] в *dur* відображає захоплено-радісні емоції. «Гєгова став Царем», тому «Земля міцно утвердилась і не буде зрушена» (Пс. 93: 1, НС). Ці слова означають, що справдилися всі надії, які люди покладали на Царство Бога. В основній тональності концерта написані I і IV чч. твору. Композитор обирає для їх написання розмір 2/4. М. Березовський застосовує цей музичний розмір згідно з західноєвропейською музичною традицією. В I ч. люди, що живуть на землі, констатують найщасливіший в історії людства факт воцаріння Бога над землею. Роблять це з просвітленою радістю, тому що відчувають у своєму житті благословення цього справедливого правління.

IV ч. композитор пише в даному розмірі через згадку в літературному тексті концерту земного місця поклоніння Богу (Пс. 93: 5 б, НС). III ч. композитор пише в розмірі 4/4 тому, що завдяки Божим «нагадування (м)... надійні (им)» для людей стало можливим сьогоднішнє і подальше щасливе життя (Пс. 93: 5 а, НС). Натомість, коли мова заходить про славу Єгови за межами землі серед мешканців духовної сфери, як написано «Гєгова величний у височині» (Пс. 93: 4, НС), композитор робить метричний контраст і пише II ч. у розмір 3/8.

У IV ч. концерту М. Березовського звучить музично-риторична фігура *exclamatio* (тт. 119, 136–137, 138–139, 170–171). Ця фігура в українській музичній культурі бароко символізує надії народу на покращення життя, що в тексті хорового концерту означено М. Березовським темою надії на Боже Царство і пов'язаними з ним благословеннями.

Надія на реалізацію розквіту суспільства у М. Березовського настільки сильна, що музику всієї радісної IV ч. концерту він наскрізно пронизує висхідними квартовими інтонаціями (тт. 119, 120, 123, 124, 126, 127, 136–137, 138–139, 140–141, 141–142, 142–143, 143–144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 158–159, 160–161, 161–162, 162–163, 164–165, 165–166, 166–167, 170–171, 172–173). Ці інтонації звучать в усіх голосах по черзі. Можна сказати, що висхідні квартові інтонації в музиці концерту набувають значення символу міцної віри. Тому і текст псалма композитор обрав такий, що ніби набуття благословень народом є констатацією факту.

Можна зауважити, що музично-риторична фігура *exclamatio* в IV ч. в усіх випадках звучить разом із висхідним стрибком на кварту. Також *exclamatio* кожного разу формується в один і той самий незвичний спосіб. Обидві фігури – символи одночасно зустрічаються в жіночих голосах сопрано і альт. Висхідна квартова інтонація в цьому випадку, найчастіше, за тактова і занотована наступним чином: ритмічна фігура «восьма» через тактову риску «половинна» (тт. 136–137, 138–139). У нотному тексті символ віри М. Березовський записав у альтів. При цьому альти беруть затактову «восьму» із вже зазначеної ритмічної фігури на тлі «половинної», яку тримають сопрано упродовж усього такту. Наступна нота у сопрано за тривалістю чверть береться на першу долю такту. За інтервальною складовою висхідний стрибок на сексту (*exclamatio*) утворюється між сусідніми жіночими голосами – між затактованою «восьмою» у альтів і «чвертю» через тактову смужку у сопрано.

Незвичайність застосування *exclamatio* обумовлена ще і силабічним розподіленням літературного тексту відносно до музичного в IV ч. концерту. Під кожним новим скаладом літературного тексту композитор пише нову ноту. Враховуючи деякі поліфонічні прийоми розвитку музичного матеріалу в частині слова у сопрано і альтях не завжди співпадають. Але для слухача цих тонкощів не чути, тому що обидва голоси жіночі і одночасний висхідний стрибок на кварту і сексту добре прослуховується. Таким чином, слухачі з народу чують одночасно символ віри і надії на краще життя. Це тематичне «зерно» IV ч. закладається з першого такту означеної частини (т. 119). Тільки в 119 такті схожий звуковий «фокус» у нотному тексті міститься між першою і другою долями такту. А останнього разу *exclamatio* утворюється між альтами і сопрано, а висхідний стрибок на кварту, записаний іншими ритмічними тривалостями, композитор доручає басам (т. 170).

У західноєвропейській бароковій музичній традиції висхідний стрибок на кварту пов'язується з бемольною музичною тональністю *Es dur*, виражає в музиці істову віру, стійкість [12]. М. Березовський обрав тональність із двома бемолями, тому що в тексті обраного їм псалма мова йде

про Царство Бога, а Царем у цьому Царстві Бог обрав свого сина – Ісуса Христа. Ми цю тему асоціюємо з двома особистостями. А в західноєвропейській бароковій традиції мажорна тональність з трьома бемолями пов'язувалася з догматом Трійці в ДТК Й. Баха [12].

Можна відмітити також, що літературний зміст концерту М. Березовського «Господь воцарися» схожий за тематикою з розглянутими нами концертами Д. Бортнянського В dur. Тематика групи псалмів 93–100 (нумерація псалмів за НС), до якої входить текст концерта М. Березовського, дивовижна, бо в них люди закликаються вихвалити Бога і Його ім'я співом [7]. Заклик радісного восхвалення Єгови з піснями – золота тематична нить яка проходить через концерти Д. Бортнянського В dur.

Отже, аналіз української барокової музичної символіки концертів показав, що композитори за її допомоги розкривають сакральний образний та ідейний зміст творів. Семантика різних видів сакральної символіки у музиці збігається у дискурсах бароко, тому можна резюмувати, що Д. Бортнянський і М. Березовський застосовують західноєвропейські барокові засоби музичної мови свідомо і послідовно, надаючи їм характеру діалогічних.

Висновки. В ході дослідження виявлено, що Д. Бортнянський, А. Ведель і М. Березовський за допомогою різних ладо-тональностей символічним чином висловлюють емоції та розкривають образний зміст музичних творів. Мажорними тональностями виражаються радісні емоції розмаїтих відтінків, описуються найсвітліші святі й праведні образи. Мінорними, найчастіше, – сумні емоції, смуток, емоційна біль, безрадісні образи.

Виявлено, що за допомогою метричних контрастів українські композитори в добу пізнього бароко протиставляли земну сферу небесній, матеріальну – духовній. Тридольність асоціювалася із небесною сферою, двохдольність – із земною. Розкрито, що пунктирний ритм («восьма з крапкою» і «шістнадцята») символізує велич, урочистість, бароковий патетичний сплеск, підкреслює біблійний ідейний і художньо-образний зміст барокових музичних творів.

Порівняно із західноєвропейською сакральною семантикою музичних тональностей і метроритмічних фігур, українська має багато спільних рис, які вказують на діалогічні духовні комунікації між народами, культурами та епохами. Відмінності у семантиці західноєвропейських і українських музичних символів обумовлені особливостями етнонаціональної ментальності та історичної ситуації в Україні XVII – XVIII ст.

Список використаної літератури

1. *Ананьєва Н.* Музично-риторична лексика в хорових концертах Артемія Веделя: питання інтонування сакрального слова. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Духовна культура України: традиції та сучасність* : зб. ст. Київ, 2010. Вип. 85. С. 227–242.
2. *Артемій Ведель.* Духовні твори. Ред.-упоряд. Гобдич М. М. і Гусарчук Т. В. *Бібліотека хору «Київ»*. Київ : Поліграф. центр «Геопринт», 2007.
3. *Berezovsky The Lord Reigneth*. Канал *You Tube Vitaliy GB*. – 2010. URL: <https://m.youtube.com/watch?v=wLdaZbJt-bU> (дата звернення: 13. 02. 19).
4. *Біблія. Переклад нового світу* / Переклад нового світу. Біблія. *WATCHTOWER BIBLE AND TRACT SOCIETY OF NEW YORK, INC. Brooklyn, New Yew York, USA*. 2014. URL: <https://www.jw.org/uk/публікації/біблія/nwt/книги/> (дата звернення: 13. 02. 19).
5. *Бойко В. Г.* Особливості творчості Д. С. Бортнянського у віддзеркаленні західноєвропейських традицій II пол. XVII – I пол. XVIII ст. *Культура України. «Музичне мистецтво»*. Київ, 2012. Вип. 37.
6. *Бортнянський Д.* 35 концертів для смешанного хору без супроводження: ноты / ред. П. Чайковского. М. : Музыка, 1995. 399 с.
7. *«Всё Писание вдохновлено Богом и полезно»*. Brooklyn, New Yew York, USA: WATCHTOWER BIBLE AND TRACT SOCIETY OF NEW YORK, INC, 2009. 384 с.
8. *Гусарчук Т. В.* Артемій Ведель. Постать митця в контексті епох. Ніжин : Вид. ПП Лисенко М. М., 2017. 766 с.
9. *Друскин М.* Клавірна музика. Л., 1960. 76 с.
10. *Захарова О.* Риторика і клавірна музика XVIII века. М. : Труды ГМПИ им. Гнесиных. 1989. № 104.
11. *Кіреєва Т. І., Кіреєва О. Г., Кіреєва В. Г.* Духовна музика Нового часу і символістичні цінності Д. Бортнянського. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2012. № 3. С. 56–62.
12. *Носина В. Б.* Символіка музики І. С. Баха. С.-Пб., 1997. 93 с.
13. *Стельмащук Р.* Барокові музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. *Молодь і ринок*. 2011. № 10. С. 100-104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_10_24 (дата звернення: 13. 02. 2019).
14. *Чого нас вчить Біблія?* *Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania*. 2016. URL: <https://www.jw.org/uk/публікації/книжки/вивчення-біблії/> (дата звернення: 13. 02. 2019).

References

1. *Anan'jeva N.* Muzychno-rytorychna leksyka v horovyh koncertah Artemija Vedelja: pytannja intonuvannja sakral'nogo slova. *Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo. Duhovna kul'tura Ukrai'ny: tradycii' ta suchasnist'*: zb. st. Kyiv, 2010. Vyp. 85. S. 227–242.
2. *Artemij Vedel'.* Duhovni tvory. Red. – uporjad. Gobdych M. M. i Gusarchuk T. V. *Biblioteka horu «Kyiv»*. Kyiv : Poligrafichnyi centr «Geoprynt», 2007.
3. *Berezovsky – «The Lord Reigneth»*. Kanal You Tube VitaliyGB. – 2010. URL: <https://m.youtube.com/watch?v=wLdaZbJt-bU> (data zvernennja: 13. 02. 2019).
4. *Biblija. Pereklad novogo svitu* / Pereklad novogo svitu. Biblija // WATCHTOWER BIBLE AND TRACT SOCIETY OF NEW YORK, INC. Brooklyn, New Yew York, USA. 2014. URL: <https://www.jw.org/uk/публікації/біблія/nwt/книги/> (data zvernennja: 13. 02. 2019).
5. *Bojko V. G.* Osoblyvosti tvorchosti D. S. Bortnjans'kogo u viddzerkalenni zahidnojevropejs'kyh tradycij I polovyny XVII – XVIII st. *Kul'tura Ukrai'ny. Muzychne mystetctvo*. Kyiv, 2012. Vyp. 37.
6. *Bortnjanskij D.* 35 koncertov dlja smeshannogo hora bez soprovozhdenija: noty / D. Bortnjanskij, Red. P. Chajkovskogo. M. : Muzyka, 1995. 399 s.
7. *«Vsjo Pisanie vdohnovleno Bogom i polezno»*. Brooklyn, New Yew York, USA: WATCHTOWER BIBLE AND TRACT SOCIETY OF NEW YORK, INC, 2009. 384 s.
8. *Gusarchuk T. V.* Artemij Vedel'. Postat' mytca v konteksti eph. Nizhyn: Vyd. PP Lysenko M. M., 2017. 766 s.
9. *Druskin M.* Klavirna muzyka. L., 1960. 76 s.
10. *Zaharova O. I.* Ritorika i klavirna muzyka XVIII veka. *Trudy GMPi im. Gnesinyh*. M., 1989. Vyp. 104.
11. *Kirjejeva T. I., Kirjejeva O. G., Kirjejeva V. G.* Duhovna muzyka Novogo chasu i symvolichna cinnist' D. Bortnjans'kogo. *Nauka. Religija. Suspil'stvo*. 2012. № 3. S. 56–62.
12. *Nosina V. B.* Simvolika muzyki I. S. Baha. Sankt–Peterburg, 1997. 93 s.
13. *Stel'mashuk R.* Barokovi muzychno-rytorychni figury v ukrai'ns'kij muzyci partesnogo stylju: tendencii', zakonirnosti, osoblyvosti. *Molod' i rynek*. 2011. № 10. S. 100–104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_10_24 (data zvernennja: 13. 02. 2019).
14. *Chogo nas vchyt' Biblija?* *Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania*. 2016. URL: <https://www.jw.org/uk/публікації/книжки/вивчення-біблії/> (data zvernennja: 13. 02. 2019).

СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ СИМВОЛОВ УКРАИНСКОГО БАРОККО В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Олейникова Татьяна Петровна – аспирантка,
Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Раскрывается сакральная семантика музыкальных символов позднего украинского барокко на примере мажорных и минорных тональностей и метро-ритмических фигур музыки. В контексте диалога культур осмысливается связь ладотональностей и метро-ритмических фигур с музыкальными символами через наполнения их сакральными смыслами. Раскодирование сакральной символики музыки украинского барокко и её сравнение с западноевропейской музыкальной символикой способствует сохранению культурной памяти украинского народа и выявлению некоторых общих и отдельных черт в диалоге музыкальных культур.

Ключевые слова: диалог культур, музыка украинского барокко, сакральная семантика, музыкальная символика, мажорные и минорные тональности, метро-ритмические фигуры, культурная память.

SEMANTICS OF MUSICAL SYMBOLS OF UKRAINIAN BAROQUE IN THE CONTEXT OF A DIALOGUE OF CULTURES

Oleynikova Tatyana – Post-Graduate Student, National Academy of Managerial
Personnel of Culture and Arts, Kyiv

The article reveals sacred semantics of musical symbols of the late Ukrainian Baroque on example of major and minor tones and metro-rhythmic figures. In the context of a dialogue of cultures the connection between tones, metro-rhythmic figures and musical symbols through filling them with sacred meanings is comprehended. Decoding the sacred symbolism of Ukrainian baroque music and its comparison with Western European musical symbolism assists to preserve the cultural memory of Ukrainian people and to reveal some common and separate features in a dialogue of musical cultures.

Key words: dialogue of cultures, Ukrainian Baroque music, sacred semantics, musical symbolism, major and minor tones, metro-rhythmic figures, cultural memory.

UDC 008:78.034.7

SEMANTICS OF MUSICAL SYMBOLS OF UKRAINIAN BAROQUE IN THE CONTEXT OF A DIALOGUE OF CULTURES

Oleynikova Tatyana – Post-Graduate Student,
National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Kyiv

The aim. To comprehend the connection of semantics of tones and metro-rhythmic figures of Ukrainian baroque music and musical symbols in cultural aspect based on the analysis of them through filling them with sacred meanings to enrich the cultural memory of Ukrainian people.

Research methodology. The proposed method of revealing the semantics of sacral symbolism is based on the principles of the analysis of Bach's musical works made by Yavorsky, but adapted to the semantic analysis of Ukrainian baroque music. In the cultural aspect, the adaptational process involves decoding of the sacred meanings of musical-rhetorical figures, which obtains the meaning of cultural symbols in the music of Ukrainian baroque.

Results. The semantics of some major and minor tones is decoded (on example of the analysis of choral spiritual concert by D. Bortnyansky, A. Vedel, M. Berezovsky). The meanings of metric contrasts are revealed, as the opposition of two different sacral spheres in the Ukrainian musical culture of the late Baroque.

Novelty. For the first time, using our proposed methodology, the semantics of musical symbols is revealed on example of major and minor tones and metro-rhythmic figures of the late Ukrainian baroque. In the context of a dialogue of cultures, their connection with symbols and their obtaining of sacral meanings are comprehended.

The practical significance. Decoding of semantics of some major and minor tones and metro-rhythmic figures of the late baroque Ukrainian music will assist to preserve the cultural memory of Ukrainian people.

Key words: dialogue of cultures, Ukrainian Baroque music, sacral semantics, musical symbolism, major and minor tones, metro-rhythmic figures, cultural memory.

Надійшла до редакції 11.11.2018 р.

УДК 111

МУЗИЧНА ПОЕТИКА І. СТРАВІНСЬКОГО ЯК РИТОРИКА

Ареф'єва Єлизавета Юріївна – аспірантка, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.116
Y.Legenkiy1949@i.ua

У четвертій лекції «Музичної поетики» І. Стравінського під назвою «Музична типологія» презентується проєкт, який можна охарактеризувати як «апофатичну риторику». Йдеться про музичні артефакти, які створюють те риторичне поле, що традиційно, починаючи з риторики Аристотеля, структурується в рамках тієї чи іншої поетики. Риторика є продовженням поетики, її зануренням у текст. Адже у даному випадку це відбувається лише частково, імпліцитно. Найголовнішим є те, що єднання поетики й риторики пересувається у Стравінського в зовсім інший контекст, ніж текстуальний. Предмет його аналізу – не текстуальна реальність, а виявлення того гіпертексту, який є феноменологію, антропологію, а ще більш структурно – певною музичною метаантропологію.

Ключові слова: музична поетика, риторика, дискурс, метабола, троп, музична типологія.

Актуальність теми. Поетика як риторика утворює той операційний механізм, який умовно зветься риторичним, але онтологічно інтерпретується як певний інструментарій трансформації тексту, в даному випадку музичної матерії, яка в кожному операційному елементі свого здійснення має перехід, зміни. Фактично онтологія переходу, як і будь-яка ідея змін, діалектики, трансформації, фігурації цих змін у риторичних імплікаціях уже закладена у можливості бачення та інтерпретації тексту. Такий динамічний, логічно вкорінений риторизм можна вважати не лише середньовічним принципом творчості, але й принципом творчості тих митців, які свідомо чи несвідомо визначають свій образ буття і свою поетику як спосіб роблення, як це відбувається у Стравінського в контексті того радикального апофатизму, коли всіх слів бракує для того, щоб описати музичну реальність.

Усіх нот, усіх звук недостатньо, щоб здійснити твір, але вимушені за браком цієї нестачі, використовувати саме ці реалії, що не є матеріалами здійснення справжньої гармонії. Гармонія виходить несправжньою, світ залишається ляльковим, більше того, залишається певною порожньою формою, що наповнюється все іншими і іншими знаками, невідомими ані композитору, ані творцю; вони потребують дешифрування.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Проблема поетико-риторичних культурологічних досліджень стає актуальною для культурологів, літературознавців, мистецтвознавців, художників із регенерацією риторики після її тривалого занепаду.

Ж. Дюбуа, Ф. Еделін, Ж.-М. Клінкенберг, Ф. Менгре, Ф. Пір, А. Трінон сформували корпус неориторики [2]; С. Неретіна вивчала проблеми риторики у культурологічному контексті [3], але мало дослідженими залишаються музичні виміри поетики та риторики як механізмів трансформації тексту.

Мета статті – визначити культурно-історичні константи поетично-риторичного виміру художнього образу в музиці на підставі реконструкції музичного феномена у поезії І. Стравінського.

Виклад матеріалу дослідження. Характеристика античної та середньовічної риторики С. Неретіною є блискучим аналогом щодо реконструкції поезики І. Стравінського як певної риторики, що презентує особливий, індивідуальний спосіб апофатичної дескрипції, або апофатичної риторики, де температура, фігурація, структурація та модуляція думки шукає свій музичний матеріал. Він і музичний, і вербальний, і якийсь інший – жестуальний, пластичний, синтетичний, що у Стравінського і визначає той синкритизм, який здійснює і сповнює тло його музичних артефактів.

Усі елементи *poesis* є лише рефреном абсолютного єднання музичного образу (феномена), який не розкладається на частини. Як світло, що не можна розбити на систему пропорцій античних риторів або архітекторів, геометрів, так і поезику або риторику у Стравінського можна визначили лише як апофатичну. Її можна назвати онтологічною, глибинною поезикою-риторикою.

С. Неретіна в роботі «Тропи і концепти» засвідчує: «Я виокремила основні принципи нового порівняння з античним мисленням, головним з яких вважаю:

- 1) ідею любові, волі, випадку, що сприяють будь-якому творінню;
- 2) ідею креаціонізму, перехід із небуття у буття, на відміну від ідеї породження, що має засади переходу з буття до буття, або з буття до небуття і пов'язану з нею ідею есхатології, оскільки світ створено як твір, тобто як унікальний особливий світ повинен бути кінцевим;
- 3) ідею еквівоканції, двоосмислення світу;
- 4) пов'язану з цим ідею концепту, орієнтовну на суб'єктність будь-якої речі і її інтенції;
- 5) модальні знання в зв'язку з цим;
- 6) пріоритетні знання діалектичного, одним із способів вираження якого є тропи» [3; 8].

«Тропи – це те, що є безпосередньою реакцією створення світу Словом. Вкорінені в самій структурі слова (мови, промови), вони, власне, спочатку і задають той план двоосмисленості або еквівокації, з котрим тісно пов'язаний виражений та означений план буття, що завжди є тварне буття (в силу його вираженості та означеності). Оскільки середньовіччя тварність світу поклало одним із своїх висхідних – догматичних – засад, то воно розуміло тропи, звороти промови, засновані на використанні значень слова (метафора, метонімія, синекдоха, іронія, оксюморон, гіпербола, епітет та ін.) – не лише в якості понять поезики, стилістики, не просто як збагачення значень (все це було в античній теорії тропів і поза Середньовіччям у Новому часі аж до середини ХХ ст.), а в якості способу мислення, в основі якого лежить ідея творчості. Тому визначення тропа носили не операційний, а сутнісно-смысловий характер, що свідчить про багато вимірність явища істинного. Зрештою, будь-який троп не є відносним, він є самостійним і єдиним у тому визначенні ракурсу свого використання, що несе в самому собі можливість і готовність змін», – відмічає С. Неретіна [3; 8].

Тобто бачимо програму трансформації античної думки в Середньовіччі, яка у центр ставить креаціонізм (перехід із небуття в буття) і еквівокацію як двоосмислення сутнього. Можна сказати, що кожна річ існує у причащенні Абсолюту і осмислюється в двох реальностях. В реаліях світу тварного і нетварного – божественного. Тобто сама діалектика як перехід в інше розуміється не як службова тканина агон, змагання, думки, а є онтологічною сутністю речей, що визначається фігурами переходу в інше. Виникає проблема онтологічного або антропологічного переходу, що стає найголовнішою проблемою філософії ХХ ст. Це положення є обов'язковим для того, щоб осмислити апофатизм думки і риторики, онтології музики як поезики, як справи – вміння робити, як діла, *poesis*.

Апофатизм риторики полягає в тому, що поетичний опис, феноменологічна дескрипція є Таїна, Абсолют, річ у собі, що існують в іншому, трансцендентному світі; їх описати можна лише у предикатах негації, апофатично, тому всі трансформативні реалії поезики-риторики є марними, неадекватними, а по суті й мало ефективними. Тому будь-яка розмова про всі «трансформери» музичної матерії перетворюється або в схоластику, або в догматизм. Адже Абсолют існує саме зараз і тут, у процесі виконання, звучання музики. Таку позицію можна описати як панентеїзм (Бог тут і там одночасно). Континуальність *Desein* музики порушити не можна, тому будь-яка дескрипція поезики теж стає неадекватною. Щоб вийти з цього герменевтичного кола, Стравінський інтуїтивно заперечує будь-яку «інтерпретацію», «свободу» та ін., увіковічує «догму». Всі критики відмітили цю непослідовність як протиріччя його експресионістичного інтонування і ремісницького снобізму в дескрипції *compositio*.

Утім, мова йде не про послідовність опису музичного феномену, а про саме радикальний апофатизм поезики, який набуває ознак риторики – дискурсу без адекватного предмета аналізу. Універсальність предмета є неосяжною для визначеного типу рефлексії, тому розділ про типологію виглядає темним, невдалим та схоластичним. Це є найважливіша і найцікавіша реальність, яку означив Стравінський в іншому місці як неможливість словами визначити суть музики. Раптом утворюється новий платонізм, адже це новоплатонізм уже новітнього часу, де дух створює не лише

матерію (переутворює її у риторичних трансформаціях), а створює дещо більше – з нічого він створює все, музичний універсум, Das All, за Шеллінгом.

Музика створюється з тиші, з нічого, а цей артефакт перетворення ніщо у всевіт, універсум утворюється в контексті апофатичної риторики. Недостатньо всіх слів, недостатньо всіх звуків, недостатньо всього на світі, що може створити цю гармонію, але вона є. Саме тому її не можна описати, і саме тому такий, будемо казати, недолугий текст «Музичної поетики», написаний іншими авторами, є найбільш адекватним ідеї Стравінського. Звернемося до декількох фрагментів із четвертого розділу «Музичної поетики».

«Здійснювати відбір – вміти скинути карти, – як говорять у грі, – це велика техніка роз'єднання Єдиного і Множинного, про що згадували в нашій другій лекції».

Мені було б дуже важко продемонструвати, як цей принцип здійснюється в моїй музиці. Я намагався б лише дати про нього уявлення швидше на прикладі загальних тенденцій, ніж окремих фактів. Коли я співставляю різко контрастні звуки, я досягаю безпосередньо цілісного впливу. Якщо ж, навпроти, я намагаюсь наблизити східні фарби, я досягаю мети не стільки прямим, але більш вірним шляхом. Принцип цього методу визначає підсвідому діяльність, що побуджує до єдності, бо ми інстинктивно передбачаємо зв'язаність з її спокійною силою, на відміну від тривожної розкиданості – царство порядку передує царству «несродності» [4; 203].

Йдеться про той нерелектуальний пласт мислення, який підсвідомо несе в собі гармонію, «сродність», якщо використовувати термінологію Г. Сковороди. І ця можливість апеляції до «сродності» як єдино можливого шляху будь-якої селекції є запорукою виникнення єдиного, на відміну від множини хаосу. «Костюм, котрий мода надає людям одного покоління, – пише Стравінський, – диктує тим, хто його носить, особливу жестикуляцію, ходу, манеру руху, обумовлену кроєм плаття. Точно також музичний одяг епохи накладає свої ознаки на мову, зокрема музичний жест подібно тому, як композитор робить це у ставленні до звучущої матерії. Ці елементи є безпосередніми рушійними силами у формуванні тієї особливої цілісності, котра дає нам можливість визначити виникнення музичної мови і стилю» [4; 203–204].

Отже, йдеться про жестикуляцію, музичний жест, звучну матерію і про одяг. Музика нагадує розподілюючий феномен в архітектурі, своєрідне укриття, що є одягом. Музика нагадує можливість сховища в певному просторі ойкумени, що надається історією культури. Адже це вже протилежний контекст музичних адекватцій *poesis*, на відміну від пошуку інтермодальності гармонії. Так, О. Габричевський порівнював архітектуру і одяг, намагаючись визначити висхідні константи простору одягу і архітектури. Еквівалентною одиницею «обміну» естетичних якостей є «динамічний формотворчий простір», тобто той антропоморфний простір, який є «живим субстанційним ядром», навколо якого виникають плівки, мембрани, розподільчі реалії [1].

Якщо ці констатації метафорично або риторично спроектувати у простір музичних артефактів, як би це не виглядало екстравагантно, така транспозиція визначається дуже плідною: музика теж розподіляє часо-простір (хронотоп) і всі засоби селекції, розподілу зон трансформації звучної матерії, включаючи паузи і цезури. Це свідчать про те, що музика як мова, дім буття, за М. Гайдеггером, є укриття. Така «екологічна», мовна інтерпретація музики змушує звернутися до доробку з семіології, зокрема семіології Ф. де Соссюра, який визначав у мові фонетику, графематику, морфологію, синтагматику, синтаксис. Соссюр робить наголос на синтагматиці – системі розподілу на просторові зони, недооцінюючи синтаксис (порядок, лад). Як не парадоксально це звучить, позиція Стравінського є співзвучною з соссюрівською; він, виголошуючи пріоритет «порядку», «догми», недооцінював синтаксис як автоматизовану граматику єднання в системі композиції. Ще більший парадокс полягає в тому, як розуміти синтагматику в музиці, де просторові ознаки є метафоричними.

Просторовість музики, однак, можна визначити психологічно як єдність екстероцепції (дистантрецепції), інтероцепції (зондування підсвідомого), та пропріоцепції (гравітаційної константи) музичного образу. Синестезія в музиці є механізмом перекодування модальностей образу: слухових у зорові та тактильні.

Синестезійна єдність екстероцепції, інтероцепції та пропріоцепції утворює ту синтагматичну просторово визначену вертикаль музичного образу, що одночасно живе у трьох світах – зовнішньому, внутрішньому, планетарному. Так поєднуються підсвідоме і Абсолют. Вертикаль самостояння людини у світі: світі Абсолюту, світі наявного музичного феномена (виконання), світі звучної матерії описується синтагматично як комунікативний музичний простір, простір географічний (культурно означений), простір душі, духу музики. Адже все це метафори, а більшість теоретиків схильні говорити лише про музичний час, як, зокрема, це робить і Стравінський. Розмова про простір музики виникає з необхідністю інтерпретації музичного інобуття в системах нотації (долінійних, лінійній, нелінійних) та

культурно-історичного «районування» музики. Хронотоп музики, однак, актуалізується в системах музичної поетики та риторики.

І. Стравінський писав: «Індивідуальний каприз, інтелектуальна анархія, що намагаються керувати світом, в якому ми живемо, ізолюють артиста від його ближніх і спонукають його до того, щоб він виглядав в очах публіки якимось монстром. Монстром оригінальності, винахідцем власної мови словника і будь-якого інструментарію свого мистецтва» [4; 205]. Перед нами своєрідний маніфест, що поєднує в собі, з одного боку, банальність, тобто певну констатацію академізації традиції, а з іншого боку – консерватизм пошук опори саме в ремеслі і в тих нормах комунікації, які є риторичною тканиною *poesis*.

Якщо б це писав не Стравінський, то можна було б сказати, що цей текст належить якомусь догматичному педагогічному дилетанту, неофіту, який намагається ніби-то в перший раз висловити думку, що будь-яка інтелектуальна анархія або індивідуальна примха мають право на існування лише тоді, коли є певна система. Однак Стравінський не дає системи як певної цілісності поетики. Тому радикальні критики, зокрема Е. Ньюмен характеризує його опус як своєрідну пародію на власну творчість, яку, в свою чергу, оцінює як монтаж фрагментів [4; 207]. Ми не будемо «відбілювати» Стравінського, бо так брудно паплюжити його творчість є відвертим цинізмом. Коментар цього критичного тексту професійно зробила С. Савенко [4; 238–250].

Стравінський далекий від банальності поетичних догм. Його цікавить не шкільна проблема як зробити оригінальний та якісний твір, а художній універсум твору. Йдеться про універсалізм творчості як той художній універсум, що має підстави великої школи учіння і тієї догматики в хорошому сенсі, про яку говорить Стравінський. «Універсалізм обумовлює підкорення усталеному порядку. Його докази є беззаперечними. Цьому порядку підкоряються по любові або з розсудливістю. В обох випадках блага покори не примушують себе чекати.

У суспільстві, подібному середньовічному, що визнало і захищало права духовної першості людської особистості (котру не слід плутати з індивідуалізмом), у суспільстві, де всіма його членами були прийняті ієрархія цінності і сукупність моральних принципів, встановився порядок речей, котрий кожного приводив до єдності з фундаментальними поняттями добра і зла, істинного і брехливого. Я не кажу про прекрасне і потворне, оскільки абсолютно не потрібно нав'язувати догми в такій суб'єктивній сфері» [4; 206]. Отже, Стравінський не дарма поєднує універсалізм із ремеслом та середньовічним цеховим способом творчості. Ця належність до цеху, цей середньовічний універсалізм, вертикалізм, креативність, усі індикатори онтологічного риторизму, перераховані С. Неретіною в контексті філософського осмислення середньовічної думки, є також й осмисленням універсуму.

Висновки. Осмислення універсальності творчості у Стравінського відбувається як еквівакація (двоосмислення) – рефлексія з позиції абсолюту і звичайної людини. Виникає рефлексивна конструкція, яку М. Бахтін означив як єдність башт і підземелля. Отже, єднання абсолюту і тварного світу, окремого індивіда і Бога несе в собі той великий могутній порядок, лад, який утворює художник, маючи справжню школу. «Тому не дивно, що соціальне керування ніколи прямо не визначає подібні матерії. В сутності, це не узаконена естетика, а піднесення умов людського існування, що пробуджують у художника сумлінного майстра, коли цивілізація привносить дещо від свого порядку і думки. Хороший ремісник у ті благословенні часи думав лише про те, щоб досягти прекрасного через здійснення корисного. Його головне піклування полягало у правильності дій, що поєднується з істинним порядком речей. Естетичний вплив, що здійснюється при цьому, буде законним лише тоді, коли на нього не розраховують. Пуссен дуже добре сказав, що мета мистецтва – це насолода, але він не сказав, що ця насолода повинна бути метою художника, котрий повинен підкорятися лише тому, що вимагає твір», – констатує Стравінський [4; 206–207].

Ніхто так не відчував катастрофічність часу, як Стравінський, двічі вигнанець, позбавлений батьківщини, втративши коріння, втративши близьку людину, та й не одну. Ніхто, як він, знаходячись в інтелектуальному середовищі життєвого світу, справжньої феноменології духу, де існували друзі композитори та унікальні філософи, відчував кінець людини, кінець історії, який механічно обумовлений риторично. Відтак, намагання побудувати типологію *poesis* йому не вдається. Типологія, як визначення типів творчості, не є унікальною, а є анонімним принципом того творця, який визначає стромати, мозаїчність руїн, що зібрані з шматків, елементів структури. Руїни є наче натуральні культурно-історичні фрагменти сутнього, адже вони є лише макетом сутності Людини. Цю думку Стравінський доводить протягом усього «музичного часу» своєї поетики. Йдеться про асоціативно-збиральний ряд продукування *compositio*. Топологічний, алгоритмічний принцип структуральної поетики, де домінує генетичний алгоритм, перевідкритий у сучасній поетичній архітектурі, дизайну, музики, є чужим для системи мислення Стравінського.

Список використаної літератури

1. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. М. : Аграф, 2002. 864 с.
2. *Дюбуа Ж., Клинкаберг Ж.-М., Мэнгре Ф., Пиф Ф., Тринон А., Эделин Ф.* Обшая риторика ; пер. с фр. М. : Прогресс, 1986. 392 с.
3. *Неретина С.* Тропы и концепты. М. : ИФРАН, 1999. 277 с.
4. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. М. ; С.-Пб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.

References

1. *Habrychevskiy A. H.* Morfolohyia yskusstva. M. : Ahraf, 2002. 864 s.
2. *Diubua Zh., Klynkenberh Zh.-M., Mэнhre F., Pyf F., Trynon A., Edelyn F.* Obshaiia rytoryka ; per. s fr. M. : Prohress, 1986. 392 s.
3. *Neretyna S.* Tropu y kontseptu. M. : YFRAN, 1999. 277 s.
4. *Stravynskiy Y.* Khronyka. Poetyka. M. ; S-Pb. : Tsentr humanyarnukh unytsyatyv, 2012. 368 s.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА И. СТРАВИНСКОГО КАК РИТОРИКА

Арефьева Елизавета Юрьевна – аспирантка, Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, г. Киев

В четвертой лекции «Музыкальной поэтики» И. Стравинского под названием «Музыкальная типология» презентуется проект, который можно охарактеризовать как «апофатическая риторика». Речь идет о музыкальных артефактах, которые создают риторическое поле, традиционно, начиная с риторики Аристотеля, структурируется в рамках той или иной поэтики. Риторика является продолжением поэтики, ее погружением в текст. Однако в данном случае это происходит лишь частично, только имплицитно. Единение поэтики и риторики передвигается у Стравинского в совершенно другой контекст, чем текстуальный. Предмет его анализа – не текстуальная реальность, а выявление того гипертекста, который является феноменологией, антропологией, а еще более структурно – музыкальной метаантропологией.

Ключевые слова: музыкальная поэтика, риторика, дискурс, метабола, троп, музыкальная типология.

MUSICAL POETICS OF I. STRAVINSKY AS A RHETORIC

Arefieva Elisaveta – graduate student of NAMU named after P. Tchaikovsky, Kyiv

In the fourth lecture of «Musical poetics» by I. Stravinsky entitled «Musical typology» a project is presented that can be described as «apophatic rhetoric». We are talking about musical artifacts that create a rhetorical field, traditionally, beginning with the rhetoric of Aristotle, is structured within the framework of one or another poetics. Rhetoric is a continuation of poetics, its immersion in the text. However, in this case it happens only partially, only implicitly. The unity of poetics and rhetoric moves in Stravinsky in a completely different context than the textual one. The subject of his analysis is not textual reality, but the identification of that hypertext, which is phenomenology, anthropology, and even more structurally musical meta-anthropology.

Key words: musical poetics, rhetoric, discourse, metabolol, trope, musical typology.

UDC 111

THE SIGN AND SYMBOL AS FORMS OF CULTURAL COMMUNICATION IN CONTEMPORARY CONDITIONS

Arefieva Elisaveta – graduate student of NAMU named after P. Tchaikovsky, Kyiv

In the fourth lecture of «Musical poetics» by I. Stravinsky entitled «Musical typology» a project is presented that can be described as «apophatic rhetoric». Speaking about typology, the author speaks about the types of selection, distribution, universalization, collecting elements of the work as a compositional unity of certain musical realities. We are talking about musical artifacts mainly, which actually create the rhetorical field, which traditionally, starting with the rhetoric of Aristotle, is structured within the framework of one or another poetics. Rhetoric is a continuation of poetics, it's immersion in the text. In this case, this happens only partially, only implicitly. Most importantly, the unification of poetics and rhetoric moves in Stravinsky in a completely different context than textual. The subject of his analysis is not textual reality, but the identification of that hypertext, which can be described as phenomenology, anthropology, and even more structurally as some kind of musical meta-anthropology. Rhetoric as poetics cannot be decomposed into school rules for the definition of metabolism, rhetorical tropes, where there is metonymy, metaphor, synecdoche, apheresis and other thought patterns. They can easily be subtracted in Stravinsky's verbal and musical texts, see how hyperbole, apheresis, apocope, syncope exist literally in every text, form textual harmony. It is important to define apophatic rhetoric as a purely musical phenomenon – «the ability to make» music as something that cannot be described, because any word is not enough, because it's about the absolute, the miracle of music, compositio, which cannot be combined from parts, elements, to which directed any poetics. The apophaticism of rhetoric lies in

the fact that the poetic description, phenomenological description is the Mystery, the Absolute, the thing in itself, which exist in another, transcendental world, they can only be described in the predicates of negation, apophatic, therefore all the transformative realities of poetics and rhetoric are vain, inadequate but in fact not very effective.

Key words: musical poetics, rhetoric, discourse, metatolol, trope, musical typology.

Надійшла до редакції 22.09.2018 р.

УДК 929.532:271.2-558.3

ОБРЯД ХРЕЩЕННЯ ТА НАРЕЧЕННЯ ІМЕНЕМ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ МЕТРИЧНИХ КНИГ)

Кригіна Ольга – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та інформаційної діяльності, Маріупольський державний університет, м. Маріуполь.
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.117
v.olya.v@ukr.net

Стаття присвячена розгляду обряду хрещення та наречення іменем новонароджених за даними метричних книг. Метричні книги містять багатющий інформаційний матеріал, усе більше привертають увагу дослідників. У розвідці аналізується інформація, що містять метричні книги щодо проведення обряду хрещення. Визначені імена, що найчастіше надавалися малюкам при хрещенні, виявлено дотримання вимог православної церкви щодо шанування церковних святих та надання їх імен немовлятам, відповідність «святцям», а також дотримання церковного календаря, що знайшло відображення у метриках православного населення.

Ключові слова: метричні книги, народження, хрещення, імена новонароджених, таїнство, віросповідання.

Постановка проблеми. Церковні таїнства найважливіші події протягом земного життя кожної людини. Церковні таїнства це священнодійства чи видимі священні знаки, через які віруючим повідомляється невидима благодать Божа або рятівна сила Божа. Протягом тривалого часу, життя кожної людини було тісно пов'язане з церквою. Важливі події, що відбувалися в житті, радість народження немовляти, створення нової родини (укладання шлюбу через вінчання), а також сум й журба за хворим чи померлим, люди завжди ділили з церквою.

Згідно з ухваленими у 1917 р. нормативними документами церква була відсторонена від ведення шлюбно-сімейних справ, скасовувалася юридична сила церковних обрядів, які супроводжували людину протягом усього життя. Але, не зважаючи на це, людина ще тривалий час продовжувала звертатися до церкви, адже не до кінця могла зрозуміти, як їй далі бути. Звичні для людей обряди хрещення, вінчання та відспівування, а також відомі їм церковні акти (метричні книги), в які записувалися ці події, передавалися у відомство відділів РАГС. Досліджуючи питання діяльності церкви, церковних таїнств, дотримання встановлених вимог щодо їх проведення, важко переоцінити важливість та інформативність метричних книг, джерел, що велися до 1918 р. Крім того, введення цих джерел до наукового обігу та вивчення їх інформативного потенціалу посідає важливе місце серед перспективних напрямів розвитку історичної науки.

Метричні книги – це публічні акти записів народження, шлюбів та смертей. Попри своє громадянсько-правове значення, вони були важливим статистичним матеріалом, первинним генеалогічним джерелом, найбільш достовірним із загальної маси родових матеріалів. Сьогодні їх інформація використовується для соціально-правового захисту громадян, у генеалогічних, історико-статистичних дослідженнях, вивченні рис ментальності етносу тощо.

Першим світським узаконенням ведення метричних книг вважається Указ Петра I від 14 квітня 1702 р. «О подаче в патриарший духовный приказ приходским священникам недельных ведомостей о родившихся и умерших», який засвідчував необхідність реєстрації народжень та смертей у Росії [15; 192]. 1724 р. Синодом розроблений докладний формуляр метричних книг. Вони мали складатися з трьох частин – про народжених, одружених і померлих [16; 267]. Кожна з частин метричних книг містить потужний заряд інформації, що все більше привертає увагу дослідників.

Останні дослідження та публікації. Від початку своєї появи, найбільш докладно вивчалися дані православних метрик. Після скасування метричні книги певною мірою цікавили дослідників, але до другої пол. XX ст. інформація, яку вони несли, так і не стала предметом ретельного вивчення. З середини XX ст. дослідниками розпочато вивчення окремих сюжетів, пов'язаних із метричними книгами. Від 90-х р. XX і до початку XXI ст. метричні книги починають вивчатися у кількох напрямках. Найбільш значущими при цьому стали дослідження Д. Антонова та І. Антонової [1], що містять ретельний документознавчий аналіз православних метрик. Серед сучасних науковців, які займаються вивченням інформативного потенціалу метричних книг, що зберігаються у фондах державних архівів України, слід назвати І. Лимана [10], С. Гузенкова [3] та ін. Метричні книги як джерела, що містять найбільш цінну

інформацію генеалогічного змісту, досліджено у дисертаційній роботі Н. Лобко [11]. Окремо слід зазначити, що інформація метричних книг цікавить також й науковців, які займаються вивченням народних звичаїв, традицій та здійснення церковних таїнств [19-20].

Метою даної розвідки є розгляд обряду хрещення та наречення іменем немовлят, за даними, що містяться в метричних книгах. Адже метрики, як джерела з величезним інформативним потенціалом, усе більше привертають увагу дослідників.

Вклад матеріалу дослідження. Синодським Указом від 20 лютого 1724 р. «О содержании священникам метрических книг для записи рождающихся, браком сочетавшихся и умирающих, и о присылке из оных ежегодно экстрактов к архиереям» було розроблено докладний формуляр метричних книг. Вони мали складатися з трьох частин – про народжених, одружених і померлих. Суттєво оновлена форма метричних книг зі змінами та доповненнями, затверджена імператором 22 листопада 1837 р. та Указом Синоду від 7.02.1838 р. «О ведении метрических книг по новым формам». Згідно з вимогами Указу, графи дати народження та хрещення об'єднувалися в одну колонку, додавалася графа «Имена родившихся» [17; 92].

Одним з основних обрядів для новонароджених є обряд хрещення; християнська православна віра радить приймати хрещення в дитячому віці. Самі немовлята, звичайно, не можуть приймати таке рішення, про їх духовне народження повинні дбати батьки. Хрещення – церковне таїнство духовного народження, саме тому воно можливо лише один раз. Після народження немовляти обов'язковим є проведення таїнства хрещення і до цієї справи потрібно приступати негайно. Чим швидше охрестять немовля, тим краще і для нього, і для батьків. Законодавство Російської імперії не дозволяло, щоб батьки християнської віри залишали своїх дітей нехрещеними та без відповідного виховання і, зокрема, щоб православні батьки хрестили своїх дітей в іншу віру. Вік, не пізніше якого батьки повинні хрестити дітей, церковними та громадянськими законами не встановлювався. Не відкладати на тривалий час хрещення – обов'язок батьків, до того ж дитина не мала померти нехрещеною, адже важливо, щоб перед Богом людина постала хрещеною. Немовля може або від крайньої слабкості своїх сил або від інших непомітних для нас причин незабаром після народження померти, не прийнявши хрещення. І якщо немовля помер нехрещеним, через недбальство про нього батьків, великий гріх беруть вони на себе [18].

Православні християни зазвичай хрестять своїх дітей в період із восьмого по сороковий день життя. Якщо немовля помирало через необережність батьків, то вони, за церковними правилами, підлягали епитимії. Суворому покаранню піддавався навіть священник, який дозволив, виявивши недбалість до своїх обов'язків, малюку померти без святого хрещення [14; 74]. Священник, що допустив через недбальство, померти немовляті без Святого Хрещення, відмовляється від місця і визначається в паламарі до каяття і виправлення [10].

Здійснення обряду хрещення знайшло відображення у метричних книгах, зокрема, факт хрещення дитини вносився до частини першої метричних книг «Про народжених». Сама процедура проведення обряду, звісно, не прописувалася у метричній книзі, адже, метрики, в першу чергу, введені для збору суто статистичної інформації – «ведать о количестве всего Российского государства людей рождающихся, и в брачное супружество совокупающихся, и умирающих» [16; 267], але, не зважаючи на це, у метричних записах яскраво проявилися традиційні особливості.

Частина перша «Про народжених» метричних книг православного населення містить наступну інформацію: «Счет родившихся (мужеского/женского пола); месяц и день рождения/крещения; имена родившихся; звание, имя, отчество и фамилия родителей, и какого вероисповедания; звание, имя, отчество и фамилия восприемников; кто совершал таинство крещения; рукоприкладство свидетелей записи по желанию». Наприклад: «№ 1 женского пола; рождение – 1 января, крещение – 3 января; Марья; старокрымский поселянин Георгий Акритов и законная жена его Настасья, оба православные; восприемники: Бахмутского уезда дворянин Владимир Часловский и старокрымская псаломческая дочь девица Ангия Левтерова; священник Андрей Чентуков, псаломщик» [7] або «№ 38 и № 39, рождение 29 апреля, крещение 2 мая 1917 г. Николай и Иаков (близнецы), крестьяне Курской губернии, Белгородского уезда, Тамаровской волости, слободы Тамаровки Иоанн Петрович Леоненко и законная жена его Гликерия Антонова, оба православные; восприемники: 1) мещанин г. Алешки, Таврической губернии Иоанн Никитин Трутенко и дочь священника с. Николаевского городка Саратовской губернии и уезда Мария Александровна Сюзюмская (девица); 2) Козак Полтавской губернии, Миргородского уезда, Березолуцкой волости того же села Петр Лаврентиович Денисенко и Области Войска Донского Таганрогского округа, поселка Успенского жена крестьянина Анна Димитриевна Приходченко. Священник Орест Жежеленко с псаломщиком Евфимием Журавлевым» [6]. Записи метричних книг православного населення свідчить, що загальна кількість народжених немовлят охрещувалася через

декілька днів від народження, крім того, подекуди, записи народжених близнят відрізнялися восприємниками, які зазначалися окремо для кожної дитини.

Обов'язковою у хрещенні є участь восприємників (хрещені батько та матір), відомості про яких також містяться у метричних книгах. Із давніх часів затвердилося правило призначати при хрещенні двох восприємників – чоловіка та жінку, які брали на себе функції рідних батьків, восприємниками вважалися ті, кого призначали батьки або родичі хрещеного і вписувалися, відповідно, до церковних документів. Восприємниками, при хрещенні у православну віру, могли бути лише православні, що відрізнялися гарною поведінкою, восприємник не молодше 15 років, а восприємниця не молодше 13 років, та повинні обов'язково знати початкові істини християнської віри [18; 16].

Хрещенню завжди передують наречення іменем немовляти, що є важливою подією в житті людини. В православній традиції імена немовлят повинні бути православними, які давалися за іменем того чи іншого святого. Передбачається, що Святий, що допоміг з'явитися дитині на світ, допоможе йому і в подальшому житті. У православній церкві існує звичай нарікати тих, хто охрещується іменем на честь святих. Звичай цей існував на Русі з часу прийняття християнства і запозичений він був із Візантії. За православним законом вибір імені немовляти надавався батькам з можливою участю хрещених батьків, родичів і парафіяльного священика. Але хто б не обирав ім'я для новонародженого, першим джерелом завжди були «святці».

Повний список імен святих або «святці», як правило, публікується у церковних виданнях чи календарях. У минулі століття з усього різноманіття імен, представлених у православному календарі, прийнято було нарікати немовлят іменем святих, пам'ять про яких припадала на день або хрещення, або народження дитини, або був ближчим до проведення цих подій, підтвердження про що дають записи у метричних книгах (частина перша «Про роджених», графа «Імена родившихся»). Записи вказаної частини щодо православного населення містять відомості на честь якого святого називали дитину. Наприклад, у записах метричних книг Федоро-Стратилатівської церкви Катеринославської духовної консисторії с. М. Янісоль знаходимо наступне: «Павел – в честь св. апостола Павла, празд. церковью 29 июня (рождение 3, крещение 6 июля 1913 г.)» [4], або у метриках Соборної Харлампіївської церкви Катеринославської духовної консисторії м. Маріуполь Маріупольського повіту Катеринославської губернії: «Ольга – в честь св. княгини Ольги, празд. церковью 11 июля (рождение 23 июня, крещение 9 июля 1917 г.)» [6], чи то у церковних записах Миколаївської церкви Катеринославської духовної консисторії с. Єнакієве Бахмутського повіту: «Михаил – в честь св. Михаила, празд. св. церковью 11 января (рождение 1, крещение 5 января 1914 г.)»; «Василий (вне брака) – в честь св. Василия, празд. св. церковью 12 апреля (рождение 3, крещение 5 апреля)» [8] та ін. Записи в метричних книгах стосовно наречення іменем немовлят на честь шанованих святих православної церкви підтверджують святці та церковні календарі, на сторінках яких знаходимо відомості про вшанування пам'яті святих за старим стилем (для визначення дати за новим стилем, слід додати 13): 11 січня (24 січня) – преподобного Михайла; 12 квітня (25 квітня) – святого Василя, 29 червня (12 липня) – святих апостолів Петра та Павла; 11 липня (24 липня) – княгині Ольги [12; 2].

Дослідження церковних актів частини першої «Про народжених» Різдво-Богородицької церкви Катеринославської духовної консисторії м. Маріуполь Маріупольського повіту Катеринославської губернії стосовно наречення іменем немовлят свідчить, що за період з 1886-1888 рр., хлопчикам надано 67 імен, серед яких найчастіше зустрічаються «Іоаннь», «Івань», а також «Николай», «Антоній», «Василій», «Георгій», «Андрей», «Петр», «Михаил». Дівчаткам надано 47 різних імен, серед яких найчастіше зустрічаються «Марія», а також «Анна», «Евдокія», «Елена», «Екатерина» та «Елизавета/Елисавета». Рідкісними іменами серед хлопців були: «Логин/Лонгин», «Герентій», «Лука», «Автоном», «Евфимій», «Фома» тощо. Серед імен дівчаток поодинокими є випадки наречення іменами «Фекла», «Лукия», «Любовь», «Харитина» та «Пелагея». Серед дівочих імен привертає увагу дуже рідкісне ім'я «Васса», яке майже відсутнє у метричних записах. Дівчинка, яку назвали цим іменем, народилася 20 серпня 1887 р., а якщо звернутися до святців або до церковних календарів, то можна побачити, що 21 серпня (03 вересня за н. ст.) шанується пам'ять святої мучениці Васси, що свідчить про традицію наречення іменем немовлят за іменем святих [5].

Аналіз інформації метричних записів Різдво-Богородицької церкви м. Маріуполь за 1888 р. щодо наречення іменем новонароджених, показав, що майже 50% немовлят названі на честь шанованих святих православної церкви. За записами метричних книг визначено імена, що давалися малюкам під час хрещення за кожним місяцем, а далі встановлювалося за даними «святців», імена святих, шанування яких припадало на окрему дату кожного місяця. У січні шанується пам'ять святих Тетяни (12.01), Антонія (17.01), Євфимія (20.01), Ксенії (24.01) та Василя (30.01), аналіз записів метричних книг за січень виявив, що цього місяця новонароджені наречені саме такими іменами: Тетяна (народження 14.01 – хрещення

17.01), Антоній (народження 11.01 – хрещення 17.01), Ксенія (народження 20.01 – хрещення 24.01), Євфимій (народження 20.01 – хрещення 25.01) та Василь (народження 30.01 – хрещення 31.01).

У липні православна церква вшановує пам'ять святих Андрія (04.07), Ольги (11.07), Марини (17.07), Христини (24.07) та Пантелемона (27.07). Малюки, що народилися в липні, були названі на честь святих Андрія (народження 04.07 – хрещення 10.07), Ольги (народження 11.07 – хрещення 15.07), Марини (народження 15.07 – хрещення 17.07), Христини (народження 22.07 – хрещення 24.07) та Пантелеймона (народження 24.07 – хрещення 27.07) [5].

У грудні православна церква вшановує пам'ять святих Миколи (06.12), Даніїла (11.12), Варвари (04.12) та Анни (09.12). Малюки, що народилися в грудні, також були названі на честь святих Миколи (народження 30.11 – хрещення 06.12), Даніїла (народження 07.12 – хрещення 12.12), Варвари (народження 30.11 – хрещення 04.12) та Анни (народження 06.12 – хрещення 09.12) [5].

Сьогодні ім'я є не більше ніж розпізнавальним знаком, необхідним для того, щоб відрізнити одну людину від іншої. Кожна людина має ім'я, проте початковий сенс цього імені, як правило, не пов'язаний з особистістю людини: нерідко люди навіть не знають, що означає їх ім'я. Називаючи дитину тим чи іншим ім'ям, батьки зазвичай вибирають із обмеженого кола імен, більш-менш уживаних в їх культурі, або обирають імена рідних чи відомих особистостей, чи взагалі, віддають «данину моді», називаючи дітей дуже цікавими та незвичними іменами. Зокрема, за даними Міністерства юстиції з питань державної реєстрації, найпопулярнішими іменами, якими українці називали своїх новонароджених дітей у першому півріччі 2018 р., стали Софія, Анастасія, Анна, Артем, Олександр та Максим. У першому півріччі 2018 р. дівчатка найчастіше отримували імена (в порядку зменшення частоти використання) Софія, Анастасія, Анна, Вікторія, Марія, Вероніка, Злата; хлопчики – Олександр, Артем, Максим, Богдан, Дмитро, Матвій. Але, окрім традиційних імен, які можна зустріти у святцях, українці вибирають своїм дітям і досить незвичні імена. Серед таких жіночих імен зустрічаються Ігоріна, Дейлін, Она, Хумора, Стасинія; серед чоловічих – Натаніель, Юнатан, Бомонд, Рожден, Гамлет [13].

Висновки. Таким чином, можна побачити, що вибір імені немовляти дійсно є важливою та відповідальною подією, адже ім'я супроводжує людину протягом усього життя, а святий, на честь якого назвали дитину, допомагає та оберігає її все життя. Слід звернути увагу, що найбільш повні дані стосовно наречення іменами немовлят містять метричні книги, адже зберігають інформацію не лише щодо обряду хрещення, а й стосовно імен та святих, на честь яких нарекали новонароджених. Отже, дослідження та вивчення інформації метричних книг свідчить про великі інформативні можливості зазначеного джерела, використання якого стане в нагоді не лише дослідникам, а й пересічним громадянам, що цікавляться історією своєї родини.

Список використаної літератури

1. *Антонов Д. Н., Антонова И. А.* Метрические книги России XVIII – нач. XX в. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006. 385 с.
2. *Абрамов Я. В.* Сельский календарь на 1888 год со святыми на три года (1888–1889–1890 гг.) / Сост. Я. Абрамов. С.-Пб., 1888. 142 с.
3. *Гузенков С. Г.* Метричні книги як джерело з історичної демографії Південної України другої половини XIX – початку XX ст.: дис... канд. іст. наук: 07.00.06. Запоріжжя, 2005. 218 с.
4. *Державний архів Донецької області (ДАДО).* Ф. 209. Оп.1. Спр. 29.
5. *ДАДО.* Ф. 214. Оп. 1. Спр. 7.
6. *ДАДО.* Ф. 215. Оп. 1. Спр. 36.
7. *ДАДО.* Ф. 217. Оп. 1. Спр. 9.
8. *ДАДО.* Ф. 445. Оп. 1. Спр. 2.
9. *Дмитренко В. А.* Ідентифікація населення Гетьманщини за метричними книгами XVIII ст. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Культурологія»* Острог, 2014. Вип. 15. С. 337–339.
10. *Лиман І.* Метричні книги як джерело з церковного устрою Південної України другої пол. XVIII – першої пол. XIX ст. *Наук. зап.: Зб. пр. молодих вчених та аспірантів.* Т. 7. Київ, 2001. С. 197–211.
11. *Лобко Н.В.* З історії запровадження метричних книг на українських землях. *Сумський історико-архівний журнал.* 2010. № VIII-IX. С.159-164.
12. *Месяцеслов святцы и справочная книжка.* Санкт-Петербург: В. Е. Генкель, на 1872 год (високосный). [1871]. 368 с.
13. *Міністерство юстиції з питань державної реєстрації.* Електронний ресурс. Режим доступу: <https://minjust.gov.ua/news/ministry>
14. *Певцов В. Г.* Лекции по Церковному праву. С.-Пб, 1914. 242 с.
15. *Полн. собр. законов Российской империи* [ПСЗ-1]. Т. 4. № 1908. С. 192.
16. *Полн. собр. законов Российской империи.* Т. 7. № 4480. С.267.
17. *Полн. собр. законов Российской империи* [ПСЗ-2]. Т. 13. № 1. 0956. С. 92.

18. *Протопопов Д. И.* Изъяснение обрядов при совершении семи церковных таинств: Сост. для простого народа в вопр. и ответах. 2. изд. М. : Д. И. Преснов, 1882. 72 с.

19. *Ханас І.* Вибір імені для дитини в українській християнській традиції – прерогатива батьків чи церкви. *Наук. часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 6: Історичні науки.* Вип. 6. Київ, 2008. С. 339–343.

20. *Чучко М.* Церковні таїнства та обряди життєвого циклу в середовищі українського і східнороманського населення Буковини XV – початку XX ст. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології:* зб. наук. пр. Чернівці : Прут, 2008. Т. 1 (25). С. 118-131.

References

1. *Antonov D. N., Antonova Y.A.* *Metricheskiye knyhy Rossyy XVIII – nach XX v. M. : Ros. hos. humanyt. un-t, 2006. 385 s.*

2. *Abramov Ya. V.* *Selskiy kalendar na 1888 hod so sviatsamy na try hoda (1888-1889–1890 hh.). Sankt-Peterburh, 1888. 142.*

3. *Huzenkov S. H.* *Metrichni knyhy yak dzherelo z istorichnoi demohrafii Pivdennoi Ukrainy druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKh st.: dys. ... kandydata ist. nauk: 07.00.06. Zaporizhzhia, 2005. 218 s.*

4. *Derzhavnyi arkhiv Donetskoï oblasti.* F. 209. Op. 1. Spr. 29.

5. *Derzhavnyi arkhiv Donetskoï oblasti.* F. 214. Op. 1. Spr. 7.

6. *Derzhavnyi arkhiv Donetskoï oblasti.* F. 215. Op. 1. Spr. 36.

7. *Derzhavnyi arkhiv Donetskoï oblasti.* F. 217. Op. 1. Spr. 9.

8. *Derzhavnyi arkhiv Donetskoï oblasti.* F. 445. Op. 1. Spr. 2.

9. *Dmytrenko V. A.* *Identyfikatsiia naseleння Hetmanshchyny za metrichnymy knyhamy XVIII stolittia. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademii». Seriiia «Kulturolohiia» Ostroh, 2014. Vyp. 15. S. 337–339.*

10. *Lyman I.* *Metrichni knyhy yak dzherelo z tserkovnoho ustroiu Pivdennoi Ukrainy druhoi polovyny XVIII – pershoi polovyny KhKh st. Naukovi zapysky: Zbirnyk prats molodykh vchenykh ta aspirantiv.* T. 7. Kyiv, 2001. S. 197-211.

11. *Lobko N. V.* *Z istorii zaprovadzhennia metrichnykh knykh na ukrainskykh zemliakh.. Sumskiy istoryko-arkhivnyi zhurnal.* 2010. № VIII-IX. S. 159-164.

12. *Mesiatseslov sviatsy y spravochnaia knyzhka Sankt-Peterburh: V.E.Henkel, na 1872 hod (vysokosnyi). 1871]. 368 s.*

13. *Ministerstvo yustytzii z pytan derzhavnoi reiestratsii.* Elektronnyi resurs. Rezhym dostupu: <https://minjust.gov.ua/news/ministry>

14. *Pevtsov V. H.* *Lektsyy po Tserkovnomu Pravu. Sankt-Peterburh: Typolytohrafiya S.-Peterburhskoi Odynochnoi tiurny, 1914. 242 s.*

15. *Polnoe sobranie zakonov Rossyiskoi ymperyy [PSZ-1].* T. 4. № 1908. S. 192.

16. *Polnoe sobranie zakonov Rossyiskoi ymperyy.* T. 7. № 4480. S. 267.

17. *Polnoe sobranie zakonov Rossyiskoi ymperyy [PSZ-2].* T. 13. № 10956. S. 92.

18. *Protopopov D. Y.* *Zyiasnenye obriadov pry sovershenyy semy tserkovnykh taynstv: Sost. dla prostoho naroda v voпр. y otvetakh. 2. yzd. M. : D. Y. Presnov, 1882. 72 s.*

19. *Khanas І.* *Vybir imeni dla dytyny v ukrainskii khrystyianskii tradytsii – prerohatyva batkiv chy tserkvy. Naukovyi chasopys NPU im. M. P. Drahomanova. Seriiia 6: istorychni nauky.* Vyp. 6. Kyiv, 2008. S. 339–343.

20. *Chuchko M.* *Tserkovni tainstva ta obriady zhyttievoho tsyklu v seredovyshchi ukrainskoho i skhidnromanskoho naseleння Bukovyny XV – pochatku XX st. Pytannia starodavnoi ta serednovichnoi istorii, arkheolohii y etnolohii: zb. nauk. pr. Chernivtsi: Prut, 2008. T. 1 (25). S. 118-131.*

ОБРЯД КРЕЩЕНИЯ И НАРЕЧЕНИЕ ИМЕНЕМ (ПО МАТЕРИАЛАМ МЕТРИЧЕСКИХ КНИГ)

Крыгина Ольга – кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии и информационной деятельности, Мариупольский государственный университет, г. Мариуполь.

Статья посвящена рассмотрению обряда крещения и наречения именем новорожденных по данным метрических книг. Метрические книги содержат богатейший информационный материал, все больше привлекают внимание исследователей. Анализируется информация, которая содержится в метрических книгах относительно проведения обряда крещения. Определены имена, которые чаще всего давали детям при крещении, соблюдение требований православной церкви по почитанию церковных святых и предоставления их имен новорожденным, соответствие «святам», что нашло отражение в метрических книгах православного населения.

Ключевые слова: метрические книги, рождение, крещение, имена новорожденных, таинство, вероисповедания.

RITE OF BAPTISM AND NAMING (BASED ON THE PARISH REGISTERS)

Kryhina Olha – PhD in History, associate professor of the department of cultural studies and information activities, Mariupol State University, Mariupol

The article is devoted to the consideration of the rite of baptism and the naming of newborns according to the parish registers. The parish registers contain the richest information material, increasingly attracting the attention of researchers. The

information contained in the parish registers on the performing of the baptismal ceremony is analyzed in the article. The names that were most often given to the children during baptism rite are identified. Also the compliance with the requirements of the Orthodox Church to venerate church saints and provide their names to newborns, conformity to the saints, as well as the observance of the church calendar, which is reflected in the parish registers of the Orthodox population are revealed.

Key words: parish registers, birth, baptism, names of newborns, sacrament, denomination.

UDC 929.532:271.2-558.3

RITE OF BAPTISM AND NAMING (BASED ON THE PARISH REGISTERS)

Kryhina Olha – PhD in History, associate professor of the department of cultural Olha studies and information activities, Mariupol State University, Mariupol

The article is aimed to consider the children-rites and naming of the newborn, according to the data contained in the parish registers. The attention of researchers is increasingly encouraged to the parish registers as a resource of great informative potential.

Methodology of the study. Analysis of works on this issue has showed that since the middle of the XXth century researchers have begun to investigate the certain subjects related to the parish registers. Today, their information is used for the social and legal protection of the citizens, in genealogical, historical and statistical studies, in studying of folk customs, traditions, church sacraments, etc.

Results. The rite of baptism is a church sacrament of spiritual birth, which is usually performed by Orthodox believers from the eighth to the fortieth day of life. Performing of the rite of baptism is reflected in the parish registers. The records in the parish registers of the Orthodox population indicate that the total number of babies born were baptized a few days later after birth. Christening is also preceded by the naming of the baby. According to the Orthodox tradition, it was customary to name the babies after the proper saints, whose memory was respected on the day of christening of the baby or on the day of childbirth. It could be also on closer to the date of christening, which is confirmed by the proper records of the parish registers.

The study of church acts of the Nativity of Our Lady Church of the Yekaterinoslav spiritual consistory of the city of Mariupol of the Mariupol district of the Yekaterinoslav Governorate according to the name of the newborn indicates that among those born in 1888, about 50% of babies were named after the saints of the Orthodox Church. Today, providing a child with one name or another, parents usually choose from a very limited range of names that are more or less used in their culture, or they choose names of relatives or famous personalities, or give a «tribute to fashion», calling children very interesting and unusual names.

Novelty. Based on the analysis of the records about the rite of baptism and the naming of newborns made in the parish registers, traditional features are revealed: baptism in the first days of the infant's life, veneration of church saints and giving their names to newborns, correspondence to calendar codes.

Conclusions. Parish registers are quite an informative source, the use of which allows conducting research in various spheres.

Key words: parish registers, birth, baptism, names of newborns, sacrament, denomination.

Надійшла до редакції 2.10.2018 р.

УДК 392.51:130.2

АНТИНОМНІСТЬ ОБ'ЄКТІВ, СИМВОЛІВ І ПЕРСОНАЖІВ УКРАЇНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ

Кухаренко Олександр Олександрович – кандидат філологічних наук,
доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків
orcid.org/0000-0002-66092548
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.118
art-red@ukr.net

Антиномні пари у весільній обрядовості забезпечують протистояння, конфлікт і рух дії. Серед статусів головних осіб антиномії виникають між профанними й сакральними, а також між статусами до обряду й після, між приналежністю до чоловічого й жіночого таборів. За останнім принципом здійснюється поділ антиномій усіх без виключення персонажів. Антиномічність у рамках обряду виникає між об'єктами, де проводяться обряди, та символами, зокрема обрядових пісень. У результаті антиномні пари зводяться до протистояння реального, що являє собою профанний світ, і потойбічного, як джерела сакралізації під час проведення обряду.

Ключові слова: структурно-функціональний метод, ритуали переходу, національна обрядовість, родинні обряди, весільний обряд.

Постановка проблеми. Антиномії, бінарні чи дуальні опозиції, створюючи певне протистояння між собою, являють рухому силу для обрядів, котра спонукає до розвитку ритуальну дію. Відбувається процес, подібний до драматичного, де в основі конфлікту також закладене протистояння дії й контрдії, без якого не може здійснюватися рух і розвиток у рамках визначеного сюжету. Обрядова дія за своєю

природою подібна до драматичної, оскільки в основі обох дій лежить конфлікт чи протистояння, з тією лише різницею, що обрядовий конфлікт, на відміну від драматичного, створюється саме наявністю антиномій. Виходячи з цього, можна стверджувати, що антиномії в обрядах відіграють значну роль як необхідні умови й компоненти для можливості здійснення обрядових дійств.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сучасному етапі дослідження національних обрядів, зокрема весільних, займаються В. Балусок, З. Босик, О. Боряк, І. Ігнатенко, Г. Кабакова, О. Кісь, О. Курочкін, С. Лашенко, М. Маєрчик, Н. Пушкарьова. Структурно-функціональний метод дослідження обрядовості використовували А. Байбурін, К. Леві-Строс, В. Пропп, В. Топоров, Б. Успенський.

Мета дослідження: виявити протилежно спрямовані пари, встановити антиномічність серед понять, персонажів і топографічних об'єктів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Під антиноміями слід розуміти пари явищ чи топографічних об'єктів, персонажів чи груп дійових осіб, які в рамках родинних обрядів створюють антагоністичні пари, а в наслідку виявляють приналежність до вірування в два світи – реальний і потойбічний, що також знаходяться в таких самих антиномних протиріччях, але періодично взаємодіють, зокрема під час проведення обрядів.

Оскільки дія обряду за своєю природою дуже схожа на драматичну дію, не буде помилкою стверджувати, що в основі її розвитку також завжди має знаходитися конфлікт, заснований на зіткненні протиріч. На відміну від драматичної, де конфлікт поділяється на персоніфікований і неперсоніфікований, в обрядовій дії він представлений зіткненням антиномій. Антиномії, в свою чергу, утворюються між одними й іншими дійовими особами обрядів – персонажами-учасниками, а також виникають поміж сакральними предметами й уявленнями, пов'язаними з реальним і надприродним світами, побутовими речами й навіть між місцями проведення обрядів та будівлями, що використовуються для ритуальних дій. Перша група антиномій співвідносяться з персоніфікованими учасниками конфлікту, другу можна віднести до неперсоніфікованих.

Головними персонажами весільних обрядів є парубок і дівка, котрі своїм рішенням побратися являють собою першу й головну антиномію циклу: парубок – дівка. Однак у даному випадку маємо справу зі складною системою антиномій, оскільки весь весільний цикл обрядів здійснюється з однією метою – перевести парубка й дівку до інших соціальних статусів – чоловіка й жінки.

Пара «чоловік – жінка» є такою ж антиномною, як і «парубок – дівка»; але складність ситуації полягає в тому, що окрім указаних двох пар антиномій в результаті отримуємо ще дві: парубок – чоловік і дівка – жінка. Таким чином протиставляється один і той же персонаж до обряду й після його виконання. Ситуація ускладнюється ще й тим, що під час виконання весільних обрядів відбувається не один, а три переходи: парубок – дівка // наречений – наречена // молодий – молода // чоловік – жінка.

Тому слід вказати, що антиномні зв'язки діють у рамках найближчих статусів: парубок співвідноситься з дівкою, як і з нареченим (наступним своїм статусом); наречений – з нареченою, як і з молодим; молода співвідноситься з молодим, як і з жінкою; жінка – з чоловіком, як і з молодою. І звичайно ж, існує антиномне співвідношення з уже зазначеною парою: парубок – чоловік і дівка – жінка; це ті статуси, в яких знаходилися головні дійові особи до обрядів і після їхнього проведення.

У зв'язку з тим, що всі персонажі весільної обрядової дії до певного моменту поділяються за приналежністю до команди нареченого чи нареченої, не виникає жодних складнощів, щоб і тут визначити антиномні пари: свати парубка – сусіди дівки, старший дружок – старша дружка, дружки нареченого – дружки нареченої, коровайниці нареченої – коровайниці нареченого, гості молодого – гості молодої, весільний староста в молодого – весільний староста в молодої. Таким чином, можна констатувати, що окрім обрядових чи сакральних статусів антиномні пари утворюються також між обрядовими й позаобрядовими статусами одних і тих самих дійових осіб ритуалу. І така метаморфоза відбувається не лише зі статусами головних персонажів, а практично всіх без виключення учасників весільних обрядів.

Як приклад, візьмемо дружків нареченого: до входження до обряду вони є лише парубками, членами сільської молодіжної громади, а дружками стають тільки тоді, коли парубок під час заручин отримує хустку, стає нареченим і, користуючись виключним правом мати дружків, запрошує своїх друзів і колишніх колег. Парубки, що перебувають у вказаній групі, під час входження до обряду, запрошені нареченим на торочини, приходять до нього й отримують нові для себе преференції й статуси двійників нареченого. А під час комори, коли відбувається вихід з обряду всіх без виключення дійових осіб, дружки також повертаються до звичних для себе статусів парубків і членів молодіжної громади.

Відбуваються метаморфози, подібні до змін статусів головних персонажів весільного циклу з тією лише різницею, що в останніх у процесі обрядових дій є два сакральні статуси, а в дружків – один. Якщо головний чоловічий персонаж у справі зміни статусів рухається в напрямку: парубок – наречений

– молодий – чоловік, де два проміжні статуси є обрядовими або сакральними; то його двійники проходять через обряд із такими змінами: парубки – дружки – парубки (профанний статус – сакральний – профанний). У результаті ритуальних дій на різних етапах їх проведення антиномічні протистояння можуть виникати між статусами парубків і статусами дружків під час входження до обряду, між дружками й парубками при виході з нього, а також між статусами парубків до обряду й після нього.

Щодо останнього протиріччя можна зазначити, що парубок, який у результаті проведення обряду набував статусу дружка (двійника нареченого й молодого), суттєво відрізняється від парубка, який ніколи не змінював свого статусу чи взагалі ніколи не брав участі у весільних обрядах. А парубок, що кілька разів був дружком на кількох весіллях, також вважається досвідченішим і користується більшою повагою, ніж той, що брав участь у весіллі лише один раз. Тому особа до обряду й після нього має суттєві відмінності, завдяки саме впливу потойбічних сил, і обидва вказані статуси цілком можуть вступати в протиріччя й утворювати антиномну пару.

Указаний процес, якщо не в точності, то зі значною схожістю, відбувається з двійниками нареченої (молодої) – дружками, а також сватами, старостами, коровайницями й усіма гостями з одного й іншого боків. Не зважаючи на те, що входження до обряду ними здійснюється в різний час, а вихід – одночасно, всі перераховані дійові особи мають профанні статуси до обряду, сакральні – під час його проведення й знову профанні – після завершення; три вказані статуси вступають у протиріччя й утворюють антиномії в різних варіантах, так, як це було продемонстровано на прикладі дружків нареченого (молодого).

За таким самим принципом, а саме приналежністю до тієї чи іншої групи, можна розподілити й топографічні об'єкти села на антиномні пари. В основному це помешкання головних персонажів, сватів і сусідів, дружків і дружок, коровайниць і гостей одного й іншого таборів. До антиномних об'єктів також можна додати комору в садибі молодого й ворота перед помешканням молодої – сакральні будівлі, що активно використовуються в процесі обрядових дій. А церкву й місце перейми посеред села слід вважати нейтральними у ставленні до вказаних таборів і не тому, що вони не вписуються в загальну структуру. Після останньої метаморфози – переходу до статусу чоловіка й жінки – табори антиномних персонажів перестають існувати й зливаються в єдине ціле – гості стають єдиною командою, а суто весільні персонажі на кшталт сватів, коровайниць, дружків і дружок остаточно втрачають свої статуси й також стають лише гостями. Така метаморфоза є наслідком процесу десакралізації, що починає діяти відразу після настання кульмінації всього весільного обряду. У вказаних антиноміях використання церкви наводиться вже після остаточного переходу до кінцевих статусів, а саме в понеділок – передостанній день весільного обряду. Під час обряду вінчання, що відбувається в неділю, ситуація виглядає інакше: в цьому випадку церква складає антиномне протиріччя з помешканням нареченої / молодої, де знаходиться сакральний центр і в якому залишається мати, як двійник основного персонажу, котра заступає місце своєї дочки.

Звичайно, що наведеними прикладами дія антиномних сил не обмежується. Достатньо звернутися до загальної структури поділу всього весільного циклу циклів і головної його кульмінації – комори, як основного й кульмінаційного обряду, та акту дефлорації й пред'явлення доказу цнотливості, як кульмінаційного епізоду. Згідно з основами драматургії конфлікт, що наростає протягом усього розвитку сюжету, досягає найвищої точки й вирішується в кульмінації; після цього вся дія йде на спад. Те саме спостерігаємо в обрядовій дії: кульмінація з наданням доказу збереження дівкою каліни узгоджує протистояння антиномних пар і вичерпує всі між ними протиріччя. Молодий і молода об'єднуються в єдине ціле – родину чоловіка й жінки; активні учасники обряду втрачають свої сакральні статуси, що розподіляли їх на два табори, дві команди; те саме відбувається з гостями молодого й молодої. А вся дія втрачає рівень сакралізації й починає готувати вихід з обряду, хоча до кінця його залишається ще два ритуальні дні – понеділок і вівторок.

Якщо наявність цнотливості молодою не була доведена, включається ще один суто обрядовий процес – засудження як головного жіночого персонажа, так і її батьків, але ритуальний процес у такому випадку реалізується аналогічно: так само відбувається втрата сакральних статусів усіх присутніх, так само втрачається рівень сакралізації й дія також починає йти на спад до свого логічного завершення.

Що стосується інших антиномій весільних обрядів, то вони також зводяться до протистояння чоловічого й жіночого, що є необхідним для здійснення переходів і об'єднання представників того й іншого таборів у єдине ціле. Антиномії, відображені у вигляді символів, наповнюють обрядову весільну поезію, особливо це є притаманним для пісень, які супроводжують проведення обрядів комори й перезви. Популярними евфемізмами статевих органів є пари предметів, котрі наслідують чи можуть наслідувати дію, подібну до фрикцій під час коїтусу чи символічного її значення: ступка – товчачик, діжка – чіп, замок

– ключ, петелька – гудзик, сковорода – риба, верша – кулик, воронка – соловей, пташечка – шило, куна – соболю. У народній творчості статеві стосунки в символічному значенні можливі між ким чи чим завгодно й де завгодно. Існують пісенні пари, між якими взагалі немає ніякого зв'язку й лише символічне значення трактує, що це пари статевих органів: «...Наставив пушку: / «Давайте пампушку!» / Наставив ріжок: / «Дайте пиріжок!» [5; 22]. Усі наведені пари мають бути визнані антиномними, оскільки одна складова протиставляється іншій за принципом «чоловіче – жіноче».

Ще однією необхідною умовою є сакралізація всього обрядового процесу, а для її появи й досягнення потрібного рівня слід відкрити доступ потойбічного до реальності. Вплив потойбічних сил на реальність, на учасників обрядів, предмети й будівлі сприяє сакралізації й забезпечує перехід дійових осіб спочатку до сакральних статусів, а згодом – до остаточних профанних. Із всього зазначеного можна також виділити кілька антиномних пар: *реальне – потойбічне, профанне – сакральне*. Реальність і потойбіччя співвідносяться з такими філософськими категоріями як *культурне й природне*. А виходячи з того, що обряди є тимчасовими явищами, отримуємо ще одну пару антиномій: *постійне – тимчасове*. Також потойбіччя ототожнювалося з небіжчиками, смертю, та й отримання нових соціальних статусів не мислилося інакше, як через *помирання й відродження*, тому *живе – мертво* цілком виправдана антиномія для весільних обрядів.

Важливим також є розуміння, що так, як між собою пов'язані антиномії в парах, існує зв'язок і між усіма парами антиномій, де об'єднують між собою окремо поняття правого боку й лівого. «Виглядає» це наступним чином: культурне – природне, реальне – потойбічне, профанне – сакральне, живе – мертво, постійне – тимчасове, чоловіче – жіноче, де культурне, реальне, профанне, живе, постійне, чоловіче – являють собою одну опозицію, а природне, потойбічне, сакральне, мертво, тимчасове, жіноче – іншу. Звичайно, що всіма перерахованими поняттями антиномні сили, котрі рухають весільну обрядову дію, не вичерпуються; їх є безліч і на різних етапах розвитку цієї дії різноманітні антиномії сприяють просуванню всього циклу до головної кульмінації, в якій опозиції зникають, а протиріччя узгоджуються. Усі праві поняття пов'язані з тимчасовими обрядовими діями, ліві – з постійним життям сільської громади поза обрядами родинного й календарного циклів.

Приміром, антиповедінка, яка широко використовувалася під час комори, перезви й деяких інших ритуальних дійств є суто обрядовим елементом, який поза ритуалом не лише свідомо не використовувався членами громади, а всебічно засуджувався. У той самий час у рамках обряду, антиповедінка не лише віталася, а й ставилася в обов'язок усім його учасникам.

Потребує пояснення також антиномія: живе – мертво. Потойбіччя дійсно вважалося прихистком небіжчиків, але воно не було однобічним ототожненням смерті, як такої, оскільки будь-яке життя мислилося саме через смерть, будь-яке відродження, в т. ч. у новому статусі, – через помирання. Давно померлі предки роду всебічно сприяли в сьогоденні своїм нащадкам – допомагали у вирощенні врожаю, під час народження немовлят, а інші відповідальні моменти життя.

Не менший подив, на перший погляд, може викликати те, що смерть і потойбіччя наближені до жіночого, а реальність і життя – до чоловічого. Але, коли звернемося до слов'янських уявлень і пізніших біблійних джерел, переконаємося, що жінка – не лише продовжувачка роду, а й утілення ритуально нечистого начала. Вторинність її походження в порівнянні з чоловіком пояснює підпорядкованість першої останньому. Провину в недосконалості людства приписують саме жінці й її первородному гріху. Жінка протиставляється чоловікові як ліве правому, також відоме протиставлення жінки чоловікові як негативне позитивному [1; 221–226]. І нарешті, її часто ставлять в один ряд із чортом, у творах народної паремії, зокрема в приказках це відображається наступним чином: «Баба і чорт – то собі рідня», «Бабу і чорт не змудрує», «Де дідько не посіє, там ся баба вродить» [4; 616–618].

Висновки. Антиномні пари об'єктів, символів і персонажів в обрядовій весільній дії забезпечують протистояння, конфлікт і рух самої дії. Серед статусів головних осіб антиномії виникають між профанними й сакральними, а також між статусами до обряду й після, між приналежністю до чоловічого й жіночого таборів. За останнім принципом здійснюється поділ антиномій усіх без виключення персонажів. Антиномічність у рамках обряду виникає між об'єктами, де проводяться обряди, та символами, зокрема обрядових пісень комори й перезви. У результаті всі антиномні пари зводяться до основного протистояння за приналежністю до реального, що являє собою профанний світ, і потойбічного, як джерела сакралізації під час проведення обряду.

Список використаної літератури

1. *Кабакова Г. И.* Антропология женского тела в славянской традиции. М. : Ладомир, 2001. 335 с.
2. *Кухаренко О. О.* Дослідження національної обрядовості за допомогою структури весільного циклу. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап.* Рівне : РДГУ, 2016. Вип. 23. С. 82–87.

3. **Кухаренко О. О.** Побудова структури української весільної обрядовості. *Парадигма пізнання: гуманітарні питання*, 2016. № 7. С. 5–18.
4. **Українські приказки, прислів'я і таке інше** / уклад М. Номис. Київ : Либідь, 1993. 768 с.
5. **Українські сороміцькі пісні** / Упоряд., передмова М. Красикова. Харків : Фоліо, 2003. 287 с.

References

1. **Kabakova G. I.** Antropologija ženskogo tela v slavianskoj traditsii. M. : Lodomir, 2001. 335 s.
2. **Kukhareno O. O.** Doslidzhennia natsionalnoi obriadovosti za dopomogoiu struktury vesilnogo tsyklu. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap.* Rivne : RDGU, 2016. Vyp. 23. S. 82–87.
3. **Kukhareno O. O.** Pobudova struktury ukrainskoj vesilnoi obriadovosti. *Paradygma piznannia: gumanitarni pytannia*, 2016. № 7. S. 5–18.
4. **Ukrainski prykazky, pryslivia i take inshe** / uklad M. Nomys. Kyiv : Lybid, 1993. 768 s.
5. **Ukrainski soromitski pisni** / Uporiad., peredmova M. M. Krasykova. Kharkiv : Folio, 2003. 287 s.

АНТИНОМНОСТЬ ОБЪЕКТОВ, СИМВОЛОВ И ПЕРСОНАЖЕЙ УКРАИНСКОГО ТРАДИЦИОННОГО СВАДЕБНОГО ОБРЯДА

Кухаренко Александр Александрович – кандидат филологических наук, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

Антиномные пары в свадебной обрядности обеспечивают противостояние, конфликт и движение действия. Среди статусов главных лиц антиномии возникают между профанными и сакральными, а также между статусами к обряду и после, между принадлежностью к мужскому и женскому лагерям. По последнему принципу осуществляется разделение антиномий всех без исключения персонажей. Антиномичность в рамках обряда возникает между объектами, где проводятся обряды, и символами, в частности обрядовых песен. В итоге антиномные пары сводятся к противостоянию реального, которое являет собой профанный мир, и потустороннего, как источника сакрализации во время проведения обряда.

Ключевые слова: структурно-функциональный метод, ритуалы перехода, национальная обрядность, семейные обряды, свадебный обряд.

ANTINOMY OF OBJECTS, SYMBOLS AND CHARACTERS OF THE UKRAINIAN TRADITIONAL WEDDING CEREMONY

Kukhareno Oleksandr – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

Antinomous pairs in wedding ritualism provide confrontation, conflict and progress of action. Among the statuses of the main characters, antinomies arise between the profane and the sacred, as well as between the statuses before and after the rite, between belonging to male and female camps. The division of antinomies of all characters without exception is effected according to the later principle. Antinomy within the framework of the rite arises between objects where rites are performed, and symbols, in particular ritual songs. As a result, the antinomous pairs are confined to the confrontation of the real, which is the profane world, and the extramundane, as a source of sacralization during the ceremony.

Key words: structural and functional method, transition rites, national ritualism, family rites, wedding ceremony.

UDC 392.51:130.2

ANTINOMY OF OBJECTS, SYMBOLS AND CHARACTERS OF THE UKRAINIAN TRADITIONAL WEDDING CEREMONY

Kukhareno Oleksandr – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The aim of the article. The study of rituals, in particular of the wedding cycle, allows us to expand the existing concepts of domestic culture and to deepen knowledge of what our ancestors lived in and what they strove to.

Research Methodology. Structural and functional studies of traditional wedding ceremonies provide a broad perspective for obtaining new scientific results. The doctrine of antinomies is leading in the structural theory and gives grounds for its successful applying for the study of the national wedding ritualism.

Results. Antinomous pairs in wedding ritualism provide confrontation, conflict and progress of action. Among the statuses of the main characters, antinomies arise between the profane and the sacred, as well as between the statuses before and after the rite, between belonging to male and female camps. The division of antinomies of all characters without exception is effected according to the later principle. Antinomy within the framework of the rite arises between objects where rites are performed, and symbols, in particular ritual songs. As a result, the antinomous pairs are confined to the confrontation of the real, which is the profane world, and the extramundane, as a source of sacralization during.

Novelty. In the article for the study of the wedding ceremony and the detection of antinomies that are formed in its frame, the structural and functional method was used and the structure of the ceremonies was created for this purpose.

The practical significance. The structure of a large cycle of wedding ceremonies allows us to study not only antinomies, but also changes of the statuses and mediation actions of the participants, chronological and topographical framework of the ceremonies, their goals and tasks.

Key words: structural and functional method, transition rites, national ritualism, family rites, wedding ceremony.

Надійшла до редакції 2.10.2018 р.

УДК 81'253+82] Х. Ортега-і-Гассет

КУЛЬТУРОТВОРЧІ МОЖЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ В ПОГЛЯДАХ

ХОСЕ ОРТЕГИ-І-ГАССЕТА

Смоліна Ольга Олегівна – доктор культурології, доцент,
Східноукраїнський національний університет ім. В. Даля, м. Сєверодонецьк
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.119
laprimavera555@gmail.com

Стаття розширює уявлення про культурологічні погляди Хосе Ортега-і-Гассета. В якості матеріалу для аналізу залучені роботи сучасних іспанських вчених у перекладах автора цієї статті. Проблему перекладу Ортега розглядає крізь систему бінарних опозицій: виявлення / замовчування, живе / мертво, застигла схема / стихія життя, мова / мовчання, рідна мова / чужа мова, поганий утопіст / добрий утопіст, думати / говорити. Перекладач не лише знаходить вдалі еквіваленти між двома мовами; він перекладає себе як носія однієї культури у людину іншої культури. Таким чином переклад є засобом розуміння себе, засобом пізнання своєї та іншої культури.

Ключові слова: Хосе Ортега-і-Гассет, культуротворчість, переклад як культуротворча діяльність, культурологічна концепція, міжкультурні відносини.

Хосе Ортега-і-Гассет (1883-1955 рр.) – всесвітньо відомий іспанський філософ, публіцист, есеїст, літератор. Завдяки тому, що значна частина його робіт присвячена аналізу сучасних йому тенденцій в культурі та мистецтві, він останнім часом розглядається також як і культуролог, особливо якщо врахувати його роздуми над характеристиками еліти і маси, тенденціями формування масового суспільства. Найвідомішими його роботами у вітчизняному контексті залишаються «Повстання мас», «Дегуманізація мистецтва», «Роздуми про Дона Кіхота». Водночас, думки цього автора щодо культури, викладені в низці інших робіт, набагато менше відомі.

Твори Ортеги (саме так він сам бажав щоб його скорочено називали) являють синтез філософії, естетики, роздумів про культуру в різних її аспектах, про мистецтво, літературу та переклад. Хосе Мартін Франсиско однак, зазначає, що Ортега відчув покликання письменника і публіциста раніше за покликання філософа [10; 4].

Дослідження творчості Ортега-і-Гассета є *актуальним* саме для української культурології через певну кількість факторів. По-перше, через наявність аналогії у завданнях та меті, які стояли перед Іспанією початку ХХ ст., та перед сучасною Україною. Зокрема відомо, що однією з головних ідей Ортеги і метою його літературної діяльності була європеїзація Іспанії, введення її до кола розвинутих країн континенту, що безпосередньо пов'язано з сучасними завданнями української держави. По-друге, через невіршеність та актуальність кола культурологічних і філософських проблем й питань, що їх ставив Ортега, для світової культури нашого часу.

Тож *метою цієї статті* є розширення уявлення про культурологічні погляди Хосе Ортега-і-Гассета, зокрема розкриття культуротворчих можливостей перекладу, викладеного в його роботі «Убогість і блиск перекладу». В якості матеріалу для аналізу залучені роботи як українських дослідників, так і сучасних іспанських учених у перекладах автора цієї статті.

Дослідження творчості Хосе Ортега-і-Гассета становить значний корпус публікацій і має давню традицію (в Іспанії бере початок відразу після його смерті). Примітно, що вітчизняних дослідників він цікавить більшою мірою як філософ, іспанських – як письменник, публіцист, есеїст.

У нашій країні інтерес до спадщини Ортеги починає проявлятися після 1991 р. Як мислитель оригінальний, що не підтримував жодну зі сторін у період Громадянської війни в Іспанії, і, відповідно, жодну з цих ідеологій, зокрема й комуністичну, він глибоко не досліджувався за часів СРСР. Проте відомо, що в українській діаспорі ще в 1930-х рр. Д. Донцов використовував ідеї Ортеги для розробки своєї концепції українського націоналізму. «Бунт мас» вийшов у перекладі В. Бургардта в Нью-Йорку 1965 р. В незалежній Україні серед перших публікацій праць зарубіжних мислителів були його «Вибрані твори» в 1994 р. [4].

Українських досліджень творчості Ортеги в контексті культурології порівняно небагато. Однак можна констатувати прогресуюче зростання їх останнім часом. О. Ткаченко на матеріалі публіцистики

Ортеги-і-Гассета розглядає філософські питання розвитку людства, основні концепції іспанського мислителя в галузі антропології, культури та суспільства [5]. Дослідник робить висновок, що головною темою, яку Ортега досліджував у своїй творчості, була тема людини в контексті суспільного та культурного життя. Т. Лисоколенко здійснює порівняльний аналіз концепцій гри як феномена культури Й. Гейзінги та Х. Ортеги-і-Гассета [3]. О. Туренко розглядає ментально-історичні засади держави в концепції мислителя [6].

У 2017 р. вийшла друком монографія за ред. М. Марчука і Х. Боладо «Хосе Ортега-і-Гасет: життя, історичний розум і ліберальна демократія» [7]. Автори зазначають зростання популярності творчої спадщини видатного мислителя. Її значна частина писалася філософом у ситуації, багато в чому схожій на сучасну ситуацію в Україні. Головна мета монографії – поєднати в межах одного проекту різні дослідження творчості Х. Ортеги-і-Гассета українських науковців, налагодження міжнародних наукових зв'язків та об'єднання зусиль учених, що намагаються розвивати і популяризувати вчення мислителя. Монографія складається з трьох розділів, що, на думку упорядників, відображають головні концепти ортегової філософії: «життя», «розум» і «демократія». На жаль, у виданні не приділено уваги культурологічним поглядам мислителя.

Іспанські вчені, вважаючи Х. Ортегу-і-Гассета частиною своєї національної інтелектуальної спадщини, знаходять все більше нових нюансів в його роботах. Рікардо Сенабре Семпере, наприклад, зазначає, що всі одностайно захоплюються багатством Ортеги як письменника, в той час як філософський діапазон його робіт як і раніше викликає сумніви [14; 11]. Тут яскраво помітно відмінності в оцінці творчої спадщини Ортеги іспанськими та закордонними дослідниками. На відміну від вітчизняних авторів, іспанські приділяють досить багато уваги його роботі «Убогість і блиск перекладу».

Наприклад, відомий дослідник творчості Ортеги-і-Гассета Еміліо Ортега Архонілья пише, що це есе Ортегине можна розуміти як рішення, запропоновані для практики перекладу, або як питання, що змушують думати. Набагато ціннішим у світлі сучасних проблем перекладу є підхід Ортеги до мови як фактору культури, що неявно відображено в цьому тексті. Отже, для розуміння даного твору Ортеги як цілого, слід вдатися до інтертекстуальності [12; 101]. Також не слід забувати, вважає автор, що ця робота з'явилася під час Громадянської війни в Іспанії. І саме в ній Ортега закликає до толерантності, розуміння іншого за допомогою перекладу [12; 103].

Група іспанських авторів, розглядаючи філософію перекладу, що міститься в есе Ортеги, намагається також поєднати тему філософії культури з темою теорії перекладу. Зокрема, Есперанса Тардагіла [15] пише, що на початку ХХ ст. в Іспанії явище перекладу досягло суттєвого розвитку. Такий розвиток уже можна порівняти з найбільш освіченими націями Європи, як-то Францією або Німеччиною. Цей факт вразить ще більше, якщо пригадати, що лише століття тому Іспанія перебувала наприкінці списку європейських країн. Що ж було причиною таких значних змін за такий короткий термін? Це, переважно, виїзд молоді за кордон для навчання в найпрестижніших освітніх центрах, а також переклад іспанською мовою філософських творів. Завдяки цій подвійній обставині іспанська філософія та інтелектуальна думка загалом змогли почати відроджуватися і модернізуватися. Це також фундаментальна роль Ортеги-і-Гассета з його навчанням у німецьких університетах Лейпцига, Берліна і Марбурга, заснування ним журналу та однойменного видавництва Ревіста де Оксиденте, де друкувалися переклади головних праць сучасних мислителів. До початку Громадянської війни в Іспанії тут надруковано понад 160 робіт найвизначніших авторів того часу, переважно, німецьких: Шеллера, Brentano, Зиммеля, Мессера, Ландсберга, Еддінгтона, Рассела, Наторпа тощо. Також Ортега керував виданням збірника «Бібліотека ідей ХХ століття» [15; 54-55].

Пілар Ордоньес Лопес [11] також занурюючи есе Ортеги в ширший культурологічний контекст, вважає, що в своєму сприйнятті діяльності перекладача Ортега продовжив і розвинув деякі положення найвідоміших німецьких мислителів у галузі герменевтики. «Ортега зібрав тут фундаментальні питання, поставлені Гете, Шляєрмахером, Бенджаміном, виходячи з яких розвинув власну концепцію перекладу, яка вже стала точкою відліку для наших теоретиків. Він виклав тут свої теоретичні міркування, бо Ортега не був перекладачем. Тому потрібно ... усвідомлювати, що ми є свідками погляду філософа на проблему перекладу. Не дарма тільки дві з п'яти частин цього есе присвячені безпосередньо перекладу» [11; 51-52].

На початку ХХ ст. через розширення європейських міжнародних зв'язків, зростання наукових досліджень, збільшення та урізноманітнення літературної діяльності, появу нових філософсько-лінгвістичних теорій зростає зацікавленість у перекладі як практичній діяльності та сфері наукових розвідок. Не залишив цю сферу поза своєю увагою і Хосе Ортега-і-Гасет. Сам Ортега перекладачем не був, як про то свідчать іспанські дослідники [8; 12]. Але зі сферою перекладу пов'язаний кількома шляхами.

По-перше, його роботи вже були перекладені європейськими мовами. Цей процес поширення своїх думок сам автор називав «вавілонізацією» [10; 1]. Франсіско Хосе Мартін вважає, що саме це «стане базою його змістовних роздумів про проблеми, які тягне за собою переклад» [10; 1]. За словами дослідника, Ортега вельми опікувався питанням адекватності розуміння читачами його думок, якщо вони викладені не іспанською мовою. «Цей досвід міг би стати для нього не більше ніж приводом для гордості; і водночас незабаром він зрозумів, що виходить за свої межі, йде набагато далі тієї обставини, на яку зобов'язував би переклад його книг, веде до безлічі проблем. Проблеми, перед якими він не заплющував очі і які намагався вирішити із зусиллям і розумом: доказом цього є ці прологи для французів, англійців і німців, що супроводжували його роботи для іноземних видань, щоб усунути недоліки, до яких могла призвести відсутність іспанської мови в його роботах» [10; 1].

Другим шляхом була його діяльність у заснованих ним видавництві та однойменному журналі «Ревіста де Оксиденте», де друкувалося чимало перекладених з європейських мов філософських та наукових творів. Відомо, що перекладацьку діяльність Ортега розглядав як один зі способів європеїзації Іспанії. Саме за його ініціативою в 1923 р. перекладений іспанською «Примерк Європи» О. Шпенглера, в 1927 р. – «Філософія історії» Гегеля, в 1929 р. – «Логічні дослідження» Гуссерля, в 1930 – твори Брентано й Гейзінги [1; 157]. Очевидно, що ці фактори вплинули на появу твору з проблем перекладу.

Робота Хосе Ортеги-і-Гассета «Убогість і блиск перекладу» опублікована в 1937 р. у вигляді окремої глави в доповненому виданні «Повстання мас» у жанрі есе. Оформлена у вигляді філософського діалогу, вона структурно поділена на дві частини, в першій з яких йдеться про убогість перекладу, а в другій – про його блиск. Мігель Саенс Сагасета де Ілурдос у своєму виступі зауважує: «Треба визнати, що він (Ортега – О.С.) говорить про убогість більше, ніж про блиск» [13; 17]. Але Еміліо Ортега Архонілья наголошує, що Ортега підкреслює убогість перекладу, щоб яскравіше побачити потім його блиск [12; 112].

Деякі дослідники оцінюють позицію Ортеги у ставленні до перекладу як песимістичну, чому сприяє його характеристика перекладу як утопії. Наприклад, В. Іовенко пише: «Після прочитання перших сторінок статті Хосе Ортеги-і-Гассета «Убогість і блиск перекладу» виникає закономірне питання: чи не стояв на позиціях неперекладності сам іспанський філософ? І чи не в цьому полягає, на його думку, убогість перекладу?» [2; 88].

Слід зауважити, що Ортега досить чітко висловлює свої думки, хоча і наділяє їх афористично-метафоричною формою. Тут не йдеться про абсолютну неперекладність хоча б тому, що за «убогістю» перекладу слідує його «блиск». Проблема полягає в тому, що розуміти під перекладом. А також треба усвідомлювати відмінність картин світу націй і народів, відмінність основних стратегій перекладу: доместіфікації або форенізації. Тому мова в статті йде, скоріше, про відносну неперекладність, з урахуванням всієї діалектики цього процесу, його історико-культурних обставин.

Проблему перекладу Ортега розглядає крізь систему бінарних опозицій: виявлення / замовчування, живе / мертве, застигла схема / стихія життя, мова / мовчання, рідна мова / чужа мова, поганий утопіст / добрий утопіст, думати / говорити.

Майстерна літературна робота за Ортегою – то є акт бунтарства, руйнування загальноприйнятих правил, діючих норм мови, акт підірвної діяльності. То є виклик. У перекладі оригінальний текст та особистість перекладача протистоять неживим нормам мертвої схеми (опозиції живе / мертве, застигла схема / стихія життя).

Ортега розглядає переклад (як він це робить і у ставленні до інших своїх тем) у контексті ширшого питання – мовної картини світу та міжкультурної комунікації. Залучаючи напрацювання Гумбольдта, Шляєрмахера, Ортега пропонує, по-перше, усвідомити відмінність між мовами як закарбовану різницю національних картин світу, історико-культурних світоглядів народів земної кулі. Тому немає сенсу в дослівному перекладі. Він просто неможливий. Реалії однієї картини світу не співпадають із реаліями іншої. Яскравою ілюстрацією цього є афористичний вираз Ортеги: те, про що однією мовою прийнято говорити, іншою зазвичай мовчать (опозиції виявлення / замовчування, мова / мовчання, рідна мова / чужа мова, думати / говорити). Наприклад, говорячи про складнощі перекладу праць Гайдеггера іспанською, Ортега вважав, що філософський стиль цього німецького мислителя полягає в етимологізації, тобто проникненні в самий таємний корінь слова, що дає змогу читачеві не тільки розуміти особливості німецької мови, але й зблизитися з «колективною душею німецької нації» [9; 18].

Еміліо Ортега Архонілья вважає, що, виходячи з позиції Ортеги, можемо говорити про переклад як про діяльність і як продукт. З одного боку, переклад передбачає методологію роботи, за якою повідомлення передається з однієї мови іншою. А також включає створення продукту, в якому перекладач обрав певне розташування трьох категорій, на яких наголошує Ортега: говорити, сказати і мовчати. Тому якщо перекладач не розуміє діалектику говоріння і мовчання оригінального тексту, то

створений ним продукт можна буде звести до розмови, яка приховує найцікавіше з вихідного тексту [12; 104]. Коли суб'єкт говорить, він проголошує живу промову, яка є лише формою соціальної комунікації і містить потрійний компроміс: між іншим «я», реальністю і власним «я» [12; 104]. Для Ортеги «говорити» і «сказати» формують частини структуралістського поняття «мовлення», але на відміну від структуралізму він вважає, що мовлення не тільки занурене в одиничності події, але характеризується двома станами: говорити і сказати [12; 104].

Е. О. Архонілья пропонує три головні висновки Ортеги щодо перекладу як діяльності:

1. Існують різні можливі варіанти перекладу одного й того самого тексту.
2. Читачі не оцінять переклад, виконаний в стилі їх рідної мови. Вони будуть вдячні, коли переклад буде контрастним тому, до чого вони звикли.
3. Ортега пропонує «потворний переклад» із численними примітками та виносками наприкінці сторінки [12; 113].

Ми не вважаємо, пише Емілію Ортега Архонілья, що ця робота Ортеги є підручником з перекладу. Однак, її значущість полягає в інтерпретаціях, які він робить, і висновках, які він пропонує у ставленні до світу перекладу, маючи на увазі філософську перспективу. Ортега пом'якшує вічну дилему перекладності / неперекладності. Проблема не в тому, можливо (або треба) чи ні перекладати тексти, а в тому, щоб усвідомити, що переклад, як і будь-яка людська комунікація, це комплексна діяльність, що вимагає врахування великої кількості факторів, щоб розмежувати внутрішні компоненти і можливий їх переклад з однієї мови на іншу.

Значення перекладу лежить у можливостях його пропозицій обміну між народами і взагалі уникнення взаємних непорозумінь, які часто призводять до насильства. Тому переклад є елементом, який сприяє миру та комунікації без перешкод між народами. Ці слова Ортеги, здається, проголошені для нашої епохи, в якій, саме через переклад, багато бар'єрів уже подолано, і земля вважається таким собі глобальним селом. У будь-якому випадку, масштабна присутність аудіовізуальних засобів масової інформації в нашому сучасному суспільстві дуже ефективно доповнює роль, яку вона відіграє для перекладу в спілкуванні народів між собою.

Стосовно глобального виміру перекладацької практики Ортега захищає підтримку «екзотизму» перекладеного тексту, але повідомляє, що його увага в цьому випадку зосереджена на філософських та літературних текстах. Ця позиція є дискусійною, якщо стикаємося з іншими типами текстів (наукові, рекламні, тощо), однак, воно справедливе в контексті, в якому знаходиться рефлексія Ортеги.

Ортега підкреслював розгляд перекладу в рамках ширшого кола випадків людського спілкування. Треба враховувати, переклад має розглядатися як складна діяльність, на яку впливає декілька чинників: говорити – сказати – мовчати, які повинні бути зібрані в остаточній версії тексту перекладу. Також важливо зібрати те, що «сказано», як треба проявляти те, що «мовчить» в оригінальному тексті при зверненні до перекладу.

Ортега запрошує нас зануритися в сферу перекладу і пропонує нам деякі ключі інтерпретації нас самих, і не закриває та й не намагається закрити можливості інших інтерпретацій, які можна було б зробити з його слів.

Херардо Боладо Очоа щодо роботи Ортеги «Убогість і блиск перекладу» пише: «Мовна здатність тут – це система знаків, яка, з одного боку, стимулює, а з іншого – гальмує осмисленість. Культурне зростання нових наукових, соціальних, політико-правових, естетико-художніх теорій безперервно поповнює сферу значень мови. Динамізувати мову, наповнити її життям – це особиста прерогатива письменника, саме для цього він є людиною певного стилю. Ортега розуміє тут стиль як «трансгресію лінгвістичної норми, яка разом з тим не втрачає осмисленості». Для Ортеги якісний переклад – це немов би чудо, тому що кожна мова має власний погляд на світ» [8].

Мігель Саенс Сагасета де Ілурдос, завершуючи свою промову під назвою «Служіння та велич перекладу» в Іспанській Королівській академії, висновує: «Закінчуючи я розумію, що назва цієї промови була надмірною, тавтологічною. Велич перекладу полягає в його служінні» [13; 42].

Таким чином, для культурологічної концепції Ортеги є актуальним такий ланцюжок відповідностей між літературними та життєвими реаліями: літературний жанр = естетична тема = витлумачення людини = маркер епохи.

У своїх перекладознавчих поглядах Ортега відстоював концепцію перекладу, який пориває з самовдоволенням і самозаспокоєнням сучасної культури, оскільки він формує «історичну» і «культурну» самосвідомість. Він створює свого роду «критичну різницю» між минулим і сьогоденням. Перекладаючи, потрібно враховувати не тільки мовлення, але й мовчання. Проблему перекладу Ортега розглядає крізь систему бінарних опозицій: виявлення / замовчування, живе /

мертве, застигла схема / стихія життя, мова / мовчання, рідна мова / чужа мова, поганий утопіст / добрий утопіст, думати / говорити.

Можемо висувати, що культуротворчий потенціал перекладу в концепції Ортеги-і-Гассета полягає в таких основних позиціях:

- головна проблема не в дихотомії перекладності / неперекладності певного літературного (і ширше – культурного) твору, а в тому, щоб перекладач усвідомив механізм та знайшов засоби сказати мовою перекладу те, про що звично мовчить мова оригіналу;
- переклад, маючи відбиток та говорячи про реалії культури, з якої походить перекладений твір, перетворюється на засіб популяризації іншої культури, інших цінностей в цільовій мові та культурному житті;
- переклад є завжди повстанням та руйнуванням усталених літературних і культурних норм, через що має потенціал оновлення культури;
- переклад є компромісом між іншим «я», реальністю та власним «я».

Концепція перекладу Х. Ортеги-і-Гассета є рефлексією набагато ширшою за теоретико-перекладознавчі питання. Окрім теорії перекладу, він торкається філософських, лінгвістичних, філологічних, міжкультурних, комунікаційних, психологічних питань тощо. Від інтерпретації конкретного тексту – до інтерпретації та розуміння іншої мови загалом в її дефініціях говорити / мовчати, розуміння іншої культури та себе самих. Перекладач не лише знаходить вдалі еквіваленти між двома мовами, він перекладає себе, як носія однієї визначеної культури, у людину іншої культури. Таким чином переклад є засобом розуміння себе, засобом пізнання своєї та іншої культур.

Список використаної літератури

1. **Гайдено П. П.** Хосе Ортега-и-Гассет и его «Восстание масс». *Вопросы философии*. 1989. № 4. С. 155–169.
2. **Иовенко В. А.** Перевод и его противоречия в статье Хосе Ортега-и-Гассета «Нищета и блеск перевода». *Филологические науки в МГИМО*. 2017. № 11 (3). С. 87–92.
3. **Лисоколенко Т. В.** Игра как феномен культуры в описаниях Й. Хейзинги и Х. Ортега-и-Гассета. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. С. 88–90.
4. **Пронкевич О. В.** «Роздуми над Кіхотом» Х. Ортега-і-Гассета: іспанська національна ідентичність як контактна зона. *Наук. пр. МДГУ ім. П. Могили*. 2006. Т. 59. Вип. 46. С. 42–47.
5. **Ткаченко О.** Публіцистика Хосе Ортега-і-Гассета як парадигма відображення концептуальних питань розвитку людства. *Вісник Львів. ун-ту*, 2009. Вип. 32. С. 195–206.
6. **Туренко О. С.** Ментально-історичні засади держави в концепції Х. Ортега-і-Гассета. *Філософія. Людина. Сучасність*. 2017. № 1. С. 23–27. URL :<http://jphmm.donnu.edu.ua/article/view/3420> (дата звернення 04.11.2018).
7. **Хосе Ортега-і-Гассет:** життя, історичний розум і ліберальна демократія / за ред. М. Марчук, Х. Боладо. Чернівці : Чернівецьк. нац. ун-т, 2017. 824 с.
8. **Bolado Ochoa G.** Notas sobre la polémica recepción de Ortega en la España nacional-católica (1939-1961). URL : https://www.google.com/url?sa=t&rc=1&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiY8sS28LveAhXHECwKHQprCLQQFjAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fapps.carleton.edu%2Fproyecto%2Fassets%2FBOLADO_ORTEGA_FRANQUISMO_14_.pdf&usq=AOvVaw1eAZU1Dy8k-VuJm-eI2VKH (consultadoel 04-11-2018).
9. **Corbacho Sánchez A.** Problemas específicos de la traducción del alemán filosófico al español (con especial referencia a Aufenthaltel de Heidegger). *Moderna sprak*. 2015. № 2. P. 16–29.
10. **Martín Francisco J.** La teoría de la traducción en Ortega. Centro Virtual Cervantes, 2006. P. 1–10. URL : https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06_245.pdf (consultadoel 04-11-2018).
11. **Ordóñez López P.** Revisión del pensamiento de Ortega y Gasset sobre la traducción a la luz de la tradición hermenéutica. *SENDEBAR (Revistadela FTI)*, 2006. №. 17. P. 49–60.
12. **Ortega Arjonilla E.** El legado de Ortega y Gasset a la teoría de la traducción en España // La traducción en torno al 98. Madrid, 1966. С. 101–116.
13. **Sáenz Sagaseta de Iúrdoz M.** Servidumbre y grandeza de la traducción. Madrid : Real Academia Española, 2013. 65 p. URL :http://www.google.com.ua/url?sa=t&rc=1&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiViL9oMreAhUFhwiKHRMSAYlQFjAAegQICBAC&url=http%3A%2F%2Fwww.rae.es%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2FDiscurso_ingreso_Miguel_Saenz.pdf&usq=AOvVaw1mXr2REAW_ajF833tMGvC0 (consultadoel 04-11-2018).
14. **Senabre Sempere R.** Lengua y estilo de Ortega y Gasset. Salamanca, 1964. 320 p.
15. **Tardáguila E.** Elviaje de la filosofía por los caminos de la traducción. *Mutatis Mutandis*. 2012. Vol. 5, №. 1. P. 53–64.

References

1. **Gajdenko P. P.** Hosi Ortega-i-Gasset i ego «Vosstanie mass». *Voprosy filosofii*. 1989. № 4. S. 155-169.
2. **Iovenko V. A.** Perevod i egoprotivorechiya v stat'e Hosi Ortega-i-Gasseta «Nishcheta i blesk perevoda». *Filologicheskie nauki v MGIMO*. 2017. № 11 (3). S. 87–92.

3. **Lisokolenko T. V.** Igra kak fenomen kul'tury v opisaniyah J. Hejzingi i H. Ortegi-i-Gasset. *Aktual'ni problemi filosofii ta sociologii*. 2015. S. 88–90.
4. **Pronkevich O. V.** «Rozduminad Kihotom» H. Ortegi-i-Gasset: ispans'ka nacional'n aidentichnist' yak kontaktna zona. *Naukovi praci MDGU im. Petra Mogili*. 2006. T. 59. Vip. 46. S. 42–47.
5. **Tkachenko O.** Publicistika Hose Ortegi-i-Gaset yak paradigma vidobrazhennya *konceptual'nih pitan' rozvitku lyudstva*. *Visnik L'vivs'kogo universitetu*, 2009. Vip. 32. S. 195–206.
6. **Turenko O. S.** Mental'no-istorichni zasadi derzhavi v koncepcii H. Ortegi-i-Gaset. *Filosofiya. Lyudina. Suchasnist'*. 2017. № 1. S. 23–27. URL : <http://jphmm.donnu.edu.ua/article/view/3420> (data zvernennya 4.11.2018).
7. **Hose Ortega-i-Gaset**: zhittya, istorichnij rozum i liberal'na demokratiya / zared. M. Marchuk, H. Bolado. C.Hernivci : C.Hernivec'k. nac. un-t, 2017. 824 s.
8. **Bolado Ochoa G.** Notas sobre la polémica recepción de Ortega en la España nacional-católica (1939–1961). URL : https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiY8sS28LveAhXHECwKHQprCLQQFjAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fapps.carleton.edu%2Fproyecto%2Fassets%2FBOLA_DO_ORTEGA_FRANQUISMO_14_.pdf&usg=AOvVaw1eAZU1Dy8k-VuJm-eI2 VKH (consultadoel 04-11-2018).
9. **Corbacho Sánchez A.** Problema sespecificos de la traducción de lalemánfilosóficoalepañol (cones pecial referencia a Aufenthaltel deHeidegger). *Modern asprak*. 2015. № 2. P. 16–29.
10. **Martín Francisco J.** Lateoría de la traducción en Ortega. *Centro Virtual Cervantes*, 2006. P. 1–10. URL : https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06_245.pdf (consultadoel 04-11-2018).
11. **Ordóñez López P.** Revisión de lpensamiento de Ortega y Gasset sobre la traducción a la luz de la tradición hermenéutica. *SENDEBAR (Revista de la FTI)*, 2006. № 17. P. 49–60.
12. **Ortega Arjonilla E.** El legado de Ortega y Gasset a lateoría de la traducción en España. *La traducción ent ornoal* 98. Madrid, 1966. C. 101–116.
13. **Sáenz Sagasetade Ilúrdoz M.** Servidumbre y grandezadelatraducción. Madrid : Real Academia Española, 2013. 65 p. URL : www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiViL9oMreAhUFhiwKHRMSAyIQFjAAegQICBAC&url=http%3A%2F%2Fwww.rae.es%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2FDiscurso_ingreso_Miguel_Saenz.pdf&usg=AOvVaw1mXr2REAW_ajF833tMGvC0 (consultadoel 04-11-2018).
14. **Senabre Sempere R.** Lengua y estilode Ortega y Gasset. Salamanca, 1964. 320 p.
15. **Tardáguila E.** Elviaje de la filosofía por los caminos de la traducción. *Mutatis Mutandis*. 2012. Vol. 5. № 1. P. 53–64.

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПЕРЕВОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ХОСЕ ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА

Смолина Ольга Олеговна – доктор культурологии, доцент,
Восточнокитайский национальный университет им. В. Даля
г. Северодонецк

Статья расширяет представление о культурологических взглядах Хосе Ортеги-и-Гаскета. В качестве материала для анализа привлечены работы современных испанских ученых в переводах автора этой статьи. Проблему перевода Ортега рассматривает через систему бинарных оппозиций: выявление / замалчивание, живое / мертвое, застывшая схема / стихия жизни, язык / молчание, родной язык / чужой язык, плохой утопист / хороший утопист, думать / говорить. Переводчик не только находит удачные эквиваленты между двумя языками, он переводит себя, как носителя одной культуры, в человека другой культуры. Таким образом перевод является средством самопознания, познания своей и иной культуры.

Ключевые слова: Хосе Ортега-и-Гаскет, культуротворчество, перевод как культуротворческая деятельность, культурологическая концепция, межкультурные отношения.

CULTURAL CREATION POSSIBILITIES OF TRANSLATION IN THE VIEWS OF JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Smolina Olga – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,
Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Severodonetsk

The article expands on the cultural attitudes of Jose Ortega y Gasset. As a material for the analysis, the works of modern Spanish scientists in the translation of this article author are attracted. Ortega considers the problem of translation through a system of binary oppositions: revealing / silencing, living / dead, frozen scheme / elements of life, language / silence, mother tongue / foreign language, bad utopian / good utopian, thinking / speaking. The translator not only finds successful equivalents between two languages, he translates himself, as a carrier of one culture, into a person of another culture. Thus, translation is a means of self-knowledge, knowledge of one's own and another culture.

Key words: José Ortega y Gasset, culture-making, translation as culture-making activity, cultural conception, intercultural relations.

UDC 81'253+82] J. Ortega y Gasset

CULTURAL CREATION POSSIBILITIES OF TRANSLATION
IN THE VIEWS OF JOSÉ ORTEGA Y GASSET**Smolina Olga** – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,
Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Severodonetsk

The aim of this paper is to expand our understanding of the cultural views of José Ortega y Gasset, namely, the disclosure of the cultural creation possibilities of translation, which are outlined in his work «The Poverty and Shine of Translation».

Research methodology consists of a structural analysis method and a cultural interpretation method. As a material for the analysis, the works of modern Spanish scientists in the translation of this article author are attracted.

Results. Ortega considers the problem of translation through a system of binary oppositions: revealing / silencing, living / dead, frozen scheme / elements of life, language / silence, mother tongue / foreign language, bad utopian / good utopian, thinking / speaking. The translation, with the imprint and speaking of the realities of culture, from which the translated work comes, turns into a means of popularizing another culture, other values in the target language and cultural life. Translation is always a rebellion and the destruction of established literary and cultural norms, due to which has the potential of upgrading culture. Translation is a compromise between the other «I», the reality, and my own «I» From the interpretation of a particular text – to the interpretation and understanding of another language in general, in its definitions speak / silence, an understanding of another culture and of oneself. The translator not only finds successful equivalents between two languages, he translates himself, as a carrier of one culture, into a person of another culture. Thus, translation is a means of self-knowledge, knowledge of one's own and another culture.

Novelty. Previously unknown in the domestic broad scientific circles works of contemporary Spanish researchers of José Ortega y Gasset's cultural creativity were translated, analyzed and introduced into scientific use.

The practical significance. Cultural studies and interpretations of José Ortega y Gasset's translational views, which have been insufficiently studied in Ukrainian cultural studies, are being introduced into Ukrainian scientific use.

Key words: José Ortega y Gasset, culture-making, translation as culture-making activity, cultural conception, intercultural relations.

Надійшла до редакції 4.12.2018 р.

УДК 473. 22.1

КУЛЬТУРНА ТВОРЧИСТЬ У ЗАХІДНОМУ ПОЛІССІ 50-70 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ :
СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ ПРОВІДНИХ ФОРМ

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології і музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
orcid.org/00-01-6362-9517
doi.org/10.35619/ucpkm.vi29.120
sergiy_vsv@ukr.net

Здійснено спробу, залучаючи матеріали Державних архівів Рівненської і Волинської областей, реконструювати форми активізації народної ініціативи в Західному Поліссі у повоєнний період; акцентовано увагу на специфіці організації культурної діяльності; виявлено найбільш ефективні форми роботи з населенням цих областей; акцентовано увагу на репертуарній політиці самодіяльних колективів регіону; досліджено тематичне розмаїття художньої діяльності. З'ясовано роль і значення розмаїття культурних форм у питанні збереження національних ознак.

Ключові слова: художня самодіяльність, регіональна культурна практика, соціальна активність, мережа клубних закладів.

Актуальність проблеми. Вивчення культурної спадщини в історичній ретроспективі передбачає її дослідження й на локальному рівні. Адже матеріали, що зберігаються в архівах, дають змогу реконструювати культурний поступ населення у найскладніші періоди, позитивні і негативні аспекти цього процесу. Не є виключенням і повоєнний час. Адже саме тоді художня самодіяльність стала важливим чинником мобілізації населення на відновлення зруйнованої країни. Тож виявлення форм активізації народної ініціативи в історичній ретроспективі з поправкою на економічні і соціокультурні умови першого двадцятиліття ХХІ ст., допоможе не лише реконструювати форми, найбільш ефективні у той час, але й віднайти роль і місце сучасного клубного закладу в системі культурної діяльності в докорінно змінених обставинах.

Аналіз досліджень і публікацій. Зазначена проблематика не стала предметом докладного аналізу у всеукраїнському контексті і не виведена в окремий об'єкт вивчення, хоча непоодинокі розвідки зустрічаються у періодичній пресі західних областей [50], наукових збірниках, статті яких є, як правило,

фрагментами дисертаційних робіт [72] або увійшли до матеріалів монографічних досліджень переважно місцевих авторів [83]. Тому подальша розробка цієї проблематики є підґрунтям для підготовки монографічних праць, спрямованих на заповнення забутих сторінок вітчизняної культурної практики. *Метою статті* є виявлення специфіки організації провідних форм культурної діяльності у сфері вільного часу 50-70-х років ХХ століття.

Джерельною базою наукового пошуку стали матеріали державних архівів Рівненської та Волинської областей, поточні архіви установ культури, періодична преса, спогади учасників чи організаторів культурного простору Західного Полісся.

Розпад радянської політичної системи прискорив згорання досліджень культурно-мистецької проблематики, хоча частину досвіду, накопиченого у 50-70-ті роки ХХ ст., можна і в сучасних умовах використовувати у творчій діяльності з різними соціально-демографічними групами, адже бажання щось роботи самому закладено у людській природі. Цікавий той досвід й для знання вітчизняного культурного простору.

Виклад матеріалу дослідження. Предметом уваги є самодіяльна творчість, активно підтримувана політичними структурами. Саме в ній, на думку тодішніх партійних керівників республіки, закладені потужні виховні можливості, що давали змогу з незначними фінансовими витратами одержувати помітний ідеологічний та виробничий ефект у роботі зі складним за соціально-психологічними характеристиками населенням Західної України.

Починаючи розгляд питання, зазначимо, що населення Західного Полісся інакше ставилося до нової влади. Адже лише з лютого 1940 по червень 1941 рр. на Рівненщині здійснено чотири масових депортацій, значна частина – інтелігенція: члени різноманітних громадських товариств («Просвіта», «Пласт») священики, активісти церковних об'єднань, митці, педагоги та члени їх сімей [63]. Фашистський режим також не мав особливих симпатій до українців цих територій [76], [40]. Та й надалі питання депортації цього населення не сходило з порядку денного [78].

За даними Постанови «Питання західних областей Української РСР», ухваленої Президією ЦК КПРС 26.05.1953 р., наголошувалося, що в 1944-1952 рр. у західних областях різними формами репресій охоплено майже 500 тис. осіб, у т. ч. заарештовано понад 134 тис., вбито понад 153 тис., вислано довічно за межі УРСР понад 203 тис. осіб, 8 тис. перейшло на нелегальний стан [78; 47-48].

Вбачаючи у театрі важливий чинник формування суспільної свідомості, підвищення художньої культури, по завершенні війни за рішенням Радянського Уряду (1945 р.) збільшується кількість театральних колективів різних типів; на республіканському рівні ухвалюється Постанова ЦК ВКП(б) (12.10.1946 р.) щодо театрів та їх репертуар. У липні 1949 р. ЦК ВКП(б), проведено спеціальну нараду з питань репертуару художньої самодіяльності 41[733, с. 315], спрямовану на «покращення» його змістовної частини, створивши таким чином умови для підготовки нових п'єс і усунення з репертуару творів, що не відповідали вимогам системи. Тож, як свідчать місцеві архіви [56; арк. 40], факт втручання у творчий процес інтенсивно відбувається починаючи вже з 1946 р. Адже репертуар є важливим чинником визначення ідейності п'єси, або, принаймні, «благонадійності» її автора, а отже впливу на широкий загал. До того ж, на цих теренах й надалі продовжується військове протистояння між місцевими збройними формуваннями в особі УПА і воєнізованими частинами НКВД і питання ідеологічної, політико-виховної роботи загострюються.

1946 р. ЦК ВКП(б)У створив спеціальні групи, завданням яких став пошук «безідейних» або «націоналістичних» п'єс. Та й штати відділів пропаганди і агітації сільських райкомів західних областей України збільшено на 588 відповідальних працівників, а кількість агітаторів тут становила понад 160 тис. одиниць, що майже в 10 раз перевищувало їх кількість, приміром, у не менш «проблемній» в ідеологічному плані республіці – Естонії [11; 291].

Майже щомісяця до Рівненського облуправління культури з новоствореного Управління контролю за репертуаром та масовими видовищами надходили накази про зняття з репертуару вітчизняних творів та п'єс іноземних авторів: Л. Гроха, В. Погодіна, М. Лукомського, В. Катаєва, В. Шварца й ін.; знята з репертуару музична комедія «Весілля в Малинівці» Л. Юхвида [73, арк. 40]; «небезпечними» вважалися п'єси «Вбивця містера Паркера» А. Морріса, «Дружина Клода» О. Дюма, «Рівно о півночі» Д. Брайтона, «Він прийшов» В. Прістлі тощо [73, арк. 18]. Забороняються до постановки переклади п'єс російського класика О. Островського «Без вини винні», Л. Леонова «Звичайна людина» [73; арк. 14]. Усе частіше на місця надсилався рекомендований репертуар: «За покликом партії» В. Анатирцева, «Ленін з нами» Д. Бедного, «Слово комуніста» А. Безименського, «Нашій партії» К. Ваншенкіна і ін. [56, арк. 59-62]. Продовжується постійне «нагадування» режисерам самодіяльності про ідеологічну складову, в якій мала відбуватися дія кожної вистави.

Утім, ідеологічний пресинг мав і протилежний результат, оскільки підсилював творче бажання до створення нонконформістського мистецтва. В певному сенсі радянське мистецтво розвивалося завдячуючи саме заборонній політиці держави, яка стимулювала енергію незгоди чи протесту митця. І все ж театральний жанр із переважанням класики (як апробованого напрямку) залишається у культурній практиці сільського населення. Його стимулюють огляди, звіти, фестивалі, що є характерною рисою доби. Це засвідчують й архівні матеріали, що зберігають інформацію про діяльність установ культури Рівненщини (звіти про проведені заходи, кількість вистав, культурне обслуговування місцевого населення, заборонені до постановки твори тощо) та місцева періодика («Зміна», «Червоний прапор», окремі районні газети: «Поліський маяк», «Ленінська зоря», «Зоря»).

За даними протоколів журі районного огляду сільської самодіяльності Дубенського р-ну (листопад 1955 р.) дізнаємося, що серед жанрового розмаїття I місце в огляді виборів театральний гурток с. Варковичі з п'єсою Т. Шевченка «Назар Стодоля», а III – аматори з с. Ульбарів із виставою «Дай серцю волю – заведе в неволю» [60, арк. 4]. А загалом, аналіз статистичних звітів ДАРО (м. Рівне) і ДАВО (м. Луцьк) за повоєнний період засвідчив, що I місце за кількісними показниками в регіоні посідає хорівий жанр, що складає 60-75% від усіх художніх гуртків. На II – гуртки драматичного мистецтва; III місце утримує інструментальний (з перевагою духових оркестрів) жанр. Переглянуті архіви засвідчують, що у звітах найбільш повно подається інформація з драматичного жанру. Тут, як правило, якісні характеристики акторів, репертуар, виявляються проблеми жанру тощо. Натомість інформація про інші види обмежена – переважно статистика.

Якщо у 1953 р. в області діяло 819 гуртків (10.700 учасників) [67, арк. 21], то у 1954 р. у підпорядкуванні ОБНТ знаходилося 837 гуртків і 9.994 учасники; найбільше їх було у сільських клубах – 770 (9.220 учасників), найменше – у структурах Промкооперації – 1 (8 учасників) [66, арк. 25-26]. А в 1958 р. – 845 гуртків і 11.300 учасників [67, арк. 22].

Театральний рух у Західному Поліссі має глибокі духовні корені, закладені не лише у приватних аматорських гуртках кінця XVIII ст., наявності меценатів чи шанувальників цього мистецтва, а навіть у власних назвах окремих населених пунктів – «Скоморохи», що в Зарічянському та Ровенському р-нах. А зі створенням «Просвіт» (з останньої третини XIX ст.) ця справа поставлена майже на професійну основу. Та й виконавські традиції існували у селах Дубенського і Острозького районів як найбільш «театральних» центрів.

Локальні культурно-мистецькі процеси стимулювалися заснуванням 1945 р. у м. Дубно Технікуму політичної освіти з двома відділами – Клубним і Бібліотечним (Наказ № 119 Комітету у справах культосвітніх установ при РНК УРСР), а також (у 1947 р.) за Постановою Ради Міністрів СРСР «Про розвиток заочної освіти» у ньому відкрито заочне відділення [46]. Трансформований у 1961 р. у культурно-освітнє училище, він й очолив роботу з підготовки кадрів культурно-освітньої сфери в регіоні. 6.06.1959 р. засновано Луцьке культурно-освітнє училище. Оминаючи аналіз суспільно-політичної ситуації повоєнної доби на території регіону, розглянутій у спеціальній літературі [72], [80], [39], [41], акцентуємо на тому, що кадровий склад училищ культури був організатором тих художніх рухів, що почали розгортатися, змінюючи духовний клімат села і підвищуючи його загальнокультурний рівень.

Аналіз репертуару гуртків засвідчує, що в них переважає класика (Т. Шевченко, Леся Українка, М. Кропивницький), що можна пояснити наявністю класичних форм, які давали змогу режисерам і акторам, що бачили вистави у Рівненському, Луцькому, Тернопільському, Львівському професійних театрах, відтворити ці зразки на самодіяльній сцені. Переконливим аргументом класики на сцені стало й те, що це були, з точки зору влади, перевірені часом твори. Стимулювати ж постановку примітивних п'єс виробничої проблематики, підготовлених учасниками гуртків, характерних для Східної України, на цих теренах не вдавалося через високий рівень художньої культури населення, сформований діяльністю «Просвіти», філіями Львівського вищого музичного інституту, заснованими майже в кожному містечку Західної України (зокрема Дубнівська і Рівненська філії) його інспектором С.Людкевичем. Утім, тиск панівної ідеології продовжується, свідченням чого є архівні матеріали, що подають перелік вилучених із репертуару п'єс та пісень («Звичайна людина» (І. Богаченко, М. Комаров), «Кому підкориться час» (І. Богаченко, Г. Безкоровайний), «Громадянин світу», «Чому не гаснуть зорі» (О. Копиленка), «Любов» (І. Плахтін), «Нашадог гетьмана» (Ю. Мокрієва), «Олексій Карташов» (П. Шкільман)) та ін. Найбільш активно ці процеси відбувалися у 1946-1948 рр. [73, арк. 2-13, 14-15, 17-18, 22-24]. Тому помітною є тенденція показу на сцені, так би мовити, «напівправди», обумовленої художньою практикою радянської доби. Однак, скоріше всупереч драматичній першооснові, ніж завдяки їй, чималій кількості драматичних гуртків вдавалося створити переконливі життєві художні образи. А на самодіяльній сцені це робити простіше, оскільки вона менше контролювалася ідеологічними органами, позаяк її вплив на населення мав локальне значення. Важливим є і те, що чимало представників ідеологічних структур, відповідальних

за культурну сферу, були вихідцями із західноукраїнських теренів, знали специфіку українського села і ця проблематика залишалася їм також близькою.

Аматори використовували репертуар й сучасних авторів, що давало їм нагоду бути, так би мовити, першопрохідцями. Принаймні, глядачі подібних вистав не мали в уяві сценічних зразків, а отже актори виступали у ролі митців, незаангажованих художніми стереотипами («Не тією стежкою», «Ой у полі нивка», «Чорний змії» тощо), що засвідчують художні постановки згаданого Варковицького драмгуртка [66, арк. 405] чи виконання музичних п'єс місцевих авторів, про що йдеться у звітах інструкторів Ровенського обласного Будинку народної творчості та Методичного кабінету [66, арк. 223-224]. Однак у зазначений період у репертуарі регіональних театральних гуртків домінує класика II пол. XIX ст. Це підтверджують звіти районних відділів культури за обраний період, зокрема згаданих Дубенського та Острозького, як найбільш «театральних» районів області [61]. На цьому особливо наголошує і місцева преса [42, с. 1-2].

Переглядаючи репертуарні афіші тієї доби, годі зустріти твори В. Винниченка, І. Дніпровського, М. Ірчана, М. Куліша, Я. Мамонтова. Усі вони вилучені з репертуару через звинувачення їх авторів в антинародності, «буржуазному націоналізмі», а також «як ідейно слабкі», або, у кращому разі, «відправлені авторам на переробку» (як зазначено у довідці Комітету у справах мистецтв УТ-РЦ-8 7 жовтня 1946 р. стосовно п'єс О. Корнійчука «Марія», «Далеко від Сталінграду» Сурова та «Золота карета» Л. Леонова) [73, арк. 42]. Принаймні, ДАРО зберігає матеріал стосовно заборони до постановки таких творів. Їх загальна кількість становить 456 од. [60].

Ситуація покращується з приходом до влади М. Хрущова, коли акцент переноситься на сферу народної культури і аматорство використовується як засіб підвищення художньої освіти населення, ефективна форма впливу на суспільну свідомість. Здійснюються широкомасштабні заходи, спрямовані на відродження самодіяльного театального руху, адже умовність оформлення вистави, зрозумілий політично вивіреним репертуар та інші організаційно-політичні заходи давали б змогу урізноманітнити і спрямувати у певне русло вільний час сільського жителя, який залишався поза межами впливу і був важливим носієм національно-культурних традицій.

Із середини 50-х років активізується будівництво установ культури в регіоні. За інформацією Ровенського Управління культури, поданої до обкому КПУ «Про хід будівництва установ культури в області», у 1954 р. збудовано 11 установ культури, у 1955 – 30, у 1956 – 18, у 1957 – 57, у 1958 – 44, у 1959 – 27 [62; 407]. У наступні 5 років їх кількість більш ніж подвоїлася. Відповідно збільшення кількості театральних гуртків є поширеним явищем. Ці якісні тенденції корелюються з кількісними показниками. Приміром, якщо у 1957 р. на Дубенщині функціонувало 47 драматичних гуртків, у яких брало участь 722 учасники, то вже в 1959 р. їх кількість майже подвоїлась: 87 гуртків та, відповідно – 1.393 учасників [52; 4].

Зміна політичного клімату позитивно вплинула на стан культурної сфери і репертуарної політики. І вже у 1956 р., за звітами Ровенського ОБНТ, у репертуарі аматорів з'явився хоча й не національний, утім відмінний від попередньої доби, репертуар: «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука (с. Малин, Острозького р-ну), «Під золотим орлом» Я. Галана (с. Пеньків, Костопільського р-ну), «Нескорена полтавчанка» П. Лубенського (с. Хмелівка, Сосновського р-ну, с. Новостав Рівненського р-ну та Дубенський РБК), «Генерал Ватутін» Л. Дмитерка (с. Вичівка, Висоцького р-ну). А його інтерпретація давала змогу аматорам відтворити на сцені риси української ментальності та сильні народні характери, важливі і для акторів, і для глядачів.

Наголосимо на ще одній тенденції доби: якщо у перші повоєнні роки аматори беруть для постановки здебільшого одноактні п'єси сучасних (затверджених Репертуарними радами) авторів, то із набуттям сценічного досвіду, художньої майстерності, поглибленням студійної роботи та й художньої культури, вони частіше звертаються до багатоактних п'єс, художній зміст яких дає можливість максимально виявити себе на сцені.

Помітним в Острозькому районі є театральний гурток Острозького РБК, заснований 1939 р., що залучається до культурного обслуговування сільського населення, що є підставою за «...внесок у розвиток художньої самодіяльності присвоїти йому звання «Самодіяльного народного театру» [45, арк. 169]. Це здійснено за Постановою Колегії Міністерства культури УРСР від 10.04 1959 р. Він був одним із перших у республіці, відзначеним цією нагородою. Почесні звання є стимулом розвитку художньої творчості [11; 317], адже зобов'язували учасників і керівників до творчого пошуку: гуртки мали щорічно їх підтверджувати, вести роботу з культурного обслуговування населення. А для хороших гуртів передбачалася посада концертмейстера, що покращило якість репетиційного процесу.

Активно функціонують й інші театральні гуртки цього району: в с. Коростов (кер. – І. Шереметинська), с. Оженіно (кер. – П.Кийко), с. Межиричі (кер. – Р. Шпак) [74; арк. 10]. Названі керівники розгортають діяльність, спрямовану на підвищення теоретичного та практичного рівня

учасників, залучають до постановки вистав інші художні колективи, забезпечуючи музичний супровід, проводять творчі дискусії з роботи актора над роллю, навчають основам гриму. А обласний Будинок народної творчості цьому сприяє, надсилаючи у села методистів-інструкторів. Та й всесоюзні культурно-мистецькі часописи акцентують увагу на необхідності надання допомоги аматорам майстрами професійної сцени та друкують для них репертуар. У 70-ті роки це дістане назву культурного шефства міста над селом. По республіці прокотиться хвиля ініціатив зі створення «колективів-супутників», у результаті якої кожен професійний художній колектив обирає собі аматорський і допомагає йому в організації репетицій, доборі репертуару, сценічних костюмів. Тож достатні професійні навички сприяли тому, що Коростовський театральний гурток здійснив спробу відтворити у супроводі струнного оркестру навіть оперу М.Лисенка «Наталка Полтавка», з якою він здійснив концертну мандрівку по селах Здолбунівського р-ну (Гільча, Миротин). Подібною практикою займався й Межиріцький драмгурток, налагоджуючи контакти з художніми колективами Волині і розширюючи їх можливості. А згаданий Острозький народний театр здійснив постановку «Вечорниць» П. Нішинського (реж. Л. Заячківська), в реалізації якої брало участь понад 60 акторів. Ця вистава є найбільш масовою постановкою самодіяльних артистів і здобула чимало схвальних відгуків [3; 90]. І як свідчать матеріали ДАРО, художній гурток за 1960-1969 рр. здійснив постановку 413 вистав, що на 100 вистав більше, ніж це зробив відомий колектив Рівненщини – Дубнівський народний театр; та на 240 вистав більше, ніж Рівненський російський народний театр клубу ім. 1 Травня [26, 117 арк.], що діяв в обласному центрі поряд із професійним музично-драматичним театром ім. М. Островського і мав кращі організаційно-технічні можливості для творчості.

Із кожною новою постановкою збільшувалася кількість прихильників й Оженінського драмгуртка в селах Гошанського району. Натомість, драмгурток Острозького РБК провів успішні гастролі у Будинках культури та сільських клубах Мізоцького й Здолбунівського районів Рівненщини, Славутського і Плутнянського – Хмельницької, Ковельського, Камінь-Каширського, Ківерцівського і Локачинського районів Волинської обл. [34, арк. 6, 23, 59-62] та брав участь в обласному огляді художньої самодіяльності, де також здобув прихильність журі.

Серед інших художніх колективів, що залишили помітний слід на культурній мапі регіону, – драматичний гурток с. Кургани, дитячий драматичний гурток хати-читальні с. Вишеньки, драмгурток Могилянського сільського клубу під орудою режисера-аматора В. Радчука, згадка про якого неодноразово з'являється у звітах району як керівника, що вирізняється професійним підходом до розв'язання мистецьких питань спрямованих на культурне обслуговування місцевого населення [36, арк. 115-116]. Тож виїзди самодіяльних гуртків на гастролі в інші населені пункти стали поширеною формою художнього руху доби і сприяли не лише підвищенню загальної культури населення, але й впливали на професійну майстерність акторів та режисерів, збагачували їх прийомами гри, формами студійної роботи, розширювали творчі контакти. Вони стимулювали й професійних акторів, які часто брали участь у переглядах вистав у якості членів журі, запозичувати в аматорів неупередженість бачення образу, відсутність акторського штампів у його трактовці. Щорічні огляди це переконливо фіксували, що підтверджує і відповідна статистична звітність [29].

Якщо в «кущовому» огляді 1955 р. взяло участь 23 гуртки (186 учасників), то вже через чотири роки (1959 р.) Острожчина презентувала 52 драматичних колективи, в яких брали участь 727 осіб. На районному огляді 1959 р. найкращими визнано драмгуртки з сіл Могиляни, Бадів, Моца [68, арк. 115].

Ці дані важливі у певному співставленні. Якщо у Волинській обл. (майже тотожній за всіма соціально-культурними показниками до Рівненщини) на початок 1945 р. функціонувало 200 гуртків художньої самодіяльності, що мали у своєму складі понад 1.000 учасників, то вже на 1 квітня 1946 р. їх нараховувалося понад 520, а кількість учасників у них за рік майже потроїлась. У Рівненській обл. тоді функціонувало 550 самодіяльних колективів (5.000 учасників) [11; 255]. Та й мережа клубів, при яких зосереджувалися ці колективи, також зростала. Лише у I півроку п'ятиріччя у республіці кількість клубів збільшилася на 10. 000 одиниць і до кінця 1950 р. становила майже 700 тис. установ, з яких 26,7 тисяч функціонувала у сільській місцевості. На селі було майже 30 тис. бібліотек [5; 288].

Попри низку негативних (відомих сьогодні) аспектів в їх діяльності, треба віддати належне державі, яка не шкодувала коштів на численні організаційні заходи: установи культури в плановому порядку мали застосовувати різноманітні художні форми, спрямовані на розкриття виробничої тематики, висвітлювати досвід кращих, дбати про організацію дозвілля населення. Утім, й матеріально-технічні питання цих закладів теж розв'язувалися повною мірою. А на виробництві, в сільськогосподарських структурах створюються пересувні бібліотеки, пункти для видачі книг; по усіх підприємствах Луцька, Рівного та ін. західноукраїнських міст за рахунок позабюджетних коштів введено до штату посади режисерів художньо-масових заходів; на громадських засадах запроваджено

посади розповсюджувачів художньої літератури; вжиті й інші заходи культурно-просвітницького спрямування. Тож значні кошти, вкладені державою у розбудову культурної інфраструктури, обернулися зростанням духовного рівня її громадян. Поза сумнівом, це робилося з певною метою: зазначені терени так і не вдалося підпорядкувати радянській політичній доктрині до початку війни і тому за допомогою культурного чинника вона намагалася ці терени зробити «своїми» в повоєнний період. За рахунок *державного* бюджету за 5 перших повоєнних років збудовано 4.345 шкіл, частину з них – методом народної будови. На початок 50-х рр.. Галичина, Волинь і Буковина мали найвищу кількість українських шкіл – понад 93%, переважна більшість з яких – у сільській місцевості [41]. В Україні налагоджується й діяльність різноманітних музеїв і до початку 1950 р. їх кількість наближається до 51 [5; 247-292].

Чинником, що забезпечував високий рівень аматорства, слід вважати міцну його методичну базу. Йдеться про систему методичного керівництва аматорським рухом в особі районних Будинків культури (РБК), обласних БНТ по всій її управлінській вертикалі (республіканські та всесоюзний), друком фахової періодики («Клуб», «Клуб и художественная самодеятельность», «Культурно-просветительная работа», «На допомогу художній самодіяльності», різноманітні репертуарні збірники). Центральні видавництва «Искусство» (Москва, Ленінград) та «Мистецтво» (Київ) публікують збірники «Самодеятельный театр» (24 вип. на рік), «Сегодня на клубной сцене» [51]. Для аматорів друкуються тематичні збірники: «Вокально-инструментальные ансамбли», «Мелодии и ритмы для ВИА». Репертуар для художньої самодіяльності можна знайти і в щомісячних збірниках «Молодежная эстрада» [25; 321-322]. Чимало створено й місцевими авторами. А співробітники ОБНТ на своїх семінарах поширювали ці доробки. Адже в них концентрувався цінний регіональний досвід. Поза сумнівом, ця художня інформація подавалася під певним кутом зору і мала на меті розв'язання державних програм, утім навіть у такому варіанті вона впливала на формування у населення духовної культури, шанобливого ставлення до книги, театру, інших видів культурної творчості, як і до формування людських відносин.

Жодним чином не ідеалізуючи минуле, наголосимо, що будь-який культурний процес, яким охоплюються значні групи населення, має методично забезпечуватися та контролюватися; потребує хоча б мінімальної організаційно-фінансової опіки. Особливо коли йдеться про формування молодого покоління, яке згодом продовжить справу розбудови держави. Виховане на чужих, часто антигуманних зразках, годі сподіватися, що воно почне продукувати власну культурну традицію, художні зразки якої не бачило. Тому пошук форм культурно-мистецького впливу на молодь і їх культивування сьогодні – запорука заможного, спокійного і впевненого нашого майбутнього. Але повернемося до подальшого розгляду проблеми.

Із різним сальдо розголосу культурне обслуговування населення проводиться і в інших районах (с. Велике поле Березнівського або в Сарненському, – де діє 18 гуртків [56, арк. 162] та Ровенському районах – 19 [38, арк. 164]. Оригінальні художні постановки здійснюють самодіяльні артисти сіл Кричильськ, Кузьмівськ, В. Мидськ Степанського (тепер – Сарненський район). За 10 аналізованих років у їх репертуарі з'явилося понад 75 нових п'єс, що є переконливим показником творчої активності учасників колективів і їх режисерів [66, арк. 83-84]. Є ця статистика і свідченням активності драматургів. І саме ці колективи одними з перших у республіці відзначені почесним званням «самодіяльний народний» [53; 204]. Із подібною активністю й дещо іншим репертуаром («Номенклатурна одиниця», «Серйозний Митько», «Три пари туфель», «Капелюхи», «Заручини» і ін.) працюють драмгуртки Деражненського (тепер – Костопільського) р-ну А загалом у районі у згаданий період функціонувало 18 драмгуртків, у роботі яких брав участь 201 актор [65, арк. 28].

Помітною подією у самодіяльному мистецтві II пол. 50-х рр. є ініціатива Будинків народної творчості усіх рівнів (республіканський-обласний) щодо руху за створення на громадських засадах Театрів народної творчості, а також численних «культурних естафет» й інших форм творчої змагальності. Популярності у той час набувають й фольклорні театри, пов'язані з усною народною творчістю, що вбирають у себе театралізовані календарні обряди, театральні елементи в народних іграх і розвагах. Стосовно перших із названих форм, то доцільність їх запровадження підтверджена Постановою Міністерства культури УРСР (14.06.1959 р.), якою затверджувалися функції 26 обласних і 565 районних театрів як одного з видів масової діяльності Будинків культури.

Театр народної творчості являв мистецький майданчик, на якому регулярно відбувалися вистави, концерти, інші культурно-мистецькі акції аматорів, сплановані базовими закладами культури. Демонструючи мистецькі здобутки широкого загалу, він став формою раціонального використання вільного часу, підвищення художньої культури населення (в умовах дефіциту мережі художньої освіти і культурної інфраструктури), організованого працівниками культури.

На Рівненщині ці Театри започатковуються в 1957 р. і функціонують при 11 районних Будинках культури, де упродовж 1958 р. відбулося 207 вистав, з яких 17 проведено в обласному Театрі народної творчості [28, арк. 4-7]. На 1 січня 1959 р., за звітами обласного Управління культури, функціонувало понад 15 районних театрів народної творчості [27, арк. 7-15].

Театральний аматорський рух Рівненщини сприяв заснуванню, за Постановою Комітету у справах мистецтв Раднаркому УРСР, мережі робітничо-селянських державних пересувних театрів (1949-1959 рр.). Оскільки для їх створення було відсутнє будь-яке підґрунтя, основою для них стали аматорські театральні гуртки, як це відбулося, приміром, у Дубні та Острозі ще в серпні 1945 р. [188]. Їх репертуар мало чим відрізнявся від самодіяльного, хоча й більшою мірою залежав від рішення Художніх рад – це переважно драматургія української класики, що дублювала репертуар Обласного музично-драматичного театру, утім давала змогу місцевому населенню хоча б таким чином долучатися до українського мистецтва. Тож вони починають художньо обслуговувати населення, насичуючи культурний простір регіону різноманітними виставами. Однак, проіснувавши 10 років, ці колективи, за відповідним рішенням Ради Міністрів СРСР, згортають свою діяльність.

У Луцьку активно діяло кілька театральних осередків: Волинський воєводський пересувний польський театр та Український народний театр під орудою М.Певного, який мав значне культурне реноме до 1939 р., оскільки був одним із найкращих театрів не лише Волині, але й Польщі [43].

Зважаючи на брак кваліфікованих кадрів керівників в усіх сферах, зокрема й самодіяльної сцени, цю справу перебирає на себе сільська інтелігенція – вчителі, лікарі, ветерани культурно-освітнього руху, що сформувалися у культурно-мистецьких гуртках «Просвіти», «Руської Бесіди» та їх філій і вціліли в добу сталінських репресій. Вони були обізнаними з досвідом роботи Львівських, Бережанських, Тернопільських «Просвіт»; між ними існували товариські стосунки і їх керівники надавали методичну допомогу представникам самодіяльного художнього руху регіону. Тому навіть той класичний репертуар, який бачив місцевий глядач у їх інтерпретації мав певні відмінності у тлумаченні образів, символіці постатей, художньому оформленні сцени чи її музичному обрамленні, ніж це відбувалося, приміром, на сценах аматорських чи професійних колективів Півдня або Сходу України. І змінити ситуацію у цьому плані не в змозі жодні інструкції, що надходили з районних Будинків культури, обласних Будинків народної творчості, керівники яких часто були й самі вихідцями з цих теренів. Та й номенклатурні кадри, як правило, направлялися у повоєнний період у більш «відповідальні», на думку влади, ділянки – освіту, економіку, силові структури. Місцевим залишалася лише сфера дозвілля, яка виявилася важливою у справі формування не лише духовної культури, але й історичної пам'яті та національної свідомості. Приміром, у 1946 р. із 16.129 номенклатурних посад у західних областях України корінними мешканцями замінено лише 2097, тобто 13% (у Волинській обл. – 10%, Івано-Франківській – 7,6%, Рівненській – 12,6%). У той же час в обласних відділах культурно-освітніх закладів регіону з 61 керівної посади місцевим вихідцям належало лише 2, у районах із 310 співробітників місцеві посідали тільки 18% [5; 247-292].

У перші повоєнні роки всі завідувачі управліннями народної освіти та їх заступники на західноукраїнських теренах були членами ВКП (б) і всі виключно із східних областей, що не знали специфіки краю, не враховували у своїй діяльності високий рівень релігійності населення, значення у його житті традиційної обрядовості, консервативність у ставленні до інокультурних впливів та запровадження форсованими темпами нових форм культурно-дозвілдової практики.

Серед 79 інструкторів обласних управлінь культури місцеві жителі склали лише 31 (39,2%), а серед 247 завідувачів міськими і районними відділами – лише 21 (8%). Як правило, місцеві кадри виконували обов'язки завідувачів сільськими клубами, хатами-читальнями, сільськими бібліотеками, що становило 85-90% від усіх працівників галузі [5; 257-258]. Проте саме це і створювало певну *осібність* сфери культури цих теренів. Адже місцеві кадри нижчого управлінського щабля й забезпечували збереження національних культурних традицій у шкільництві, музичному, театральному, вокально-хоровому та ін. видах аматорства. Часто вони або їх родичі були пов'язані з національно-визвольним рухом, пам'ятали про його учасників і намагалися поширити цю інформацію в середовищі аматорів.

Якщо репертуар театральних колективів Дубнівського та Острозького районів складається переважно з класики XIX – першої пол. XX ст., то Костопільські здебільшого працюють із сучасною одноактною п'єсою [65, арк. 72, 76, 83]. Політично забарвлений репертуар («Комсомольська лінія», «Колгоспні солов'ї») складає основу творчої діяльності гуртків Сарненського району. Проте в кожного з них у роботі були і п'єси А. Чехова, О. Островського («Без вини – винні»), М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, що є показником вірності українській сценічній традиції, а з іншого боку – заборони творів вітчизняних авторів авангардного спрямування.

Здійснений нами аналіз не дав можливості встановити, в якому районі перевага надавалася сучасному репертуару і де, навпаки, – класиці. Сучасну п'єсу залюбки сприймали як жителі Великого

Житина, Нової Любомирки, Верхівська, так і глядачі Корецького РБК, Висоцька чи Дюксина [64, арк. 4-7]. Щось подібне відбувалося й на Волині [43]. Сільський житель в умовах дефіциту культури з прихильністю ставився до будь-яких виявів художньої ініціативи.

Узагалі 50-60-ті роки – сприятливий час для самодіяльних акторів. І хоча самодіяльній сцені бракувало високоякісних п'єс, різноманітні експерименти (від конкурсів на сучасну одноактну п'єсу до постановки кожної дії однієї, визначеної наперед конкурсним журі вистави, художніми колективами іншого району), справляли враження на глядача і стимулювало його прихід до самодіяльності. Це стало можливим завдяки праці, яку проводили у 30-х роках інспектори Львівського музичного інституту на чолі зі С. Людкевичем у його філіях, починаючи від Тернополя, Бережан, Самбора, Луцька, Дубна, Рівного, покращуючи атмосферу української периферії і формуючи національну самосвідомість та історичну пам'ять місцевого населення [4; 546-588].

Стимулювали художню самодіяльність й щорічні кількадевні семінари для керівників театральних гуртків, що проводили співробітники ОБНТ, як і тижневі (десятиденні, починаючи від 1956 р. в обласних центрах) [55, арк. 19], тримісячні та шестимісячні (у Києві) курси з підвищення кваліфікацій творчих працівників, що наприкінці 50 – поч. 70-х років стали ознакою змін ставлення до аматорства, підвищення його ролі в українському суспільстві. Організована із залученням професіоналів, ця практика компенсувала населенню брак мережі художніх закладів, фахової інформації, посилювала інтерес до художньої творчості і давала змогу керівникам самодіяльних колективів здійснювати стажування на базі професіональних мистецьких структур країни. А численні заохочувальні заходи (грамоти, дипломи, почесні звання аматорським гурткам та їх учасникам і керівникам, як і скорочення робочого дня для репетицій) стали стимулом для розширення сфери впливу дозвілля на ціннісні орієнтації населення. І вже з середини 50-х років більшість драмгуртків відмовляється від суфлера і розпочинає поглиблену навчально-творчу, студійну діяльність, втягуючись у загальнокультурний контекст країни, де тотожні процеси вже реалізовувалися [33].

Результатом діяльності драматичних гуртків стало й формування на базі окремих із них агітаційно-культурних (згодом – художніх) бригад – мобільної групи, що використовувала широкі можливості мистецтва та сатири й гумору. Започатковані 1925 р. при Московському інституті журналістики, вони діяли і на Західному Поліссі, зокрема в с. Опариси Червоноармійського (тепер – Радивилівського) р-ну (кер. – Т.Савчук) [58, арк. 98] та інших теренах і мали чималий суспільно-культурний ефект у ліквідації негативних проявів у житті та побуті [69, арк. 5-6, 7]. Ці колективи були поширені по усіх селах районів і їх загальна кількість знаходилася в межах 18-23 на район, як це помітно по Корецькому, Дубенському, Ровенському [71, арк. 116, 134 та ін.]. Узагалі наявність у західноукраїнському селі хорového чи драматичного гуртка у 50-70-ті роки вважалася культурною нормою [57, арк. 134, 164-165], так само, як і відвідування церкви чи виступів мандрівних мистецьких гуртків. У них брали участь і представники національних меншин.

Час від часу, зважаючи на брак художніх керівників, очолювали подібні осередки й учасники – колгоспники, обліковці ферм, місцеві робітники без будь-якої фахової підготовки. І лише бажання щось робити самому допомагало їм досягти успіху, як це помітно у Демидівському р-ні на прикладі драматичного гуртка с. Вербень; Корецькому, Млинівському, Костопільському р-нах [70, арк. 26, 35, 42]. І такі гуртки обслуговували не лише своє село, але й з успіхом сприймалися глядачами Козинського, Берестецького районів Волинської обл. та міст Рівного, Дубна, Корця, Луцька, Ковеля. Це ставало виявом їх соціально-культурної активності. А місцева періодика («Радянське життя» – с. Хрінники Демидівського р-ну) із захопленням розповідала про майстерну гру вчителів місцевої школи – П.Немирич, Шевченка, Сороки, Кашарук та Марченка, колгоспного радиста і технічного працівника клубу – Пачковського й Антонюка, обліковця Д.Солов'я, колгоспника Я.Борисюка, С. Дружок, підсилюючи потяг до громадської активності [48, арк. 32-33, 44].

Цей гурток, відзначав кореспондент, з радістю чекали жителі сіл Рудка та Війниця [69, арк. 32-35, 44] та ін. І саме за 1957 р. 113 постановок здійснили 29 драмгуртків у такому невеличкому районі Рівненщини, п'єси яких переглянули 21.735 глядачів. Під їхнім впливом народжується подібна діяльність й у селах Вовничі, Свищів, Лопавше [75, арк. 67], [21; 190-191].

Упродовж 1950-1954 рр., час найбільшого ідеологічного контролю над духовним життям, яскравих здобутків самодіяльна театральна сцена регіону не мала [3; 103], зосереджуючись лише на виробничій проблематиці та вітчизняній класиці. Тож самодіяльне мистецтво Західного Полісся, протягом наступного періоду виявляє й надалі стає тенденцією до розширення кількості гуртків та їх учасників, поглиблення студійної роботи над роллю, акторською майстерністю, художнім оформленням вистав, спробою виходу за межі визначених стандартів в інтерпретації сценічних образів. Цьому допомагає створений ще у 30-ті роки часопис «Аматорський театр», на сторінках якого

публікується чимало практичних порад, нового репертуару [33; 49-50]. І хоча аналізовані архівні дані мають окремі хиби, притаманними радянській епосі загалом, розвиток аматорства в той період є, безперечно, позитивним явищем, як і фактором стимулювання соціальної активності населення. До речі, переглянуті нами сотні сторінок архівних матеріалів, засвідчують, що лише в одному випадку звіт Вербського (тепер – Дубенський р-н) РБК за 1957 р. («Річні звіти районних Будинків культури про проведену роботу у 1957 р.», ф. Р-597, оп. 1, од. зб. 95, арк. 82-87) писаний російською мовою і має яскраве політичне забарвлення. Усі інші *друковані* матеріали підготовлені українською і подають лише фактичну інформацію й не вирізняються будь-яким помітним ідеологічним штампом чи хиблять на граматичні та стилістичні помилки.

Активізуються в окреслений вище період й хоровий і народно-інструментальний рух, характерний Західному Полісся, яке має яскраві традиції у цьому плані. Адже саме тут зберігаються архаїчні автентичні зразки національної художньої культури, що були важливим стимулятором подальшого розвитку й хорового мистецтва [37; 6]. Провідним у хоровій творчості залишався народний напрям: у репертуарі гуртків переважали українські пісні, вітчизняна хорова класика, твори місцевих композиторів; значна їх частина спиралася на традиційну манеру співу й мовні діалекти, використовувала виразові можливості автентичних строїв і тембри народних голосів, прагнула органічного синтезу хорового, музично-інструментального, хореографічного мистецтва.

Це можна стверджувати й про народно-інструментальне виконавство та виконавство на духових інструментах, що функціонувало при клубах, виробничих підприємствах, установах і організаціях [22]. Навіть такі невеликі райони Рівненщини як Червоноармійський, Вербський, Корецький, Межирицький, Зарічненський мали у 50-х роках по 10-15 духових оркестрів та, відповідно, 4-8 – народних оркестрів, у кожному з яких брало участь до 15 осіб [59, арк. 60, 96].

У репертуарі повоєнної доби переважає класика: М. Глінка «Марш Чорномора» з опери «Руслан і Людмила», П. Чайковський «Сцена з балету «Лебедине озеро», сцени з опери М. Бородіна «Князь Ігор», а також С. Гулака-Артемівського – вступ до опери «Запорожець за Дунаєм», Дж. Верді – Вступ до опери «Травіата», С. Рахманінова – сцени з опери «Алеко», М. Лисенка «Сумний спів» та ін. Це і українські народні пісні «Де ти бродиш, моя доле», «Повій вітре на Вкраїну», «Спать мені не хочеться», «Затрембітай мені вівчарику», закарпатська народна пісня «Глибока криниця», «Чорнії брови, карії очі», «Тече вода з-під явора», «Сусідка»; твори українських композиторів: А.Кос-Анатольського «Ой, ти дівчино з горіха зерня», «Щедрик», «Дударик» М.Леонтовича та ін., чимало російських народних пісень: «Ах, ти душечка», «То не ветер ветку клонит», романси «Очи черные», «Я встретил вас» тощо [3; 130-131]. При цьому кожен із самодіяльних колективів включав до свого репертуару і сучасну проблематику, як свідчення того, що він *враховує вимоги часу*.

Підґрунтям для розуміння сутності функціонування регіональних форм хорового мистецтва є те, що однією з мотивацій державної (ідеологічної) підтримки пісенної творчості є ототожнення національного з «народним» у його протиставленні традиційному «буржуазному». Найбільш поширеною у той час став не лише хоровий класичний репертуар, але й фольклорні пісенспіви, що обумовлювалося, не тільки стійкістю традиційного хорового виконавства, але й тому, що цей вид зберігав пам'ять про національну ідентичність. На це спрямовувалася й тогочасна радянська репертуарна політика, в якій базовані на історичній минувшині зразки використовувалися для внесення у суспільну свідомість ідеологічних стандартів радянської доби, характерним для яких є об'єднання в концертну програму хорових творів, присвячених сучасності та національних народнопісенних зразків, любов до яких генетично закладена в пам'яті населення.

Розмаїття хорового жанру та його популярність у регіоні підтверджується й даними місцевих дослідників [3; 123-139], які засвідчують сталу тенденцію до зростання хорових колективів, починаючи від 1950 і до середини 1980 рр., коли під цю сферу підводиться значна організаційна та матеріально-технічна база, сподіваючись і названий вид народної ініціативи взяти під ідеологічний контроль. Приміром, виходячи з матеріалів дослідження М. Пономаренка, бачимо наступне: якщо у 1950 р. на Рівненщині функціонувало 553 хорових колективи (9.569 учасників), у 1960 р. – відповідно – 833 (19.860 учасників), то в 1969 р. їх було вже 886 (26.800 учасників) [54]. Так само, як це відбувалося з драматичними та хоровими гуртками, їх активність стимулювали численні творчі звіти, конкурси, фестивалі, що стали характерною рисою доби. І вже на кінець 1957 р., приміром, у типовому для хорового виконавства районі, яким є Корецький, функціонували 20 хорових колективів, 14 з яких виконували твори без інструментального супроводу, засвідчуючи високий професійний рівень. Одним із кращиків, за результатами обласного огляду 1957 р., вважався сільський хоровий гурток із с. Крилів [82, арк. 26].

Популярною формою хорового виконавства початку 50-х років у Західному Поліссі є хор-ланка, ознакою якої є специфічний репертуар, сформований переважно з пісень, записаних у своєму селі, чи

створений учасниками і присвячений перемогам у виробничій сфері, подіям у житті колективу, відомим людям. Відтак вони є відбитком регіональної народнопісенної хорової традиції і засвідчують стан побутування цього рівня хорової культури у конкретній місцевості. Їх ознакою, незважаючи на простий музичний супровід, є відтворення тих виконавських традицій, що справдана існували у тій чи іншій місцевості. Розширення їх побутування стимулювало увагу до опанування навичками пошукової фольклористичної діяльності (запису, розшифровки, музичної обробки, а відтак знання природи людського голосу, його теситури, виконавських можливостей тощо) та активізували народознавчий чинник. Ці гуртки використовували у виконавській практиці безліч цікавих художніх знахідок, творчих манер, розкривали глибину українського народного багатоголосся і стимулювали увагу до народної пісенної творчості й соціальну активність населення, оскільки участь у них потребувала часу, пов'язаного з пошуком фольклорних артефактів, їх записом, обробкою, репетиціями [44, арк. 12, 49]. Усі учасники і майже всі їх художні керівники були членами виробничих колективів, у переважній більшості не мали елементарної художньої освіти, утім, спираючись на природні задатки, закладені у народі, а надто – до пісенної творчості, вони досягли значних результатів і стали яскравою формою хорової презентації українського суспільства 50 – пол. 80-х років ХХ ст. [1, арк. 50]. Підґрунтям розвитку творчості стала державна Програма сприяння художній самодіяльності. Незважаючи на її ідеологічну детермінованість, вона забезпечила створення мережі міських, районних, сільських Будинків культури й численних хорових гуртків, що функціонували по всіх виробничих структурах, надала підстави для методичного координування діяльності керівників гуртків, фінансову підтримку галузі.

Формою підвищення кваліфікації для них були тижневі або 10-денні семінари – в обласних центрах [55, арк. 19], або 3-6 місячні курси у Києві – для керівників. Згадаємо й одно- та дводенні семінари, що проводилися місцевими керівниками РБК із залученням учителів та представників ідеологічних відділів щомісяця для співробітників районних установ культури, як це помітно зі звіту Межиріцького РБК [35, арк. 92] та фактично кожного району регіону. Під час проведення цих семінарів, крім розгляду питань політичної ситуації на міжнародній арені та країні, реалізовувалося й чимало практичних завдань, спрямованих на оволодіння нотною грамотою, підготовкою до випуску світлової газети, роботи над п'єсою чи твором будь-якого виду мистецтва, вивчення нових пісень і танців працівниками культури, методики проведення усних журналів, інших форм культурно-дозвілдової і освітньої діяльності [57, арк. 149].

Найбільш поширеними хор-ланок були саме на території Західного Полісся (північні райони Рівненщини та західної частини Волині), яке вважалося тереном з активним розвитком вокально-хорового виконавства, базованого на народнопісенній виконавській манері. Приміром, на Рівненщині, навіть під час спаду популярності цих форм (друга пол. 80-х років), за даними ДАРО, їх нараховувалося 145, у яких брало участь 1.646 учасників [81]. Найбільше таких гуртків існувало у північних районах області: Дубровицькому – 21 (225 учасників), Володимирецькому – 19 (228 учасників), Сарненському – 16 (185 учасників), Зарічненському – 13 (106 учасників), а також Костопільському 14 (191) [24; 77–78]. Заснування й поширення хор-ланок мало ще одну цінну рису – вони відродили чимало незаслужено забутих народних пісень, створених у добу визвольних змагань. І хоча про автентичне їх виконання мова не йшла, інтерес до регіональної народнопісенної практики стимулював формування історичної пам'яті населення. Активізував цей рух і творчість місцевих поетів та композиторів: А. Андрухова, О. Богачука, М. Дацика, Г. Дем'янчука, В. Кирильчука, М. Куца, Д. Немченка, М. Островського, М. Фенглера і ін.

Разом із згаданими художніми гуртками популярності набув агітбригадний рух, що активізувався після розквіту в центральній частині СРСР у 20 роки разом з іншими подібними формами в образотворчому і театральному видах самодіяльності. Ці культурно-мистецькі об'єднання, використовуючи розмаїття народного гумору і сатири, підтримані комуністичною партією, спрямованою на боротьбу з недбальством, пияцтвом, іншими негативними проявами на виробництві й побуті, зробили добру справу в активізації художньої ініціативи населення переважно нових західноукраїнських міст, які в той період швидко зростали через міграцію туди сільського населення. Вони й об'єднали цю людність, що знаходилася на роздоріжжі двох культурних систем (традиційної – сільської і вже нової міської) навколо певної ідеї, оскільки спільна художня діяльність знаходила продовження і в побуті, і виробництві [49, арк. 36, 68, 78, 89].

Найбільш активно її використовували на Волині під час посівної кампанії та жнив у 50-60-х рр. Театри народної творчості. Звісно, її учасниками формувалася й певна точка зору у глядача. Тож подібна форма могла функціонувати лише у специфічних умовах – відповідному рівні знань, інформованості населення, а також щирому бажанні слухачів самим побачити реакцію митців на те чи інше явище власного побуту і за їх допомогою спробувати усунути його з життєвого простору.

Окремі агітбригади в основу своїх виступів клали спеціально створені агітаційні п'єси, як це, приміром, реалізував художній гурт с. Мащі Костопільського р-ну (кер. – Г.Сагайдаківська) для місцевих хліборобів (п'єса «На перші гулі» С.Васильченка) [60, арк. 261]. Художня вартість таких п'єс невисока, адже писалися вони, як правило, «на злобу дня», не професійними драматургами, виконувалися не професійними акторами, при майже повній відсутності повноцінних репетицій, однак агітаційно-мобілізуєчу функцію вони виконували. Тож переваги драматичного мистецтва над іншими його видами очевидні [34; арк. 6]. Тому майже в кожному селі Західного Полісся, де існували колективи художньої самодіяльності, функціонував й агітбригадний гурток [58].

Таким чином, культурно-мистецькі процеси, що відбувалися на західно-поліських теренах, мали яскраво виражений поліетнічний характер, оскільки на них активно впливали євреї, німці, поляки, росіяни, чехи. У той же час вони засвідчили як популярність театрального, народно-інструментального, драматичного та хорового жанрів у розмаїтті їх виявів, так і необхідність масштабного підходу до питань організації культурного життя населення. Про це засвідчує й Додаток до наказу Міністра культури УРСР від 6.06.1956 р., за яким упродовж наступного (1957) року передбачалася підготовка керівників гуртків художньої самодіяльності на короткотермінових курсах загальною кількістю 14.505 осіб, у т. ч. на Волині і Рівненщині за жанрами: баяністів – 120 і 100; керівників духових оркестрів – 40 і 60; керівників оркестрів народних інструментів – 50 і 50; керівників хорових гуртків – 150 і 95; керівників танцювальних гуртків – 115 і 60; керівників драматичних гуртків – 110 і 40 [30, арк. 20-22]. Адже загальна культура місцевого населення підвищувалася, враховуючи його інформованість, розширення меж контакту з культурною діяльністю, як і збільшувалася кількість вільного часу. А відтак, його художнім наповненням й мали займатися фахівці, яких так бракувало Західній Україні загалом, як і Західному Поліссю зокрема.

Список використаної літератури

1. *Аркуш обліку хор-ланки*. Пłosківського сільського клубу (13 лист. 1955 р.). *Державний архів Рівненської області (ДАРО)*, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 53 [186 арк.].
2. *Бермес І. Л.* Культурно-просвітницькі товариства Дрогобиччини в розбудові мистецького життя регіону. 1900–1939 рр. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 13. Рівне : РДГУ, 2008. С. 48–57.
3. *Борейко Г. Д.* Культурне життя Рівненщини у 50-60 роки ХХ століття: тенденції та особливості розвитку : дис...канд. істор. наук : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». НАКККіМ. Київ, 2010. 227 с.
4. *Булка Ю. П.* Музична культура Західної України. *Історія української музики*. В 6-ти т. Т. 4. 1917–1941. Київ : Наук. думка, 1992. С. 546–588 [614 с.].
5. *Виткалов В. Г.* Культурне становлення республіки у першому повоєнному десятилітті. *Українська культура: сторінки історії ХХ століття*: монографія Вид. 2. Рівне : Вертекс, 2004. С. 247–292.
6. *Виткалов В. Г.* Культурний чинник як фактор духовного становлення молоді (на прикладі аналізу сфери дозвілля та системи вищої спеціальної освіти). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 11. Рівне, 2006. С. 96–107.
7. *Виткалов В. Г., Виткалов С. В.* Культурно-мистецька панорама Рівненщини періоду незалежності. *Аркадія : культуролог.-мистецтвозн. журн. Одес. нац. політех. ун-ту*, 2009. № 2. С. 3–11.
8. *Виткалов В. Г.* Орест Михайлович Олійник – майстер хорової мініатюри. *Незабутні постаті хорового мистецтва Рівненщини: Зб. нарисів*. Рівне : Вид. О. Зень, 2010. С. 103–107 [247 с.].
9. *Виткалов В. Г.* Орест Михайлович Олійник. *Кафедрі хорового диригування РДГУ – 40 років: зб. нарисів / ред.-упоряд. Б. Й. Столярчук*. Рівне: Вид. О. Зень, 2010. С. 34–37 [144 с.].
10. *Виткалов В. Г.* Представники хорового мистецтва Рівненщини: *Людмила Опанасівна Ульяновська / Ред.-упоряд. Б. Й. Столярчук*. Рівне : Вид. О. Зень, 2015. С. 43–47 [196 с.].
11. *Виткалов В. Г.* Українська культура: сторінки історії ХХ століття : монографія. Вид. 2. Виправлене і доп. Рівне : Вертекс, 2004. 640 с.
12. *Виткалов С. В.* Рівненщина : культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія. Рівне : ППДМ, 2012. 416 с.
13. *Виткалов С. В.* Установи культури Рівненщини в умовах експерименту. *Культура України: Вісн. Харків. держ. акад. культури*. Харків, 2013. № 3 (24/25). С. 125–130.
14. *Виткалов С. В.* Муніципальний дитячий духовий оркестр «Смига» Дубнівської районної держадміністрації. *Мистецькі грані*. 2012. № 27. С. 15–16.
15. *Виткалов С. В.* Народознавчий чинник художньої практики Рівненщини: спроба мистецтвознавчого аналізу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 18. Т. 2. Рівне, 2012. С. 74–77.
16. *Виткалов С. В.* Культурно-освітня діяльність в умовах глобалізації і проблеми галузі. *Народна творчість Рівненщини: журн. КЗ «Рівнен. обл. центру народної творчості»*. 2013. № 1 (2). С. 7–12.
17. *Виткалов С. В.* Проблеми регіональної культури в контексті державного устрою країни. *Аркадія : Культуролог. та мистецтвознавчий журн.* Одеса : нац. політех. ун-т, 2008. № 2 (20). С. 58–61.

18. **Виткалов С. В.** [Рецензія]. *Вища школа* (Київ). 2007. № 3. С. 95–98. [Рец. на кн.: Виткалов В. Г. Берестецька битва 1651 року мовою документів: за матеріалами наукової спадщини І. К. Свешнікова: хрестоматія / В. Г. Виткалов, Т. О. Пономарьова]. Рівне : Вертекс, 2005. 407 с., іл.
19. **Виткалов С. В.** [Рецензія]. *Вісн. Книжк. палати*, 2012. № 1 (186). С. 10–13 [Рец. на кн.: Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини: кол. моногр.] / за ред. проф. Виткалова В. Г. Рівне : ПП ДМ, 2011. 237 с., іл.
20. **Виткалов С. В.** «Art Jazz Cooperation» як форма відродження традицій джазового виконавства: культурологічний аспект. *Вісн. Маріуполь. держ. ун-ту*. Вип. 7. Серія: Культурологія. Філософія. Соціологія, 2014. С. 60–65.
21. **Виткалов С. В.** Державний архів Рівненської області як інформаційний центр. *Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності*: монографія. Рівне : ПП ДМ, 2012. С. 190–203.
22. **Виткалов С. В.** Дитячий зразковий духовий оркестр «Смига» Дубенської районної державної адміністрації в контексті змін у ставленні органів місцевої влади до культурної діяльності. *Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: митці, художні колективи та організатори духовного життя: монографія*. Рівне : Дятлик М., 2014. 362 с.
23. **Гайдабура В.** Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). *Український театр ХХ століття* [Редкол. Н. Корнієнко]. Київ : ЛДЛ, 2003. 512 с.
24. **Горох Г. С.** Вокально-хорова ланка як явище у хоровому мистецтві II пол. ХХ століття (на прикладі Рівненщини). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 20. Т. 1. Рівне, 2015. С. 74–80.
25. **Демократичні процеси в суспільстві та їх вплив на зміст художньої діяльності**. Виткалов В. Г. *Українська культура : сторінки історії ХХ століття*. С. 320–330 [640 с.].
26. **Діяльність самодіяльних народних театрів Ровенщини у 1960–1969 роках**. Ровенський обл. Будинок народної творчості (ОБНТ). ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 147 [117 арк.].
27. **Довідка про стан культурної сфери Ровенської області за 1959 рік** (Характеристика роботи Театрів народної творчості). Обласний відділ у справах мистецтв і підвідомчі йому установи по Ровенській обл. ДАРО, ф. Р. 64, оп. 2, од. зб. 10. Арк. 7-15.
28. **Довідка про стан культурної сфери Ровенської області**. Театри народної творчості. / Обласний відділ у справах мистецтв і підвідомчі йому установи по Ровенській обл. ДАРО, ф. Р. 84, оп. 2, од. зб. 3. Арк. 4–7.
29. **Довідки та інформація про хід підготовки культурно-освітніх установ області до республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва, присвяченого 50-річчю Радянської влади**. 1966 р. Управління культури виконкому Рівненської обл. Ради депутатів трудящих. ДАРО, ф. Р. 478, оп. 3, од. зб. 319.
30. **Додаток до Наказу Міністра культури УРСР від 6 червня 1956 р.** № 1050: Орієнтовний план підготовки керівників гуртків художньої самодіяльності на короткотермінових курсах на 1956–1957 рр. Накази Міністерства культури УРСР і Ровенського обласного управління культури. Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 64. Арк. 20–22.
31. **Духовий оркестр Волинського училища культури і мистецтв ім. І. Стравінського**. URL: <http://www.vdykim.lutsk.ua/duchovyi.pdf>.
32. **Жилінський І. Ф.** «...І золотої нитки не згубить». *Волинські дзвони : культуролог. альм.* Вип. 3. Рівне : РДГУ, 2004. С. 46–51.
33. **Закшевер І. Б.** Пути самодеятельного театра. М. : Сов. Россия, 1981. 146 с.
34. **Заходи обласного управління культури з культурного обслуговування населення по МТО та інформація про кількість учасників художніх колективів, репертуар, кількість виступів (1953 р.)**. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1. од. зб. 24. Арк. 6, 23, 59–62 [157 арк.].
35. **Звіт про роботу Межиріцького районного Будинку культури за 1958 р.** / Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп.1, од. зб. 105 [111 арк.].
36. **Звіт про Острозьщина. Річний звіт про роботу Ровенського обл. Будинку народної творчості за 1957 рік**. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1. од. зб. 123. Арк. 10, 12, 15, 29–30, 35, 39–42, 55, 65, 83, 107, 115–116.
37. **Ігнатова Л. П.** Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст.: автореф. дис...канд. мист. : 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2006. 22 с.
38. **Інформація про стан культурного обслуговування населення за 1955 рік** / Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1. од. зб. 62. Арк. 149, 150 [448 арк.].
39. **Ковалюк Р. Р.** Культурологічні та духовні аспекти «радянизації» Західної України. *Укр. іст. журн.*, 1993. № 2/3. С. 3–16.
40. **Косик В.** Україна під час Другої Світової війни. 1938–1945. За матеріалами Вермахту. Торонто, 1997. 729 с.
41. **Культурне будівництво в УРСР. 1945-1955 рр.** URL: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10303>.
42. **Купріненко Н.** Самодіяльність у Смізі. *Зоря* (сміт. Зоря). 1958. 8 трав. С. 4.
43. **Кучерепа С.** Польський театр на Волині. Луцьк : ВМА «Терен», 2005. 116 с.
44. **Листок обліку індивідуального виконання художньої самодіяльності** (Остапчук А. Л., Якубчик С. І., Якубчик С. Ф. – колгоспники (вокальне тріо). 13 лист. 1955 р., с. Богдашів Ровенського р-ну, Ровенської обл. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 24. [157 арк.].
45. **Листування з республіканським Центральним Будинком народної творчості, Міністерством культури УРСР**, обласними управліннями культури та іншими організаціями з питань художньої

самодіяльності, організації виставок, оглядів і інших питань. 1958 рік. Інформація про роботу Острозького самодіяльного народного драматичного театру. Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 146. Арк. 4, 10–11, 169 [184 арк.].

46. *Литвин В. М.* Україна у першому повоєнному десятилітті (1946–1955). Київ : Вид. дім «Лі-Терра», 2004. 240 с.

47. *Лужницький Г.* Український театр. Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2004. Т. 1.

48. *На клубній сцені – сільські митці», «На сільській сцені»:* Річні звіти про роботу районних Будинків культури області за 1955 р. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 95. Арк. 32–33 [98 арк.].

49. *Накази, постанови, розпорядження про проведення республіканських семінарів інструкторів-методистів, перспективні і поточні плани та звіти з питань розвитку культури Волинської обл, протоколи засідання Художніх рад, програми виступів художніх колективів тощо.* Управління культури Волин. облдержадміністрації. ДАВО, ф. Р 592, 1953–1997 рр. 2435 спр.

50. *Новини краєзнавчої літератури.* Бібліографічні покажчики за 1991–2015 рр. Рівне, 1992–2016.

51. *Опыт работы по руководству самодеятельным художественным творчеством: экспресс-информ. НИО «Информкультура»:* Культурно-просветительная работа. Самодеятельное художественное т-во. Гос. б-ка им. В. И. Ленина, отд. Микрофотокопирования, 1983. Вып. 6. 16 с.

52. *Парух К.* Кроки у мистецтво. *Зміна.* 1981. 16 трав.

53. *Пиналов С. А., Чернявский Г.И., Виноградов А.П.* История культурно-просветительной работы в СССР. Київ : Вищ. шк., 1983. 263 с.

54. *Пономаренко М. І.* Становлення та розвиток самодіяльного виконавства на Рівненщині (хорове та вокальне мистецтво). Рівне, 1993. 55 с.

55. *Про проведення обласного десятиденного семінару керівників сільських драматичних колективів.* 1956–1957 р. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 64 [101 арк.].

56. *Про результати перевірки репертуару самодіяльних гуртків у 1946 р.:* Статистичні звіти. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 43 [57 арк.].

57. *Про роботу над репертуаром та характеристика творчих здобутків керівників театральних гуртків.* Річні звіти і інформації районних Будинків культури про проведену роботу за 1955 р. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 62. Арк. 25, 115, 172–173, 176–177, 202.

58. *Про розвиток агітбригадного жанру.* Річні звіти районних Будинків культури за 1958 рік. Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 105 [111 арк.].

59. *Програми виступів колективів художньої самодіяльності.* Протоколи засідань комісії оглядів, звіти і аркуші обліку кількості і складу колективів-учасників в оглядах художньої самодіяльності (Вербського р-ну) за 1955 р. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 48.

60. *Протоколи засідання журі з питань проведення оглядів художньої самодіяльності, програми виступів художніх колективів і списки учасників олімпіад за 1955 рік) /* Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 53. Арк. 4, 77, 87, 215, 261, 301, 305–306 [315 арк.].

61. *Протоколи засідань журі з питань проведення оглядів художньої самодіяльності, програми виступів художніх колективів і списки учасників оглядів за 1955 р. /* Ровенський обласний Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 48. Арк. 59; од. зб. 53. арк. 4, 77, 87, 215, 261, 301, 305–306; ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 94. Арк. 26, 38, 42, 78 [141 арк.].

62. *Радянська Ровенищина 1939–1959.* Документи й матеріали [Відп. ред. В. І. Вишнякова]. Львів : Книжково-журнальне вид., 1962. 430 с.

63. *Рівненщина репресована, депортована, мордована. 1939–1941:* [Матеріали громадських історико-правових слухань у м. Рівне 9 черв. 1996 р.]. Рівне : Азалія, 1997. 88 с.

64. *Річний звіт про роботу Ровенського обл.* Будинку народної творчості за 1957 р. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 93. Арк. 4–7 [30 арк.].

65. *Річні звіти і заходи районних Будинків культури.* Звіти про проведену роботу за 1955 р. / Ровенський обласний Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 62 [448 арк.].

66. *Річні звіти і матеріали районних установ культури про проведену роботу за 1956 рік.* Рівненський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 62. Арк. 25, 28, 48, 57, 72, 76, 84, 102, 105, 130, 115, 148, 162, 164–165, 177, 206, 220, 243–244, 263–301, 325, 329, 337, 405 [448 арк.].

67. *Річні звіти і організаційні заходи районних Будинків культури за 1954 р. /* Статистичний звіт Ровенського обл. Будинку народної творчості за 1954 рік. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 64. Арк. 19–22.

68. *Річні звіти районних Будинків культури за 1959 рік /* Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 123. Арк. 10, 12, 15, 29–30, 35, 39–42, 55, 65, 83, 107, 115–116.

69. *Річні звіти районних Будинків культури про проведену роботу за 1957 рік. /* Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 95. Арк. 32–35, 44, 86 [91 арк.].

70. *Річні звіти районних Будинків культури про проведену роботу за 1957 р. /* Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 94. Арк. 26, 32, 33, 38, 42, 78, 105, 116, 134, 138.

71. *Річні звіти районних Будинків культури про проведену роботу у 1957 р.* (Про роботу над репертуаром театральних гуртків області). / Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 194 [141 арк.].

72. **Романюк І. М.** Соціально-економічні і культурні процеси в українському селі у 50 – першій пол. 60-х рр. ХХ століття : дис. ... д-ра іст. наук: 07.00.01. Київ, 2006. 509 с.
73. **Список знятих із репертуару, на підставі даних Головного управління з контролю за репертуаром і видовищами, вистав, пісень та ін.** (10.04.1945 – 27.05.1948 рр.). Обласний відділ у справах мистецтв Ровенської обл.: Накази і розпорядження Управління контролю за репертуаром і видовищами УРСР. ДАРО, ф. Р. 84, оп. 2, од. зб. 13 [100 арк.]: оп. 2, од. зб. 3. Арк. 4; ф. Р. 84, оп. 2, од. зб. 10. Арк. 2–13, 14–18, 20–24, 28–30, 33, 35, 39–42, 53, 57; ф. Р. 84, оп. 2, од. зб. 13. Арк. 2–13, 59. Там само. од. зб. 17. Арк. 1, 5, 16, 18–20, 24, 35, 38. Там само. од. зб. 24. Арк. 2, 22, 30, 33 [76 арк.].
74. **Творчий звіт Острозького районного Будинку культури за 1955 рік із драматичного жанру.** / Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 63. Арк. 10–11 [13 арк.].
75. **Творчий звіт театральних колективів Дубеницини за 1958 р.** / Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 95. Арк. 67, 68, 71 [98 арк.].
76. **Тхор В. І., Сніцаревич В. М.** Наш край в курсі історії України. Рівне, 1997. 80 с.
77. **Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту.** Вип. 1–23. Рівне, 1995-2017.
78. **Український Національний Фронт: Дослідження, документи, матеріали** / [Упоряд. М. В. Дубас, Ю. Д. Зайцев]. Львів : Ін-т українознавства ім. І. П. Крип'якевича НАН України, 2000. 680 с.
79. **Хитрий Е.** Скульптура малих форм : про скульптора О. Музичука. Рівне вечірнє, 1995. 5 серп. С. 4.
80. **Хитрий Ч. І.** Минувшина Рівненщини – далека і близька. Ч. І. Рівне, 2008. 404 с.
81. **Хор-ланки Рівненщини** [Лист обліку самодіяльних колективів]. 1955 р. Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, спр. 48. Арк. 12, 48-50 [186 арк.].
82. **Художня самодіяльність Корецького району: Річні звіти районних Будинків культури за 1957 р.** Ровенський обл. Будинок народної творчості. ДАРО, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 94 [141 арк.].
83. **Шиманський П. Й.** Музичне життя Волині першої пол. ХХ ст.: моногр. Луцьк : Вежа, 2005. 172 с.

References

1. **Arkush obliku khor-lanky Ploskivskoho silskoho klubu** (13 lyst. 1955 r.). Derzhavnyi arkhiv Rivnenskoï oblasti (DARO), f. R. 597, op. 1, od. zb. 53 [186 ark.].
2. **Bermes I. L.** Kulturno-prosvitnytski tovarystva Drohobychchyny v rozbudovi mystetskoho zhyttia rehionu. 1900–1939 rr. Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 13. Rivne : RDHU, 2008. S. 48–57.
3. **Boreiko H. D.** Kulturne zhyttia Rivnenshchyny u 50-60 roky XX stolittia: tendentsii ta osoblyvosti rozvytku : dys...kand. istor. nauk : spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». NAKKKiM. Kyiv, 2010. 227 s.
4. **Bulka Yu. P.** Muzychna kultura Zakhidnoi Ukrainy. Istoriiia ukrainskoï muzyky. V 6-ty t. T. 4. 1917 – 1941. Kyiv : Nauk. dumka, 1992. S. 546–588 [614 s.].
5. **Vytkalov V. H.** Kulturne stanovlennia respubliky u pershomu povoiennomu desiatylitti. Ukrainska kultura: storinky istorii KhKh stolittia: monohrafiia Vyd. 2. Rivne : Verteks, 2004. S. 247–292.
6. **Vytkalov V. H.** Kulturnyi chynnyk yak faktor dukhovnoho stanovlennia molodi (na prykladi analizu sfery dozvillia ta systemy vyshchoi spetsialnoi osvity). Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 11. Rivne, 2006. S. 96–107.
7. **Vytkalov V. H., Vytkalov S. V.** Kulturno-mystetska panorama Rivnenshchyny periodu nezalezhnosti. Arkadiia : kulturoloh.-mystetstvozn. zhurn. Odes. nats. politekh. un-tu, 2009. № 2. S. 3–11.
8. **Vytkalov V. H.** Orest Mykhailovych Oliinyk – maister khorovoi miniatiury. Nezabutni postati khorovoho mystetstva Rivnenshchyny: Zb. narysiv. Rivne : Vyd. Oleh Zen, 2010. S. 103–107 [247 s.].
9. **Vytkalov V. H.** Orest Mykhailovych Oliinyk. Kafedri khorovoho dyryhuvannia RDHU – 40 rokiv: zb. narysiv / red.-uporiad. B. Y. Stoliarchuk. Rivne: Vyd. O. Zen, 2010. S. 34–37 [144 s.].
10. **Vytkalov V. H.** Predstavnyky khorovoho mystetstva Rivnenshchyny: Liudmyla Opanasivna Ulianovska / Red.-uporiad. B. Y. Stoliarchuk. Rivne : Vyd. Oleh Zen, 2015. S. 43–47 [196 s.].
11. **Vytkalov V. H.** Ukrainska kultura: storinky istorii XX stolittia : monohrafiia. Vyd. 2. Vypravlene i dop. Rivne : Verteks, 2004. 640 s.
12. **Vytkalov S. V.** Rivnenshchyna : kulturno-mystetskyi potentsial v paradyhmakh suchasnosti: monohrafiia. Rivne : PPDМ, 2012. 416 s.
13. **Vytkalov S. V.** Ustanovy kultury Rivnenshchyny v umovakh eksperymentu. Kultura Ukrainy: Visn. Kharkiv. derzh. akad. kultury. Kharkiv, 2013. № 3 (24/25). S. 125–130.
14. **Vytkalov S. V.** Munitsypalni dytiachyi dukhovyi orkestr «Smyha» Dubnivskoi raionnoi derzhadministratsii. Mystetski hrani. 2012. № 27. S. 15–16.
15. **Vytkalov S. V.** Narodoznavchyi chynnyk khudozhnoi praktyky Rivnenshchyny: sprobа mystetstvoznavchoho analizu. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 18. T. 2. Rivne, 2012. S. 74–77.
16. **Vytkalov S. V.** Kulturno-osvitnia diialnist v umovakh hlobalizatsii i problemy haluzi. Narodna tvorchist Rivnenshchyny: zhurn. KZ «Rivnen. obl. tsentru narodnoi tvorchosti». 2013. № 1 (2). S. 7–12.
17. **Vytkalov S. V.** Problemy rehionalnoi kultury v konteksti derzhavnoho ustroiu krainy. Arkadiia : Kulturoloh. ta mystetstvoznachnyi zhurn. Odesa : nats. politekh. un-t, 2008. № 2 (20). S. 58–61.

18. **Vytkalov S. V.** [Retsenzia]. Vyshcha shkola (Kyiv). 2007. № 3. S. 95–98. [Rets. na kn.: Vytkalov V. H. Berestetska bytva 1651 roku movoiu dokumentiv: za materialamy naukoiu spadshchyny I. K. Svieshnikova: khrestomatiia / V. H. Vytkalov, T. O. Ponomarova]. Rivne : Verteks, 2005. 407 s., il.
19. **Vytkalov S. V.** [Retsenzia]. Visn. Knyzhk. Palaty, 2012. № 1 (186). S. 10–13 [Rets. na kn.: Dekoratyvno-prykladne mystetstvo Rivnenshchyny: kol. monohr.] / za red. prof. Vytkalova V. H. Rivne : PP DM, 2011. 237 s.
20. **Vytkalov S. V.** «Art Jazz Cooperation» yak forma vidrozhennia tradytsii dzhazovoho vykonavstva: kulturolohichnyi aspekt. Visn. Mariupol. derzh. un-tu. Vyp. 7. Seria: Kulturolohii. Filosofiia. Sotsiolohii. Mariupol, 2014. S. 60–65.
21. **Vytkalov S. V.** Derzhavnyi arkhiv Rivnenskoï oblasti yak informatsiinyi tsentr. Rivnenshchyna: kulturno-mystetskyi potentsial v paradyhmakh suchasnosti: monohrafiia. Rivne : PP DM, 2012. S. 190–203.
22. **Vytkalov S. V.** Dytiahyi zrazkovyi dukhovyi orkestr «Smyha» Dubenskoï raionnoi derzhavnoi administratsii v konteksti zmin u stavlenni orhaniv mistsevoi vlady do kulturnoi diialnosti. Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh: myttsi, khudozhni kolektyvy ta orhanizatory dukhovnoho zhyttia: monohrafiia. Rivne : Diatlyk M., 2014. 362 s.
23. **Haidabura V.** Stsenichne mystetstvo v Ukraini periodu nimetsko-fashystskoï okupatsii (1941–1944). Ukrainskyi teatr XX stolittia [Redkol. N. Korniienko]. Kyiv : LDL, 2003. 512 s.
24. **Horokh H. S.** Vokalno-khorova lanka yak yavysheche u khorovomu mystetstvi II pol. KhKh stolittia (na prykladi Rivnenshchyny). Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 20. T. 1. Rivne, 2015. S. 74–80.
25. **Demokratychni protsesy v suspilstvi ta yikh vplyv na zmist khudozhnoi diialnosti.** Vytkalov V. H. Ukrainska kultura : storinky istorii XX stolittia. S. 320–330 [640 s.].
26. **Diialnist samodiialnykh narodnykh teatriv Rovenshchyny u 1960–1969 rokakh.** Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti (OBNT). DARO, f. R. 597, op. 1, od. zb. 147 [117 ark.].
27. **Dovidka pro stan kulturnoi sfery Rovenskoï oblasti za 1959 rik** (Kharakterystyka roboty Teatriv narodnoi tvorchosti). Oblasnyi viddil u spravakh mystetstv i pidvidomchi yomu ustanovy po Rovenskii obl. DARO, f. R. 64, op. 2, od. zb. 10. Ark. 7-15.
28. **Dovidka pro stan kulturnoi sfery Rovenskoï oblasti. Teatry narodnoi tvorchosti.** / Oblasnyi viddil u spravakh mystetstv i pidvidomchi yomu ustanovy po Rovenskii obl. DARO, f. R. 84, op. 2, od. zb. 3. Ark. 4–7.
29. **Dovidky ta informatsiia pro khid pidhotovky kulturno-osvitnykh ustanov oblasti do respublikanskoho festyvaliu samodiialnoho mystetstva, prysviachenoho 50-richchiu Radianskoï vlady.** 1966 r. Upravlinnia kultury vykonkomu Rivnenskoï obl. Rady deputativ trudiashchykh. DARO, f. R. 478, op. 3, od. zb. 319.
30. **Dodatok do Nakazu Ministra kultury URSR vid 6 chervni 1956 r. № 1050: Oriientovnyi plan pidhotovky kerivnykiv hurtkiv khudozhnoi samodiialnosti na korotkotermynovykh kursakh na 1956–1957 rr.** Nakazy Ministerstva kultury URSR i Rovenskoho oblasnoho upravlinnia kultury. Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. DARO, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 64. Ark. 20–22.
31. **Dukhovyi orkestr Volynskoho derzhavnoho uchylshcha kultury i mystetstv im. I. Stravinskoho.** URL. <http://www.vdykim.lutsk.ua/duchovy.pdf>.
32. **Zhylynskyi I.** «...I zolotoi nytky ne zghubit». Volynski dzvony : kulturoloh. alm. Vyp. 3. Rivne : RDHU, 2004. S. 46–51.
33. **Zakshever Y. B.** Puty samodeiatelnoho teatra. M. : Sov. Rossyia, 1981. 146 s.
34. **Zakhody oblasnoho upravlinnia kultury z kulturnoho obsluhovuvannia naseleння po MTO ta informatsiia pro killist uchashchykh khudozhnykh kolektyviv, repertuar, killist vystupiv** (1953 r.). DARO, f. R. 597, op. 1. od. zb. 24. Ark. 6, 23, 59–62 [157 ark.].
35. **Zvit pro robotu Mezhyritskoho raionnoho Budynku kultury za 1958 r.** / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. DARO, f. 597, op.1, od. zb. 105 [111 ark.].
36. **Zvituie Ostrozhchyna. Richnyi zvit pro robotu Rovenskoho obl. Budynku narodnoi tvorchosti za 1957 rik.** DARO, f. R. 597, op. 1. od. zb. 123. Ark. 10, 12, 15, 29–30, 35, 39–42, 55, 65, 83, 107, 115–116.
37. **Ihnatova L. P.** Tendentsii rozvytku muzychnoi kultury Volyni naprykintsi XX – poch. XXI st.: avtoref. dys....kand. mystetstvoznavstva : 17.00.01. «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv : KNUKiM, 2006. 22 s.
38. **Informatsiia pro stan kulturnoho obsluhovuvannia naseleння za 1955 rik.** / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. DARO, f. R. 597, op. 1. od. zb. 62. Ark. 149, 150 [448 ark.].
39. **Kovaliuk R. R.** Kulturolohichni ta dukhovni aspekty «radianyzatsii» Zakhidnoi Ukrainy. Ukrainskyiistorychnyi zhurnal, 1993. № 2/3. S. 3–16.
40. **Kosyk V.** Ukraina pid chas Druhoi Svitovoi viiny. 1938–1945. Za materialamy Vermakhtu. Toronto, 1997. 729 s.
41. **Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR.** 1945-1955 rr. URL: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10303>.
42. **Kuprinenko N.** Samodiialnist u Smyzi. Zoria (smt. Zoria). 1958. 8 trav. S. 4.
43. **Kucherepa S.** Polskyi teatr na Volyni. Lutsk : VMA «Teren», 2005. 116 s.
44. **Lystok obliku indyvidualnoho vykonannia khudozhnoi samodiialnosti** (Ostapchuk A. L., Yakubchuk S. I., Yakubchuk S. F. – kolhospyky (vokalne trio). 13 lyst. 1955 r., s. Bohdashiv Rovenskoho r-nu, Rovenskoï obl. DARO, f. R. 597, op. 1, od. zb. 24. [157 ark.].
45. **Lystuvannia z respublikanskym Tsentralnym Budynkom narodnoi tvorchosti, Ministerstvom kultury URSR,** oblasnymy upravlinniamy kultury ta inshymy orhanizatsiaymy z pytan khudozhnoi samodiialnosti, orhanizatsii vystavok,

- ohliadiv i inshykh pytan. 1958 rik. Informatsiia pro robotu Ostrozkooho samodiialnoho narodnoho dramatychnoho teatru. Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 146. Ark. 4, 10–11, 169 [184 ark.].
46. *Lytvyn V. M.* Ukraina u pershomu povoiennomu desiatylitti (1946–1955). Kyiv : Vyd. dim «Li-Terra», 2004. 240 s.
47. *Luzhnytskyi H.* Ukrainysky teatr. Lviv : Vyd-vo LNU im. I. Franka, 2004. T. 1.
48. *Na klubnii steni – silski myttsi», «Na silskii steni»:* Richni zvity pro robotu raionnykh Budynkiv kultury oblasti za 1955 r. / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 95. Ark. 32–33.
49. *Nakazy, postanovy, rozporiadzhennia pro provedennia respublikanskykh seminariv instruktoriv*-metodystiv, perspektyvni i potochni plany ta zvity z pytan rozvytku kultury Volynskoi obl, protokoly zasidannia Khudozhnykh rad, prohramy vystupiv khudozhnykh kolektyviv toshcho. Upravlinnia kultury Volyn. obl. derzhadministratsii. *DAVO*, f. R. 592, 1953–1997 rr. 2435 spr.
50. *Novyny kraieznavchoi literatury.* Bibliohrafichni pokazhchyky za 1991–2015 rr. Rivne, 1992–2016.
51. *Opyt roboty po rukovodstvu samodeiatelnykh khudozhestvennykh tvorchestvom:* ekspress-ynform. NYO «Ynformkultura»: Kulturno-prosvyetyelnaia rabota. Samodeiatelnoe khudozhestvennoe t-vo. Hos. b-ka ym. V. Y. Lenyna, otd. Mykrofotokopirovanyia, 1983. Vyp. 6. 16 s.
52. *Parukh K.* Kroky u mystetstvo. Zmina. 1981. 16 trav.
53. *Pynalov S. A., Cherniavskyi H. Y., Vynohradov A. P.* Ystoryia kulturno-prosvyetyelnoi raboty v SSSR. Kyiv : Vyshch. shk., 1983. 263 s.
54. *Ponomarenko M. I.* Stanovlennia ta rozvytok samodiialnoho vykonavstva na Rivnenshchyni (khorove ta vokalne mystetstvo). Rivne, 1993. 55 s.
55. *Pro provedennia oblasnoho desiatydennoho seminaru kerivnykh silskykh dramatychnykh kolektyviv.* 1956–1957 rik. *DARO*, f. R. 597, op. 1, od. zb. 64 [101 ark.].
56. *Pro rezultaty perevirky repertuaru samodiialnykh hurtkiv u 1946 rotsi:* Statystychni zvity. *DARO*, f. R. 597, op. 1, od. zb. 43 [57 ark.].
57. *Pro robotu nad reperturom ta kharakterystyka tvorchykh zdobutkiv kerivnykh teatralnykh hurtkiv. Richni zvity i informatsii raionnykh Budynkiv kultury pro provedenu robotu za 1955 r.* / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 62. Ark. 25, 115, 172–173, 176–177, 202.
58. *Pro rozvytok ahitbryhadnoho zhanru. Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury za 1958 rik.* Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1, od. zb. 105 [111 ark.].
59. *Prohramy vystupiv kolektyviv khudozhnoi samodiialnosti. Protokoly zasidan komisii ohliadiv, zvity i arkushi obliku kilkosti i skladu kolektyviv-uchasnykh v ohliadakh khudozhnoi samodiialnosti* (Verbskoho r-nu) za 1955 r. / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1, od. zb. 48.
60. *Protokoly zasidannia zhuri z pytan provedennia ohliadiv khudozhnoi samodiialnosti, prohramy vystupiv khudozhnykh kolektyviv i spysky uchasnykh olimpiad za 1955 r.* / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1, od. zb. 53. Ark. 4, 77, 87, 215, 261, 301, 305–306 [315 ark.].
61. *Protokoly zasidan zhuri z pytan provedennia ohliadiv khudozhnoi samodiialnosti, prohramy vystupiv khudozhnykh kolektyviv i spysky uchasnykh ohliadiv za 1955 r.* / Rovenskyi oblasnyi Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 48. Ark. 59; od. zb. 53. ark. 4, 77, 87, 215, 261, 301, 305–306; f. R. 597, op. 1. od. zb. 94. Ark. 26, 38, 42, 78 [141 ark.].
62. *Radianska Rovenshchyna 1939–1959. Dokumenty y materialy* [Vidp. red. V. I. Vyshniakova]. Lviv : Knyzhkovo-zhurnalne vyd., 1962. 430 s.
63. *Rivnenshchyna represovana, deportovana, mordovana. 1939–1941:* [Materialy hromadskykh istoryko-pravovykh slukhan u m. Rivne 9 cherv. 1996 r.]. Rivne : Azaliia, 1997. 88 s.
64. *Richnyi zvit pro robotu Rovenskoho obl. Budynku narodnoi tvorchosti za 1957 r.* *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 93. Ark. 4–7 [30 ark.].
65. *Richni zvity i zakhody raionnykh Budynkiv kultury.* Zvity pro provedenu robotu za 1955 rik / Rovenskyi oblasnyi Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 62 [448 ark.].
66. *Richni zvity i materialy raionnykh ustanov kultury pro provedenu robotu za 1956 rik. Rivnenskyi obl.* Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 62. Ark. 25, 28, 48, 57, 72, 76, 84, 102, 105, 130, 115, 148, 162, 164–165, 177, 206, 220, 243–244, 263–301, 325, 329, 337, 405 [448 ark.].
67. *Richni zvity i orhanizatsiini zakhody raionnykh Budynkiv kultury za 1954 r.* / Statystychnyi zvit Rovenskoho obl. Budynku narodnoi tvorchosti za 1954 rik. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 64. Ark. 19–22.
68. *Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury za 1959 r.* / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 123. Ark. 10, 12, 15, 29–30, 35, 39–42, 55, 65, 83, 107, 115–116.
69. *Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury pro provedenu robotu za 1957 r.* / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 95. Ark. 32–35, 44, 86 [91 ark.].
70. *Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury pro provedenu robotu za 1957 r.* / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 94. Ark. 26, 32, 33, 38, 42, 78, 105, 116, 134, 138.
71. *Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury pro provedenu robotu u 1957 rotsi* (Pro robotu nad reperturom teatralnykh hurtkiv oblasti) / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1, od. zb. 194.
72. *Romaniuk I. M.* Sotsialno-ekonomichni i kulturni protsesy v ukrainskomu seli u 50 – pershii pol. 60-kh rr. XX stolittia : dys. ...d-ra ist. nauk: 07.00.01. Kyiv, 2006. 509 s.

73. *Spysok zniatykh iz repertuaru, na pidstavi danykh Holovnoho upravlinnia z kontroliu za reperturom i vydovyshchamy, vystav, pisen ta in.* (10.04.1945 – 27.05.1948 rr.). Oblasnyi viddil u spravakh mystetstv Rovenskoï obl.: Nakazy i rozporiadzhennia Upravlinnia kontroliu za reperturom i vydovyshchamy URSR. *DARO*, f. R. 84, op. 2, od. zb. 13 [100 ark.]: op. 2, od. zb. 3. Ark. 4; f. R. 84, op. 2, od. zb. 10. Ark. 2–13, 14–18, 20–24, 28–30, 33, 35, 39–42, 53, 57; f. R. 84, op. 2, od. zb. 13. Ark. 2–13, 59. Tam samo. od. zb. 17. Ark. 1, 5, 16, 18–20, 24, 35, 38. Tam samo. od. zb. 24. – Ark. 2, 22, 30, 33 [76 ark.].

74. *Tvorchiy zvit Ostrozkoho raionnoho Budynku kultury za 1955 rik iz dramatychnoho zhanru.* / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1, od. zb. 63. Ark. 10–11 [13 ark.].

75. *Tvorchiy zvit teatralnykh kolektyviv Dubenshchyny za 1958 r.* / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1, od. zb. 95. Ark. 67, 68, 71 [98 ark.].

76. *Tkhor V. I., Snitsarevych V. M.* Nash kraï v kursy istorii Ukrainy. Rivne, 1997. 80 s.

77. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* : nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 1–23. Rivne, 1995–2017.

78. *Ukrainskyi Natsionalnyi Front: Doslidzhennia, dokumenty, materialy* / [Uporiad. M. V. Dubas, Yu. D. Zaitsev]. Lviv : In-t ukrainoznavstva im. I. P. Krypiakevycha NAN Ukrainy, 2000. 680 s.

79. *Khytryi E.* Skulptura malykh form : pro skulptora O. Muzychuka. Rivne vechirnie, 1995. 5 serp. S. 4.

80. *Khytryi Ch. I.* Mynuvshyna Rivnenshchyny – daleka i blyzka. Ch. I. Rivne, 2008. 404 s.

81. *Khor-lanky Rivnenshchyny* [Lyst obliku samodiiialnykh kolektyviv]. 1955 r. Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1, spr. 48. Ark. 12, 48–50 [186 ark.].

82. *Khudozhnia samodiiialnist Koretskoho raionu*: Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury za 1957 r. Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1, od. zb. 94 [141 ark.].

83. *Shymanskyi P. Y.* Muzychne zhyttia Volyni pershoi pol. XX st.: monohr. Lutsk : Vezha, 2005. 172 s.

КУЛЬТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО В ЗАПАДНОМ ПОЛЕСЬЕ 50-70 ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ : РЕКОНСТРУКЦИЯ ОСНОВНЫХ ФОРМ

Выткалов Сергей Владимирович – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и музееведения, Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Осуществлена попытка, используя материалы государственных архивов Ривненской и Волынской областей, реконструировать формы активизации народной инициативы в Западном Полесье в послевоенный период; акцентировано внимание на специфике организации культурной деятельности; выявлено наиболее эффективные формы работы с населением этих областей; акцентировано внимание на репертуарной политике самодеятельных коллективов региона; исследовано тематическое разнообразие художественной деятельности. Уточнена роль и значение культурных форм в вопросах сохранения национальных характеристик.

Ключевые слова: художественная самодеятельность, региональная культурная практика, социальная активность, сеть клубов.

CULTURAL CREATIVITY IN THE WESTERN POLISSIA IN 50-70S OF THE XX TH CENTURY: RECONSTRUCTION OF THE BASIC FORMS

Vytkalov Sergii – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Culturology and Museology, Rivne State University of the Humanities, Rivne

An attempt was made to use the materials of the state archives of the Rivne and Volyn regions to reconstruct the forms of activation of the people's initiative in West Polissia in the post-war period; attention is paid to the specifics of the organization of cultural activity; the most effective forms of work with the population of these areas are revealed; attention is drawn to the repertoire of amateur regional teams; the thematic variety of artistic activity was investigated. The role and importance of the diversity of cultural forms in preserving national characteristics was clarified.

Key words: art amateur, regional cultural practice, social activity, chain of clubs.

UDC 473. 22.1

CULTURAL CREATIVITY IN WESTERN POLISSIA IN 50-70 s OF THE XX th CENTURY: RECONSTRUCTION OF THE BASIC FORMS

Vytkalov Sergii – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Culturology and Museology, Rivne State University of the Humanities, Rivne

The purpose of the article is to introduce into the wide cultural discourse of little-known information regarding the forms of cultural activity in Western Polissia in the 50-70s of the XX th century and the disclosure on this basis of the essence of the cultural process.

The research methodology consists of a combination of methods: historical, biographical, comparative and also a method of observation.

The scientific novelty of the work consists in expanding knowledge about the cultural area of the region during the above-mentioned period, introduction into the scientific circulation of previously unknown source information from the archives of the cities of Rivne and Lutsk; demonstrations of the most effective forms of cultural

activity in the region, means of ideologization of the cultural process used in theater, music and other activities, as well as the importance of using Ukrainian classics to preserve national identity.

It was proved that appointment to the posts of leaders of clubs and libraries of local personnel proved to be the most effective means of struggle for national identity. The leading forms of cultural services of the local population are revealed. The evolution of the directions of artistic activity is shown in connection with the weakening of the ideological pressure of the state. The potential of organizational and methodical provision of amateur art movement in the region during the above-mentioned period is given.

The practical significance of the material consists in the possibility of its use in further scientific researches and educational process of institutions of higher education.

Key words: amateur performances, regional cultural practice, social activity, chain of club institutions.

Надійшла до редакції 20.12.2018 р.

УДК 316.74:929(477)«1895/1968»

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО В ЛОГІЦІ ТВОРЧО-ПОШУКОВИХ ПРОЦЕСІВ 20-60-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Добіна Тетяна Геннадіївна – кандидат культурології,
Маріупольський інститут Міжрегіональної Академії
управління персоналом, м. Маріуполь
orcid.org/0000-0002-4830-2679
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.121
tatyadobina@gmail.com

Висвітлюються аспекти формування культурно-мистецької діяльності Б. Лятошинського в контексті персоналізованої історії культури. Реконструйовано культуротворчі шукання Б. Лятошинського в логіці культурних процесів 20-60-х рр. ХХ століття. Зазначено, що творчо-пошукова позиція композитора дозволила йому не підпасти під художні стереотипи в мистецтві минулого століття й зберегти самобутність і самоцінність творчого процесу.

Ключові слова: культурно-мистецька діяльність, реконструкція, культуротворчі шукання, авангардизму, соціалістичний реалізм.

Постановка проблеми. Численні здобутки вітчизняної культурологічної науки вказують на необхідність формування й теоретико-методологічного обґрунтування перспективного дослідницького напрямку, об'єктом якого слід визначити творчу особистість як суб'єкт культуротворчих процесів, в історичній динаміці яких відбувається її самоаналіз та самовизначення.

Персоніфікований підхід щодо вивчення творчого доробку митців у вимірах широкого спектру складових культуротворення, враховуючи потенціал і універсальність методології розкриття культурологічної проблематики, попри нагальну актуальність і співзвуччя з духовно-естетичними реаліями сьогодення, поки недостатній. Тому дослідження означених проблеми вимагає детального та комплексного переосмислення.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам культуротворчого потенціалу, сутності творчої діяльності і розвитку особистості присвячено чимало публікацій – П. Дишлевого, Л. Кияновської, Т. Корнішевої О. Матюшкіна, О. Шорохова, Л. Яценка та ін.; осмислення творчості Б. Лятошинського має ґрунтовну музикознавчу традицію, пов'язану з іменами М. Копиці, І. Царевич [3] й ін. Засадничими для дослідження виявилися роботи А. Білої [1], Л. Госейка [2], С. Павличко [4], Р. Росляка [5], В. Тузова [6], які визначають коло наукових інтересів останніх років.

Мета дослідження – реконструювати естетико-мистецтвознавчу позицію Б. Лятошинського в логіці творчо-пошукових процесів 20-60-х років ХХ ст.

Вклад основного матеріалу. Масштабність трансформацій в історико-культурному перебігу подій на зламі ХХ–ХХІ ст. обумовили доцільність критичного переосмислення ціннісної шкали духовних пріоритетів нашого нещодавнього минулого. Виходячи з цього, в дослідженні естетико-мистецтвознавчої позиції Б. Лятошинського в логіці культуротворчих процесів 20-60-х рр. ХХ ст., слід звернути увагу на історіографію джерел як на сукупність науково-історичного доробку з відповідної проблематики, який ґрунтується на фактологічному опрацюванні фахово-наукової літератури, котра, зазвичай, відображає науковий світогляд і смаки дослідників, сформовані на засадах загальнокультурних ідей і духовних орієнтацій певного часу.

Починаючи з 90-х років ХХ ст. і до сьогодні, українськими гуманітаріями напрацьований значний матеріал щодо специфіки культуротворчих процесів в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст., тож спробуємо виокремити лише ті з них, котрі допомагають відтворити процес становлення світогляду Б. Лятошинського, його художньо-естетичних смаків і творчих орієнтацій.

Як зазначає відомий український літературознавець С. Павличко (1958-1999 рр.), «історія літератури важко піддається встановленню точних хронологій, однак 1898 р. в українському письменстві видається багато в чому етапним, особливим і показовим» [4; 27] і називає низку причин, через яку цей рік набув таких ознак. Але для теми нашого дослідження важливе інше: з цього року українські фахівці починають констатувати кризу народництва й поступове формування принципово нових художньо-естетичних засад літератури і мистецтва.

Відповідно до концепції С. Павличко, український модернізм на межі XIX–XX ст. мав «жіноче обличчя» і повинен бути окреслений таким поняттям як «модернізм як фемінізм», адже саме дві письменниці (Леся Українка та О. Кобилянська) почали руйнувати художні принципи народництва – «хуторянство, закритість культури, консерватизм, реалізм, зображення народного життя» і «переводити» культуру у іншу площину – площину «європеїзму, космополітизму, інтелектуалізму, відкритості культури, демократизму, естетизму, зображення життя інтелігенції» [4; 68-69]. Зазначимо, що особливої ваги С. Павличко надає «другій хвилі модернізму», а саме: «модернізм як естетизм», відряховуючи її від 1900-х рр., коли починає формуватися «новий естетичний простір». Цей естетичний простір, за тезами С. Павличко, на перші ролі висуває М. Євшана (1889-1919 рр.) – послідовного прихильника ніцшеанських ідей, а журнал «Українська хата» починає виконувати роль модернізатора культури.

На нашу думку, дещо дискусійним є визначення С. Павличко модернізму 20-х рр. як «захованого», тобто такого, що опинився «між авангардом і неокласицизмом». Ця «хвиля» модернізму, а саме на неї припадає творче становлення Б. Лятошинського, асоційована С. Павличко з іменами М. Хвильового, В. Петрова, В. Підмогильного, котрі або опинилися між Європою і європейським модернізмом (Хвильовий), або маскували власну позицію. «На рубежі 20-х і 30-х, коли вийшли головні твори Підмогильного й Петрова, політичний тиск суспільства на людину й письменника зокрема був уже колосальним» [4; 221].

Відаючи належне ролі С. Павличко у відтворенні та об'єктивному оцінюванні процесів, що мали місце на межі XIX–XX ст., зазначимо, що її точка зору не є єдиною чи загально визнаною. Дещо під іншим кутом зору події, що відбувалися в означений період, подає А. Біла – автор ґрунтовних досліджень із широкого кола проблем українського авангарду, яка, передусім, звертає увагу на чіткість періодизації та термінології щодо явищ «авангарду – модерну» і показує, які розбіжності в інтерпретації названих феноменів існують і до сьогодні. Заслуговує на увагу позитивна оцінка її прагнення визначити «генетичних батьків авангарду». Їх роль, на думку науковця, виконують маньєризм, бароко та романтизм [1; 27-32]. Історико-культурологічний аналіз витоків авангардизму значно підкріплює це явище, показуючи, що воно не є актом свавілля групи митців, а виступає обов'язковою ланкою в логіці розвитку художньо-естетичних форм.

На відміну від С. Павличко, у дослідженнях А. Білої значна увага приділена футуризму та «панфутуризму як естетико-теоретичній конструкції». А. Біла має рацію, коли наголошує на значенні футуристичного руху в логіці розвитку української культури. Специфіка футуризму, який активно розвивався протягом 1914-1931 рр., полягала в тому, що цей напрям охопив кілька видів мистецтва. Представники літератури, живопису, театру сміливо експериментували з художньою формою, намагаючись створити, за висловом М. Семенка – засновника українського футуризму, – нову «фактуру» мистецтва.

Ще одним здобутком футуристів є їх послідовний інтерес до синтезу мистецтв. Пріоритет щодо втілення у творчу практику синтезованої форми «звук – колір» належить, як відомо, російському композитору О. Скрибіну. Дещо пізніше до нього приєдналися В. Кандінський, М. Чюрльоніс, М. Асєєв та А. Шенберг. На теренах української культури ідею взаємодії засадничих компонентів художньої форми (звуку, кольору, слова) задля створення принципово нового художньо-емоційного подразника підтримували М. Семенко та Л. Курбас. «Поезозмалярство» – як шлях до синтезу мистецтв – виявилось однією з найбільш продуктивних ідей футуристів. Пізніше виявиться, що проблемою синтезу мистецтв зацікавився і Б. Лятошинський.

Слід зазначити, що А. Біла надзвичайно уважно поставилася і до творчих пошуків конструктивістів, зокрема «динамічного спіралізму» В. Поліщука. Усе це дозволило їй представити авангардизм як творчо-пошукове явище.

Сконцентрувавши увагу на точках зору С. Павличко та А. Білої – найбільш визнаних фахівців із зазначеної проблематики, – слід враховувати, що в сучасній українській гуманістиці представлені й інші позиції (В. Вовкун, Т. Гундорова, Р. Росляк, П. Храпко та ін.).

На нашу думку, задля відтворення цілісного уявлення про творчо-пошукові процеси зазначеного періоду, доцільно спиратися на регіональний підхід до розкриття основних тенденцій розвитку української культури кінця XIX – початку XX ст., запропонований культурологом

В. Тузовим [6], який, по-перше, визначив різницю між інтерпретацією поняття «регіон» на початку ХХ ст. і сьогодні, а по-друге, детально охарактеризував кожний із регіонів.

Слід визнати, що елементи регіонального підходу використовувалися й раніше. Це досить виразно відбито в українській музикознавчій традиції. Так, відомий львівський музикознавець Л. Кияновська в навчальному посібнику «Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст.», по суті, пропонує регіональний підхід. Теж саме простежується і в докторській роботі М. Ржевської «Музика наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у взаємодії та перетворення соціокультурних дискурсів». Приклади можна продовжити.

В. Тузов усвідомив тенденцію, яка почала формуватися у вітчизняному мистецтвознавстві й концептуалізував її в ідею «регіонального підходу» до культуротворчих процесів в Україні.

За моделлю В. Тузова, на початку ХХ ст. Україна була розділена на чотири регіони (Харків, Київ, Одеса, Львів), оскільки поняття «регіон» ототожнювалося з поняттям «культурний центр». На думку В. Тузова, котрий наводить численні приклади з творчо-мистецького життя кожного з цих регіонів, перше місце за рівнем розвитку професійного мистецтва посідав Харків, на теренах якого, з одного боку, завдяки О. Потебні та Д. Овсяннику-Куликовському високого рівня досягла гуманітарна наука, а з другого – яскраво проявили себе «потужні мистецькі гілки» (Д. Бурлюк, Л. Курбас, Є. Лансере, З. Серебрякова, М. Синякова, Г. Хоткевич та ін.) [6, 7].

На нашу думку, слід враховувати й те, що протягом 1914-1937 рр. саме у Харкові формується рух українських футуристів, заснований, як уже зазначалося, М. Семенком (1892-1937 рр.). Протягом усього періоду існування української моделі футуризму до лав цього напрямку входили або періодично з ним співпрацювали Г. (Георгій) Шкурупій, О. Влизько, М. Бажан, Ю. Яновський, твори яких значно «підкріплювали» вагу Харкова як «культурного регіону».

Переважна більшість харківської творчої інтелігенції підтримала революційні перетворення, що відбувалися після жовтня 1917 р., та розгорнула широкі дискусії щодо майбутнього української культури. На нашу думку, предметом самостійного аналізу щодо культуротворчих засад майбутнього перетворення країни і світу може виступати полеміка між футуристами та групою «Гарт» М. Хвильового.

Для харківської інтелігенції виявляться трагічними 1933-1937 рр., адже більшість футуристів будуть піддані репресіям і розстріляні в означений період.

На прикладі Харкова здійснено спробу показати, наскільки, з одного боку, творчо напруженою була атмосфера цього «культурного регіону», а з другого, як трагічно «вирішувалися» конфлікти наприкінці 30 – початку 40-х рр. ХХ ст.

Фактичний матеріал, яким оперує В. Тузов, робить цілком обґрунтованим представлення Києва як другого «культурного регіону» України.

Слід зазначити, що професійне становлення Б. Лятошинського пов'язано з Києвом – містом, яке в ті роки посідало, порівняно з Харковом, більш скромне місце. Як зазначає В. Тузов, «культурна палітра Києва на початку ХХ ст. досить різнобарвна: консерватизм частини киян співіснує з новаторськими шуканнями О. Богомазова та інших живописців (виставка «Кільце» – 1914 р.), із соціально-моральною насиченістю публікацій журналу «Сатирикон» (1909 р.) та з небажанням А. Ахматової жити в Києві, оскільки це міщанське, «глухе» місто» [6; 7].

Водночас, не лише В. Тузов, а й інші дослідники, зокрема І. Вернудіна та Л. Левчук, вважають, що Київ «переграв» практично всі інші українські міста популярністю періодичних видань. Дослідники мають на увазі «Українську хату» (1909-1914 рр.), де друкувалися В. Винниченко, М. Вороний, О. Олесь – молоді прозаїки і поети, які згодом будуть оцінюватися як класики національної літератури.

Хоча стосовно Києва як центру певного культурного регіону можна знайти чимало іронічних зауважень у спогадах сучасників і в мемуарній літературі, для Б. Лятошинського це місто важило багато, адже саме тут він стає учнем Р. Глієра (1919 р.).

Важливу роль у творчому становленні Б. Лятошинського відіграє 1930 рік – рік, коли молодий кінорежисер Дзига Вертов (1895-1958 рр.) знімав свій фільм «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм»). Досить символічно, що Вертов і Лятошинський, народившись в один рік, поєднали свої творчі пошуки у фільмі, який увійшов до переліку надбань світового кіномистецтва.

На нашу думку, буде цілком доречним звернутися до пояснення ситуації в тогочасному кінематографічному просторі, відтвореному відомим французьким кінознавцем українського походження Л. Госейком. Він, зокрема, пише: «Довженко успішно робить в «Івані» те, що Дзига Вертов намагався був зробити в «Симфонії Донбасу», творячи ліричну поему на музику Бориса Лятошинського та Юлія Мейтуса з акомпанементом народних пісень і джазових п'єс» [2; 76].

Від 1930 року Б. Лятошинський буде досить активно співпрацювати з кінематографом. Важливо підкреслити, що два найвидатніші режисери українського кіно – І. Савченко та І. Кавалерідзе – запросили Лятошинського написати музику до фільмів.

Як відомо, Б. Лятошинський створив музику до фільму «Тарас Шевченко» (1951 р.), за яку отримав Сталінську премію (1952 р.). У ті роки це була найвища нагорода, якою міг бути відзначений радянський митець. Для Лятошинського це була вже друга Сталінська премія, оскільки першу він отримав у 1946 р. за «Український квінтет».

Робота над музикою до фільму «Тарас Шевченко» захопила Б. Лятошинського, що підтверджує присутність цієї теми в листуванні зі Л. Четвертаковим. Так, у листі від 17 червня 1951 року він пише про остаточне прийняття фільму та його тиражування для прокату. У листі він попереджає свого друга, що той буде розчарований, оскільки «музичні номери малі, а місцями музику погано чути через слова» [3; 10].

Через рік, 4 червня 1952, знову ж таки листуючись із Л. Четвертаковим, композитор зізнається, що задоволений «Сюїтою в 6-ти частинах», яку він написав, використовуючи музику до фільму «Тарас Шевченко» [3; 10-11].

Через вісім років, у 1959, І. Кавалерідзе запрошує композитора написати музику до фільму «Григорій Сковорода». Як зазначає Л. Госейко, цей фільм був надзвичайно важливим для Кавалерідзе, оскільки від 1941 р. він фільмів не знімав, адже, залишившись в окупованому німцями Києві, вважався політично ненадійним. Наприкінці 50-х років режисеру дозволено займатися творчістю. Б. Лятошинський прийняв запрошення І. Кавалерідзе і написав музику, яка, за словами Л. Госейка, була «...натхненною безпосередньо бароковими творами XVIII століття» [2; 161].

Слід зазначити, що співтворчість із кінематографом Б. Лятошинський не припиняв і в наступні роки. Так, він двічі писав музику до фільмів відомого українського кінорежисера Т. Левчука: «Полум'я гніву» (1956 р.) та «Іван Франко» (1965 р.). У фільмі «Іван Франко» співавтором Б. Лятошинського виступав М. Колесса. Обидва фільми вважалися у свій час надбанням українського кіно, тому що презентували сторінки вітчизняної історії. Важливо підкреслити, що Б. Лятошинський у своїй кінематографічній діяльності був долучений до так званих знакових кінотворів.

Реконструкція культуротворчих шукань 20-60-х рр. вимагає особливого наголосу на 1934 р., коли відбувся І з'їзд радянських письменників і методологія соціалістичного реалізму була прийнята як єдина соціально-політична та ідеологічна платформа. Одним із засадничих принципів нового методу стає «соціальне замовлення». Цей принцип породжував політико-ідеологічну заангажованість митців. В означеному контексті надзвичайно показовим є «соціальне замовлення» Сталіна на відбиття в радянському мистецтві кінця 30-х років героїчної постаті легендарного М. Щорса. Як відомо, це «соціальне замовлення» успішно виконали Б. Лятошинський, написавши оперу «Щорс» (1938 р.) та О. Довженко, котрий став автором кіноопеї «Щорс» (1939 р.). Беззаперечним є той факт, що незалежно від «соціального замовлення» та заангажованості радянською владою тема героїки Громадянської війни щиро цікавила Лятошинського, була йому небайдужою. Протягом кількох років він працює над нею, здійснивши в 1948 р. нову редакцію опери «Щорс» під назвою «Полководець».

Окрім «соціального замовлення», метод «соціалістичного реалізму» вимагав від митця створювати життєво правдиві твори з урахуванням логіки історичного розвитку та бути переконаним у правоті ідеології марксизму, оскільки ідейність, партійність і народність проголошувалися наріжними принципами нового мистецтва.

Слід визнати, що в 40-60-ті рр. Б. Лятошинський потрапив у досить неоднозначне положення, адже, з одного боку, він був офіційно визнаним Майстром, котрого підтримувала радянська влада, композитор був, як уже зазначалося, двічі лауреатом Сталінської премії, нагороджений орденом Леніна, протягом 1935-1938 та 1941-1944 рр. працював професором Московської консерваторії, 1939-1941 рр. очолював Спілку композиторів УРСР, а з другого – був у переліку тих, кого під час кампанії в боротьбі з формалізмом гостро критикували за формалістично-модерністські експерименти з музичною формою.

Висновки. Відображуючи складний і суперечливий рух української культури від авангардизму до соціалістичного реалізму, до якого був залучений Б. Лятошинський, слід зазначити, що ідеологічні злами, що мали місце протягом двох перших десятиліть ХХ ст., не лише вплинули на мистецькі пошуки молодого покоління української творчої інтелігенції, а й визначили їх характер.

Реконструюючи культурне життя цього специфічного мистецького простору наголосимо на 1934 р. (рік прийняття методології соціалістичного реалізму) і підкреслимо специфіку трансформації «авангардизм – соціалістичний реалізм», які трагічно позначилися на людських і творчих долях значної частини тогочасних українських митців.

Зазначимо, що від 1930 р. – року створення Д. Вертовим фільму «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм») – Б. Лятошинський постійно співпрацює з українськими кінематографістами (І. Савченко, І. Кавалерідзе, Т. Левчук), створюючи музику до таких фільмів: «Тарас Шевченко», «Григорій Сковорода», «Полум'я гніву», «Іван Франко», – визнаних надбанням національного кінематографа. Музика до фільму «Тарас Шевченко» була трансформована композитором у «Сюїту з 6-ти частин» (1952 р.), яку він оцінював як свій творчий здобуток.

Здійснена реконструкція культуротворчих шукань Б. Лятошинського 20-60-х років ХХ ст. показує, що творчо-пошукова позиція композитора дозволила йому не підпасти під художні стереотипи в мистецтві й зберегти самобутність і самоцінність творчого процесу.

Перспективи подальших досліджень. Викладені нові наукові дані, факти, трактування сприяють збагаченню українського культурологічного дискурсу поглибленим розкриттям та переоцінкою творчої спадщини Б. Лятошинського та відкривають перспективи для подальшого наукового пошуку.

Список використаної літератури

1. *Біла А.* Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
2. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. 1896–1995 : пер. з фр. Київ : KINO-KOLO, 2005. 463 с.
3. *Лятошинський Б. М.* Епістолярна спадщина : у 2 т. / упоряд., вступна ст., комент. та прим. М. Копиці ; ред. О. Голинська ; гол. консультант і хранитель архіву Б. Лятошинського І. Царевич. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Гліер. Листи (1914–1956). 768 с.
4. *Павличко С. Д.* Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
5. *Росляк Р. В.* Становлення кіно-освіти в Україні (друга половина 10 – початок 30-х рр. ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01. Київ, 2004. 19 с.
6. *Тузов В. О.* Культуротворчі процеси в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ століття) як підґрунтя сучасних теоретичних інновацій : автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Київ, 2012. 20 с.

References

1. *Bila A.* Ukrainiyskiy literaturniy avangard: poshuki, stilovi napryamki. Kyiv : Smoloskip, 2006. 464 s.
2. *Goseyko L.* IstorIya ukrayinskogo kinematografa. 1896–1995 : per. z fr. Kyiv : KINO-KOLO, 2005. 464 s.
3. *Lyatoshynskiy B. M.* Epistol'yarna spadschyna : u 2 t. / uporyad., vstupna st., koment. ta prim. M. Kopitsi ; red. O. Golinska ; gol. konsultant i hranitel arhivu B. Lyatoshynskogo I. Tsarevich. Kiyiv : NMAU Im. P. I. Chaykovskogo, 2002. T. 1 : Boris Lyatoshynskiy – Reyngold Glier. Listi (1914–1956). 768 s.
4. *Pavlichko S. D.* Diskurs modernizmu v ukrayinskiy literaturI. Kyiv : LibId, 1999. 447 s.
5. *Roslyak R. V.* Stanovlennya kinoosviti v Ukrayini (druga polovina 10 – pochatok 30-h rr. XX st.) : avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva: 17.00.01. Kyiv, 2004. 19 s.
6. *Tuzov V. O.* Kulturotvorchy protsesi v UkrayinI (kinets XIX – pochatok XX stolIttya) yak psdgruntya suchasniyh teoretichnih Innovatsiy : avtoref. dis. ... kand. kulturologiyi: 26.00.01. Kyiv, 2012. 20 s.

КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Б. ЛЯТОШИНСКОГО В ЛОГИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ 20-60-х годов ХХ СТОЛЕТИЯ

Добина Татьяна Геннадиевна – кандидат культурологии,
Мариупольский институт Межрегиональной Академии
управления персоналом, г. Мариуполь

Рассматриваются направления формирования культурной деятельности Б. Лятошинского в контексте персонализированной истории культуры. Реконструировано культуротворческие искания Б. Лятошинского в логике культурных процессов 20-60-х годов ХХ столетия. Акцентировано внимание на том, что творческая позиция композитора позволила ему не подпасть под художественные стереотипы в искусстве прошлого столетия и сохранить самобытность и самоценность творческого процесса.

Ключевые слова: художественная деятельность, реконструкция, культуротворческие искания, авангардизм, социалистический реализм.

CULTURAL AND MUSICAL ACTIVITY OF B. LYATOSHYNKY IN LOGIC OF CREATIVE-SEARCH PROCESSES 20-60TH YEARS OF XX CENTURY

Dobina Tetiana – Candidate of Cultural Studies,
Mariupol Institute IAPM (MAUP), Mariupol

The article highlights the aspects of cultural and artistic activities in the context Lyatoshynsky personalized cultural history. Bohdan Lyatoshynsky's search for culture in the logic of cultural processes of the 20-60's of the 20th century was reconstructed. It is noted that the creative and exploratory position of the composer allowed him not to fall under artistic stereotypes in the art of the last century and to preserve the originality and self-worth of the creative process.

Key words: cultural and artistic activities, reconstruction, culture-seeking, avant-gardism, socialist realism.

UDC 316.74:929(477)<1895/1968>

CULTURAL AND MUSICAL ACTIVITY OF B. LYATOSHYSKYIN LOGIC OF CREATIVE-SEARCH PROCESSES 20-60TH YEARS OF XX CENTURY

Dobina Tetiana – Candidate of Cultural Studies,
Mariupol Institute IAPM (MAUP), Mariupol

The aim – to reconstruct the aesthetic-art study of the position of B. Lyatoshynsky in the logic of creative-search processes of the 20-60-ies of the 20th century.

Results. It was reconstructed B. Lyatoshynsky culture-searching of 20-60 years of the 20th century that reflects the complex and contradictory movement of Ukrainian culture from avant-gardism to socialist realism.

Novelty. Bohdan Lyatoshynsky's culture-searching in the logic of cultural processes of the 20-60-ies of the 20th century was reconstructed. It is noted that the creative and exploratory position of the composer allowed him not to fall under artistic stereotypes in art and to preserve the originality and self-worth of the creative process.

The practical significance. The presented new scientific data, facts, interpretations contribute to the enrichment of Ukrainian culturological discourse through in-depth disclosure and re-evaluation of the creative heritage of B. Lyatoshynsky and open up prospects for further scientific research.

Key words: cultural and artistic activities, reconstruction, culture-seeking, avant-gardism, socialist realism.

Надійшла до редакції 5.09.2018 р.

УДК 656.835.11(477.8) «1918/1919»

ПОШТОВІ МАРКИ ЗАХІДНО-УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ
1918–1919 РОКІВ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ПАРАДИГМІ

Орехова Світлана Євгенівна – кандидат історичних наук, доцент,
докторант кафедри історичних дисциплін,
Маріупольський державний університет, м. Маріуполь
orcid.org/0000-0001-9303-4469
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.122
sv.orehova@ukr.net

Наведено огляд поштових марок Західно-Української Народної Республіки, введених до поштового обігу у 1918–1919 рр. Розглянуто процес їх трансформації від стану ужиткового до стану культурно-історичної пам'ятки державного та світового значення. Описано заходи, спрямовані на розвиток початкового періоду українського марковидавництва. Розвідку здійснено на підставі каталогізованих поштових марок Західно-Української Народної Республіки 1918–1919 рр., яким властива складна і багатоаспектна інформативна структура. Зображальний аспект поштової марки надав можливість сприйняття інформації, яка відіграє важливу роль у процесі науково-пізнавальної, державотворчої діяльності. Поштові марки, як елемент державності України першої пол. ХХ ст., репрезентують політико-економічні документи, що своєрідним способом зафіксували соціально-економічне й культурне життя того часу і сформували основи сучасного національного марковидання.

Ключові слова: надруки, провізорії, поштові марки, монетарна політика, поштовий зв'язок, революційні змагання, філателія.

Виклад основного матеріалу. Невеликим за тривалістю, але визначальним за змістом є період революційних змагань 1917–1920 рр., під час якого істотно активізувалися і набули особливого значення державотворчі процеси. У січні 1919 р. з утворенням Української Народної Республіки та Західноукраїнської Республіки була реалізована ідея соборності українських земель, закріплена Актом Злуки. Тоді ж проголошені і здійснені певні соціально-економічні перетворення: ліквідоване поміщицьке землеволодіння, земля передана селянам, відбувалося реформування промисловості. Революція сприяла законотворчій діяльності: розроблені Універсали, Конституція, інші нормативні акти, визначалася територія Української держави. Діяльність Української Центральної Ради сприяла консолідації українського народу, відродженню його національної свідомості, прагненню до побудови власної держави. Центральна Рада закріпила за українською мовою статус державної, розробила й ухвалила державну символіку: національний гімн, прапор, герб.

На цьому тлі відбувалися зміни й у поштовій справі. Так, Центральною Радою утворений власний орган, що керував зв'язком. Генеральним Секретаріатом ЦР керівництво поштою і телеграфом покладено на генерального секретаря О. Зарубіна. Тимчасовий уряд усіляко обмежував дії ЦР, намагаючись тримати у своїх руках усі стратегічно важливі об'єкти комунікацій, тобто пошту, телеграф та телефон. Незважаючи на те, що повноваження нової влади поширювалися лише на частину України, а саме: на її західні та центральні землі, зроблено спробу запровадити засади, що

мали б формувати пошту за європейськими зразками. Вживалися заходи щодо поліпшення роботи поштових установ та їх українізації. Уряд брав до уваги побажання місцевих управ щодо налагодження власного порядку у цій галузі [11; 106].

Поштові марки, як один з атрибутів державності, в Україні введені до поштового обігу за часи УНР та ЗУНР. За короткий час свого існування вони завоювали прихильність серед європейських колекціонерів, посіли чільне місце в державних та власних колекціях, стали об'єктом вивчення і каталогізації, а головне – сформували основи сучасного національного марковидання.

Однак вивчення питань технологічного, соціально-економічного, політичного та культурологічного навантаження цих марок почалося за кордоном у минулому столітті, а вітчизняні філателісти та науковці змогли залучитися до цієї проблематики після здобуття Україною незалежності. Причини більш ніж зрозумілі та крім того, залишки поштових марок, а де які, щойно надруковані, знищувались як макулатура (1923 р.), а на початку 30-х років випуск журнал «Український Філателіст», на сторінках якого українські філателісти публікували свої спостереження, роздуми, оголошення про обмін марками та ін., припинено у зв'язку із «завданням формування нових, прогресивних ідейних засад філателії» [8; 31], малося на увазі радянської філателії.

Досліджуючи історію поштових випусків доби визвольних змагань 1917–1920 рр., вагомий внесок робив науковець та філателіст Р. Бишкевич, який виявив низку маловідомих праць зарубіжних дослідників [3]. Автор доводить, що місцеві тимчасові випуски вже на початку свого обігу привернули до себе увагу європейських філателістів. Також і поштові передруки та випуски УНР, як об'єкт колекціонування, з перших місяців впровадження отримали міжнародну популярність. У 1919 р. вийшли перші професійні публікації про державні поштові марки Західної України. Так, у Відні вийшла монографія австрійського продавця філателістичними матеріалами Й. Баумгартена «West-Ukraine. Meine Reisserlebnisse» (1919 р.) [3; 93]. Протягом 1919 р. з'явилися статті в європейських філателістичних журналах Праги, Стокгольма, Ляйпцага. Ця тема була предметом дослідження: польських філателістів: д-ра Я. Дудзінського (історик пошти) («Tymczasowe wydanie kołomyjskie», Краків 1918–1920 рр.) та К. Гробоні («Jeszcze o tak zwanej kolomyjskiej Ukrainie», Краків 1921 р., Лодзь 1925 р.); австрійського філателіста Г. Баш («Einiges von der Stanislauer Westukraine-Ausgabe», Мюнхен 1925 р.); німецьких філателістів – Дукова («Ukrainische Post in Lemberg», Братислава 1919 р.), Л. Гроссе («Die ersten Marken der West-Ukrainischen Volksrepublik», Братислава 1919 р.), К. Гагнель («Westukraine – Ja oder Nein», Чехословаччина 1933 р.), Р. Герольд («Ein Markenland zuviel im Katalog (Westukraine)», Берлін 1933 р.); англійського філателіста Р. Найтона («The Post in East Galicija», Лондон 1953 р.) та ін. [3; 94–95].

Завдяки дослідженню Р. Бишкевича до наукового обігу вводяться вперше дослідження закордонних філателістів – дослідників української філателістичної спадщини часів визвольних змагань 1918–1920 років: І. Чернявського [12], Є. Котика, С. Кікта [6], І. Булата [4].

Найпомітніший слід в історії західно-українських поштових марок залишив і як відомий колекціонер-філателіст, як створювач поштових марок періоду ЗУНР у Коломиї, а пізніше і як автор книги «Історія коломийських поштових марок» (1928 р.), член-засновник «Коломийського Клубу філателістів» (1925–1939 рр.) І. Чернявський [12].

Розвідки членів «Союзу Українських Філателістів» (США): Є. Котика (президент) та С. Кікта (скарбник) насичені довідковими джерелами, описово-інформативними матеріалами, які збагачують історію національної філателії.

Визначний український філателіст, експерт поштових марок України 1918–1919 рр. І. Булат ретельно вивчав історію випусків поштових марок, що знаходились у поштовому обігу ЗУНР. Його ґрунтовне дослідження видано 1973 р. у США у вигляді монографії – «Ілюстрована історія поштових марок Західно-Української Народної Республіки 1918–1919 рр.» [4].

За часи незалежності певний внесок у цю справу внесли вітчизняні філателісти-дослідники А. Бранделіс, Є. Вировий, В. Могольний, В. Бехтер та ін. Питання щодо запровадження і розповсюдження поштових марок УНР «марок-грошей» територією України широко висвітлені філателістом В. Фурманом [15], а також у наукових дослідженнях С. Орехової з розвитку історії поштового зв'язку XIX–XXI ст. [9–11].

Отже, ця тема надто актуальна, не вичерпна та являє науковий інтерес, крім того, як зауважив відомий історик, професор О. Гуковський: «марки – це досить істотна допомога для джерелознавства» [14].

Метою даної розвідки є визначення інформаційного потенціалу поштових марок з історії українського марковидання як елемента державотворчого процесу та дослідження процесу трансформації поштових марок Західно-Української Народної Республіки 1918–1919 рр. від стану ужиткового до стану культурно-історичної пам'ятки державного та світового значення.

За нетривалий історичний час свого існування ЗУНР емітувала власні поштові марки, представлені чотирма локальними випусками: львівські, коломийські, станіславівські та віденські. Слід розглянути та надати характеристику кожному випуску, тому що вони мають свої особливості та різновиди, обумовлені політичними, економічними питаннями і, як наслідок, технологічними труднощами в діяльності поштового зв'язку, а саме наявного залишку марок, змінами тарифних ставок на пересилку письмової кореспонденції, тощо.

І локальний випуск. *Найперший поштовий випуск* на землях ЗУНР з'явився у Львові 20 листопада 1918 р.; у філателістичній світовій справі ці марки отримали назву «львівський випуск». Базовим матеріалом стали державні поштові марки Австро-Угорської монархії випусків 1916–1917 рр. номіналами 3, 5, 10 та 20 геллерів (далі гел.). Щодо зображень, тематика відповідна – королівська, а саме ювелірні вироби – імперська корона (номінал 3, 5, 10 гел., колір – фіолетовий, зелений, лілово-червоний), портрети глав держави. На марці номіналом 20 гел. (синьо-зелена, світло-зелена) – портрет імператора Карла I (1887–1922 рр.).

Українізація марок відбулась шляхом нанесення надруку металевим штампом у вигляді восьмикутника з геральдичним левом у центрі та написом навкруги нього – «ЗАХІДНО УКР. НАРОДНА РЕСПУБЛІКА». Надруки зроблені за наказом Голови центральної поштової адміністрації.

Дослідниками каталогізовані ці марки за номіналами у відповідній кількості: 3 гел. – 2200 од.; 5 гел. – 3400 од.; 10 гел. – 6700 од. та 20 гел. – 8000 од. [7; 116]. Серед надруків було кілька перевернутих, а також проби фіалковою та зеленою фарбами. Марки львівського випуску (на повних листах) є надто рідкісними, оскільки через військову ситуацію вони були в поштовому обігу два дні, тобто до 22 листопада. Сталося це через те, що працівники пошти Львова евакуювали поштові речі та марки, не реалізовані на той час. Пізніше поштові марки з цими надруками, використовувались для оплати відправлень – листів та інших видів поштової кореспонденції. В поштовому обігу частіше зустрічалися марки погашені поштовими календарними штемпелями датою після 22 листопада 1918 р. із Ходорова, Станіслава та Коломиї [2; 25].

II локальний випуск. «Коломийські випуски» складаються з п'яти підрозділів: 1. «перші надруки», 2. «нові 50-сотикові марки для рекомендованої кореспонденції», 3. «другий випуск надруку на марках номіналу 5 сотиків», 4. «спекулятивне видання коломийських марок», 5. «С.М.Т». Слід охарактеризувати історичне тло, на якому відбудувався випуск марок у Коломиї. За планами випуску львівських марок, передбачалось забезпечення необхідною кількістю усіх поштових контор Західної України. Однак це стало не можливо через окупацію Львова, що призвело до швидкої нестачі необхідних марок. Яким же чином керівництво поштової адміністрації розв'язало технологічні проблеми? Як ухвалені управлінські рішення вплинули на виникнення різновидів поштових марок? Відповідь на ці питання знаходяться на самих марках та в дослідженнях українських філателістів – І. Чернявського, І. Булата, Є. Котика, С. Кікта.

1. Першопричиною виготовлення першого надруку на території Коломиї, на думку І. Булата, стала дестабілізація взаємодії місцевої пошти з центральною Директорією пошти у Львові, в наслідок загострення військової ситуації на території ЗУНР. Військовій владі були підпорядковані усі сфери діяльності на території Покуття, в т. ч. і функціонування пошти, тому ці випуски були схвалені Окружною Військовою Командою (О.В.К) у Коломиї [2; 26]. До речі, І. Чернявський¹ на початку листопада 1918 р. обійняв посаду референта у справах пошти і телеграфу відділу Окружної Національної Ради в Коломиї, входив до складу вищого представницького органу ЗУНР – Української Національної Ради (1918–1919 рр.), обраний до законодавчої і військової комісії УНРади [12].

Є. Котик у своєму дослідженні посилається на запит директора поштової контори в Коломиї п. Івасюка. Документ від 3 грудня 1918 р. та поданий на ім'я старости міста п. Стрийського. У запиті надається ґрунтовне пояснення щодо зміни вартостей деяких марок шляхом передруку, а причиною стався нестаток запасу поштових марок львівського випуску. В основу цього заходу покладений принцип збереження технологічних поштових операцій, а саме, не зупиняти пересилку листів та друкованих періодичних видань. Передруку підлягали наявні поштові марки Австро-Угорщини 1916–1917 років випуску (зображення – імперська корона, колір – фіолетовий, помаранчевий, зелено-синій; портрет імператора Карла I, колір – коричнево-червоний). Ось, що зазначалось у листі-запиті: «...прошу о уповноваженне на передрук, зглядно переміну вартостей слідуєчих марок: 1) 3 сотикових на 5 сотикові, 2) 40 сотикових на 5 сотикові, 3) 6 і 12 сотикових на 10 сотикові, 4) 15 сотикових на газетні 2 сотикові. Додаю, що газетні марки є тут доконче потрібні, бо виходять тепер в Коломиї три газети, які наслідком браку марок розсилаєсь не франковані, що наражає абонентів на подвійну оплату. Управа почтового і телеграф. Коломия, дня 3. грудня. 1918. – підпис вр.». [6; 8]. Військовий уряд видав наказ щодо зміни вартості поштових марок на: а) 3, 6 і 12 сотиків на 10 сотиковий номінал, б) 15

сотиків на 5 сотиків: «Переміна наступить в сей спосіб, що на дотеперішніх марках належить умістити надрук на грі: Укр. Н. Р. (Українська Народна Республіка), на долині більшою цифрою нову вартість» [6; 8]. Крім зміни тарифних ставок у цьому розпорядженні затверджено ескіз штамп. Це прямокутник із буквами «Укр. Н. Р.» у горі по центру, ліворуч загальна буква П, далі Ч. і пропуск для запису номеру рекомендованого листа, та нижньому краю у центрі зазначався номінал 30 сот. або 50 сот. Такі «оновлені» марки були вилучені із загального продажу та мали вживатися виключно працівниками пошти при оформленні рекомендованої письмової кореспонденції. Надруки здійснювалися у друкарні В. Браунера в Коломиї. 10 грудня 1918 р. оригінальні наліпки для рекомендованих листів і надруки були виготовлені з дотриманням норм безпеки, а саме за умов обмеженого числа причетних до друку осіб, під наглядом військових та представників пошти. Важливо зауважити на той факт, що після завершення роботи друкарську форму негайно розформовано. Це свідчить про вжиті заходи фінансової безпеки, тому що поштові марки є елементом монетарної системи держави.

Загальна кількість марок і надруків першого Коломийського випуску становить понад 27,0 тис. од.: 1) надруки 5 на 15 гел. – 11,3 тис. од.; 10 на 3 гел. – 10,1 тис. од.; 10 на 6 гел. – 452 од.; 10 на 12 гел. – 404 од.; 2) спеціальні провізорні випуски у якості ярликів до рекомендованих листів номіналом 30 сотиків для франкування рекомендованих відправлень – 5,0 тис. од. [7; 116].

2. «Нові 50-сотикові марки для рекомендованої кореспонденції» – ці марки надійшли до поштового обігу 12 грудня 1918 р., а починаючи з 1 січня 1919 р. тариф рекомендованих листів зріс майже вдвічі (від 30 до 50 сотиків), тому за зразком згаданих вище провізоріїв у тій же друкарні В. Браунера працівники поштової адміністрації замовили нові номінали. Вони надруковані, як і попередні, на папері темно-рожевого коліру по 5 штук на кожному і мали такий самий вигляд, як попередні рекомендовані марки. 14 січня надруковано 5,0 тис. од. по 50 сотиків рекомендованих марок, а після їх реалізації, 19 березня видано додатковий тираж цих марок накладом 5,0 тис. од. Отже, усі марки першого офіційного коломийського випуску використано на території всього Покуття; цей факт підтверджуються наявними погашеннями письмової кореспонденції календарними штемпелями поштових контор Коломиї, Печеніжина, Гвіздця, Яблоніва, Косова, Кутів, Снятина, Багінсберга, Заболотова, Городенки, Чернелиці, Вікна, Незвиськи, Обертину і Бучача. Відомі також погашення письмової кореспонденції з типографськими помилками, наприклад задвоєний відбиток надруку на рекомендованій марці у Печеніжині, що свідчить про економне використання марок, суворий контроль за друкованим накладом і заходів запобігання зловживань та фальсифікацій.

3. Другий випуск коломийських поштових марок відрізнявся від першого різноманітними змінами, а пов'язано це з тим, що перший випуск привернув значну увагу українських та іноземних філателістів. Придбати деяку кількість марок без умов пересилання листів, було не можливо, а це означає що колекціонування цих випусків було не можливо, а інтерес все ж таки серед філателістів існував. Тому Станіславівська поштова адміністрація стала ініціювати повторний друк марок. Підставою до друку став візит до Станіславіва (травень 1919 р.) відомого віденського маркодилера Йозефа Баумгартена. У зв'язку з цим друкарня В. Браунера отримала замовлення на друк усіх чотирьох надруків першого випуску по 500 штук [6; 9]. Відомо, що філателісти колекціонують поштові марки, які пройшли технологічну обробку пошти (погашені календарним штемпелем) та так звані «чисті» марки – не погашені штемпелем. Чисті марки колекціонують поодиноці, квартблоками, листами та ін. кількістю. Такий спосіб колекціонування існує від часів винаходу поштової марки та появи її прихильників. А разом із цим існує і проблемне питання щодо обов'язкового забезпечення філателістів з боку поштової адміністрації усіма матеріалами (випусками, різновидами тощо).

Отже, саме така ситуація і стала причиною поновленого замовлення до друку. Марки були надруковані, але з використанням нової друкарської форми, оскільки попередня розформована, що і призвело до появи різновидів. Значну кількість другого випуску марок придбав Й. Баумгартен, а залишок надіслано до поштової контори Станіславова до повної реалізації.

4. «Спекулятивне видання коломийських марок». Цей випуск отримав таку назву тому, що надруковані марки призначались не для вирішення технологічних питань української поштової адміністрації, а для наступної реалізації зацікавленим особам. Передрук відбувся під час окупації Коломиї румунськими військами наприкінці травня 1919 р.

Колекціонерами-дослідниками доведено, що цей випуск коломийських марок відбувся в друкарні В. Браунера «...румунський офіцер наказав надрукувати для нього невелику кількість австрійських марок, які він приніс. Ці надруки мали бути зроблені такі самі та з тим самим текстом, як це було зроблено раніше...» [6; 9]. Замовлення виконано, тираж потрапив до Чернівців для подальшої спекулятивної реалізації. Однак не відома загальна кількість цього «наказного»

замовлення. Зрозуміло, що марки представляли не тільки колекційну цінність, але й реалізовували фінансовий інтерес зацікавлених осіб.

5. С.М.Т. Випуски поштових надруків військовою комендатурою румунських збройних сил у Коломиї та районах Покуття продовжувались, знаходились такі марки в обігу до 20 серпня 1919 р. Каталогізовано три випуски. Перший випуск відбувся 28 червня з надруком «С.М.Т.» (Comandamentul Militar Territorial – Комендатура військової території) з різними номіналами «40 h», «60 h», «1 K 20 h» (грошова одиниця – 1крона = 100 геллер) на поштових марках Австрії 1916–1918 рр. випуску. Щодо різновидів, то їх зафіксовано понад 30, крім того існували і фальсифікати. Другий і третій випуск надруків на porto-марках (військова пошта) Австрії (випуск 1910–1916 рр. та 1917 р.), понад 17 різновидів [7; 116]. Не відомо лише яким накладом вийшли ці надруки, але ж активний випуск свідчить про зацікавленість влади щодо обігу власних марок.

III локальний випуск – «Станіславівські випуски». Станіслав (*нині Івано-Франківськ*). Мабуть самий заплутаний та загадковий, тому найцікавіший серед локальних випусків. Вісім випусків, що з'явилися на поштових марках Австрії (1916–1918 рр.), Боснії (1904–1908 рр.), польової пошти Австро-Угорщини (1917 р.), поштово-благодійних марках польової пошти Австро-Угорщини (1918 р.) під назвою «марки фонду кайзера Карла», porto-марках Австрії (1917 р.), польової пошти Австро-Угорщини (1917 р.), доплатних марках Австрії (1916 р.), і останні – власні випуски адміністрації ЗО УНР.

Властивостями III локального випуску є: по-перше, зміни поштових тарифів 1918 р. на різні види поштової кореспонденції, тобто розмаїття номіналів; по-друге, мовні особливості тогочасних штемпелів, які відображали специфіку українізації в сфері поштового зв'язку; по-третє, широкі серії українських надруків текстів на марках Австрії, Австро-Угорщини, Боснії та Герцеговини.

Перший станіславівський випуск започаткований 18 березня 1919 р. Він складався з добірки 20 різних марок Австрії 1916–1918 рр. із надруком «Пошта Укр. Н. Реп.» та двох зірок поряд із цифрами. А цифри позначені на українській мові у шагах² (далі шаг.) на марках із номіналами в геллерах і гривнях на марках із номіналом у кронах. Цей перший випуск каталогізовано як і попередні два, каталогом «Scott»³, мав такі номінали та тираж: 3 та 5 шаг. – по 2000 од.; 6 шаг. – 900 од.; 10, 12, 15, 20, 30, 40, 50, 60, 80 шаг. та 1 і 2 грн. – по 1000 од.; 3 грн. (брунато-карміновий колір) – 25 од.; 3 грн. (карміново-рожевий) – 400 од.; 3 грн. (лілово-червоний колір на гранітовому папері) – 575 од.; 4 грн. (темно-зелений) – 150 од.; 4 грн. (світло-зелений) – 750 од.; 10 грн. – 199 од. Зображення австрійських марок – імперська корона; портрет імператора Карла I; геральдичні тварини, герби [7; 117].

Другий станіславівський випуск – масштабний за кількістю серій та номіналів, різновидів. За матеріалами досліджень Є. Котика (1953 р.), І. Булата (1973 р.), М. Крамаренко (2011 р.) автором даної розвідки встановлені деякі розбіжності по датах випуску, кількості видів марок за номіналами, за роками випуску тих чи інших марок. Отже, дата підготовки випуску – «наприкінці квітня 1919 р.» [6; 11], «5 травня 1919 р.» [7; 117]; кількість видів марок за номіналами – 37 [6; 11], – 47 та 26 різновидів друку, один з яких мав дефект кліше «гривень» замість «гривні», крім того надрук на марці номінал 10 грн. фіолетового кольору на папері сірого кольору зафіксовано всього два екземпляра (вкрай рідкісні марки) [7; 117]; тип надруку – «такий же, як і перший станіславівський випуск» [6; 11], але була різниця між кліше надруків, а саме в першому випуску під надписом була зірочка, а на другому надруку – відсутня, третій тип надруку – горизонталі лінії [2; 26–27] та [7; 117–118].

Отже, другий випуск марок складається з чотирьох серій, датований 5 травня 1919 р., із надруком «Пошта Укр. Н. Реп. шагів» двох типів:

1 серія – тип надруку 2, на доплатних марках Боснії (1904–1908 рр.), тематика зображення «числа», 12 номіналів: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 15, 20, 50 шагів, загальний наклад=17 141 од. (за дослід. Є. Котика), І. Булат та М. Крамаренко вказують кількість марок номіналом у 20 шагів на 18 од. більше (17 159 од.);

2 серія – тип надруку 2, на марках польової пошти Австро-Угорщини (1917 р.), тематика зображення «королівські сім'ї, імператори» – портрет Карла I (інший ракурс зображення), 20 номіналів: 1, 2, 3, 5, 6, 10, 12, 15, 20, 25, 30, 40, 50, 60, 80, 90 шагів, 2, 3, 4, 10 грн., загальний наклад = 13 020 од. (за дослід. І. Булат та М. Крамаренко), різниця за номіналами в шагах 2 на 200 од. та 50 на 172 од. (дослід. Є. Котика), каталогізовано 26 різновидів за типом краски та друку;

3 серія – тип надруку 2, на поштово-благодійних марках польової пошти Австро-Угорщини (1918 р.) так званих «Карл Фонд», тематика зображення «королівські сім'ї» – портрети імператора Карла I та імператриці Цити Бурбон-Пармської (1892–1989 рр.), 3 номінали: 10, 20, 45 шагів, загальний наклад = 954 од., каталогізовано 4 різновиди за типом фарби та друку, крім того розташування у варіанті «тет-беш»⁴

4 серія – тип надруку 3, на porto-марках Австрії (1917 р.), тематика зображення «королівські сім'ї» – портрети імператора Карла I та Франца Йосифа I (1830–1916 рр.), 2 номінали 15, 50 шагів на нових номіналах у гел. 36 та 42, загальний наклад = 215 од., один різновид за типом друку, нові деталі на рисунку надруку: дві горизонтальні лінії над текстом на всіх цих марках та по одній великій зірці трохи нижче від цифр нових номіналів.

Слід зазначити, що такі розбіжності в дослідженнях можливі тому, що час корегує інформацію. І. Булат зазначав, що «четверта серія утворилася з надруків на різних марках Австро-Угорщини (1916–1918 рр.), причому на двох із них зазначались і нові цифри номіналу... точні тиражі решти марок невідомі, припускають, що їх було видано приблизно по 25–50 шт.» [2; 27].

М. Крамаренко дослідив та каталогізував невідомі номінали цих марок. Нові екземпляри надруківок за 3-м типом надруку зроблені на марках: 1) Австрії (1916–1918 рр.), використаних у першому станіславівському випуску – 9 номіналів: 3, 5, 6, 10, 12, 15 (коричнево-червоний колір) та 15 (рожево-червоний колір), 30, 40 шагів; 2) Австро-Угорщини (1917 р.), це – 50 шагів темно-зеленого кольору. Щодо до тиражів цього випуску, то чітко вони не визначені, приблизно від 50 до 200 од. [7; 118].

Третій станіславівський випуск. Особливості цього випуску складаються з декількох важливих моментів. По-перше, випуск виготовлявся на замовлення офіційного представника уряду ЗУНР О. Пісецького (Державний Секретар Пошт) Австрійською державною друкарнею у Відні [3; 100]. По-друге, надрук ніс геральдичне навантаження, а саме тризуб у центрі та літери З.У.Н.Р. довкола нього по чотирьох кутах марки. Це перший прояв зображення символіки державності, окрім літерного написання (до речі, основним символом державності на поштових марках будь-якої держави є її герб). По-третє, неточність (на момент виходу марок із надруком) в назві держави та грошових одиницях (вказані геллери та крони) пояснюється можливо, тим, що замовлення на виготовлення цих марок подано раніше від Акту про злуку УНР і ЗУНР.

Дати введення до поштового обігу цього випуску за різними джерелами коливається від 7 до 13 травня 1919 р. [6; 12; 2; 27; 7; 118]. 8 травня 1919 р. введені перші 12 номіналів – 3, 5, 6, 15, 25, 30, 40, 60, 80, 90 геллер та 1 крона, а через п'ять днів введені ще 6 номіналів – 12, 20, 50 геллер а 2, 3, 4, 10 крон. За основу взяті марки Австрії (1916–1918 рр.), такі ж самі, які використовувались при виготовленні надруку першого станіславівського випуску, але за винятком марки номіналом 2 крони [7; 118]. При першому випуску марка була блакитного кольору, а при четвертому – світло-блакитного.

Тематичне зображення марок було тим самим – імперська корона; портрет імператора Карла I; геральдичні тварини, герби, але надрук зроблено чорною фарбою, при цьому відбиток тризуба чітко розташовувався по центру та повністю закривав центральний елемент австрійського сюжету. Таке чітке розташування надруку свідчить про те, що над виготовленням форми надруку працювали кваліфіковані фахівці друку, які міліметр за міліметром розраховували розмір форми, тому що самі марки були різних розмірів – 28x35, 26x31 мм. Таким чином, при побіжному погляді, звичайного користувача послугами пошти, марки були автентичні. Нажаль, до сього часу не відомі тиражі цих марок, а «номінали більш 2-х крон взагалі не були в поштовому обігу» [7; 12], можливо вони потрапили до приватних колекцій, які доки що не відомі філателістичному товариству.

Четвертий *станіславівський випуск*. Це останній випуск поштових марок, який також не позбавлений особливостей. Дата випуску: 9–12 травня 1919 р., серій – 2, різновиди за друком – 2, дефекти кліше – 1, тип надруку – 5.

Перша серія склалась із надруків на марках *Австро-Угорщини (1917 р.)* 7 номіналів у кронах австро-угорської військово-польової пошти, *тематичне зображення марок* – портрет імператора Карла I. Текстова частина надруку така сама, як і в першому та другому *станіславівських випусках* – «Пошта Укр. Н. Реп.», проте є інші елементи оформлення: над написом широка без прогалин лінія, зліва та справа орнаментальні елементи (у вигляді розетки) під якими цифри нових номіналів із написом по середині назви нової української грошової одиниці – «гривні» та «гривень» (це ще один із проявів державотворчого процесу нової держави). Тиражі виготовлених надруків: 2 гривні на 2-х кроновій марці – 3500 од., 3 грн. на 2-х кроновій марці – 3500 од., 3 грн. на 3-х кроновій марці – 450 од., 4 грн. на 2-х кроновій марці – 3500 од., 4 грн. на 4-х кроновій марці – 60 од., 5 грн. на 2-х кроновій марці – 3500 од., 10 грн. на 50-геллеровій марці – 2475 од. [7; 118]. *Різновиди друку* – *подвійний та перевернутий відбиток надруку, дефект кліше* – *цифра «5» замість «3» зліва (на марці 5 грн.)*

Друга серія вийшла 12 липня 1919 р. на доплатних марках Австрії (1916 р.) номіналами 1 та 5 (колір – темно-сіро-синій) крон із текстом «Пошта Укр. Н. Реп. шагів» (за типом таким самим, як на марках другої серії другого станіславівського випуску) за номіналами 1 грн. (560 од.) та 5 грн. (70 од.). Тематика зображення – «числа», на марці зображувалася цифра у восьмикутнику.

Отже, марки станіславівського випуску різноманітні, мали численні різновид за текстом, друком, а іноді з помилками, але вони зробили свій особливий внесок у процес утворення монетарної системи Української держави.

IV локальний випуск – «Віденські випуски». Продовжуючи роботу над випусками поштових марок нової держави О. Пісецький, перебуваючи у Відні, вдруге замовив у державній друкарні серію оригінальних марок Західної України (березень 1919 р., типографія «Deutschoster-reischen Staatsdruckerei»).

Особливості та загадки цього випуску: по-перше, кількість серій; по-друге, кількість номіналів та розмаїття кольору марок. Розглянемо спільне та відмінне цих серій.

1 серія – з 1920 р. філателістам відома єдина серія марок п'яти номіналів. У дослідженні С. Котика зазначено: «серія оригінальних марок Західної України, що мали бути виготовлені з 5 номіналами; малюнок представляв три герба України: угорі тризуб – герб усієї України; всередині архангел Св. Михаїл – герб Києва; унизу лев – герб Львова та Галичини». Напис на марці – «Українська народна республіка З. О.» [6; 12–13]. Скорочені букви З. О. означали – «Західна область», а поєднанні в єдиний сюжет тризуб та герби Києва і Львова алегорично символізували єдину Україну. В статті «Філателія» Степана Кікта в енциклопедії українознавства знаходимо: «Щойно 1954 відкрито ще одну, останню серію п.м. ЗО УНР 1920 з 12 купюр, 9 повністок та три поштові формуляри» [5].

І. Булат у своїй монографії присвячує «Віденським випускам» окремий розділ, де вказує: «дві серії марок за чотирма спеціальними малюнками». Першу серію дослідник характеризує як двоколірну: «папір двох відтінків – білий та кремовий. Марки з номіналами в сотиках випущені без перфорації, трапляються без перфорації марки номіналом 1 корона» [2; 27]. М. Крамаренко каталогізував першу серію за такими ознаками:

– п'ять номіналів без перфорації: 10 (сіро-синя та зелена), 20 (темно-червона та світло-синя), 50 (фіолетова і помаранчева) сотиків, 1 (сепія⁵ та фіолетова) та 10 (синьо-зелена та червона) крон;
– два номінали з перфорацією⁶ (лінійна 11½): 1 (сепія та фіолетова) та 10 (синьо-зелена та червона) крон.

Підсумовуючи огляд першої серії слід зазначити, що склалась вона із марок за п'ятьма номіналами, з перфорацією та без неї, різними за кольоровою гамою, у всякому разі не два відтінки, а понад 10. Отже час розкриває таємниці існування поштових марок ЗУНР.

2 серія – являє собою 12 марок за 12 номіналами, трьома сюжетами. На малюнку першої четвірки марок – у центрі герб Києва (Архангел Михаїл); номінали – 5 (колір світло-зелений), 6 (фіолетовий), 10 (вишневий), 12 (охра-коричневий) сотиків; без перфорації та з перфорацією (рамочна 12½). На малюнку другої четвірки марок – у центрі герб України (тризуб); номінали – 20 (темно-синій), 25 (синій), 40 (помаранчевий), 50 (темно-бордовий) сотиків; без перфорації та із перфорацією (рамочна 12½). На малюнку третьої четвірки марок – в центрі герб Львова (лев); номінали – 90 (темно-сіро-синій) сотиків, 1 (оливковий), 2 (фіолетово-коричневий), 3 (синьо-зелений) крон; без перфорації та із перфорацією (рамочна 12½). По краю в овалі текст «Українська Народна Республіка – Західна область» та орнамент [2; 27; 7; 118].

Отже, в чому дослідники єдині, так у тому, що марки надруковані аркушами по 100 од. на листі, а от за яким накладом невідомо, а також в тому, що ці серії ніколи не були в поштовому обігу. В деяких довідниках із філателії ці випуски можна знайти під рубрикою «видання, які не надходили до обігу». Чому марки не виконали свою споконвічну функцію, не потрапили до реалізації та не пройшли поштової обіг? Як вказують дослідники, що «Віденська друкарня затримала друк» [6; 13; 2; 27; 7; 119]. *Таке пояснення цілком можливе тому, що марковидавництво – складний технологічний процес. Він складається з точних, майже педантичних, багаторівневих операцій: формування ескізу, відтворення його на формі-матриці, підбір паперу, фарби та ін. Щоб уявити всю складність процесу, слід зупинитись лише на одній операції – зміна кольору марки. Після використання одного кольору фарби друкарський верстат підлягає ретельному очищенню, інакше при випадковому змішуванні фарби можуть дати несподівані відтінки кольору, що призведе до поліграфічного браку, а це додаткові витрати експлуатаційних матеріалів та часу.*

Зрозуміло, що замовлення було складним, а саме: різні зображення та номінали (12 ливарних форм), багатоклірність, перфорація (окрема машинна процедура), тому слід припустити, що фактична затримка пов'язана з технологічними процесами. Замовлення виконано у 1920 р., а на той час ЗО УНР втратила власну територію і уряд уже був в еміграції, тому ці марки не потрапили до поштового обігу. Після припинення функціонування Західноукраїнського уряду (1923 р.) «марки віденських випусків частинно знищені комісією в присутності свідків, частина продані як поліграфічна макулатура», як засвідчив І. Булат [2; 27]. Отже, як би політична ситуація в буремні 1919–1923 рр. не так швидко змінювалась, можливо, що доля цих марок була інакшою.

Слід сподіватись, що історія та час подарують дослідникам відповідь на деякі питання, що залишаються відкритими. Відповідно до п. 2 ст. 17 розділу III Закону України «Про Національний архівний фонд і архівні установи» держава працює над облікуванням, поверненням документів історико-культурної спадщини України, що знаходяться за кордоном, та документи іноземного походження, що стосуються історії України («Архівна Україніка») [13]. Так, на офіційному веб-порталі Державної архівної служби України в розділі «Архівна Україніка» знаходимо, що за період 1993–2015 рр. повернуто колекції марок УНР уродженця Чернігівщини Георгія Богдана 24 одиниці (Російська Федерація – 12 од.) та колекція грошових знаків УНР (Франція – 12 од.) [1]. *Можливо втрачена колекція І. Чернявського з часом буде знайдена, тому що колекції як і «рукописи не горять».*

Висновок. Поштові марки Української держави є чудовою та цікавою часткою філателії для колекціонерів, істориків. Як зображальні джерела містять інформацію для комплексного наукового дослідження. Носієм історичної інформації виступають не лише види зображень (герби, орнаменти, надписи), а й дати, цифри номіналу, позначення державної грошової одиниці. Комплексне дослідження всіх елементів поштової марки дає змогу встановити місце і час, причини та обставини створення, а головне їх функціонування в монетарній системі держави.

Історичні події 1917–1918 рр. відбилися на поштових марках з емісій Центральної Ради, уряду ЗУНР. Не зважаючи на те, що перші випуски українських поштових марок з'явилися у вигляді надруківок, а згодом і як власні марки, вони безумовно, за всіма ознаками виконували техніко-організаційне забезпечення і впорядкування діяльності поштового зв'язку. Без сумніву й те, що перші художні сюжети поштових марок із національною символікою відображали ідеологію часу, рівень художньої культури, а також розвиток технологій і способів виготовлення.

Отже, випуск власних марок в Україні мав не лише економічні, а й насамперед політичні передумови, оскільки виражав, поряд з іншими чинниками, прагнення народу до створення власної держави. Від 1930-х років в європейських каталогах (Gebrüder Senfs Katalog (1892–1944 рр.), Michel-Briefmarkt-Katalog, Scott Publishing Company) вагоме місце відведене львівським, коломийським, станіславівським, віденським поштовим надрукам та маркам як офіційним поштовим випускам Західно-Української Народної Республіки, втім як і маркам УНР, які сьогодні є історико-культурної спадщиною України.

Примітки

¹ І. Чернявський за життя зібрав велику колекцію марок (приблизно 30 000 марок, серед яких були унікальні світові марки, конверти і поштові листівки з австрійськими, німецькими та іншими марками). У 1949 р. колекція викрадена, її доля й досі не відома.

² Шаг – грошова одиниця в УНР, 1 шаг=1/100 гривні або 1/200 карбованця.

³ «Scott» – каталог поштових марок світу, видавництво Scott Publishing Company, засновано у вересні 1868 р.

⁴ Тет-беш – філателістична назва розташування марок в аркуші, при якому одна або кілька марок повернута по відношенню до сусідньої на 180°.

⁵ Сепія – світло-коричневий натуральний барвник, виготовляється з так званого чорнильного мішка морських молюсків.

⁶ Перфорація (зубцівка) – ряд зубців, що утворюються на марці при відокремленні її від перфорованого марочного аркуша; цифрами позначають кількість і діаметр шпильок перфораційної машини на кожні два погонних см. краю марки.

Список використаної літератури

1. *Архівні матеріали повернуті та передані в Україну у 1993–2015 рр.* [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned_fonds_arkhiv.php
2. **Бехтір В.** 80-річчя марок Західно-Української Народної Республіки. *Пошта і філателія України*. Київ : Укрпошта, 1998. Вип. 4 (16). С. 25–27.
3. **Бишкевич Р.** Начерк історії української філателії. Класичний період. Львів : спец. вип. часопису «Галфілвісник», 2004. 224 с.
4. **Vulat J.** Illustrated Postage Stamp History of Western Ukrainian Republic 1918–1919. Yonkers : Philatelic Publications, 1973. 96 р.
5. **Кікта С.** Філателія: Енциклопедія українознавства, Словникова частина (ЕУ-II) [Електронний ресурс]. Париж, Нью-Йорк, 1980. Т. 9. 3498–3509. Режим доступу : <http://litorgs.org.ua/euii275.htm>
6. **Котик Є.** З історії поштових марок Західної України / перекл. А. Бранделіса статті «On the History of the Stamps of Western Ukraine». *Філателія України*. Київ : Укрпошта, 2003. Вип. 6 (44). С. 7–13.
7. **Крамаренко М. А.** Украина. Каталог почтовых марок 1866–2010. Донецк : Новый мир, 2011. 336 с.
8. **Левітас Й. Я., Басюк В. М.** Все про марки. Київ : Реклама, 1975. 240 с.
9. **Орехова С. Є.** Історія розвитку поштового зв'язку у Донецькій області XIX–XXI ст.: автореф. дис. ... канд. іст. наук: спец. 07.00.01 «Історія України». Донецьк, 2006. 21 с.

10. **Орехова С. Є.** Гроші в житті держави: до сторіччя перших поштових марок УНР та ЗУНР. *Україна XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: матеріали XVIII Всеукр. наук.-практ. конф.* [8 жовт. 2018]. Київ : Вид-во Європейськ. ун-ту, 2018. С. 128–130.
11. **Орехова С. Є.** Ювілей поштових «марок-шагівок» Української Народної Республіки (особливості монетарної політики). *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту. Серія : Філософія, культурологія, соціологія / за заг. ред. К. В. Балабанова.* Маріуполь, 2015. Вип. 10. С. 106–117.
12. **Петрів М.** Адвокат-філателіст Іван Чернявський: історія Коломийських поштових марок : [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://dzerkalo.media/advokat-filatelist-ivan-chernyavskiy-istoriya-kolomyiskih-poshtovih-marо>
13. **Про національний архівний фонд і архівні установи: Закон України (із змінами).** *Відомості Верховної Ради України* від 12.04.1994. 1994. № 15. ст. 86.
14. **Рейн Л.** История и марки. *Филателия СССР.* 1967. № 5 (11). С. 16.
15. **Фурман В.** Общегосударственные стандартные почтовые марки Украины. Киев : Вид-во «Марка України» 2003. 224 с.
16. **Чернявський І.** Історія Коломийських поштових марок: 1) українських, окупаційних румунських С.М.Т. Коломия, 1928. 47 с.

References

1. **Arkhivni materialy povernuti ta peredani v Ukrainu u 1993–2015 rr.** [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu : http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned_fonds_arkhiv.php
2. **Bekhtir V.** 80-richchia marok Zakhidno-Ukrainskoi Narodnoi Respubliki. *Poshta i filateliia Ukrainy.* Kyiv : Ukrposhta, 1998. Vyp. 4 (16). S. 25–27.
3. **Byshkevych R.** Nacherk istorii ukrainskoi filatelii. Klasychnyi period. Lviv: spetsialnyi vypusk chasopysu «Halfilvisnyk», 2004. 224 s.
4. **Bulat J.** Illustrated Postage Stamp History of Western Ukrainian Republic 1918–1919. Yonkers : Philatelic Publications, 1973. 96 p.
5. **Kikta S.** Filateliia: Entsyklopediia ukrainoznavstva, Slovykova chastyna (EU-II) [Elektronnyi resurs]. Paryzh, Niu-York, 1980. T. 9. 3498–3509 Rezhym dostupu : <http://litorys.org.ua/euii275.htm>
6. **Kotyk Ye.** Z istorii poshtovykh marok Zakhidnoi Ukrainy (pereklad A. Brandelisa statti «On the History of the Stamps of Western Ukraine»). *Filateliia Ukrainy.* Kyiv : Ukrposhta, 2003. Vyp. 6 (44). S. 7–13.
7. **Kramarenko M. A.** Ukraina. Kataloh pochtovykh marok 1866–2010. Donetsk, «Novyi myr», 2011 336 s.
8. **Levitas Y. Ya., Basiuk V. M.** Vse pro marky. Kyiv : Reklama, 1975. 240 s.
9. **Oriekhova S. Ye.** Istoriia rozvytku poshtovoho zviazku u Donetskii oblasti XIX–XXI st.: avtoref. dys. ... kand. ist. nauk: spets. 07.00.01 – «Istoriia Ukrainy». Donetsk, 2006. 21 s.
10. **Oriekhova S. Ye.** Hroshi v zhytti derzhavy: do storichchia pershykh poshtovykh marok UNR ta ZUNR. *Україна XXI століття: tendentsii ta perspektyvy rozvytku: materialy XVIII Vseukr. nauk.-prakt. конф.* [8 zhovtnia 2018]. Kyiv : Vyd-vo Yevropeiskoho universytetu, 2018. S. 128–130.
11. **Oriekhova S. Ye.** Yuvilei poshtovykh «marok-shahivok» Ukrainkoi Narodnoi Respubliki (osoblyvosti monetarnoi polityky). *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Serii : Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia / za zah. red. K. V. Balabanova.* Mariupol, 2015. Vyp. 10. S. 106–117.
12. **Petriv M.** Advokat-filatelist Ivan Cherniavskiy: istoriia Kolomyiskyykh poshtovykh marok : [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu : <https://dzerkalo.media/advokat-filatelist-ivan-chernyavskiy-istoriya-kolomyiskih-poshtovih-marо>
13. **Pro natsionalnyi arkhivnyi fond i arkhivni ustanovy: Zakon Ukrainy (iz zminamy).** *Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy* vid 12.04.1994. 1994. № 15. st. 86.
14. **Rein L.** Ystoriya y marky. *Fylateliya SSSR.* 1967. № 5 (11). S. 16.
15. **Furman V.** Obshchegosudarstvennyye standartnye pochtovye marky Ukrainy. Kyiv : «Vydavnytstvo «Marka Ukrainy» 2003. 224 s.
16. **Cherniavskiy I.** Istoriia Kolomyskyykh poshtovykh marok: 1) ukrainskyykh, okupatsiinykh rumunskyykh S.M.T. Kolomyia, 1928. 47 s.

ПОЧТОВЫЕ МАРКИ ЗАПАДНО-УКРАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ 1918-1919 ГОДОВ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ

Орехова Светлана Евгеньевна – кандидат исторических наук, доцент,
докторант кафедры исторических дисциплин,
Мариупольский государственный университет, г. Мариуполь

Проведен обзор почтовых марок Западно-Украинской Народной Республики, введенных в почтовое обращение в 1918-1919 гг. Рассмотрен процесс их трансформации от состояния прикладного к состоянию культурно-исторического памятника государственного и мирового значения. Выявлены мероприятия, направленные на развитие начального периода украинского маркоиздательства. Анализ осуществлен на основании каталогизированных почтовых марок Западно-Украинской Народной Республики 1918-1919 гг., обладающих сложной и многоаспектной информативной структурой. Изобразительный аспект почтовой марки

предоставил возможность восприятия информации, которая играет важную роль в процессе научно-познавательной, государственно деятельности. Почтовые марки, как элемент государственности Украины первой пол. XX в., представляют политико-экономические документы, своеобразным способом зафиксировали социально-экономическую и культурную жизнь того времени и сформировали основы современного национального маркоиздания.

Ключевые слова: провизории, почтовые марки, монетарная политика, почтовые связи, революционные соревнования, филателия.

POSTAGE STAMPS OF THE WESTERN UKRAINE REPUBLIC 1918–1919 IN THE HISTORICAL-CULTURAL PARADIGM

Oriekhova Svetlana – Doctoral student of the department of historical disciplines Mariupol State University, Ph D (Candidate of Historical Sciences), Associate Professor. Mariupol

An overview of postage stamps of the Western Ukrainian People's Republic that were introduced into post circulation in 1918-1919 is presented. The process of transformation of postal stamps from the state of the state-owned and world-wide significance to the state of cultural and historical monuments is considered. The measures aimed at the development of the initial period of Ukrainian express marketing are described. The intelligence was carried out on the basis of cataloged postage stamps of the Western Ukrainian People's Republic of 1918-1919, which is characterized by a complex and multidisciplinary informative structure. The figurative aspect of the trademark provided an opportunity for perception of information, which plays an important role in the process of scientific and cognitive, state-building activities. Postage stamps, as an element of the statehood of Ukraine in the first half of the twentieth century, represent political and economic documents that, in a unique way, fixed the socio-economic and cultural life of that time and they also formed the basis of the national publication of stamps.

Key words: overprints, provisions, postage stamps, monetary policy, postal services, revolutionary events, philately.

UDC 656.835.11(477.8) «1918/1919»

POSTAGE STAMPS OF THE WESTERN UKRAINE REPUBLIC 1918–1919 IN THE HISTORICAL-CULTURAL PARADIGM

Oriekhova Svetlana – Doctoral student of the department of historical disciplines Mariupol State university, ph d (candidate of historical sciences), associate professor, Mariupol

The purpose of the work is to investigate the process of transformation of postage stamps of the West Ukrainian People's Republic 1918-1919 from the state applied to the state of the cultural and historical monument of national and world importance.

The research methodology consists of applying historical, cultural, interdisciplinary and theoretical generalizing methods, which helped to highlight the history of the initial period of publication of Ukrainian stamps.

Results. Postage stamps of the Ukrainian state is an excellent and interesting part of philately for collectors, for historians, as graphic sources contain information for comprehensive scientific research. The carrier of historical information is not only the types of images (coats of arms, ornaments, inscriptions), but also dates, figures of denomination, designations of the state monetary unit. A comprehensive study of all elements of a postage stamp allows to establish the place and time, the causes and circumstances of the creation, and most importantly their functioning in the monetary system of the state.

Historical events of 1917-1918 affected the postage stamps of issues of the Central Rada, the government of ZUNR. Despite the fact that the first issues of Ukrainian postage stamps appeared in the form of overprints, of course, technical and organizational support and the order of the postal service were carried out on all grounds. There is no doubt that the first artistic themes of postage stamps with national symbols reflected the ideology of the time, the level of artistic culture, as well as the development of technologies and production methods. So, the issue of own stamps in Ukraine predetermined not only economic, but first of all political prerequisites, because, among other factors, expressed the people's desire to create their own state.

Starting from the 1930s in European catalogs (Gebrüder Senfs Katalog (1892-1944), Michel-Briefmarkt-Katalog, Scott Publishing Company), an important place was given to Lviv, Kolomiysky, Stanislavsky, Vienna postal overprints and stamps as official postal editions of Western Ukraine People's Republic, however, as well as the marks of the UPR, which today are the historical and cultural heritage of Ukraine.

The scientific novelty of the research consists in attracting philatelic material, namely postage stamps, to a comprehensive study of the historical and cultural heritage of Ukraine. The study is carried out on the basis of cataloged postage stamps of the West Ukrainian People's Republic of 1918–1919 which have a complex and multidimensional informative structure. The pictorial aspect of a postage stamp provides the possibility of perceiving information, which plays an important role in the process of scientific-cognitive, educational, educational, government activities.

The practical significance. The postage stamps, as an element of the statehood of Ukraine in the first half of the XX th century, are represented by political and economic documents, in which the socio-economic and cultural stages of this period of life are recorded in a peculiar way, and they also formed the basis of the national publication of stamps.

Key words: overprints, provisions, postage stamps, monetary policy, postal services, revolutionary events, philately.

Надійшла до редакції 3.10.2018 р.

УДК [68.522:7.037.3]

ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ : ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІ ОРІЄНТИРИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ АВАНГАРДИСТІВ І УКРАЇНСЬКИХ ФУТУРИСТІВ

Холодинська Світлана Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент,
ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет», м. Маріуполь
orcid.org/0000-0002-6746-135X
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.123
svetlanah01091970@gmail.com

Аргументовано, що своєрідною теоретичною настановою у процесі аналізу становлення творчого діалогу між європейським авангардизмом і українським футуризмом повинна виступити проблема творчості, яка досить повільно утверджувалася в історії як естетики, так і мистецтвознавства, і посіла гідне місце лише на межі XIX–XX ст. Підкреслено роль «негативної психології» у розширенні меж розуміння постаті митця та якісних чинників геніальності.

Ключові слова: художня творчість, авангард, українська модель футуризму, геній, геніальність, художній смак, мистецтво, символізм, футуризм, види мистецтва.

Актуальність теми дослідження полягає у виокремленні проблеми художньої творчості, на теренах якої склалися реальні умови для формування творчо-професійного діалогу між європейським авангардом і українським футуризмом.

Метою дослідження є осмислення процесу становлення професійного діалогу між європейськими авангардистами та українськими футуристами на чолі з її засновником Михайлом Семенком.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На нашу думку, переважну більшість дослідницьких робіт, присвячених широкому колу питань, пов'язаних з історією та теорією футуризму, можна визначити як україноцентристські, оскільки тема «творчого діалогу» між європейським авангардом і українським футуризмом, по суті, перебуває на маргінесах. Наразі, можна назвати чимало причин такого стану, проте, на наше глибоке переконання, найголовнішою є не досить чітке розуміння сучасними науковцями тієї, так би мовити, «відправної настанови», що здатна окреслити становлення діалогу між європейським авангардом і українським футуризмом в якості «проблемної площини».

Слід зазначити, що стосовно власної позиції, такою «відправною настановою» повинна виступати проблема творчості, яка, по-перше, певним чином представлена у теоретичних напрацюваннях і європейців, і українців, по-друге, має обопільні потужні традиції осмислення, а по-третє, дозволяє активно використати потенціал «самоаналізу», оскільки дослідниками творчості – переважно – виступали самі митці. Позитивним є і той факт, що від кінця 70-х років минулого століття й до сьогодні проблема творчості – в усьому її об'ємі – виразно представлена в українській гуманістиці завдяки науковим розвідкам І. Живоглядової, Н. Жукової, А. Кретьова, М. Кушнарьової, Л. Левчук, Г. Макаренка, О. Оніщенко, Р. Піхманця, О. Поліщук, В. Роменця, О. Шульган. Якщо «відраховувати» становлення наукового інтересу до проблеми творчості від монографії відомого українського естетика Л. Левчук «У творчій лабораторії митця» (1978 р.), позитивні посилання на яку зустрічаються у відповідних дослідженнях протягом сорока років, то можемо припустити, що автор зафіксувала певні теоретичні константи, які мають, так би мовити, позачасове значення. Ця монографія дійсно заслуговує на увагу, адже Л. Левчук, по-перше, представила творчість як міжнаукову проблему, тобто аналізує її на перетині естетики, мистецтвознавства та психології. При цьому, нею відбито – хоча й ескізно – потенціал соціально-ідеологічної «присутності» митця у суспільстві; по-друге, матеріал побудований автором на паралельному аналізові західноєвропейської моделі інтерпретації творчості, представленої А. Бергсоном, З. Фрейдом, Б. Кроче та марксистською позицією; по-третє, достатньо переконливо показана роль інтуїції та позасвідомого у творчому процесі [4].

Слід підкреслити, що для української гуманістики кінця 70-х років минулого століття це був своєрідний прорив, який значно розширив ті аспекти, що почали з'являтися у контексті аналізу творчості, а саме: порівняльний аналіз «художня – наукова» творчість і – відповідно – розкриття самотутніх рис митця та вченого; питання соціальної активності митця та її вплив на формування його морально-політичної відповідальності; етапи творчого процесу та психофізіологічні особливості, що допомагають їх реалізувати; професійні особливості творчості митців; феномен таланту та генія.

Вклад основного матеріалу. З позиції сучасного науковця, котрий опікується проблемою творчості, стає очевидним, що низка питань, які з'явилися у дослідницькому просторі наприкінці 70-х років минулого століття, були – хоча і строкато – представлені у наукових розвідках як засновника українського футуризму М. Семенка (1892–1937 рр.), так і інших українських футуристів. Оскільки їх ідеї були, по суті, насильницьким шляхом вилучені з теоретичного контексту, вкрай важливо – в умовах перших десятиліть ХХІ ст. – «вписати» теоретичні пошуки футуристів на теренах проблеми творчості у загальний культуротворчий контекст. Таке завдання, на нашу думку, вимагає хоча б стислого відтворення історичних традицій аналізу означеної нами проблеми.

Слід зазначити, що творчість як об'єкт теоретичного аналізу почала усвідомлюватися науковцями лише наприкінці ХІХ ст., існуючи до цього періоду в якості окремих зауважень чи нотатків із приводу, передусім, обережних спроб з'ясування природи «геній – талант». Як своєрідний додаток до естетичних поглядів, певне коло питань, дотичне до проблеми «творчості», присутнє у теоретичних роздумах Демокріта, Платона та Леонардо да Вінчі. На нашу думку, на прискіпливу увагу заслуговують наукові розвідки українського естетика М. Кушнар'євої, котра сфокусувала увагу на аналізі феномену «творча особистість», який почав формуватися в умовах доби Відродження. М. Кушнар'єва, зокрема, зазначає, що «творчість в епоху Ренесансу можна розуміти як людське самостворення, що докорінно відрізняє Ренесанс від його попередника – середньовіччя – і, певною мірою, визначає характер подальшого культурного процесу» [2, 6]. Дослідниця вважає, що «домінуючою рисою» людини доби Відродження стає «артистизм», і саме він сприяє «розкріпаченню» особистості та розумінню власної «самоцінності».

Надзвичайно цікавим аспектом концепції М. Кушнар'євої є розгляд нею впливу ренесансної моделі творчості та феномену «творча особистість» на «побудову» подальших теоретичних конструкцій як у західноєвропейській філософії, так і російській. Що стосується західноєвропейської моделі, то М. Кушнар'єва слушно залучає до аналізу монографію відомого німецько-американського мистецтвознавця Е. Панофскі (1892–1968 рр.) «Відродження та ренесанси в західному мистецтві» (1960 р.), водночас, відтворюючи характер впливу ідей Відродження на процес концептуалізації гуманістичного світобачення у середовищі російських філософів початку ХХ ст.

Дещо опосередковано інтерес до проблеми особистості митця супроводжував діяльність Болонської академії мистецтв, створеної братами Караччі у 1585 р. Як відомо, у виробленні шляхів розвитку Академії мистецтв особливу роль зіграв Лодовіко Караччі (1555–1619 рр.), який, будучи прихильником академізму у живописі, сприяв підвищенню рівня професійної підготовки майбутніх художників, що повинні досконало володіти і олівцем, і пензлем, що відкривало можливість працювати у різних живописних техніках. Що ж стосується проблем теорії мистецтва, то брати Караччі, по-перше, робили спроби окреслити поняття «витончені мистецтва», а, по-друге, намагалися сформулювати вимоги до тих, хто здатний працювати на їх теренах і створювати «витончені» твори мистецтва.

Оскільки в межах Болонської академії наполягали на існуванні лише трьох «витончених мистецтв» – музика, танець, драма, – то у площину теоретичного інтересу могло потрапити тільки вузьке коло тогочасних митців, що представляли три – заявлені братами Караччі – види мистецтва. Як зазначає український естетик і кінознавець О. Оніщенко на сторінках монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001 р.), «...у вітчизняній естетиці болонський досвід інтерпретації «витончених мистецтв» фактично не досліджується», хоча саме він – тут ми повністю погоджуємося з О. Оніщенко – зафіксував чимало аспектів, які сприяли поглибленню уявлень про специфіку, передусім, художньої творчості. Так, «напрямок концептуальних поглядів болонців виявився своєрідною рефлексією теоретичних розробок доби Відродження», представники якої прагнули «відокремити художньо-мистецькі пошуки від ремісництва», наголосивши при цьому на «самоцінності творчої особистості» [5; 28]

Співвітчизник і спадкоємець теоретичних розвідок болонців Джамбаттіста Віко (1668–1744 рр.), з одного боку, підтримує ідею «витончених мистецтв», а з іншого, на думку О. Оніщенко, «італійський науковець робить ще один оригінальний висновок, розводячи античну поезію і «людську», що виникає в умовах ХVІІІ ст.». Поява «людської» поезії – це свідчення збагачення творчих уявлень митця нового типу, здатного динамізувати процес розвитку поетичного мистецтва, і європейська культура означеного історичного етапу «спостерігає «почуттєву трансформацію»: замість давньогрецького гедонізму «витончені мистецтва» пропонують людині естетичну насолоду» [5; 29]. Слід визнати, що теоретичні шукання Дж. Віко, безперечно, цікаві й важливі самі по собі, все ж дещо «розмили» проблему «витончених мистецтв», яка – хоча формально і протрималася певний час в історії естетики – обрисів наріжної дослідницької площини, на жаль, не набула.

Деякі аспекти проблеми художньої творчості присутні у роздумах відомого англійського філософа, естетика та мораліста Антоні Ешлі Шефстбері (1671–1713 рр.), котрий, по-перше, намагався до проблем, які його цікавили, застосувати міжнауковий підхід і поєднати потенціал філософії, естетики та

етики, зробивши наголос на етиці (історико-етичним надбанням Шефстбері вважається трактат «Моралісти» (1709 р.) – С. Х.), а по-друге, спробував виокремити проблему генія як самостійний об'єкт теоретичної уваги. Ця спроба виявилася досить обережною, оскільки філософ наголосив на одній найважливішій ознаці генія, а саме : моральнісність. Така настанова Шефстбері йшла врозрід із реальною практикою життя окремих геніїв, наприклад, доби Відродження, які – за його часів – уже набули цього високого статусу. Водночас, подібна постановка питання легко трансформувалася у логічну помилку, коли в опонента Шефстбері «формувалося» запитання : «А чи є кожний мораліст генієм?».

Зрештою, у розмірковуваннях Шефстбері все не так наївно, адже саме він вводить до теоретичного ужитку поняття «віртуоз», позначаючи ним людину, котра досягла вищого рівня майстерності. Певним чином, англійський філософ реабілітував грецьке поняття «ремесло» – досконале володіння своєю справою – і показав, що геніальність є не актом «божественної еманції», як вважали Платон і неоплатоніки, а наслідком кропіткої, постійної та наполегливої праці.

Дотримуючись хронологічного підходу, в історичний період, який аналізуємо, доцільно включити постать Йоганна Крістофа Готшеда (1700–1766 рр.) – німецького письменника, критика, історика літератури та театру, представника раннього німецького просвітництва, котрий у трактаті «Досвід критичної поетики для німців» (1730 р.), використовуючи формально-логічні посилення й висновки, спробував співставити «розум» і «творчість», оскільки, на його думку, розум – вершина творчості, а творчість – вершина розуму. Внаслідок подібних логічних операцій Готшед стверджував, що паритет «розум – творчість» досягається низкою чинників : правила, мораль, чистота мови і смак. Навіть на перший погляд стає зрозумілим, що «конструкція» Готшеда не витримує критики, по-перше, тому, що далеко не для всіх видів мистецтва «чистота мови» щось важить, по-друге, «мораль» може тлумачитися і як моральність митця, що здійснює творчий процес, і як моральнісна орієнтація твору, який, наприклад, письменник пропонує читачеві. Зрештою, дві ознаки творчості, заявлених Готшедом, – «правила» і «смак» – починають, як покажемо далі, «подорожувати» по роботах інших авторів.

Осторонь проблем геніальності не стояв і Марі Франсуа Аруе Вольтер (1694–1778 рр.), який всупереч захопленню традиціями епікурейства, котрими позначені молоді роки філософа, проблему генія вкрай формалізував, звівши її до сукупності таких чинників : геній = смак + правила + нове + оригінальне. Форма запису означених чинників належить нам, проте, на наше глибоке переконання, сутність ідеї Вольтера вимагає саме такої наочності, оскільки демонструє «за» і «проти» в позиції видатного мислителя. Так, «смак» і «оригінальне» дійсно можуть вважатися такими, що набуваються генієм у процесі його становлення, розвитку й поступового оволодіння професією. Що ж стосується «правил» і «нового», то їх визначає сам геній, змінюючи парадигму руху мистецтва, науки чи техніки. Водночас, такий шлях, який обрав Вольтер задля пояснення природи генія, є помилковим, адже кількісним накопиченням чинників – незалежно від того, скільки їх нарахує філософ, – чотири, сім або десять – кількість не переходить у якість і не фіксує сутнісність генія.

Більш розгорнуто, ніж це робили його попередники, проблему творчості представив Іммануїл Кант (1734–1804 рр.), фактично закріпивши її теоретичне значення в естетико-мистецтвознавчій і психологічній традиції ХІХ ст. Приділяючи роздумам І. Канта щодо природи генія та специфіки творчості значну увагу, О. Оніщенко виокремлює такі складові його позиції : 1. Кант переконаний, що поняття «геній» доцільно вживати лише стосовно тих особистостей, які працюють у мистецтві, оскільки в науці людина має справу з «добре відомими правилами»; 2. Геніальність, на думку німецького філософа, спирається на низку вроджених здібностей, зокрема, це фантазія та натхнення; 3. Здібності генія не можна наслідувати, але ці здібності подекуди виступають стимулами до успадкування [5; 30–31].

Особливий наголос О. Оніщенко робить на ставленні І. Канта до проблеми смаку, яка в роботах його попередників фіксувалася неодноразово. Вона, зокрема, зазначає : «У контексті кантівської моделі художньої творчості особливе місце посідає проблема смаку, що виконує об'єднувальну функцію... Філософ вважає уяву, розум і дух здібностями талановитих людей, але існує «суперздібність» – смак, що є ознакою генія і синтезує у собі три перші ознаки» [5; 31]. Визнавши смак – «дисципліною генія», І. Кант закріпив цю ознаку як нарізну в логіці пояснення природи геніальної особистості.

Стислий аналіз становлення проблеми творчості в історії європейської гуманістики показує, що ХІХ ст. отримало досить хистке уявлення як про специфіку творчої діяльності, так і про потенціал творчої особистості. Реального теоретичного прориву на теренах проблеми творчості не зробили ні Гегель, ні Шопенгауер. Уся вага теоретичної роботи в окресленні понятійного апарату, завдяки якому можна було б атрибутовувати процес виникнення задуму твору та шляхи його реалізації, пояснення сутнісної природи таланту чи геніальності припадає на межу ХІХ–ХХ ст. і стимулюватиметься принципово новими роботами, пов'язаними з виявленням таких чинників, як спадковість, божевілля, дитяча травмованість і відкриттям низки комплексів, подолання яких «забезпечує» творчі прориви. Уся

увага науковців означеного періоду – переважно – зконцентрована на дослідженнях, які О. Оніщенко визначає як надбання «негативної психології»: «Концепціям античних філософів судилося відіграти важливу стимулюючу роль для теоретичних пошуків учених XIX–XX ст., а отже безпосередньо вплинути на становлення західної (Ч. Ломброзо, З. Фрейд, К. Юнг, А. Адлер, Е. Кречмер, М. Нордау та ін.) та східноєвропейської (Г. Россолімо, В. Фріче, С. Балей і ін.) моделей осмислення проблеми «геніальність і божевілья» [5; 44].

На нашу думку, до переліку вчених, зазначених О. Оніщенко, слід додати прізвища Френсіса Гальтона (1822–1911 рр.) – англійського психолога та антрополога, одного із засновників еugenіки, автора сенсаційної для свого часу монографії «Наследственность таланта. Законы и последствия» (1869 р.) та Пауля Мебіуса (1853–1907 рр.) – німецького невропатолога та психіатра, котрий стояв у витоків формування патографії (від грецьк. *rathos* – хвороба і *grapho* – пишу).

Як зазначає Л. Левчук, патографії – це «різні, переважно аналітичні дослідження й описи життя та творчості людей, які особливого значення надають виявленню патологічних компонентів, неординарних психічних станів як провідних чинників життєдіяльності» [3; 160].

Слід визнати, що позиції Ф. Гальтона та П. Мебіуса доповнили і дещо скорегували пошуки тих науковців, яких сьогодні цілком слушно відносять до представників «негативної психології». Усі вони як сукупно, так і кожний самостійно, значно розширили той дослідницький простір, необхідний для аналізу творчості та, – що не лише вкрай важливо, а й заслуговує на високу оцінку, – жодного разу не намагалися уникнути «проблемних площин», яких на теренах проблеми творчості залишається чимало й сьогодні. На нашу думку, одним із наріжних проривів представників «негативної психології» було те, що вони спростували спрощене уявлення своїх попередників щодо можливості ввести талановитих і геніальних особистостей у межі певних правил, примусити їх наслідувати кимось сформовані вимоги чи моральні постулати. Якщо талановитий митець ще може творчо існувати, сповідуючи певні суспільно-ідеологічні чи морально-політичні орієнтири свого часу, то геніальність, так би мовити, починається з руйнування усього сталого, прийнятого, традиційного і всупереч часу, в якому геній живе й працює, він пропонує нову систему цінностей і принципове нове світобачення. Саме так у мистецтві діяли визнані генії – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Шекспір, Гете, Моцарт, Бетховен, Достоевський, Ван Гог: створивши і запропонувавши своїм сучасникам принципово нове, вони – згодом – отримали загальнолюдське визнання. Важливе й те, що вони стали геніями людства незалежно від особистісних уподобань, сексуальної орієнтації чи побутових звичок, іноді, як відомо, вкрай неприємних. Людство оцінило створене ними, і від століття до століття – рухаючись уперед – плекає їх надбання в якості певного духовного орієнтира у процесі власного розвитку.

Трансформація «символізм – футуризм» вимагає певної уваги саме до аналізу символізму з точки зору його ставлення до проблеми творчості. Сьогодні не існує якихось суперечностей ані стосовно визначення поняття «символізм», ані стосовно хронології його утвердження спочатку в європейському, а потім у російському та українському культурному просторі. Якщо реконструювати джерелознавчу базу дослідження символізму, то вона виявиться досить значною і в кількісному, і в якісному аспектах. Керуючись завданнями нашого дослідження, підкреслимо значення наукових розвідок Л. Гітельмана, Н. Дженкової, В. Жирмунського, Б. Каца, В. Корнієнка, Г. Косікова, Я. Платека, Р. Ткаченко, означивши як хронологічні (1870–1910 рр.), так і смислові межі символізму: «...художнє вираження за допомогою символу (як багатозначно-іномовного і логічно непроникного образу) «речей у собі» та ідей, що знаходяться за межами чуттєвого сприйняття» [6].

Слід наголосити, що європейський символізм, передусім, у літературі пов'язаний з іменами П. Верлена, П. Валері, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлінка, тобто з тими, творчістю котрих наснажувався молодий М. Семенко. Наразі, було б некоректним обмежувати популярність символізму лише жанровим розмаїттям літератури, адже – значною мірою завдяки блискучій драматургії Метерлінка – символізм сприяв оновленню естетики європейських театрів і створенню низки нових творчих колективів, які очолювали такі визнані режисери, як Орельєн Франсуа Марі Люньє-По (1867–1940 рр.), Адольф Аппія (1862–1928 рр.) та Жак Руше (1862–1957 рр.). Саме завдяки їх відкритості до новачій, експерименту широке коло глядачів долучилося до творчо-пошукової образності п'єс Метерлінка. Символізм також вплинув на формування принципово нового погляду на авторський потенціал творчості театрального художника-декоратора й почав поступово змінювати – завдяки творчості Г. Моро, А. Бьокліна, П. Гогена – ставлення європейців до образотворчого мистецтва.

Окрім означеного, естетика символізму значно збагатилася завдяки творчості Клода Ашлія Дебюссі (1862–1918 рр.) – видатного французького композитора та теоретика мистецтва. Хоча з приводу творчості К.-А. Дебюссі існує численна література, монографія польського музикознавця Стефана Яроциньського «Дебюсси, імпрессионизм и символизм» (1978 р.) до сьогодні вважається чи не найбільш

об'єктивним та адекватним дослідженням постаті французького композитора, на сторінках якого (дослідження – С. Х.) представлена низка положень, що відбивають саме сутнісне розуміння символістичної творчості. Хронологічно – як молодший за віком серед інших символістів, хто цікавився проблемами творчості, – Дебюссі і має право представляти цей теоретичний аспект символізму.

Так, Дебюссі вважав, що мистецтво і митець у процесі творчості повинні опікуватися специфікою почуттєвого ставлення до світу і різко критикував тих, хто «створює музику для паперу, тоді як вона існує для слуху», надаючи при цьому занадто багато уваги «характеру письма, фактурі, прийомам і ремеслу» [7; 144]. Серед низки важливих теоретичних проблем у полі зору композитора постійно знаходиться проблема краси. За його твердженням, краса повинна бути «відчутна» і надавати нам задоволення «миттєво».

Слід зазначити, що у різних контекстах поняття «відчутність» і «миттєвість» вживаються Дебюссі доволі часто, що стає зрозумілим, коли він включає в логіку власних музикознавчих роздумів поняття «інтуїція» та «спонтанність», оскільки саме вони виражають ті творчі стани, які впливають на творчий процес. Має рацію С. Яроцинський, коли зазначає: «Поціновуючи в художнику спонтанність, Дебюссі таке ж саме значення надавав і безпосередності реакції у слухачів. Часто зустрічаєшся, говорив він, із заявою: «Я повинен послухати це кілька разів». Нема нічого більш помилкового! Коли добре чуєш музику, [...] чуєш відразу те, що *треба чути*. Інше – усього лише справа середовища або зовнішнього впливу» [7; 145].

Сфокусувавши увагу лише на проблемі творчості, а символізм, як відомо, був не однорідним художнім явищем і з приводу низки естетико-мистецтвознавчих проблем мав достатньо аргументоване теоретичне підґрунтя, слід визнати, що вона (проблема творчості – С. Х.) до сьогодні викликає інтерес представників української гуманістики. Так, театрознавець В. Корнієнко, реконструюючи історію «входження» символізму в культурний простір Франції в останні десятиліття XIX ст., зазначає: «Як художній напрям символізм публічно заявив про себе у 1886 році, коли група молодих поетів, які об'єдналися навколо Стефана Малларме, усвідомила свою єдність, що дозволило Жану Мореасу опублікувати маніфест «Символісти» [1; 149]. На нашу думку, необхідно підкреслити, що, намагаючись визначити сутнісні ознаки символізму, В. Корнієнко зазначає: «Символізм – не абстрактне мистецтво» [1; 149]. Це дещо несподіване твердження, оскільки символізм таким ніхто і ніколи не вважав, адже наявність у художньому творі «символу» вже не може «зробити» цей твір абстрактним, тобто «безпредметним», що є, як відомо, наріжною ознакою абстрактного мистецтва.

Серед інших аспектів у позиції В. Корнієнка, слід визнати досить переконливими його намагання відтворити розуміння символістичної концепції творчості й особистості митця, звертаючись до розміркувань Моріса Метерлінка (1862–1949 рр.) – відомого бельгійського поета, письменника, драматурга, лауреата Нобелівської премії з літератури (1911 р.). Творчість Метерлінка була надзвичайно популярна в Україні на межі XIX–XX ст. і мала значний вплив на становлення інтересу до естетико-художнього потенціалу символізму у таких відомих українських письменників, як І. Франко, М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, О. Олесь. Такій популярності франкомовних творів бельгійського символіста сприяв активний переклад його п'єс, який здійснили Леся Українка, Н. Кобринська, Б. Грінченко, М. Антонюк, Ф. Крушинський протягом 1901–1923 років.

У переважній більшості своїх творів М. Метерлінк – один із найвиразніших і найпослідовніших розробників нової моделі творчості, – котрий успішно працював на перетині поезії, драматургії та театру, оскільки був сучасником створення низки нових театральних колективів, які сміливо експериментували з символістичною естетикою, – намагався аргументувати і «насадити» в практику театральної діяльності нову систему як написання творів, так і їх втілення на театральній сцені: 1. митець повинен був переключити увагу читача або глядача з раціонального життєвого виміру на чуттєвий; 2. сфокусувати погляд людини, що сприймає художній твір, не власне на конкретних речах, а на тому відчутті, яке вони справляють; 3. завдяки наголосу на почуттєвості у мистецьких творах, на думку Метерлінка, повинна формуватися атмосфера напруженого мовчання. Саме «напружене мовчання» є тим станом, у процесі якого людина неначе б то по-новому починає вдивлятися в усе те, що її оточує. Наслідуючи ці настанови, Метерлінк-драматург досить вдало «експлуатує» недомолвки, емоційний «натяк» та «ефект незавершеності», який – згодом – трансформується у потужний естетико-художній принцип, відомий як «non finito», і присутній у творчості багатьох сучасних митців.

Аналізуючи теоретичні роздуми В. Корнієнка, слід звернути увагу на відтворення ним тієї зацікавленості, що виявили Ж.-П. Сартр та Р. Барт до ідей М. Метерлінка, підкресливши – в умовах другої пол. XX ст. – їх актуальність й перспективність. Так, Р. Барт, характеризуючи позицію бельгійського письменника, особливу увагу звертає на феномен «мовчання», який – згідно і поглядам Малларме, і творчо-пошуковій позиції Метерлінка – здатний «перетворюватися... на якийсь однорідний поетичний час»: «Саме в досліджах Малларме цілком утілилися символістські концепції

«театру мовчання» і «мовчання листа». Драми Метерлінка, що розповідають про смерть і свободу, знаходили трагічне повсякденності і безумовність театрального буття. Метерлінк, як і Малларме, переводить художню форму в її протилежність, чергуючи репліки з мовчанням, зводячи нанівець «діяльність» персонажів і залишаючи сценічну дію в чистісінькому вигляді» [1; 155].

На нашу думку, В. Корнієнко має рацію, коли появу символізму, його, так би мовити, легалізацію та досить активне розповсюдження у таких видах художньої творчості, як поезія, драматургія, театральне мистецтво – лише у Франції протягом 1890–1914 років було створено низку театрів, які «переносили» на сцену, переважно, символістичні п'єси, – пов'язує з впливом на розвиток європейської культури «суспільно-економічних відносин, зародження буржуазії, її філософії та політики, знецінення суспільних норм та духовно-практичних традицій» [1; 156].

Прискіплива увага сучасних дослідників до пояснення природи творчості прихильниками символізму, як ми вже зазначали, обумовлена приналежністю і Семенка, й інших футуристів саме до цього художнього напрямку на початку їх власних спроб заявити про себе і закріпитися у середовищі професійних письменників.

Висновки. Підсумовуючи дослідження, можна вважати, що саме художня творчість виконала роль своєрідного «пластичного мосту» між європейським авангардизмом і українським футуризмом; а його (українського футуризму – С. Х.) засновник М. Семенко у своїх творчих пошуках пройшов шлях від символізму до футуризму, засвідчивши при цьому послідовний інтерес до теоретичної моделі «творчість – непередбачуваний творчий процес – особистість митця».

Перспективи подальших наукових розвідок. На нашу думку, подальший розгляд контактів між європейським авангардизмом і українським футуризмом доцільно трансформувати у сферу професійної діяльності, оскільки українці, французи, росіяни, німці, італійці у перші десятиліття ХХ ст. ще відчували існування єдиного культурного простору, мали «зони перетину» творчих інтересів і не передбачали появи «залізної завіси», яка свідомо «розведе» митців за територіальними, національними, ідеологічними та соціально-політичними ознаками.

Теоретична і практична значимість полягають у тому, що матеріал дослідження можна використовувати для подальшого науково-теоретичного осмислення літературної творчості представників українського авангарду, а результати – у процесі читання лекційних курсів з естетики, культурології, історії й теорії мистецтва для студентів гуманітарних і художньо-творчих ВНЗ.

Список використаної літератури:

1. **Корнієнко В. В.** Символізм у драматургії і сценічному мистецтві Франції кінця ХІХ початку ХХ століття : культурологічний нарис. *Актуальні філософські і культурологічні проблеми сучасності : альманах.* Київ : Вид. центр КНЛУ, 2006. Вип. 18. С. 148–156.
2. **Кушнарєва М. Б.** Концепция творческой личности в эстетике итальянского ренессанса : автореф. дис... канд. филос. наук : 09.00.04. Киев, 1996. 21 с.
3. **Левчук Л.** Психоаналіз : історія, теорія, мистецька практика : навч. посіб. Київ : Либідь, 2002. 255 с.
4. **Левчук Л. Т.** У творчій лабораторії митця : монографія. Київ : Мистецтво, 1978. 134 с.
5. **Онїщенко О. І.** Художня творчість у контексті гуманітарного знання : монографія. Київ : Вищ. шк., 2001. 179 с.
6. **Символізм** [Електронний ресурс] Режим доступу : <https://www.rulit.me/books/enciklopedicheskij-slovar-read-140017-1.html>
7. **Яроцинський С.** Дебюсси, импрессионизм и символизм : пер. с польск. М. : Прогресс, 1978. 231 с.

References

1. **Korniienko V. V.** Symbolizm u dramaturhii i stsenichnomu mystetstvi Frantsii kintsia KhIKh pochatku KhKh stolittia : kulturolohichnyi narys. *Aktualni filosofski i kulturolohichni problemy suchasnosti : almanakh.* Kyiv : Vydavn. tsentr KNLU, 2006. Vyp. 18. S. 148–156.
2. **Kushnaryova M. B.** Konceptsiya tvorcheskoj lichnosti v ehstetike ital'yanskogo renessansa : avtoref. dis...kand. filos. nauk : 09.00.04. Kiev, 1996. 21 s.
3. **Levchuk L.** Psykhoanaliz : istoriia, teoriia, mystetska praktyka : navch. posib. Kyiv : Lybid, 2002. 255 s.
4. **Levchuk L. T.** U tvorchi laboratorii myttsia : monohrafiia. Kyiv : Mystetstvo, 1978. 134 s.
5. **Onishchenko O. I.** Khudozhnia tvorchist u konteksti humanitarnoho znannia : monohrafiia. Kyiv : Vyshcha shk., 2001. 179 s.
6. **Simvolizm** [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa : <https://www.rulit.me/books/enciklopedicheskij-slovar-read-140017-1.html>
7. **Yarocins'kij S.** Debyussi, impressionizm i simvolizm : per. s pol'sk. M. : Progress, 1978. 231 s.

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА : ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ ЕВРОПЕЙСКИХ АВАНГАРДИСТОВ И УКРАИНСКИХ ФУТУРИСТОВ

Холодинская Светлана Николаевна – кандидат философских наук, доцент,
ГБУЗ «Приазовский государственный технический университет», г. Мариуполь

Аргументировано, что своеобразным теоретическим наставлением в процессе анализа становления творческого диалога между европейским авангардизмом и украинским футуризмом должна выступить проблема творчества, которая достаточно медленно утверждалась в истории как эстетики, так и искусствоведения, и заняла достойное место лишь на стыке XIX–XX веков. Подчеркнута роль «негативной психологии» в расширении пределов понимания фигуры художника и качественных факторов гениальности.

Ключевые слова : художественное творчество, авангард, украинская модель футуризма, гений, гениальность, художественный вкус, искусство, символизм, футуризм, виды искусства.

PROBLEM OF ARTISTIC CREATIVITY : AESTHETIC AND ARTISTIC GUIDANCE OF EUROPEAN REPRESENTATIVES OF AVANT-GARDE AND UKRAINIAN FUTURISTS

Kholodynska Svetlana – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor
State Higher Education Establishment ‘Pryazovsk State Technical University’, Mariupol

It is proved that problem of creativity should be specific theoretical guideline within the analytical process of artistic dialogue shaping between European avant-garde and Ukrainian futurism. It slowly established in the history of both aesthetics and arts, and took the rightful place at the turn of 20th century. The role of ‘negative psychology’ for broadening the boundaries of understanding the creator’s personality as well as genius’ quantitative factors is emphasized.

Key words : artistic creativity, avant-garde, Ukrainian model of futurism, genius, art taste, art, symbolism, futurism, kinds of art.

UDC [68.522:7.037.3]

PROBLEM OF ARTISTIC CREATIVITY : AESTHETIC AND ARTISTIC GUIDANCE OF EUROPEAN REPRESENTATIVES OF AVANT-GARDE AND UKRAINIAN FUTURISTS

Kholodynska Svetlana – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor,
State Higher Education Establishment ‘Pryazovsk State Technical University’, Mariupol

The actual importance of this study lies in identification of the artistic creativity problem. The real conditions for shaping creative and professional dialogue between European avant-garde and Ukrainian futurism were formed on its grounds.

The objective of the study is to reflect on the process of professional dialogue establishing between representatives of European avant-garde and Ukrainian futurism, at the head of latter Mihal’ Semen’ko was.

The methodology of the study is grounded on general theoretical principles of humanitarian problems analysis, i. e. systematization, historical and objective methods, comparative analysis. Due to contemporary study material their application corrects the estimate of specific creators’ work as well as based on the main factors of culturological analysis like biographical method and method of dialogue.

The novelty of the study. The role of profound theorists, philosophers, aesthetists and moralists in shaping relatively unified representations of the problem «talent-geinus» is defined. The impact of historical searches on awareness of the artistic creativity core which ideologists of symbolism stuck to is stipulated. The creative ideas of Ukrainian culturologists who formed the theoretical concepts movement based on the natural creativity development contributed to this analysis.

Conclusions. On the ground of Ukrainian culturologists’ studies, the views of symbolists concerning the interpretation of creativity and understanding the creator’s personality are outlined. It is caused by the fact that several Ukrainian futurists at the head of M. Semen’ko, the Ukrainian futurism founder, considered symbolism a source of own creative activity, whereas estimated futuristic aesthetic as a means of coping with symbolism features.

Key words : artistic creativity, avant-garde, Ukrainian model of futurism, genius, art taste, art, symbolism, futurism, kinds of art.

Надійшла до редакції 2.11.2018 р.

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

УДК 316.733

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМ ЯК ВЕКТОР КУЛЬТУРНОЇ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ : НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ І ФОРМИ

Бабкін Віктор Олексійович – аспірант кафедри культурології,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-2687-0245
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.124
victor_babkin@ukr.net

Розглядається поняття мультикультуралізму. Автор доходить висновку, що позитивним аспектом у змінах у науковій та суспільній свідомості в процесі аналізу мультикультуралізму є звернення безпосередньо до поняття «культура». Подібна трансформація є беззаперечним доказом усвідомлення потужного значення культурних відмінностей у соціальному житті, а також розуміння аксіоми про невідворотність трагічних результатів унаслідок їх ігнорування. Саме такий підхід є особливо важливим у наш час, коли є нагальна потреба в чіткому визначенні змісту всіх понять. У цьому контексті автор аналізує близькі до мультикультуралізму поняття – транс-культурність, інтеркультурність, мультикультурація, гібридизація культур тощо.

Ключові слова: мультикультуралізм, глобалізація, гібридизація культур, ідеологія, політична практика.

Постановка проблеми. Особливості поведінки людини в соціальному середовищі відзначаються постійними змінами, обумовленими впливом глобалізаційних процесів, що є невід’ємною складовою сучасного буття кожного з нас. У загальному вигляді мова йде про сучасну глобалізацію як продукт взаємодії несхожих за своєю формою та внутрішнім змістом суспільних цінностей національних систем, які є підґрунтям до початку процесу побудови абсолютно нової цілісності – системи діючих цінностей в глобальному масштабі. Така тенденція, як полікультурність у реаліях ХХІ ст., властива всім без винятку державам попри всю суперечливість та невизначеність процесу, який поки що перебуває на початковому етапі свого розвитку. Збалансованість таких понять, як територія, нація та держава, котра визначається й повністю забезпечується системами національного типу, проходить сувору перевірку постійно триваючими геополітичними трансформаціями.

Зокрема значною мірою і певним викликом для цивілізаційного процесу стала суттєва зміна наприкінці ХХ ст. демографічної ситуації в світі, надзвичайне посилення міграції в Європу і США. А це, в свою чергу, суттєво змінило традиційну ідеологію в провідних державах з урахуванням загального виборчого права. Зміни відбулися як у державному, так і недержавному форматі ідеології. Не дивно, що в подібній ситуації толерантність, як іманентна складова ідеї мультикультуралізму і її застосування, стає оптимальним рішенням для подібного розвитку подій. Висновок може бути лише один – мультикультуралізм є ідеальною відповіддю на черговий цивілізаційний виклик, або, інакше кажучи, на соціальний запит. Логічним продовженням цього є введення в офіційній формі політики мультикультуралізму для оперативного вирішення актуальних для сьогодення практичних проблем у різних державах («внутрішній аспект»), а також у царині міжнародних відносин («зовнішній аспект»). В останньому випадку маємо справу із загальними процесами глобалізації. Все це у сукупності актуалізує проблематику мультикультуралізму, яка є однією з основних політико-ідеологічних векторів культурної глобалізації.

Останні дослідження і публікації. Праці багатьох відомих учених присвячені аналізу різних аспектів мультикультуралізму – це такі фахівці, як Ж.Л. Амселль, К. Апель, Р. Бернстайн, М. Вьевьорка, Н. Глейзер, Т. Гьоран, Е. Гідденс, М. Дойчева, Р. Кастель, Е. Морен, Ч. Тейлор, Ю. Хабермас та багато ін. Дослідження з питань глобалістики з найбільш вагомими результатами висвітлені в працях З. Баумана, У. Бека, С. Бенхабіба, І. Брайденбаха, Р. Вілка, Е. Гідденса, Р. Інглегарта, М. Кастельса, Р. Отаєка, Р. Робертсона, А. Турена, У. Ханнерца, І.Цукрігла.

Мета статті: проаналізувати поняття мультикультуралізму з позиції культурної глобалізації, визначити основні напрями його концептуалізації в сучасній науці.

Виклад основного матеріалу. Отже, звернемося до терміну «мультикультуралізм». Як свідчить Л. Арутюнова, термін «мультикультуралізм» нині вельми популярний і широко використовуваний виник у 60-і роки ХХ ст. в Канаді. Наприкінці минулого століття частотність його використання стала стрімко зростати: якщо в 1981 р. у провідних американських масових виданнях він траплявся всього 41 раз, то у 1992 р. – уже майже 2000 раз» [1].

Реалізація мультикультуралістської політики в минулому або до цієї пори є головним свідченням мультикультурності окремо взятої держави в точному значенні цього слова. Сполучені Штати Америки, Австралія та Канада, що належать до іммігрантських країн, є яскравим прикладом мультикультурних утворень. Щодо Європи, то найбільше відповідають таким критеріям Нідерланди, Австрія, Великобританія та Німеччина. Мультикультуралізм и його зміст з кінця 80 і на початку 90-х років минулого сторіччя вважався одним із найбільш важливих розділів соціальних наук, а сам термін міцно посідає гідне місце в словниках із філософії, політології та соціології. Наступне десятиліття можна вважати періодом розквіту мультикультуралізму, коли його використання стає головним інструментом для лікування будь-яких соціальних хвороб та негараздів.

Але поступово приходить час більш критичного переосмислення і пошук недоліків. Саме такий підхід є особливо важливим у наш час, коли є нагальна потреба в чіткому визначенні змісту всіх понять, що надаються цьому терміну, їх використанню в культурній та політичній риторичі, а також чіткому розмежуванню з політикою мультикультуралізму, яка існує в реальності.

У сенсі визначення, як соціального явища, мультикультуралізм є однією з головних ознак суспільства полікультурного типу, процес розвитку якого відбувається в відповідності з умовами культурної глобалізації, значної інтенсивності процесів міграції, стрімкого зростання інформаційно-культурного простору, та динамічного поширення Інтернету. З точки зору існуючої взаємозалежності різних народів, постійного зростання просторів й вимірів транснаціонального, наскрізного формату, збільшення впливу екзогенних параметрів на динаміку культурного і національного розвитку, процес створення мультикультурного простору та прогресуюче переплетіння історій сучасний світ стає все більш глобальним. Про тісний взаємозв'язок еволюційних процесів у суспільстві і рефлексивної реакції на певні історичні події держав-націй з ознаками появи глобалізації досить детально можна прочитати в працях Е. Гідденса [4].

Останній зазначає, що в загальному вигляді про мультикультуралізм можна говорити як про надзвичайно різноманітне явище соціального характеру, яке має великий вплив на взаємовідносини людини з природою, суспільством та іншими людьми в усіх сферах життя. Діючі при цьому процеси постійно трансформуються та вдосконалюються на всіх рівнях – від локального до глобального.

Важливо усвідомити, що такий соціальний процес належить до категорії багато диференційованих, які впливають на існуючі відносини цивілізацій і культур, сучасних й традиційних цінностей, етнічних угруповань і релігій, культурних традицій та ідеалів.

Досліджуючи різноманітні аспекти глобалізації, Т. Парсонс звертає увагу на постійне зростання схожості держав у ставленні одна до одної під час спільного руху єдиним для всіх еволюційному шляху [8]. Етапи формування культурних архетипів складають основу утворення мультикультурного суспільства, де можливе спільне існування мільйонів громадян. Процес пристосування до нових реалій глобалізованого світу відбувається за допомогою таких явищ, як нові соціокультурні практики, культурна дифузія, асиміляція, поляризація, ізоляція та гібридизація. Розвиток суспільства у специфічних умовах гігантських культурних ареалів із ціннісними пріоритетами нового гатунку формує метакультури, що, в свою чергу, є базовою основою створення глобального мультикультурного суспільства.

Таким чином слід враховувати що за мультикультуралізмом приховується глобальна загальна проблема, а саме – інтеграція широкого спектру соціумів у спільний. Одним із варіантів успішного інтегрування, власне, і є мультикультуралізм і як соціальне явище, і як ідеологія, що має при цьому футурологічний сенс.

Досить позитивним аспектом у змінах у науковій та суспільній свідомості в процесі аналізу мультикультуралізму є звернення безпосередньо до поняття «культура». Подібна трансформація стає беззаперечним доказом усвідомлення потужного значення культурних відмінностей у соціальному житті, а також розуміння аксіом про невідворотність трагічних результатів унаслідок їх ігнорування. В будь-якому випадку не викликає сумніву потреба в поглибленому розвитку культурологічних досліджень та їх соціальному значенні.

Помітний вплив на культурне розмаїття мультикультуралізму як явища мають його атрибутивні особливості у вигляді таких чинників, як :парадоксальна доктрина «єднання за допомогою різноманітності», локальність та дискретність, дисперсність та взятє за основу єднання архітектури відвертості і локальних культур для формування культурної ідентифікації.

Згідно твердженню Ж. Бодрійяра втрата прив'язки культури до конкретного місця і її цілісності в окремому регіоні є незаперечною ознакою сьогодення. В мультикультурній спільноті відбувається розпад загальної культури на своєрідні діаспори, фрагментація за ознаками вірування, усталених звичок та смаків. Стрімко поширюється вплив зміни структури існуючого формату на глобальному і локальному рівнях у напрямі від так званого культурного імперіалізму до плюралізму в питаннях культурної сфери [2].

Але зустрічається й інша думка з цього приводу – Б. Баді, наприклад, наполягає на гомогенізації та універсалізації культурного простору. Автор констатує зростаючу взаємопов'язаність сучасного світу, результатом чого стає ослаблення державного національного суверенітету, знецінення традиційних культурних форм під впливом нових факторів – транснаціональних корпорацій, фундаменталістських релігійних спільнот, глобальних цінностей і практик [6].

Можемо висловити припущення що в реальності мова йде про амбівалентність, через що маємо справу з двома основними існуючими течіями, які значною мірою визначають вплив на сучасний мультикультуралізм та сприйняття цього поняття у відповідності до існуючих реалій – створення контурів новітньої цивілізації (по С. Хантінгтону) або глокалізації і глобалізму у чистому вигляді (Р. Робертсон). Наявність побічних ефектів цієї амбівалентності є запорукою повороту суспільства до релігійного, культурного та просторового контексту. Значно зростає важливість таких чинників, як увага до проблем локальних громад, ролі конфесійних факторів та ідентичності етносу. При цьому Р. Робертсон припускає, що не можна стверджувати про невідворотність глокалізації, існує ймовірність коливання процесу в будь-яку сторону. [9; 143], адже, як свідчить реальність, сьогодення мультикультуралістські практики, незважаючи на свою привабливість не лише не сприяють узгодженню культурної різноманітності, а й часто призводять до прямо протилежного результату, що і стало підставою для сучасної критики мультикультуралізму.

У цьому контексті в культурології давно визрівають спроби віднайти нові, адекватні поняття для верифікації реальності, яка змінюється. Так вітчизняна дослідниця Кулікова акцентує увагу на досить популярному в останні роки понятті транскультури, яке з'явилося на тлі досить суворої критики мультикультуралізму [5].

Причетність транскультурності до тенденцій змішування культур відмічає і В. Вельш. «Майбутня культурна конституція суспільств все більше буде поєднувати у собі елементи різноманітних культур. Тому ідентичності будуть охоплювати як спільне, так і те, що їх роз'єднує. Отже вони будуть ставати придатними для все більшої комунікації між собою, в порівнянні з попередніми ідентичностями... [транскультурність] протиставляє себе не тільки старим, але й новим уніфікація – також й тим, що загрожують у добу глобалізації» [3; 9].

Таким чином, створення деяких гібридних форм, гармонійне єднання культур і прозорість кордонів і є ознакою транскультурності. Автор робить висновок щодо виникнення в царині соціокультури сучасних тенденцій «у зв'язку з детериторизацією символічного простору та зміною темпоральності, яка має означати симультанність подій не тільки історичних та нових, а й тих, що мають місце в різноманітних місцях» (Т. Кулікова). Виникає парадоксальна на перший погляд, але цілком закономірна ситуація зі створення умов для відчуття людиною повної свободи від культури. При цьому не варто стверджувати про виключення транскультурним простором конкретної реальної культури. Мова скоріше йде про його проникнення в реально існуючу структуру. Подібний простір – це «безперервний континуум, який охоплює всі культури та лакуни між ними. Транскультурний світ – це єдність всіх культур та не культур, тих можливостей, які не були реалізовані в існуючих культурах» [5; 118]. Варіативність руху та трансформацій соціокультурних форм – сукупне визначення поняття транскультурного простору.

Т. Кулікова в цьому сенсі дає також і своє визначення мультикультуралізму і інтеркультуралізму. Мультикультурність, на її думку, «означає множинність, причому множинність у сенсі модерного плюралізму; транскультурність – утворення гібридних форм та єдиний простір руху смислів, а також простір, який охоплює не тільки існуючі смисли та ціннісні горизонти, а також й смислові можливості, ще не актуалізовані в жодному топосі та в жодній гібридній формі; інтеркультурність робить акцент на сфері «між», яка дає можливість не відтворювати й не пригадувати смисли, а творити нові» [5; 119].

Також на думку Т. Кулікової справжня постсучасна гетерогенна плюральність не може бути влучно схопленою терміном «мультикультуралізм». Якщо постмодерна плюральність не є простою сумою статичних елементів із фіксованим реєстром відмінностей, а являє собою постійний рух, гру відмінностей, то для такої рухомої множинності радше підійде поняття «*мультикультурація*», що відображає цю рухомість та несталість не тільки в сфері множинності, а й культури [5; 46].

Ситуація з неоднозначною оцінкою наслідків і перспектив мультикультуралізму детермінувала появу ще низки термінів, дотичних до цієї теми. Так із мультикультуралізмом пов'язують такий феномен, як гібридизація культури. В цьому випадку маємо справу з сумішшю та єднанням декількох культур, що

стає запорукою причетності до навколишнього світу і його сприйняття, передумов до ведення діалогу. Вплив реальних міграційних потоків досить відчутний при аналізі демографічних чинників за параметрами народжуваності та смертності, розгляді вектору спрямування культурної політики. Спостерігається значна відмінність між новими діаспорами, для яких характерним є бажання не тільки захистити власну ідентичність, але й певним чином донести її на соціокультурну площину нації з титульними ознаками. Надмірна геоеогенність, на думку В. Хачатуряна, доволі часто сприяє дезінтеграційним процесам приймаючого культурного простору, що в результаті значно видозмінює традиційні до цього часу цінності та символи [10]. Дві антагоністичні тенденції, гібридизація і анклавізація, при цьому можуть перетинатися між собою.

Ще одна вітчизняна дослідниця вже культурних традицій говорить про особливий стан гібридизації культури – меланж – ефект, при якому культури поєднуються не змішуючись, а лише перетинаючись якимось своїми компонентами і хоча ця єдність виглядає природно, можемо свідчити про різність, множинність, полістилістичність єдиної культури. Така ситуація може тривати при цьому в межах однієї культурної традиції, яка сформувалась, наприклад, у результаті тривалої культурної колонізації чи культурної дифузії внаслідок сусідства двох країн [7].

Висновки. Підсумовуючи наш аналіз, варто зазначити, що проблематика мультикультуралізму в сучасному світі дедалі більше переосмислюється і актуалізується, що пов'язано, найперше, з безупинним процесом глобалізації. В цьому сенсі важливо розрізнити мультикультуралізм як вектор культурної глобалізації і соціально-політичний феномен. Мультикультуралізм у контексті культурної глобалізації є явищем, що каталізує низку тенденцій і форм проявів у зв'язку з чим викликає різні оцінки. Зокрема мова йде про амбівалентні тенденції – інтеграції і глокалізації, нові явища – єдиний глобальний культурний простір, мультикультурність, нові поняття – транс культурність, інтеркультурність, нові процеси – глобальну культурну дифузю, гібридизацію культур, меланж-ефект культурної гібридизації тощо, які ще потребують свого вивчення.

Список використаної літератури

1. *Арутюнова Л. В.* Мультикультуралізм и его модели в современном мире : дисс... канд. филос. наук : 24.00.01. М., 2009. 192 с.: ил. РГБ ОД, 61 09-9/49
2. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. М.: Республика, Культурная Революция, 2006. 378 с.
3. *Вельш В.* Наш постмодерний модерн. Київ : Альтерпрес, 2004. 328 с.
4. *Гидденс Э.* Последствия модернити *Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология* / Под ред. В.Л. Иноземцева. М. : Academia, 1999. 105 с.
5. *Куликова Т.* Мультикультуралізм: соціально-методологічний аспект.: дис... канд. філос. наук: 09.00.03; Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна, 2006. 177 с.
6. *Кузнецов В.* Что такое глобализация? *Мировая экономика и международные отношения.* 1998. № 3. С. 14–19.
7. *Настояща К. В.* Культурна традиція як агент соціальних змін і модератор соціокультурного дискурсу в суспільстві. *Наук. пр. [Чорномор. держ. ун-ту ім. П. Могили]. Сер. : Соціологія.* 2012. Т. 177, Вип. 165. С. 22–27. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdusoc_2012_177_165_
8. *Парсонс Т.* О социальных системах. М. : Академический проект, 2002. 275 с.
9. *Хачатурян В.* К проблеме трансформаций культурного пространства в эпоху глобализации: гибридикация и анклавизация [Электронный ресурс]. *Культурологический журнал.* 2013. № 1 (11). Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/185.html&j_id=13
10. *Robertson R.* Glocalization: Time, Space and Homogeneity Heterogeneity. Featherstone, S. Lash, and R. Robertson (eds.). *Global Modernities.* Londres: Sage, 1995. P. 25-44.

References

1. *Arutiunova L. V.* Multykulturalyzm y eho modely v sovremennom myre : dySSERTatsiya... kandydata fylosofskykh nauk : 24.00.01; [Mesto zashchyty: Mosk. hos. un-t kultury y yskusstv]. M., 2009. 192 s.: yl. RHB OD, 61 09-9/49
2. *Bodryiär Zh.* Obshchestvo potrebleniya. M. : Respublyka, Kulturnaia Revoliutsiya, 2006. 378 s.
3. *Velsh V.* Nash postmodernyi modern. Kyiv : Alterpres, 2004. 328 s.
4. *Hyddens E.* Posledstviya modernity. *Novaia postyindustrialnaia volna na Zapade. Antolohiya* / Pod red. B. JI. Ynozemtseva. M. : Academia, 1999. 105 s.
5. *Kulykova T.* Multykulturalizm: sotsialno-metodolohichniy aspekt : dys... kand. filos. nauk: 09.00.03; Khark. nats. un-t im. V. N. Karazina, 2006. 177 s.
6. *Kuznetsov V.* Chto takoe hlobalyzatsiya? *Myrovaia ekonomyka y mezhdunarodnye otnosheniya.* 1998. № 3. S. 14–19.
7. *Nastoiashcha K. V.* Kulturna tradytsiia yak ahent sotsialnykh zmin i moderator sotsiokulturnoho dyskursu v suspilstvi. *Naukovi pratsi [Chornomorskoho derzh. un-tu im. P. Mohyly]. Ser. : Sotsiolohiia.* 2012. T. 177, Vyp. 165. S. 22–27. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdusoc_2012_177_165_

8. *Parsons T.* O sotsyalnykh systemakh. M. : Akademicheskyi proekt, 2002. 275 s.
9. *Khachatryan V.* K probleme transformatsyi kulturnoho prostranstva v epokhu hlobalyzatsyy: hybrydzatsyia y anklavyzatsyia [Elektronnyi resurs]. *Kulturolohycheskyi zhurnal.* 2013. № 1 (11) Rezhym dostupa: [http:// www.cjournal.ru/rus/journals/185.html&j_id=13](http://www.cjournal.ru/rus/journals/185.html&j_id=13)
10. *Robertson R.* Glocalization: Time, Space and Homogeneity Hetero-genity. Featherstone, S. Lash, and R. Robertson (eds.). *Global Modernities.* Londres:Sage., 1995. P. 25-44.

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ КАК ВЕКТОР КУЛЬТУРНОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ : НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ФОРМЫ

Бабкин Виктор Алексеевич – аспирант кафедры культурологии,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Рассматривается понятие мультикультурализма. Автор приходит к выводу, что положительным аспектом изменений в научном и общественном сознании, в процессе анализа мультикультурализма становится обращение непосредственно к понятию «культура». Подобная трансформация становится убедительным доказательством осознания мощного значения культурных различий в социальной жизни, а также понимание аксиомы о неотвратимости трагических результатов вследствие их игнорирования. Именно такой подход является особенно важным в наше время, когда есть необходимость в четком определении содержания всех понятий. В этом контексте автор анализирует близкие к мультикультурализму понятия – транс-культурность, интеркультурность, мультикультурация, гибридизация культур и тому подобное.

Ключевые слова: мультикультурализм, глобализация, гибридизация культур, идеология, политическая практика.

MULTICULTURALISM AS A VECTOR OF CULTURAL GLOBALIZATION : NEW TRENDS AND FORMS

Babkin Viktor – Postgraduate student, Department of cultural studies
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article deals with the concept of multiculturalism. The author comes to the conclusion that the positive aspect in the changes in scientific and social consciousness in the process of analysis of multiculturalism is an appeal directly to the concept of «culture». Such a transformation becomes indisputable proof of the awareness of the powerful significance of cultural differences in social life, as well as understanding the axioms of the inevitability of tragic results due to their neglect. It is this approach that is especially important in our time when there is an urgent need for a clear definition of the content of all the concepts given for this term, their use in cultural and political rhetoric, as well as a clear delineation with the policy of multiculturalism that exists in reality. In this context, the author analyzes the concepts of multiculturalism – transculturalism, interculturalism, multiculturalism, hybridization of cultures, etc.

Key words: multiculturalism, globalization, hybridization of cultures, ideology, political practice.

UDC 316.733

MULTICULTURALISM AS A VECTOR OF CULTURAL GLOBALIZATION : NEW TRENDS AND FORMS

Babkin Viktor – Postgraduate student, Department of cultural studies
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article deals with the concept of multiculturalism. The author comes to the conclusion that the positive aspect in the changes in scientific and social consciousness in the process of analysis of multiculturalism is an appeal directly to the concept of «culture». Such a transformation becomes indisputable proof of the awareness of the powerful significance of cultural differences in social life, as well as understanding the axioms of the inevitability of tragic results due to their neglect.

The author emphasizes that it is important to take into account the fact that multiculturalism conceals the global problem, namely the integration of a wide range of societies into a common one. One of the options for successful integration is multiculturalism itself, and as a social phenomenon and as an ideology, which has a futurological meaning. It is this approach that is especially important in our time when there is an urgent need for a clear definition of the content of all the concepts given for this term, their use in cultural and political rhetoric, as well as a clear delineation with the policy of multiculturalism that exists in reality. It is important to realize that such a social process belongs to the category of multi-differentiated ones, which very influences the existing relations of civilizations and cultures, modern and traditional values, ethnic groups and religions, cultural traditions and ideals. In this context, the author analyzes the concepts of multiculturalism – transculturalism, interculturalism, multiculturalism, hybridization of cultures etc.

Key words: multiculturalism, globalization, hybridization of cultures, ideology, political practice.

Надійшла до редакції 5.10.2018 р.

УДК 316.776:008.001

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛЬНАЯ СРЕДА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ И ИСПАНИИ

Алекперли Джавид Тарлан оглу – докторант, Азербайджанский государственный университет культуры и искусств, Азербайджан, г. Баку.
orcid.org/0000-0002-2996-0676
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.125
matlabm@yandex.ru

Статья посвящена некоторым вопросам изучения мультикультуральной среды в Азербайджане и Испании. В ходе изучения данного объекта исследования автор попытался раскрыть некоторые аспекты мультикультурной особенности Азербайджана и Испании. Была подчеркнута значимость существования мультикультуральной среды в глобализирующемся мире и отмечено, что и Азербайджан, и Испания являются примерами, где представители разных конфессий и наций могут жить и творить в атмосфере мира и спокойствия.

Ключевые слова: Азербайджан, Испания, мультикультурализм, конфессия, глобализация.

Актуальность темы. Мультикультуральная среда – живой и никогда не прекращающийся процесс взаимодействия людей, в независимости от их языка, конфессии, возраста, пола и этнической принадлежности, где равноценны все разнородные культуры. Мультикультуральную среду защищают мультикультуральные ценности, в которой особое место занимает толерантность, гарантирующая понимание других культур. Значимость мультикультурных ценностей в развитии современного мира неизмерима и этот вопрос особенно актуален тем, что в эпоху интеграции и глобализации мирового сообщества ему уделено особое место в развитии системы международных отношений.

Степень исследования темы Азербайджан, как определенный гарант международных отношений, выступает в защиту мультикультурных ценностей, которые издревле являются составной частью истории страны. Эти ценности отражены в эпосе «Китаби Деде-Коркут», фольклорных образцах и в таких произведениях, как, например, «Бахадур и Сола», «Али и Нино».

Мультикультурализм – образ жизни азербайджанского народа, поддерживаемым им с давних времён. Азербайджан, страна где пройдены все этапы развития эволюции и население его отличается своим разноаспектным этноконфессиональным составом и независимо от языка, религии, пола, возраста, проживало и проживает в позитивной мультикультурной среде.

Эту реальность можно объяснить изначальными пластами мультикультуральной среды Азербайджана, корни которой уходит в глубины древних времен. Истоки мультикультуральной среды образовались в Маннейском царстве (I тыс. до. н.э.), в древнем государстве Азербайджана, подпитанные культурными пластами луллубейско-кутийских племён. В эти пласты были вклинены и другие племена, обитавшие в широком ареале Передней и Малой Азии, как, например хурриты, турукки, уруатри, дамехрани и эти реалии однозначно свидетельствуют о разнородных истоках изначальных пластов мультикультуральной среды Азербайджана.

В VII веке до н.э. в нижний пласт мультикультуральной среды Азербайджана были включены скифские племена и этот факт показывает, что ещё в древние времена в стране сосуществовали носители разнородных культур, образовавшие истоки мультикультуральной среды Азербайджана.

Разнородная культурная среда отражена в этническом составе страны. Ещё в раннем средневековье различные этнические элементы были включены в формировании этногенеза азербайджанского народа.

Субэтносом азербайджанского народа являются азербайджанские турки. Также в состав азербайджанского народа включены ингилойцы, удины, будуки, гырызы, хиналуги, тальшы, таты, лезгины и другие малые народы. В последние годы учёные Азербайджана, исследовав историко-этнографические, лингвистические вопросы малых народов страны, создали ценные научные труды [1-3].

Изложение основного материала. Азербайджанский народ хранит элементы мультикультуральных традиций и одна из них проявляется в празднике Новруз. Традиции этого праздника не противоречат какой-либо религии или идеологии, что позволяет ему быть отнесенным ко всему населению, а не одной нации или региону. С приходом мусульманской религии, светские идеалы, существующие в Новрузе, позволили этому празднику не подвергаться запретам. Хотя отдельные ритуалы праздника противоречили мусульманской религии, но они не составляли фундаментальную матрицу Новруза.

Люди в Новрузе мирятся, родственники идут в гости, навещают близких, веселятся. Существующие обычаи и традиции указанного праздника могут быть приемлемы многим народам и внимание, что суннитские и шиитские общины молятся в общих стенах, то это также прекрасный пример мультикультурализма.

Мультикультурні цінності проявляються не тільки в повсякденній житті азербайджанського народу; вони освіщені в літературі та художественних произведениях, науково-філософських, політико-правових джерелах і документах. Одним із безцінних жемчужин нашої літератури є епос «Китаби-Дада Горгуд». Він являється носієм конфесійної толерантності, багатогранної культури та загальнолюдських цінностей. В ньому червоною ниткою проходить мультикультуральний колір. Наприклад, в розділі цього епосу «Ганлы Годжа оглы Гантуралі» юний Гантурал вибирає молодую християнку щоб одружитися на ній, і ніхто не протриває цьому, одобривши його вибір. Цей факт підтверджує конфесійну толерантність азербайджанського народу в середні століття [5; 183].

Існування мультикультурних цінностей проявляється в середньовічній азербайджанській політичній ідеології, в частині в діяльності Абулхасана Алі бін Харуна Аз-Зигана, азербайджанського представника нелегального суспільства «Братів сафліг». Значимість цього вчення заключалася в боротьбі проти гегемонії Халіфату, проводивший жорстку політику в відношенні неарабських народів.

Слід особливо підкреслити і ідеї Насируддіна Тусі, одного з відомих учених середньовіччя. Тусі асоціював слово «справедливість» з словами «рівність», «єдність» і в своїх працях показував, що поняття «рівність» і «єдність» виступають в тандемі з справедливістю [7; 97-108].

Роман «Алі і Ніно», – приклад класическої літератури Азербайджана, демонструє мультикультурну середовище капіталістического Баку напередодні розпаду Російської імперії і показує азербайджанський мультикультуралізм з його особливостями. Головний лейтмотив роману – любов мусульманина Алі і християнки Ніно [6]. Це произведення демонструє високий рівень мультикультуральної середовища Азербайджана в епоху капіталізму. Так, нафтяний магнат Ага Муса Нагієв виступав перед елітою дореволюційного капіталістического Баку заявляючи, що «Бог – єдиний і тому я вірю в Ісуса, Мойсея, Конфуція, Будду і пророка Мухаммеда» [6; 74]. Ці ідеї відомого азербайджанського філантропа однозначно свідчать про високий рівень мультикультуральної середовища дореволюційного азербайджанського суспільства,

Мультикультурні традиції Азербайджана помітні і в класическій азербайджанській музиці. Так, наприклад, симфоніческіе мугамы, як Шур, Курд-Овшари Фікрета Амірова створені в гармонії західних традицій і східної музики. Мультикультуральний фон також проходить лейтмотивом в творчестві іншого всесвітньо відомого азербайджанського композитора Кара Караєва. Балет «Тропою грома», написаний ним за мотивами роману Пітера Абрахамса, повний мультикультурних елементів. Тут мова йде про любов чорношкірого хлопця Ленні і білошкірої дівчини Сарі. Ленні, стикається з расовою несправедливістю і відкрито висловлюється проти расизму. В канун Нового року Сарі і Ленні втікають. Але закоханих переслідують їх переслідувачі і вбивають молодих. Вибір теми цього произведення як лібретто є яскравим свідченням толерантності азербайджанського народу, для якого чужі поняття расової дискримінації.

Іспанія – одна з унікальних країн світу, де громади світових релігій – іслам і християнство, століттями мирно співіснували. Знаменита фраза «Іспанія трьох культур» створена не випадково. Ця фраза популярна серед туристів, відвідує Толедо – колишню столицю Іспанії.

Кожний, хто відвідує Толедо, називає його «містом трьох культур», і це не випадково. Наприклад, відомий перекладеский школа Толедо, діяла в середні століття показала стійку мультикультуральну середовище, продемонструвавши успішний приклад мирного співіснування представників різних конфесій і народів. Знайдені тут християнами старі рукописи, перекладені трьома перекладачами: християнином, мусульманином і євреем [4; 32]. На жаль, з кінця XV століття образ життя «трьох культур» в Іспанії припинив своє існування.

Одним з найцікавіших пам'яток Іспанії є синагога Санта-Марія-ла-Бланка, збудована в 1180 р. і являється однією з найстаріших синагог в Європі. Особливістю цього пам'ятника є те, що він збудований мусульманами, а не євреями. Пам'ятник нагадує арабську архітектуру.

Пам'ятники «єдності трьох культур» численні в Іспанії [11]. Але жахи інквізиції, охопивши католицеску Європу, знищили багатокультурну середовище Іспанії. В час інквізиції, в 1492 р. євреї були вигнані з Іспанії. Цей процес завершив епоху «трьох культур» і мультикультуральна середовище середньовічній Іспанії вступила в колапс, який тривав достатньо довго.

В період правління диктатора Франсиско Франко, правивший в Іспанії близько 40 років, мультикультуральна середовище Іспанії була на межі знищення. Ф. Франко в 1942 р. планував запустити проєкт під назвою «Єдина Іспанія», за яким всі іноземні, іноязичні, іноконфесійні елементи повинні були підкоритися знищенню, а католицеска церква і кастильський мовний домінувати в суспільстві.

Рафаэль Брионес Гомес, профессор социальной антропологии в университете Гранады, касаясь этого вопроса писал, что в начале 40-х годов XX века мы вместе с детьми из нашей деревни собирались для покаяния первую пятницу каждого месяца и шли в комплекс поклонения Назарено, почти как солдаты, входили в церковь с песней, начинающейся со слов «Если вы спросите меня, кто я: я верный сын церкви, испанский католик» [10; 10-14].

Проект «единства», направлен на уничтожение иноязычных элементов различных провинций Испании, раскрутил дискриминацию и привел к дальнейшему преследованию цыган по этническому признаку. В результате этой политики составные элементы этноконфессионального народонаселения Испании, как например кастанюэты, цыгане и другие этнические элементы были на грани ассимиляции.

Следует отметить, что процесс «разжижения» многокультурной среды в Испании осуществлялся не только во времена Ф. Франко, он в целом проходил в последние два столетия в результате централизованной политики, проводимой Испанским королевством.

В наши дни возрождение многогранной культуры Испании стало реальностью. Бретонцы, корсиканцы, баварцы, фламандцы, шотландцы и, конечно, баски, каталонцы и другие этносы Испании пережив «серую полосу» истории не были полностью ассимилированы. В последние десятилетия в полиэтнической Испании создана благоприятная почва для развития мультикультуральной среды.

С конца XX века процесс иммиграции в Испанию идет по восходящей. Согласно статистике 90-х годов прошлого столетия, в Испании зарегистрировано 250.000 иностранцев. В 2005 г. эта цифра достигла 3,5 млн. Большая часть мигрантов прибывает из Марокко, Эквадора, Колумбии и других стран мира. Одним из наиболее важных шагов, предпринятых Испанией в отношении мигрантов, стала «Программа действий по социальной интеграции иммигрантов» (1994 г.). Эта программа базируется на принципах демократии и толерантности [12; 4-10]. Следует отметить, что испанцы по-разному относятся к мигрантам. 52% населения страны не возражают против их приезда, если в этом есть необходимость. В этой стране только 2% поддерживают идею, что прием мигрантов недопустим. 21% населения страны предпочитают ограничить количество мигрантов, прибывающих в Испанию.

Одним из факторов, позитивного развития мультикультуральной среды Испании есть отказ правительства страны от принципа «национального католицизма», насаждавшийся в общество в годы правления диктатуры Франко. Католицизм в Испании был доминирующей религией на протяжении более 500 лет и был поддержан диктатурой Франко. После его свержения католическая церковь в Испании потеряла официальный государственный статус. Одна из двух основных причин всех этих изменений – Конституция, принятая в 1978 г., ст. 16 которой гласит, что ни одна религия не имеет официального статуса на государственном уровне [9].

Другая причина – приток мигрантов в Испанию с 80-х годов XX века из стран Африки, Латинской Америки и Восточной Европы. В результате мусульмане и христиане, носители двух крупнейших мировых религий, вновь стали мирно сосуществовать в Испании.

Выводы. Принимая во внимание вышеизложенное, следует отметить, что идеальная мультикультурная среда в Испании наблюдалась в последние десятилетия. В этот период не только представители трех религий, а даже представители десятков других религий и этнических групп могут жить вместе в мире и спокойствии. Однако нельзя не принимать во внимание факт существования толерантности и мультикультурализма в средневековой Испании [8; 199-200].

В ходе изучения данного объекта исследования выяснилась ситуация, показавшая, что многие народы Азербайджана и Испании мирно сосуществуют на протяжении веков. Это сформировало мультикультурные ценности в этих странах и сблизило их. В Азербайджане, разноязычные, разноконфессиональные малые народности соблюдают правила сосуществования, сохраняют свою собственную культуру и традиции. Мультикультуральная среда в Азербайджане в наши дни развивается по восходящей. Сегодня на улицах Баку можно увидеть выходцев из Вьетнама, Китая, Индии, стран Африки, которые занимаются торговлей и другими отраслями народного хозяйства. Аналогичный процесс происходит в современной Испании. Носители различных религий и культур живут в мультикультурной среде. Но, к сожалению, в разные периоды истории Королевство Испании преследовало инородные и ино-конфессиональные народы – евреев, мусульман и цыган, и в отдельные периоды этот процесс доходил до геноцида, но это не выбор испанского народа. Следует помнить, что Испания является одним из редких «хоронимов» в мире, где представители мировых религий и иудаизма могли свободно жить и творить на протяжении многих веков и это свидетельствует о толерантности испанского народа, бережно хранившего мультикультуральные ценности.

Таким образом базирясь на художественных источниках и трудах современных ученых, констатируем, что как Азербайджанская Республика, так и Королевство Испании являются одними из наиболее благоприятных ареалов, где разноязычные, разноконфессиональные народы могут мирно

сосуществовать и где мультикультуральная среда развивается в позитивном направлении. Принимая во внимание восходящий рост глобализации в современном мире, Азербайджан и Испания могут внести свою лепту в развитие равноценных разнородных культур, дав импульс мультикультуральным ценностям.

Список використаної літератури

1. *Cavadov Q. C.* Azərbaycanın azsaylı xalqları və milli azlıqları (tarix və müasirlik). Bakı : Elm, 2000. 440 s.
2. *Cavadov Q. C.* Talışlar: tarixi-etnoqrafik tədqiqat. I c. Bakı : Elm, 2004, 615 s.
3. *Cavadov Q. C.* Udilər: Tarixi-etnoqrafik tədqiqat. Bakı: Azərbaycan, 1996. 240 s.
4. *Ələkbərli C.* İspaniyada multikulturalizm modeli. *Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin Elmi əsərləri*. Bakı, 2016. № 22. S. 32-38.
5. *Kitabi-Dədə Qordud*. Bakı : Yazıçı, 1988. 265 s.
6. *Qurban Səid*. Əli və Nino.1927. Bakı : Qanun, 2014. 123 s.
7. *Mustafayev R.* Orta əsrlər müsəlman sivilizasiyasında bərabərlik problemi. Bakı : Təknur, 2010. 160 s.
8. *Carballeira H. M.* Galicia, a Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics. University of Wales Press, 2013. 275 p.
9. *Constitucion espanola*._Aprobada por las cortes en sesiones plenarias del congreso de los diputados y del senado celebradas el 31 de octubre de 1978. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. 112 p.
10. *Gomez B.R.* *Catolicismo popular y esfera de lo privado*. El impacto del catolicismo en la esfera privada, en la Andalucía contemporanea [http:// www. dipalme.org/Servicios/Anexos/ anexosiea. nsf/VAnexos/IEAa1rp_c2/\\$File/a1rp_c2.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEAa1rp_c2/$File/a1rp_c2.pdf)
11. *La Espana de las tres culturas*. [https:// evacueta.lahistoriadeespana. wordpress. com/ 2013/04/23/laespanacristianadelastresculturas/](https://evacueta.lahistoriadeespana.wordpress.com/2013/04/23/laespanacristianadelastresculturas/)
12. *La sociedad Multicultural: la convivencia de las distintas culturas* [http:// perso.wanadoo. es/alejandroalv/documentos/multicultural.pdf](http://perso.wanadoo.es/alejandroalv/documentos/multicultural.pdf)

References

1. *Cavadov Q. C.* Minorities and Minorities of Azerbaijan (History and Modernity). Baku : Science, 2000. 440 p.
2. *Cavadov Q. C.* Tales: historical-ethnographic research. I c. Baku : Science, 2004. 615 p.
3. *Cavadov Q. C.* Udiler: Historical-ethnographic research. Baku : Azerbaijan, 1996. 240 p.
4. *Alakbarli C.* The model of multiculturalism in Spain. *Scientific works of the Azerbaijan State University of Culture and Arts*. Baku, 2016. № 22. P. 32-38.
5. *Kitabi Dada Gordud*. Baku : Writer, 1988. 265 p.
6. *Qurban Said*. Ali and Nino.1927. Baku : Law, 2014. 123 p.
7. *Mustafayev R.* Problem of equality in medieval Muslim civilization. Baku : Teknur, 2010. 160 p.
8. *Carballeira H. M.* Galicia, a Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics. University of Wales Press, 2013. 275 p.
9. *Constitucion espanola*. Aporida por las cortes en sesiones plenarias del congreso de los diputados y del senado celebradas de 31 de octubre de 1978. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. 112 p.
10. *Gomez B.R.* *Catolicismo popular y esfera de lo privado*. El atto del catolicismo en la esfera privada, en la Andalucía contemporanea [http://www. dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea. nsf/ VAnexos/IEAa1rp_c2/\\$File/a1rp_c2.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEAa1rp_c2/$File/a1rp_c2.pdf)
11. *La Espana de las tres culturas*.[https://evacueta.lahistoriadeespana. wordpress. com / 2013/04/23 / laespanacristianaadelastresculturas.](https://evacueta.lahistoriadeespana.wordpress.com/2013/04/23/laespanacristianaadelastresculturas/)
12. *La sociedad Multicultural: la convivencia de las distintas culturas* [http:// perso.wanadoo. es/alejandroalv/documentos/multicultural.pdf](http://perso.wanadoo.es/alejandroalv/documentos/multicultural.pdf)

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ В АЗЕРБАЙДЖАНІ ТА ІСПАНІЇ

Алекперлі Джавид Тарлан оглу – докторант, Азербайджанський державний університет культури і мистецтв. Азербайджан, м. Баку

Стаття присвячена деяким питанням вивчення мультикультурального середовища в Азербайджані та Іспанії. В ході вивчення даного об'єкта дослідження автор спробував розкрити деякі аспекти мультикультурної особливості Азербайджану та Іспанії. Підкреслена важливість існування мультикультурального середовища в світі, що глобалізується і наголошено, що як Азербайджан, так і Іспанія є прикладами, де представники різних конфесій і націй можуть жити і творити в атмосфері миру і спокою.

Ключові слова: Азербайджан, Іспанія, мультикультуралізм, конфесія, глобалізація.

MULTICULTURAL ENVIRONMENT IN AZERBAIJAN AND SPAIN

Alekperly Javid Tarlan – PhD student of Azerbaijan State University of Culture and Arts. Azerbaijan, Baku

The article is devoted to some issues of studying the multicultural environment in Azerbaijan and Spain. During the study of this object of research, the author tried to reveal some aspects of the multicultural characteristics of Azerbaijan and Spain. The importance of the existence of a multicultural environment in a globalizing world was

emphasized and it was noted that Azerbaijan and Spain are examples where representatives of different faiths and nations can live and create in an atmosphere of peace and tranquility.

Key words: Azerbaijan, Spain, multiculturalism, denomination, globalization.

UDC 316.776:008.001

MULTICULTURAL ENVIRONMENT IN AZERBAIJAN AND SPAIN

Alekperly Javid Tarlan – PhD student of Azerbaijan State University of Culture and Arts, Azerbaijan, Baku.

The purpose of the article is devoted to the discovery of some of the features of the multicultural environment of Azerbaijan and Spain. The methodology of the research is based on the interdisciplinary combination of historical, art studies and cultural approaches with the obligatory orientation on the general scientific principles – authenticity, integrity, interrelation with the external cultural field etc.

Conclusions. The author notes that the multicultural environment is a lively and never-ending process of interaction between people, regardless of their language, religion, age, gender and ethnicity, where heterogeneous cultures are equivalent. Multicultural environment is protected by multicultural values, in which tolerance holds a special place, guaranteeing the understanding of other cultures. Based on the sources and works of contemporary researchers, the author states that both the Republic of Azerbaijan and the Kingdom of Spain are one of the most favorable areas where diverse, multilingual, multi-religious peoples can coexist peacefully and where the multicultural environment develops in a positive direction.

Scientific novelty. During the study of this object of study, a picture emerged that showed that many peoples of Azerbaijan and Spain coexist peacefully for many centuries. It shaped multicultural values in these countries, and brought them closer together. In Azerbaijan, heterogeneous, multilingual, multi-confessional small ethnic groups follow the rules of coexistence and maintain their own culture and traditions. Multicultural environment in Azerbaijan today is developing in ascending order. Today, on the streets of Baku, you can see people from Vietnam, China, India and African countries that are engaged in trade and other industries. A similar process takes place in modern Spain. Carriers of different religions and cultures live in a multicultural environment.

Practical meaning. Taking into account the upward growth of globalization in the modern world, Azerbaijan and Spain can contribute to the development of equivalent heterogeneous cultures, giving impetus to multicultural values.

Key words: Valeryi Marchenko, composing creativity, organizational and cultural activity, intercultural contacts.

Надійшла до редакції 5.11.2018 р.

УДК 130.2

МОДЕЛІ КОСМОСУ В ОРНАМЕНТАХ ПОДІЛЬСЬКИХ РУШНИКІВ

Причепій Євген – доктор філософських наук, професор, старший науковий співробітник Інститут культурології НАМУ, м. Київ;

Причепій Оксана – старший викладач, Київський національний університет технологій і дизайну, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.126
sharapann@ukr.net

Викладено концепцію авторів, за якою Космос давніх людей ділився на сім сфер, і на її основі досліджено орнаменти подільського рушника. Це дозволило виділити в них кілька моделей Космосу: а) Космос у вигляді дерева (в статті розглянуто три різновиди цієї моделі); б) Космос у вигляді об'ємного посуду; в) Космос із небом у вигляді арки. Автори проводять ідею про самотність та унікальність ряду орнаментів подільського рушника.

Ключові слова: структури Космосу і Тіла Богині орнаменти рушників, Космос – дерево, Космос-горщик.

Постановка проблеми. Розкриття семантики архаїчних символів та традиційних орнаментів допомагає проникнути в духовний світ давніх людей. Цей світ не зник безслідно. Він згорнувся в архетипи колективного підсвідомого (Юнг), живе в фольклорних образах, повір'ях, казках тощо. Його пізнання допоможе зрозуміти витоки і становлення духовності людства.

Огляд літератури. Передумовою дослідження архаїчної символіки (символів на археологічних артефактах) та традиційних народних орнаментів, що сформувались на її основі, є з'ясування структур Космосу первісних людей. Космос, світ як ціле завжди присутній у первісній свідомості. Це зумовлено тим, що усвідомлення предмету передбачає його включення в наявну цілісну картину (схему, модель) світу. Тому уявлення про Космос як ціле завжди присутнє в артефактах первісної культури. І вчений, що вивчає архаїчну символіку та орнаменти, повинен мати концепцію Космосу давніх людей.

У дослідницькій літературі існує кілька позицій у трактуванні розуміння Космосу в архаїчних культурах.

Найпоширеніша з них ділить Космос на дві сфери – Землю і Небо, наприклад, Гея і Уран у греків. Її прихильники (В. Даниленко та ін.) [2] вважають, що божеством неба був Бог-Отець, а божеством землі – Богиня-Матір.

А. Голан, автор відомої праці «Міф і символ» [1], також визнає лише дві сфери Космосу. Однак вважає, що в ранніх землеробських культурах (епоха неоліту і енеоліту) небесним і домінуючим божеством була Велика Богиня, а землю втілював Бог.

Іншу позицію поділяла дослідниця символіки Старої Європи М. Гімбутас [11]. Вона ототожнила Велику Богиню з Космосом. Богиня, на її думку, втілювала всі його сфери – небо, землю і підземелля. Роль бога (богів) в структуруванні Космосу мінімізована і невизначена.

Серед дослідників поширена також концепція, що визнає тричленну структуру Космосу, за якою він ділиться на підземний, наземний і небесний світи. Так, на думку М. Еліаде [10] світ давніх людей складався з Неба, Землі і Пекла, з'єднаних між собою серединною віссю.

Поряд із тричленною М. Еліаде відзначав і семичленну структуру Космосу давніх людей. Аналізуючи ідею Світової Гори (Світова Гора, як і Світове Дерево – прообраз Космосу), він писав: «...У сибірських татар Світова Гора має сім ярусів; якутський шаман у своїй містичній подорожі піднімається на семиярусну гору» [10; 154]. Ця ж ідея, на його думку, панувала і в Месопотамії, де зіккурат, що символізував Світову Гору, також мав сім поверхів.

На жаль, ця думка не набула визначеності. Автор говорить то про сім планет, то про семичленний Космос, то про сім поверхів підземелля. Не було визначено чоловічі та жіночі сфери (яруси) Космосу, не співвіднесено їх із Тілом Богині тощо. Іншими словами, ця думка не перетворена в методологічний принцип дослідження первісної культури. В науці до цих пір немає єдиної думки стосовно Космосу давніх людей, що значною мірою утруднює дослідження архаїчної символіки та орнаментів.

Мета статті полягає в обґрунтуванні концепції семичленного Космосу давніх людей і ствердженні того, що вона може слугувати ключем для розкриття семантики орнаментів подільського рушника.

Виклад основного матеріалу. Моделі космосу давніх людей. На основі дослідження орнаментів і символіки Є. Причепій дійшов висновку, що семичленна концепція Космосу є найбільш плідною для розуміння архаїчної символіки та орнаментів. Цю концепцію викладено ним у низці статей, що вийшли в «Культурологічній думці» (2009-2015 рр.) [6-8]. Згідно з нею, Космос давніх людей (йдеться, принаймні, про архаїчні культури євро-азійського регіону) по вертикалі ділилися на сім сфер (знизу вгору): 1 sph (ід лат. sphere – сфера) – підземні води, 2 sph – підземелля, 3 sph – поверхня землі, гори, 4 sph – сфера життя, 5 sph – піднебесся, 6 sph – сфера планет, 7 sph – зоряне небо. 1, 3, 5, 7 sph були чоловічими (допоміжними) сферами, їх втілювали боги; 2, 4, 6 sph – жіночими (основними). В епоху, коли панував культ Великої Богині, чоловічий початок взагалі міг ігноруватись і тоді семичленна структура ставала тричленною. Прикладом семичленного Космосу може бути орнамент цього трипільського горщика (мал. 1).

Внизу вузька пуста смуга є чоловічою сферою, що втілює підземні води. Широка орнаментована смуга, що розташована вище, символізує підземелля (Вона зображена темними кольорами). Вузька смужка у вигляді лежачої драбинки є 3 sph. Наступна з деревцем втілює сферу життя, Драбинка вище – 5 sph (піднебесся). Пуста широка смуга – сфера планет (6 sph) і чорна жирна лінія – 7 sph (зоряне небо). Вузькі смуги – чоловічі, широкі – жіночі.

Космос давні люди ототожнювали з Тілом Великої Богині, яке вони також ділили на сім сфер. Жіночими сферами були стегна і вульва (2 sph), живіт і груди (4 sph), та голова й очі (6 sph). Ноги (1 sph), пояс (3 sph), шия (5 sph) і волосся на голові (7 sph) були чоловічими сферами. Такий поділ Тіла Богині можна бачити на малюнку з Сицилії, епохи неоліту (мал. 2). Тут сідниця, живіт і голова представлені широкими смугами, інші чотири сфери – вузькими.

Сім сфер присутні також у народному українському жіночому одязі. Вишита вузька смуга сорочки, що виступає внизу з-під обгортки – 1 sph, сама обгортка – 2 sph, пояс – 3 sph, орнамент вишитої сорочки (сфера життя) – 4 sph, згарди на шиї – 5 sph, підфарбовані очі, рот, брови та прикраси на вухах, що символізують сімку планет давніх людей, – 6 sph, стрічка на косах – 7 sph.

Кожну зі сфер Космосу і Тіла Богині втілювало певне божество. Ними були боги і богині сімки планет (включно з Сонцем і Місяцем) яких знали давні люди. Однак пантеон давніх людей включав не сім, а вісім богів. Вони виходили з того, що всі сім частин Тіла Богині взяті разом утворюють восьмого члена – саму Велику Богиню. Отже, де є сімка, там присутнє і восьме божество. Тому $7 = 8$. Звідси парність богів пантеону – чотири боги і чотири богині. Саме тому в орнаментах рушників присутня як трійка, так і четвірка богинь.

На основі семичленної виникла також 28-членна структура Космосу, яка посідає особливе місце в архаїчній символіці та орнаментах. Це зумовлено тим, що вона фіксує збіжність

фізіологічного циклу жінки Богині і циклу Місяця. Внаслідок цього жінка (Богиня) ототожнювалась з Космосом. Тому число 28 поряд з сімкою стає числом Богині.

28-членна структура Космосу органічно впливає з семичленною структурою. В останній в якості 6 sph присутня сімка планет (сімка малих сфер). За аналогією з цією богинею двом іншим богиням – підземелля (2 sph) і сфери життя (4 sph) – також приписувались свої сімки сфер. За умови поділу кожної з трьох богинь на свої малі сімки семичленна структура Космосу набувала вигляду 28-членною (тут сімка трактується як вісімка). 7 sph (зоряне небо включає одну сферу) – 1, богиня 6 sph (сім планет і сама богиня цих сфер) – 8,5 sph – 1,4 sph – 8,3 sph – 1,2 sph – 8,1 sph-1. Так семичленний Космос трансформувався у 28-членний ($1+8+1+8+1+8+1=28$).

Прикладом 28-членною структури Богині-Космосу в первісній символіці може бути уже наведений раніше орнамент сопілки з італійського неоліту (мал. 2). Тут сідниця і живіт Богині поділені на сім частин, три з яких ширші, а чотири вужчі (Тільки голова представлена очима і ротом – трьома жіночими сферами – чоловічі сфери випущені).

Аналіз орнаментів рушників зі Східного Поділля. Ідея, за якою орнаменти народних рушників відображають Космос, досить поширена в літературі. Те, що образ дерева моделює світ (корені – підземелля, стовбур – наземний світ, крона – небо) є загально прийнятою думкою [3-5]. Це тричленна модель Космосу. Однак ніхто з дослідників орнаментів рушника не робив спроб розглянути їх під кутом зору семичленною моделі. Варто зазначити, що дослідники обмежуються лише площинними моделями Космосу, не пробуючи аналізувати орнаменти під кутом зору об'ємної моделі світу.

Подільський рушник, орнаменти якого є об'єктом дослідження, поширений в основному на вінницькому Придністров'ї. Йому властива різноманітність орнаментів. Як виявилось, за цим розмаїттям приховані різні способи моделювання Космосу. Далі будемо аналізувати орнаменти рушників з книги-альбому [10].

1. *Дерево як модель Космосу.* Дерево є найпоширенішою моделлю Космосу. Існує кілька типів передачі деревом Космосу в орнаментах подільського рушника:

а. *Дерево з семичленною структурою Космосу.* Гілки цього дерева передають всі сфери від підземелля до неба. Так на цьому образі дерева (мал. 3) присутня семичленна структура Космосу. Чоловічі сфери передані за допомогою шаблів (елементів драбинки), жіночі – квіток. Відсутність щабля у верхній 7 sph очевидно зумовлена естетикою образу дерева, верхівка якого не могла завершуватись щаблем. Наявність елементів драбинки – символу, що присутній на трипільських горщиках – в орнаментах даних рушників свідчить про їх глибоку укоріненість у традицію.

б. *Дерево з 28-членною структурою.* Серед орнаментів подільських рушників є ряд таких, де зображено квітку-вазон. (мал. 4) По вертикалі в цих орнаментах простежується семичленна структура (про ідентифікацію її символів див.7). Зубці внизу є символом 1 sph, дві квітки і ваза вище – 2 sph, чотири рядки малих ромбиків з вусиками (чоловічі символи!) вище – 3 sph, дві квітки, розміщені обабіч пелюсток (середній ярус), – 4 sph, ряди ромбиків вище – 5 sph, дві менші квітки навколо великої – 6 sph, вусики на голівках богинь, що розміщені в найвищому ряду – 7 sph.

Три жіночі сфери (2, 4, 6 sph) в свою чергу також поділені на сімки символів. У нижньому ярусі дві квітки і горщик втілюють богинь, чотири ряди ромбиків, розміщених між ними – богів. Та ж сама ситуація на середньому ярусі. Тут дві квітки і пелюстки між ними втілюють богинь і чотири ряди ромбиків – богів. На вищому ярусі три голівки символізують богинь, а руки-хрестики – богів. (Рук – шість, але два чоловічі символи, що розташовані поруч, рахуються як один). Отже, перед нами типова 28-членна структура.

в. *Дерево з наземною частиною Космосу.* Орнаменти деяких рушників містять образ дерева, в якому відсутні 1 і 2 sph (підземелля і підземні води). Так на цьому рушнику (мал. 5) горбики внизу біля стовбуру символізують 3 sph (поверхню землі). Між поверхнею і гілками дерева (небесними сферами) розміщена сімка символів сфери життя (4 sph): стовбур і дві восьмикутні зірки – символи богинь, чотири гілочки, що звисають вниз, є символами богів. Вони розташовані на місці чоловічих символів і складаються з шевронів, які також є чоловічими символами.

Гілками крони передано чергування чоловічих (вужчих) і жіночих (ширших) планетних сфер. На даному малюнку їх тільки чотири. На інших орнаментах можна простежити всі сім сфер. Цей орнамент передає видимі сфери Космосу.

2. *Об'ємна модель Космосу. Горщик (Ваза).* Серед подільських рушників є невелика кількість таких, чий орнаменти мають форму прямокутників, квадратів або ромбів, що прямими чи косими хрестами розділені на чотири сектори (мал. 6). При цьому в кожному з секторів від центру до периферії можна простежити елементи, що утворюють семичленні структури.

Так, у даному орнаменті в центрі зображено хрестик, промені якого завершуються рядом зубців – «гребінцями». Далі на периферію в кожному з секторів зображені три різнокольорові смуги, які разом утворюють ромб. Наступними елементами є «роги» і квітка, що росте з них. Далі зображена суцільна широка смуга восьмикутних зірок, яка зверху і знизу супроводжується вузькими смужками ромбиків. «Гребінці», три смуги, роги, квітка і три верхні смуги утворюють семичленну структуру, елементи якої ідентифікуються наступним чином: «гребінець» (тороки, мітла, тризуб) є символом 1 sph – підземних вод (Можливо прообразом для цього символу слугували цівки дощу?). Три смуги, що утворюють ромб, є, на нашу думку, символом 2 sph (підземелля). В даному випадку з семи малих сфер підземелля проігнорована четвірка чоловічих символів. Самці рогатих тварин є типовим символом 3 sph. Квітка, що росте з ріг – дерево життя (4 sph). Зірки, що зображені в широкій смузі, можна ідентифікувати як 6 sph (планетні сфери), а вузькі смужки як 5 і 7 sph (піднебесся і зоряне небо).

Отже, можна вважати, що символіка в кожному з чотирьох секторів цього орнаменту передає сім сфер Космосу. Оскільки сім сфер втілює також Тіло Богині, то на місце цих секторів можна поставити богинь. В цьому випадку орнамент включатиме четвірку богинь, розміщених по колу. При цьому їх голови будуть об'єднані в суцільну сферу.

Цікаво порівняти даний орнамент подільського рушника з трипільським артефактом з Луки Врублівецької (мал. 7). Нижня частина посудини утворена чотирма жіночими фігурками, що стоять по колу. Ноги як і в орнаменті знаходяться в спільному колі. Стегна і животи богинь (2 і 4 sph) зображені окремо. А верхня частина посудини, що уособлює голови всіх чотирьох богинь і небо (5, 6 і 7 sph) передана суцільною чашею (Небо у трипільців часто позначалось горщиком або чашею, зображеною на голові. Очевидно за їх уявленнями, там містилась небесна волога). Це повна аналогія з орнаментом на подільському рушнику.

На наш погляд, цей орнамент також моделює Космос, але на відміну від дерев, які дають площинну модель, Космос даного орнаменту є об'ємним. Така модель з'явилася з виникненням гончарства, коли Космос стали моделювати на об'ємних предметах – горщиках. Космос, представлений у даному випадку, можна вважати 28-членним, оскільки він утворений чотирма богинями, що стояли по колу. ($7 \times 4 = 28$).

Слід зазначити, що орнаменти з об'ємною моделлю Космосу є досить рідкісними артефактами. В жодних регіонах України, Росії, Білорусії орнаменти такого типу не трапляються. Ця модель споріднена з індуїстсько-тібетською мандалою. Принцип, за яким побудований даний орнамент, лежить також в основі зіккуратів (сім концентричних квадратів) та Стоунхенджа (концентричні круги). Відомо, що квадрати в орнаментах замінили круги.

3. Модель Космосу з небом-аркою. Є кілька орнаментів подільського рушника, в яких зовнішня широка смуга, що символізує 5, 6, 7 sph, тобто небо, у вигляді арки (дуги) звисає над умовною землею (мал. 8). Так, на даному рушнику смуга з ромбів присутня вгорі і по боках орнаменту. За формою вона подібна до арки. Внизу зображена вузька смуга, що простягається за рамки арки.

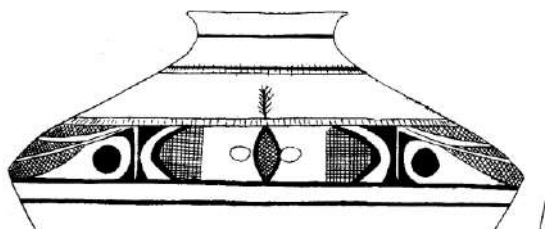
Модель Космосу, в якій небо у вигляді арки (дуги) підноситься над землею, поширена в символіці. Відомі зображення, на яких єгипетська богиня неба Нут, тіло якої усяєне зорями, у вигляді дуги простяглась над своїм чоловіком, богом землі Гебом. На наш погляд, даний орнамент є відтворенням подібної моделі Космосу. Про це свідчить символіка. Смуга неба, як уже було сказано, утворена з ланцюжка ромбів. Однак це не звичайні ромби. В середині їх містяться менші ромбики. З ототожнення Тіла Богині з Космосом знаємо, що 6 sph – богиня неба (планет) корелюється з очима і ротом Великої Богині. Під цим кутом зору неважко розгледіти зображення «ока» за ромбом з малим ромбиком всередині. Отже, можна допустити, що небесна арка утворена з ромбів-очей. Ототожнення зірок і очей (звідси небо, усяєне очима-зорями) відоме в символіці та міфології (тут варто згадати стоокого Агруса у греків). Таким чином, арку можна однозначно ідентифікувати з небом.

Внизу під «стовпами» арки зображені три смужки – дві вузькі, одна ширша. Остання складається з фігурок, які прийнято називати «восьмирижками». Восьмичленні фігури є жіночим символом. На наш погляд, ці три смужки позначають 1, 2, 3 sph Космосу. В такому разі зірка, що зображена між цими трьома смужками і аркою (між землею і небом), символізує сферу життя. Про це також свідчать дерева, що відходять від центру в чотири боки. Те, що дерева відходять в чотири боки говорить про об'ємність сфери життя. Так іноді передавали цю жіночу сферу на відміну від двох інших жіночих сфер – підземелля і неба.

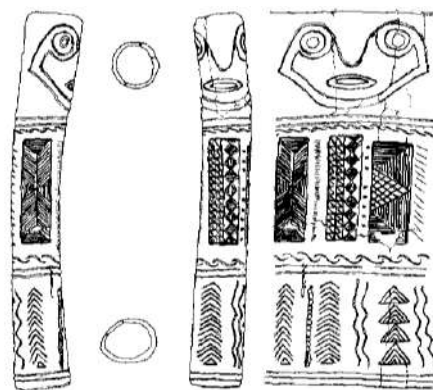
Ми розглянули деякі типи моделей Космосу орнаментів подільського рушника. Ними не вичерпується все розмаїття моделей, що в них присутні.

Висновки. Запропонований матеріал і викладені міркування дають підставу для наступних висновків: 1) семичленний Космос присутній в орнаментах подільського рушника; 2) існує кілька

моделей Космосу в даних орнаментах; 3) символіка і моделі Космосу подільського рушника свідчать про його оригінальність і унікальність у порівнянні з артефактами подібного типу; 4) порівняння моделей Космосу подільського рушника з моделями, присутніми на археологічних артефактах, свідчить про глибокі історичні корені орнаментів рушника з Поділля.



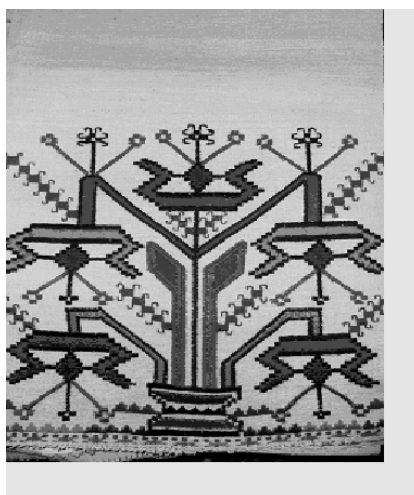
Мал. 1



Мал. 2.



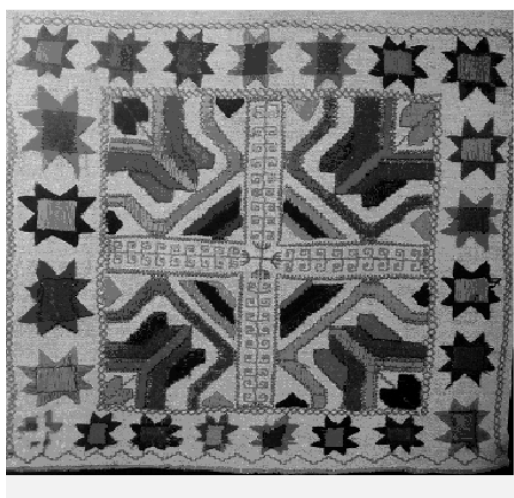
Мал. 3.



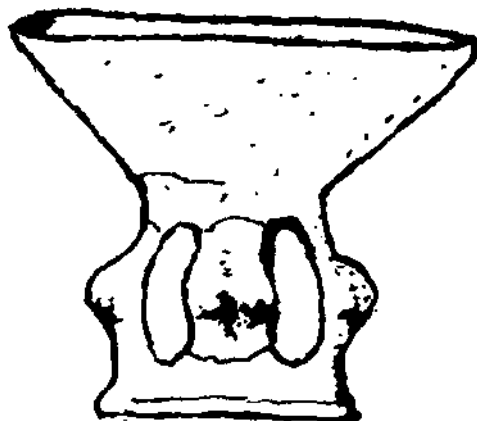
Мал 4.



Мал. 5.



Мал. 6.



Мал. 7.



Мал. 8.

Список використаної літератури

1. *Голан А.* Миф и символ. М. : Русслит, 1994. 375 с.
2. *Даниленко В. Н., Шилов Ю. А.* Космогония первобытного общества. Начала цивилиации. Екатеринбург-Москва. 1999. 216 с.
3. *Краковецька З.* Український рушник. Семантика. *Народне мистецтво*, 1999. № 1–2.
4. *Лабачэўская В.* Поваяз часоу: беларускі ручнік. Мінськ: Беларусь, 2009. 295 с.
5. *Орел Л.* Українські рушники. Київ : Кальварія, 2003. 230 с.
6. *Причепій Є. М. Причепій О. Є.* Символ дерева в первісній культурі та орнаментах. *Культурологічна думка*, 2012. № 5. С. 67–81.
7. *Причепій Є. М.* Богиня семи небесних сфер праміфу у символіці. *Культурологічна думка*, 2014. № 7. С. 78–89.
8. *Причепій Є. М.* Космос і сюжети чарівної казки в світлі ідей праміфу. *Культурологічна думка*, 2015. № 8. С. 26–36.
9. *Причепій Є. М. Причепій Т. І.* Вишивка Східного Поділля. Київ :Родовід, 2007.
10. *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. Київ : София, 2000. 480 с.
11. *Gimbutas M.* The Language of the Goddess. N.Y. Thames & Hudson, 2001. 374 p.

Малюнки подані за джерелами:

1. Мал. 1,7. Мицик В. Ф. Священна країна хліборобів. Київ: «Такі справи», 2006. 262 с.
2. Мал. 2 Gimbutas M. The Language of the Goddess. N. Y. Thames & Hudson, 2001. 374 p.
3. Мал. 3-6, 8. Причепій Є. М., Причепій Т. І. Вишивка Східного Поділля. Київ : Родовід. 2007. 341 с.

References

1. *Golan A.* Mif i symbol. M. : Russlit, 1994. 375 s.
2. *Danilenko V. N., Shilov Y. A.* Kosmogoniya pervobytnoho obshchestva. Nachala cyvilisacii. Ekateryninburg-Moskva. 1999. 216 s.
3. *Krakovecka Z.* Ukrainskyj rushnyk. Semantyka. *Narodne mystectvo*, 1999. № 1–2.
4. *Labacheuskaya V.* Povjaz chasou: belaruski rucnik. Minsk : Belarus, 2009. 295 s.
5. *Orel L.* Ukrainski rushnyky. Kyiv Kalvariya, 2003. 230 s.
6. *Prychepiy Y. M. Prychepiy O. Y.* Symbol dereva v pervisnij kulturi ta ornamentach. *Kulturologichna dumka*, 2012. № 5. S. 67–81.
7. *Prychepiy Y. M.* Bohynja semy nebesnych sfer pramifu v symvolici. *Kulturologichna dumka*, 2014. № 7. S. 78–89.
8. *Prychepiy Y. M.* Kosmos i sjuzety charivnoji kazky v svitli idej pramifu. *Kulturologichna dumka*, 2015. № 8, S. 26–36.
9. *Prychepiy Y. M. Prychepiy T. I.* Vyshyvka Schidnoho Podillya. Kyiv Rodovid, 2007/ 341 s.
10. *Eliade M.* Shamanizm: archaicheskiy techniki extaza. Kyiv : Sofija, 2000. 480 s.
11. *Gimbutas M.* The Language of the Goddess. N. Y. Thames & Hudson, 2001 374 p.

МОДЕЛИ КОСМОСА В ОРНАМЕНТАХ ПОДОЛЬСКИХ ПОЛОТЕНЕЦ

Причепий Евгений – доктор философских наук, профессор, старший научный сотрудник, Институт культурологии НАИУ, г. Киев;
Причепий Оксана – старший преподаватель, Киевский национальный университет технологий и дизайна, г. Киев

Изложено концепцию авторов, согласно которой Космос древних людей делился на семь сфер, и на ее основании исследовано орнаменты подольского полотенца. Это позволило выделить в них несколько моделей Космоса: а) Космос в образе дерева (в статье рассмотрены три ее разновидности); б) Космос в образе объемных сосудов; в) Космос с небом в виде арки. Авторы проводят мысль о самобытности и уникальности орнаментов полотенца Восточного Подолья.

Ключевые слова: структуры Космоса и Тела Богини, орнаменты полотенца, Космос –дерево, Космос-горшок.

MODEL OF SPACE IN ORNAMENTS OF TOWEL FROM PODILLYA

Prychepiy Eugen – Professor. Institute of Culturology of National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv;

Prychepiy Oksana – lecturer Faculty of Design, Kyiver National University of Technologies and Design, Kyiv

In the article the authors have stated the concept according to which ancient people divided Space into seven spheres.

The research of ornaments of towels from Podillya (ethnographic region of Ukraine) in a vein of this concept has allowed allocate into them some Space models: a). Model of Space in a form of a tree (there are considered three its versions in the article: b). Model of Space in an image of volumetric vessels. c). Model of Space with the sky in the form of arches. The authors carry out an idea of originality and uniqueness of towel ornaments from East Podillya.

Key words: structure of Space and the Body of the Goddess, ornaments of towels, Space as tree, Space as a vase.

UDC 130.2

MODEL OF SPACE IN ORNAMENTS OF TOWEL FROM PODILLYA

Prychepiy Eugen – Professor. Institute of Culturology of National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv;

Prychepiy Oksana – lecturer Faculty of Design, Kyiver National University of Technologies and Design, Kyiv

The purpose of this article consists in showing that the concept offered by authors 7-and 28-membered Space of ancient people can serve as a key to disclosing semantics of ornaments towels of Podillya.

Research methodology. Authors consider, that elements of ornaments of towels and some archeologic artefacts form structures (7-and 28-membered), therefore at their research the structural method is applied.

Results. In the article the authors have stated the concept according to which ancient people divided Space and the Body of the Goddess into seven spheres (sph – from an latin sphere): underground waters and legs of the Goddess – 1 sph, dungeon and a vulva – 2 sph, the earth surface and a belt – 3 sph, sphere of a life and an abdomen – 4 sph, skies and a neck – 5 sph, seven planets and a head of the Goddess – 6 sph, the star sky and braids – 7 sph. Unpaired spheres were embodied by gods, pair (basic) ones – by goddesses

In article by the example of the analysis ornaments of tripilska vase (figure 1) and on Sicily artifact of a neolith (figure 2) the concept of seven-membered Space and seven-membered structure of the Body of the Goddess is shown. Masculine spheres are narrow, feminine – wide.

The research of ornaments of towels from Podillya (ethnographic region of Ukraine) in a vein of this concept has allowed allocate into them some Space models:

1. Model of Space in a form of a tree (figure 3). It is the most widespread model. There are considered three its versions in the article: a) a tree as a seven-member Space: here the spoke (an element of a ladder) – a man's symbol, a flower – female; b) a tree as 28-member Space (figure 4); here three female spheres share on smaller the seven; c) a tree as an embodiment of ground Space (figure 5).

2. Model of Space in an image of volumetric vessels (figure 6). It is appeared under influence of manufacturing of ceramic products. The ornament of this towel is "a copy" of an artifact (figure 7) Trypillya. This model type is quite rare for the towels, its structure is similar to a mandala, ziggurat and probably to a Stonehenge. Spheres of Space are displayed by concentric rectangulars or circles in it.

3. Model of Space with the sky in the form of arches (figure 8). On this ornament the sky is depicted as a chain of rhombuses – eyes (an eye – symbols of stars, sky), that form an arch.

Novelty. The concept suggested by authors has allowed to allocate some models of Space of ornaments the towels from East Podillya. and to penetrate into semantics of these ornaments.

The practical significance. Research has shown originality of some ornaments of towels from Podillya and their connection with ornaments of artifacts from Trypillya.

Key words: structure of Space and the Body of the Goddess, ornaments of towels, Space as tree, Space as a vase.

Надійшла до редакції 29.11.2018 р.

УДК 394.26:316.723(045)

**СВЯТКОВІСТЬ У СУСПІЛЬСТВІ СПОЖИВАННЯ : КОМЕРЦІЙНИЙ РОЗРАХУНОК
АБО НОВА ТРАДИЦІЙНІСТЬ; КОНФІГУРАЦІЯ СВЯТКОВІСТІ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ**

Островська Марина Василівна – старший викладач кафедри режисури,
Харківська державна академія культури, м. Харків
orcid.org/0000-0002-4399-6587
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.127
mvostrovskaya31@gmail.com

Досліджуються теоретичні аспекти святковості суспільства споживання в ракурсі пріоритетів сучасної культури, теоретично обґрунтовуються конфігурації святковості в традиційних видовищах в руслі відсутності кордонів свята (як змістовних, так і формальних). З'ясовано, що сучасній культурі притаманне не свято в традиційному його розумінні, а технології святковості, насамперед, реалізовані в споживчих практиках і через споживчі практики; превалююча ситуація гіперфестивності, маркетинга свята дозволяє припустити, що в сучасному культурному полі відбувається вихолощення сутнісних характеристик традиційного свята, перевтілення його «діяльності» зі сфери сакрального в сферу профанного, прагматичного, проте в сучасній культурі цілком можливе збереження окремих «осередків» традиційного свята, що реалізується ситуаційно, на рівні індивідуальної свідомості.

Ключові слова: традиційність, сучасна культура, свято, святковість, ідентичність.

Постановка проблеми. Сьогодні стаємо свідками того, як суспільство споживання породжує і підтримує власні ритуали. Вичерпавши ресурси візуальної і вербальної спокуси, реклама звернулася до форм безпосередньої взаємодії, що нагадує традиційні ярмарки. На відміну від останніх, мета подібних заходів полягає не в тому, щоб безпосередньо продати товар, але в тому, щоб зробити його споживання елементом святкового досвіду.

Якщо розглядати подібні заходи з позицій прагматичного маркетингу, то досить сказати, що свято дозволяє залучити і зацікавити своєю продукцією чимало кількості потенційних споживачів, забезпечивши собі на майбутнє лояльність певного відсотка городян. Однак із позицій культурології, метою якої є розкриття системної функції окремих феноменів культури, ситуація бачиться в більш широкому контексті: можемо говорити про виникнення нових традицій, спрямованих на формування загального життєвого світу за допомогою практик споживання.

Огляд досліджень і публікацій. Чимало авторів (публіцисти, представники академічних шкіл) звертають увагу на характерну для сучасної цивілізації зміну святкового хронотопу, що більше не протиставляється повсякденності, але зливається з нею, втілюючись у тотальній святковості існування. На думку французького письменника Ф. Мюре, «що стосується нової людини, чоловіка або жінки, яких формує ця цивілізація, то для них теж потрібно підшукати зовсім нове визначення, ще ніде не прозвучало», а саме: Homo festivus — людина святкуюча, для якої проведення всіляких свят, що набувають суттєвих масштабів, «стало трудовою діяльністю нашої епохи і її головним відкриттям». Для Ф. Мюре, гіперфестивність має мало спільного не тільки з традиційними святами, але і масовою культурою дозвілля: «у гіперфестивальному світі свято більше не протиставляється повсякденному життю, не суперечить йому: тепер воно – сама повсякденність, вся повсякденність і ніщо, крім повсякденності. Свято і будні вже невиразні ... Все більше і більше грандіозних святкувань гіперфестивної ери: Парад геїв, Свято музики, Парад любові в Берліні – ось лише деякі з симптомів цієї потужної еволюції» [3]. Роздуми вітчизняних дослідників співзвучні ідеям Ф. Мюре.

Зокрема, Т. Чередниченко вважає святковість – «справою риночкою» [7] з кореляцією між тотальною святковістю і цінностями консьюмеризму, коли суспільство споживання потребує позбутися буденної аскези, через протиставлення якої знаходили свою визначеність свята традиційного суспільства. Практики споживання, які, на думку Ж. Бодріяра, – характерний сучасний феномен, що визначає ознаку так званого суспільства достатку [1], роблять святковість правилом повсякденного існування. Досить згадати ідею «торгово-розважального комплексу», де сусідять барвисті вітрини магазинів, кінозали, дитячі майданчики, кондитерські і ресторани, в яких святковість втілена в самій розважальній індустрії, в стилістиці упаковок, оформленні вітрин.

У колективній монографії «Нові традиції», виданої Центром вивчення культури [2] наведено огляд фактів і думок, що стосуються даного феномену. Автори доходять висновку, що тотальна святковість, або «гіперфестивність» сучасної культури означає зникнення свята-події, яким віно було в культурі традиційній. Будь який життєвий епізод може (і повинен) бути зрозумілим і поданий як свято; це завдання фахівців розважальної сфери: event-менеджерів, аніматорів тощо. У зв'язку з цим свято втрачає значення довгоочікуваної унікальної події і, навпаки, стає елементом буденної

організаційної рутини. На думку А. Вейнмейстера, це означає, що, зберігши свою комунікативну функцію, свято перестає виконувати функцію соціальної інтеграції, оскільки незліченні і різноманітні «свята на кожен день», прийняті в суспільстві споживання, не передбачають відсилання до загального досвіду або колективної пам'яті.

Потрібно визнати, що свідомо негативна установка у ставленні до народжуваних ритуалів суспільства споживання безроздільно панує у сучасних соціальних науках. Дух «академічної критики» наших днів майже не відрізняється від умонастроїв 50–60-х рр. XX ст., коли в основу дослідницької парадигми клалася критика консьюмеризму з позицій філософії екзистенціальних цінностей. Як характерний приклад можна згадати відому роботу Е. Фромма «Здорове суспільство» [6].

Виклад основного матеріалу. «Релігійні обряди зараз мало значать, за винятком хіба що католицьких. Світських обрядів майже зовсім немає ... у нас є лише невелика кількість патріотичних і спортивних ритуалів, які незначною мірою задовольняють потребам особистості. Наша культура – споживча. Для нас не існує ні активної продуктивної участі, ні загального об'єднуючого досвіду». Якщо слідувати за Фроммом, відсутність позитивної взаємодії, гарантованого ритуалом, є сутнісною характеристикою суспільства споживання. Тому високо оцінюючи значення колективних практик минулого, він сумнівався в тому, що їх можна адаптувати до сучасної ситуації і тим самим забезпечити суспільству психологічний комфорт [6].

Мета статті – у фокусі особливостей сучасної культурної ситуації окреслити принципи святковості суспільства сьогодення, виокремити значення «свят споживання» в якості виконуючих функцію інтеграції нових традицій та обґрунтувати конфігурації святковості в контексті звично традиційних видовищ.

Для цього необхідно охарактеризувати зміни в ідентифікаційній парадигмі, відповідної соціокультурним умовам. А саме: прикметою сучасної цивілізації є зміщення ідентифікаційних акцентів у простір повсякденності та способи їх артикуляції у просторі культурних смислів. Причина полягає в тому, що в сучасній культурі повністю деконструйовані будь-які ідентифікаційні метадикурсивності, що вимагають особистісної цілісності та повної соціальної інтеграції. Такі «якоря ідентичності», як національна належність (категорія «рідної країни»), етнічне походження, релігійне переконання, соціальний статус, освіта, професія, вік і навіть стать, втратили в свідомості наших сучасників атрибут непорушності. Ті соціальні маркери, які в традиційних суспільствах використовувалися для того, щоб надати індивідуальному буттю певну і незмінну форму, в рамках заданої соціальної структури, сьогодні є предметом вільного вибору [1-2, 4-5].

Не дивно, що в подібній ситуації спостерігаємо зниження емоційного резонансу в дні «традиційних» державних або конфесійних свят. І разом із тим підвищується рівень «святковості» культури в цілому, оскільки функцію соціальної інтеграції беруть на себе мікроритуали повсякденності: від корпоративних вечірок до тих «нових традицій», розгляду яких, власне, і присвячена ця стаття. Таким чином, інтеграція маркетингових стратегій в святкову сферу культури повинна розглядатися не як причина, а як наслідок трансформації самої цієї сфери.

Отже, в наші дні основною сферою формування ідентичності носіїв культури виявляється простір повсякденності, структурований стратегіями споживання. Перефразовуючи відомий афоризм, можна сказати, що в сучасному суспільстві «стиль це річ», а людина формує власну ідентичність за допомогою придбання відповідних речей. Завдяки стратегіям суспільства споживання «персоналістична особистість» досить легко активує різноманітні модуси ідентифікації з різними номінальними спільнотами, існування яких стверджується дискурсом реклами.

Прообразом сучасних ритуалізованих практик споживання можна вважати регіональні свята, пов'язані з особливою роллю будь-якої місцевої продукції.

Для багатьох європейських країн типово мислення в категоріях специфічних продуктів, характерних для певного регіону; перші поставки такої продукції на початку сезону колись були помітною подією та предметом конкуренції між торговцями і суперництвом між покупцями.

Яскравим міським прикладом актуалізації регіональної ідентичності в практиках споживання в останні роки служать «Фестивалі їжі». Це свідчить про те, що спостерігаємо феномен нових традицій, породжуваних культурою споживання, що схильна до впливу процесів глобалізації. У ряді випадків нові ритуали суспільства споживання включаються в структуру локальних свят, тож нова міфологія стає підставою для нових ритуалів, в ході яких суб'єкт культури засвідчує власну ідентичність [4, 5].

Повертаючись до «свята споживання», зі згадки яких починали своє міркування про сучасні ритуали, нагадаємо, що багато заходів позиціонуються як спосіб сімейного проведення часу і велика увага приділяється організації дитячих ігрових майданчиків, конкурсів та інших розваг. Таким чином,

практики споживання інтегруються в сімейну традицію і стають частиною спогадів, обґрунтовуючи життєвий досвід індивіда.

Розглянуті тенденції сучасної культури свідчать про те, що в суспільстві споживання складаються специфічні форми ритуальної колективної взаємодії, які дозволяють індивіду знайти в реальному часі і просторі почуття приналежності до групи за допомогою залучення до тих чи інших практик споживання. Колективна ідентичність, що формується в ході святкових ритуалів споживання, безумовно, ситуативна і нестабільна, однак вона недвозначно і наочно представлена в реальності, надаючи учасникам дійства і стороннім спостерігачам незаперечний доказ своєї актуальності.

Говорити про свято у відриві від соціального і культурного контексту було б спрощенням. Тому, на наш погляд, необхідно зафіксувати різноманітність підходів до аналізу феномена «свято», існуючих в культурній антропології, філософії, культурології, історії, соціології. Вихідною тезою для нас буде розуміння різниці між традиційним (народним, язичницьким) святом і сучасними практиками святковості, розлитими на лоні нашої культури.

Говорячи про традиційне (архаїчне) свято, необхідно виділити найважливіші ціннісні категорії, що становлять його суть – міф, ритуал, традиція. Свято в процесі свого розгортання так чи інакше дозволяє їм відбутися (в різних конфігураціях, але при обов'язковій умові – наявності цих елементів).

Традиційне свято, конституйоване суспільством і культурою, часто було результатом отождолення естетичного і соціального. Традиційне свято – це, перш за все, селянське свято, пов'язане з землеробськими циклами, і воно було багато в чому невіддільним від давніх культів родючості. Такі свята підпорядковувалися сезонним принципам і визначали весь розпорядок життя людини. Енергія традиційного свята не виступала втіленням християнської добромисності і доброчесності. Більш того, більшість християнських свят ніколи не відзначалося без звернення до язичницьких календарів різних пір року і завжди містило в собі язичницькі ритуали, що передбачали не позбавлення від пристрастей, а їх звільнення. Свято – своєрідний механізм адаптації і прийняття дійсності, що задає кордони сакрального і профанного. З втратою свята в традиційній культурі втрачаються риси людяності в окремої людини і спільноти загалом.

У результаті соціальних трансформацій змінюється і характер свята. Відбувається стирання кордонів між святковим і повсякденним життям. Ця ситуація стирання кордонів між святом і буднями пов'язана з руйнуванням ритуального структурування простору і часу. Ритуал не лише позначає якісні межі простору і часу, він створює їх і наповнює життям і динамікою. Вихолощення ритуалу веде до підміни змісту свята.

У публічному просторі доводиться бачити різницю між святами і святковістю. Свята не дуже вдаються, в той час як святковість заповонила повсякденність. Вона втілена в розважальній індустрії, в стилістиці упакувань, в оформленні вітрин, в моді, прикрашанні кольоровими лампочками зимових дерев, у поклику, строкатою, радісною рекламою. Фундаментальна ознака традиційного свята – виокремленість із пересічного буденного часу. У традиційному суспільстві вона досягається екстремальним мінусом – аскезою (наприклад, Великий піст або в радянські часи – демонстрації 1 Травня), що становить першу стадію свята, і екстремальним плюсом – надмірністю (веселощі, гуляння, застілля), що утворює другий святковий «такт». Те й інше обов'язково. Аскеза відтіняє надлишок споживання, а він спокутує дисципліну обмеження. Святковість же замикається на надлишку, вилучаючи його відповідно з аскетичною дисципліною. Ключовий мотив антиаскези – відсутність роботи, відпочинок, свобода від обов'язкових занять і норм. Свобода від непорушних норм якраз і знаменується нестримним споживанням (про святкову обжерливість писав ще М. Бахтін).

Свято дозволяє і ритуально оформлює ситість і символізує насиченість, повноту буття, яке позиціонується як щастя. З повнотою буття пов'язане нескінченне, як природа, нічим не обмежене життя. Безмежність життя уявляється у вигляді гри строкатості одягу, танцю, яскравого оздоблення приміщень і міст, різноманітного шуму музики і вигуків.

Перераховані архетипи з тим або іншим ступенем концентрації і «розбавленості» визначають зміст і сьогоденної святковості. Її відмінність від традиційної в тому, що вона накрила повсякденність, стилістично офарбила будні.

Світ святковості сучасної людини відрізняється різноманітністю і парадоксальністю. Однією з головних особливостей її сьогоденного існування можна назвати його стрімку мінливість. Однак нескінченна плинність святковості повинна компенсуватися стійкістю фундаментальних основ соціального буття. Однією з таких основ є усвідомлення власної культурної ідентичності – це дає і відчуття захищеності, і одночасно соціальної значущості індивідуального життя в контекстуальності трансляції притаманної ідентичності, що поступово, на жаль, нині втрачається.

Святковий контекст сучасної культури не приховує своєї умовності, але він такий великий і представлений настільки повсюдно, що стає часткою реального життя, своєю строкатістю і швидкістю заявляючи про невичерпність ресурсів сучасності. Ресурси ніби і витрачаються відносно порядку буття, незважаючи на переважаючі негаразди, які демонструються ЗМІ, проте зберігають гарантований «благополучний» запас сил, коли «релігія оптимізму» по-своєму космізує буття, надає йому видимість міцності і порядку.

Тож, нова міфологія «благополуччя» стає підставою для нових ритуалів, під час яких суб'єкт культури засвідчує власну культурну ідентичність: сучасна людина свідомо відкрита практикам і системам цінностей, що їй дозволяє використовувати принципи, покладені в основу споживчої ідентичності.

Висновки. Підводячи підсумок, можна сказати, що, по-перше, сучасній культурі притаманне не свято в традиційному його розумінні, а технології святковості, реалізовані, насамперед, у споживчих практиках і через споживчі практики.

По-друге, відсутність кордонів свята (як змістовних, так і формальних) у сучасній культурі, ситуація гіперфестивальності, маркетингова свята дозволяють припустити, що в сьогоденній культурній ситуації відбувається вихолощення сутнісних характеристик традиційного свята, переклад його «діяльності» зі сфери сакральної в сферу профанного, прагматичного.

По-третє, в сучасній культурі можливе збереження окремих «осередків» традиційного свята, що реалізується ситуаційно, на рівні індивідуальної свідомості.

Список використаної літератури

1. **Бодрийяр Ж.** Система вещей. М., 1999. 222 с.
2. **Новые традиции:** коллективная монография / под общ. ред. Е. Э. Суевой, С. А. Рассединой ; *Центр изучения культуры.* С.-Пб. : Петрополис, 2009. 368, [3] с. Библиогр.: С. 357–363.
3. **Мюрэ Ф.** После Истории. Фрагменты книги / Философия. Философские проблемы духовной жизни. Литература Европы XX в.; пер. с фр. Н. Кулиш. *Иностранная литература.* 2001. № 4. С. 224–241.
4. **Смирнов А. В.** Глобальный потребитель как современная модель культурного слоя. *Глобальное пространство культуры.* Материалы междунар. форума. СПб., 2005. С. 186–188.
5. **Суева Е. Э.** Глобальная эпоха: полифония идентичности. СПб.: С.-пб. Философ. об-во, 2005. 396 с.
6. **Фромм Э.** Здоровое общество. *Психоанализ и культура. Избр. тр. Карен Хорни и Эриха Фромма.* М., 1995. С. 273–596.
7. **Чередниченко Т.** Праздничность. *Новый мир.* 2002, № 11. С. 155–167.

References

1. **Bodriyar Zh.** (1999), *Sistema veshchei.* Zh. Bodriyar. M., 222 p.
2. **Novye traditsii:** kolektivnaya monografiya / pod obshch. red. E. E. Surovoi, S. A. Rassadinoi ; *Tsentr izucheniya kul'tury.* S.-Pb. : Petropolis, 2009. 368, [3] s. Bibliogr.: S. 357–363.
3. **Myure F.** (2001), *Posle Istorii. Fragmenty knigi.* Filosofiya. Filosofskie problemy dukhovnoi zhizni. Literatura Evropy 20 v.; per. s fr. N. Kulish. Inostrannaya literatura. № 4. P. 224–241.
4. **Smirnov A. V.** (2005), *Global'nyi potrebitel' kak sovremennaya model' kul'turnogo sloya.* A.V. Smirnov. Global'noe prostranstvo kul'tury: Materialy mezhdunarodnogo foruma. SPb., p. 186–188.
5. **Surova E. E.** (2005), *Global'naya epokha: polifoniya identichnosti.* SPb.: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. 396 p.
6. **Fromm E.** (1995), *Zdorovoe obshchestvo. Psikhoanaliz i kul'tura.* Izbrannye trudy Karen Khorni i Erikha Fromma. M., p. 273–596.
7. **Cherednichenko T.** (2008), *Prazdnichnost'.* T. Cherednichenko. Novyi mir. – 2002, – №11.p. 155–167.

ПРАЗДНИЧНОСТЬ В ОБЩЕСТВЕ ПОТРЕБЛЕНИЯ: КОММЕРЧЕСКИЙ РАСЧЕТ ИЛИ НОВАЯ ТРАДИЦИОННОСТЬ; КОНФИГУРАЦИИ ПРАЗДНИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Островская Марина Васильевна – старший преподаватель кафедры режиссуры, Харьковская государственная академия культуры

Исследуются теоретические аспекты праздничности общества потребления в ракурсе приоритетов современной культуры, теоретически обосновываются конфигурации праздничности в традиционных зрелищах в русле отсутствия границ праздники (как содержательных, так и формальных). На основе анализа выяснено, что современной культуре присущ не праздник в традиционном его понимании, а технологии праздничности, реализованные в потребительских практиках и через потребительские практики; превалирующая ситуация гиперфестивальности, маркетинговой праздничности позволяет предположить, что в сегодняшней культурной ситуации происходит выхолащивание сущностных характеристик традиционного праздника, перевод его «деятельности» из сферы сакрального в сферу профанного, прагматичного, однако в современной культуре вполне возможно сохранение «полосов» традиционного праздника, который реализуется ситуационно, на уровне индивидуального сознания.

Ключевые слова: традиционность, современная культура, праздник, праздничность, идентичность.

**FESTIVE IN PUBLIC CONSUMPTION: COMMERCIAL CALCULATION OR A NEW TRADITION;
CONFIGURATION OF FESTIVITY IN MODERN CULTURE**

Ostrovskaya Marina – Senior Lecturer of the Department of Directing,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The article examines the theoretical aspects of the festive needs of the population in modern culture, theoretically grounded requirements for the festive and festive conditions (both informative and formal). On the basis of the analysis, it was found out that technology of a festive nature is primarily implemented in consumer practices and through consumer practices; Hyperfestivals, marketing and holiday events suggest that in modern cultural traditions the essential characteristics of a traditional holiday are sent, turning it into an «activity» from the sacral to the professional, pragmatic, but in modern art it is possible to save situationally, at the level of individual consciousness.

Key words: traditional, modern culture, holiday, festive, identity.

UDC 394.26:316.723(045)

**FESTIVE IN PUBLIC CONSUMPTION: COMMERCIAL CALCULATION OR A NEW TRADITION;
CONFIGURATION OF FESTIVITY IN MODERN CULTURE**

Ostrovskaya Marina – Senior Lecturer of the Department of Directing,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The purpose of this work is to study how a consumer society generates and maintains its own rituals.

Research methodology appeals to the comprehension of advertising, which has exhausted the resources of visual and verbal temptation and has become a form of direct interaction, reminiscent of traditional fairs. The purpose of such events, unlike the fair, is not to directly sell the product, but to make its consumption an element of festive experience. If we consider such measures from the standpoint of pragmatic marketing, we can say that the holiday allows attracting and interested in its products a large number of potential consumers and ensures the loyalty of a certain percentage of citizens for the future. From the point of view of cultural studies, the purpose of which is to reveal the systemic function of individual cultural phenomena, the situation is seen in a broader context: we can speak of the emergence of new traditions aimed at the formation of a common world of life through consumption practices.

Results. The holiday is not inherent in modern culture in its traditional sense, and the technologies of festivity are realized, first of all, in consumer practices and through consumer practices. In today's cultural situation, the essential characteristics of a traditional holiday are emasculated, its «activity» is transferred from the sacral to the profane, pragmatic, but in modern culture it is possible to preserve the «poles» of the traditional holiday, which is implemented situationally, at the level of individual consciousness.

Novelty of the article is to reveal the significance of the «holidays of consumption» as new traditions, performing the function of integration, changes in the identities of the paradigm that are relevant to the current socio-cultural situation. Namely: the sign of modern civilization is the shift of identification accents in the space of everyday life. The reason is that in today's culture, any identification metadiscursiveness that requires personal integrity and complete social integration is completely deconstructed.

The practical significance. The information contained in this article may be useful for the development of new strategies and tactics of the festive sphere of culture.

Key words: traditional, modern culture, holiday, festive, identity.

Надійшла до редакції 1.11.2018 р.

УДК 159.9.019.4 – 048.35:930.85

СОЦІОКУЛЬТУРА МОДНОЇ ПОВЕДІНКИ ОСОБИСТОСТІ: ПСИХОЛОГО-ІСТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ

Литвин-Кіндратюк Світлана Данилівна – кандидат психологічних наук,
доцент, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.128
lytvynkindr@ukr.net

Здійснено аналіз модної поведінки як соціокультурної практики у вимірах історичного розвитку особистості у рідчизні соціального конструкціонізму. У контексті традиційного, модерного та постмодерного побуту визначено етапи ритуалізації поведінки у системі моди. Показано, що на відміну від традиційного укладу життя в умовах модерного побуту зміни модної поведінки пришвидшуються. Мода втрачає риси відносної стабільності й набуває по лінії «соціальне – індивідуальне» форми ритуалізацій, що поєднується з індивідуалізацією. Внаслідок її десимволізації постмодерний побут тяжіє до реконструктивних стратегій поведінки у сфері моди.

Ключові слова: мода, модна поведінка, реконструктивні стратегії, регулярні практики, ритуалізації, стилізація, вінтаж, соціальне конструювання.

Постановка проблеми. В добу глобалізації психологія моди є актуальною сферою дослідження в соціальній психології. В умовах утвердження соціокультурної парадигми в сучасній науці вона плідно розвивається у міждисциплінарному діалозі з соціологією та культурологією моди. На початку ХХ ст. плеяда вчених, зокрема французькі соціальні психологи Г. Зіммель [10], Г. Тард [20] досліджували моду як складний соціально-психологічний та соціально-економічний феномен. В умовах урбанізації й демократизації суспільного життя модерних європейських міст дослідники розкрили різноманітність форм і функцій моди. Проте згодом розмаїта та цікава проблематика моди, зокрема модної поведінки на тлі масової поведінки, як і аналіз психологічних факторів цивілізації та культури, надовго залишилися обабіч магістральних шляхів розвитку соціальної психології. У психологічній галузі, що віднині озброїлася експериментальними методами, вістря аналізу спрямувалося на вивчення психології малих груп та соціалізації особистості.

Наприкінці ХХ ст. плинність постмодерного суспільства (З. Бауман) [4] у просторовому аспекті втілюється в складних поєднаннях глобальності та локальності на всіх рівнях соціальної взаємодії. Перехідний характер соціальних процесів обумовлює проблему пошуку засобів стабілізації соціальної взаємодії на різних рівнях та аспектах. З-поміж видів соціальної поведінки в поле уваги філософів, культурологів, мистецтвознавців потрапляє поведінка як фахівців індустрії моди, так і її споживачів. Феномени моди відтепер аналізуються системно (Р. Барт, Ю. Легенький) [1, 13] та структурно (А. Гофман) [7]. Учені доходять висновку, що мода утворює цілісну систему з притаманними їй цінностями, ідеалами, стереотипами, кодами. Відтак мода визначається складовою періодичної дестабілізації соціальної стабільної поведінки особистості в добу модерну та постмодерну, що виявляється в оновленні форм і змісту соціокультурних практик у різних сферах життя за законами модних взірців. У житті сучасників модна поведінка, здебільшого зорієнтована на мінливі стереотипи самопрезентації особистості, представлена не лише у формі нових престижних стратегій споживання й способів естетизації повсякденного життя, але й претендує на статус цілісних стилів життя мешканців великих міст та мегаполісів. Гаслом сучасної моди слід вважати споживацьку настанову з метою експериментування у сфері самопрезентації (явище естетичного перфекціонізму), досягнення індивідуальної неповторності, що дає підстави соціологам і соціальним психологам наголошувати на можливостях індивідуалізації особистості в світі моди [11, 12, 14, 21]. Насправді мистецтво жити в світі моди створює для особи лише ілюзію причетності до світу мистецтва, проте у масовому форматі, оскільки сама мода конструюється нині на засадах маркетингу та брендингу. Тим самим здійснюється спроба споживацькі та естетичні цінності, які, як виявляється, мають суперечливий характер і не здатні одночасно характеризувати її з аксіологічного боку.

Останні дослідження та публікації. Більшість дослідників, як соціальних психологів, так і культурологів, вказують на складність, багатоаспектність й суперечливість феномену моди, її функцій. На думку А. Нечипоренко, феномен моди – це перспективна сфера культурологічної рефлексії в контексті дискусій про ідентичність людини та групи, про рух символічного капіталу в соціумі, про суспільство споживання, про час і простір сучасної цивілізації» [16; 162]. З панорамністю сучасного філософського (Ю. Легенький) [13] та культурологічного (Л. Дихнич, О. Костюченко) [8] бачення феномену моди поєднується соціально-психологічний ракурс аналізу (М. Кілошенко, Б. Паригін) [11, 18], який у зарубіжній та українській науці відзначаються багатством концепцій і підходів. У працях знаних теоретиків психології моди (Г. Зіммель, В. Зомбарт, Г. Тард) [10, 20] виокремлено низку її концепцій (автократичні, мотиваційні, подієві, еволюційні соціально-економічної поведінки, багатфакторні тощо) [11; 20–55]. Аналізуючи різноманітні концепції моди М. Кілошенко услід за Г. Зіммеlem [10] та Л. Свендсенom [19], наголошує на перспективності вивчення моди саме як функції індивідуалізації особистості, зокрема у зв'язку з її самопрезентацією [12; 96]. У сучасних соціально-психологічних студіях мода належить до форм масової поведінки. Вчені апелюють переважно до дослідження поведінки великих спільнот, натовпу та аналізу соціальних стереотипів, їх структури як основи модної поведінки.

Особливо суперечливо представлені в сучасній літературі класифікації функцій моди, що вказує на різноманітне тлумачення самої сутності моди, її структури. Особливий інтерес викликали студії семантико-комунікативної функції моди, що дозволило Р. Барту говорити про систему моди [1; 164–174]. А. Гофман, опираючись на ідеї Р. Барта, намагається створити багатофакторну концепцію моди й трактує моду як одну з форм, один із механізмів соціальної регуляції й саморегуляції людської поведінки, індивідуальної, групової, масової [7]. Це дозволяє досліднику розробити теоретичну модель моди, яка включає модні стандарти, модні об'єкти, знаки та цінності моди, а також поведінку учасників моди, орієнтовану на зазначені компоненти [7; 13–15]. Наголошуючи на пріоритеті ціннісного аспекту моди, на протигагу нормативному, автор виокремлює

три ціннісних рівня моди (аситутивний ціннісний аспект стандартів й об'єктів моди, ситуативні денотативні-зовнішні цінності та позаситуативні атрибутивно-внутрішні цінності) [7; 18–19].

У межах семіотичного підходу до розуміння сутності моди зауважується значення фіксованих форм поведінки, що лежать в основі модних стереотипів реальної поведінки, її «престижної аристократизації», що призводить до протиставлення моди й звичаю, моди й ритуалу за рахунок переоцінки її інноваційного характеру, повсякчасної орієнтації на новизну. Так, Ж. Бодрійяр зазначає, що мода не має нічого спільного з ритуальним порядком, ...навіпаки, мода становить осердя модерності. Навпаки в тих аспектах моди, що видаються найближчими до ритуалу, – та як видовисько, як свята, як марнування, – їхня різниця виступає ще дужче» [1; 148].

Проте розмаїття теорій та функцій моди в соціальній психології вказують на пріоритет у вивченні її с стаціонарного стану (відносної статичності) на протигагу періодичної динаміці, яка й складає, на нашу думку, сутнісну характеристику цієї форми соціальної стабільної поведінки. Відтак доречним видається збагачення соціально-психологічних студій моди психолого-історичним ракурсом. Він дозволить на теоретико-методологічному та емпіричному рівнях простежити історичну динаміку моди не лише в соціокультурному, а й у соціально-психологічному вимірі історичного процесу. У цьому зв'язку особливий інтерес викликає така суперечлива властивість моди як новизна та, водночас, повторюваність її форм, що втілюються в своєрідних циклах моди.

Мета статті – здійснити психолого-історичний аналіз модної поведінки як соціокультурної практики, що передбачає розв'язання таких завдань:

- розглянути наукові уявлення щодо модної поведінки як соціокультурної практики в контексті культурологічних та соціально-психологічних досліджень;
- розкрити модну поведінку як стратегії поєднання процесів стереотипізації та індивідуалізації на тлі історичного розвитку особистості різних епох.

Методологічна основа розкриття заявленої теми базується на плюралістичній методологічній платформі, що поєднує настанови соціального конструктивізму та соціального конструкціонізму.

Вклад матеріалу дослідження. Новочасні культурологічні та філософські шукання на теренах історії моди розкривають побутову й водночас церемоніальну, ритуалізовану природу моди в різноманітності її виявів. Відтак мода постає як варіант соціальної стабільної поведінки. На тлі розмаїття форм соціальної стабільної поведінки модна поведінка особи забезпечує хитку рівновагу її стереотипності чи оригінальності, яка повсякчас порушується з огляду на культурні цінності та історичну ментальність. Водночас модну поведінку особи можна трактувати як періодичну локальну урочисту самопрезентацію засобами вербальної та, найперше, корпусної невербальної комунікації. На думку Б. Парігіна, мода, з огляду на відносну прозорість її символіки, створює приємну ілюзію власної виразності та зрозумілості іншим, оскільки є способом посилення ефекту самовиразу [18]. У свою чергу стиль – це завжди дотримання загальної стійкої форми, манери поведінки на основі витонченості смаку, тактовності (Г. Зіммель) та власного вибору манери поведінки [10; 447].

Найбільш повно мода як системне явище, що відповідає світобаченню модерної та новоз'явленої постмодерної особистості, проаналізована у праці Р. Барта "Система моди", в якій у 70-80-х роках минулого століття був реалізований оригінальний семіологічний проект у вивченні моди. Предмет його дослідження, наголошує автор, – «структурний аналіз жіночого одягу, як він описується нині в модних журналах» [1]. Йдеться не про реальну моду, яку носять, а моду-опис, представлену на сторінках глянцевого журналу. Побудувавши двокомпонентну модель системи моди Р. Барт зазначає, що найперше мода уявляє собою аристократичну модель, джерело її престижу, але «нині на цю модель діють потужні сили демократизації; в країнах Заходу мода стає дедалі більш масовим феноменом, власне настільки, наскільки вона споживається засобами багатотиражних видань (звідси й важлива роль й своєрідна автономія Моди-опису)» [1; 323–324].

Таким чином, в добу пізнього модерну у межах семіотичного підходу досягнуто найбільшої повноти наукового розуміння сутності моди. При цьому автори зауважують значення фіксованих форм поведінки, що знаходяться в основі модних стереотипів реальної поведінки, її «престижної аристократизації», що призводить до протиставлення моди й звичаю, моди й ритуалу за рахунок переоцінки її інноваційного характеру, повсякчасної орієнтації на новизну. До позиції Р. Барта приєднується Ж. Бодрійяр. Він зазначає, що мода не має нічого спільного з ритуальним порядком, навпаки, «мода становить осердя цілої модерності. Навіть у тих аспектах моди, що видаються найближчими до ритуалу, – мода як видовисько, як свята, як марнування, – їхня різниця виступає ще дужче» [5; 148].

Аналізуючи моду в контексті форм ритуалізованої поведінки автори семіотичних концепцій прокладають дорогу психолого-історичному підходу в аналізі її феноменології. На нашу думку,

символічна за своєю сутністю модна поведінка є різновидом ритуальної поведінки, проте не традиційно-звичаєвої, а модерної, більш індивідуалізованої. Її варто трактувати як дифузну ритуалізовану поведінку, світську церемоніальність, яка повсякчас трансформується, зазнає соціальних фігурацій за Н. Еліасом [9].

Якщо в добу модерну особистість потрапила «в полон модних примх», опинилася під впливом її ефемерних віянь [23], завдячуючи при цьому її своєю індивідуальністю й новаторською неповторністю, то постмодерна особистість ставиться до модних настанов і стереотипів дещо по-іншому. Для неї модна поведінка є наріжним каменем манер та життєвих стилів. Постмодерна особистість, зазначає Т. Титаренко, відчуває на собі активну культурну експансію, вона поліфонічна і колажна, лінгвістично контекстуальна [21]. Тому виявляючи інтерес як до інноваційності, так і до традиційності в поведінці, вона прагне рефлексувати феномени моди у всій повноті її функцій, балансує між модою і «анти модою», визнаючи її всесильність, пропонуючи власні рецепти «модних мезальянів».

У своєму дослідженні Н. Чупріна і Є. Охріменко показали, що постмодернізм виявляє прихильність до реконструктивних стратегій у сфері моди, що реалізуються у сфері повсякденності [22]. Ці стратегії обираються як споживачами, так і у різний спосіб реалізуються в творчості фахівців індустрії моди. На нашу думку, постмодерна ретроспектива та ретро-стиль не лише урізноманітнюють образи моди, а й запобігає своєрідному «емоційному вигоранню», збайдужіння у процесі їхнього естетичного сприймання постмодерною публікою. Риси деформації естетичного сприймання образів моди, зокрема у гендерному аспекті, відзначають у своєму дослідженні Л. Дихнич, О. Костюченко [8]. Вважаємо, що уникнення деформацій естетичних уявлень прихильників моди від сприймання прекрасного до лише виразного й епатажного значною мірою досягається засобами ретро-стилізації або вінтажності в модних інноваціях (зоряний вінтаж чи неовінтаж тощо). Останні збагачують модні взірці мистецько-естетичними смислами, що створювалися в далекому минулому чи в досвіді двох останніх поколінь на засадах прекрасного й убезпечують від схематизму брендів.

Аналіз видів церемоніального впорядкування стабільної поведінки, її морфології [14] дозволяє дійти висновку про те, що мода є буденною формою поведінки особистості з періодично згасаючою символічністю, що реалізується в церемонії самопрезентації в динамічному просторі міського життя. Типовий, стандартизований малюнок модної поведінки, що має характер регулярних нововведень, модних циклів, що ритмічно повторюються не викликає сумнівів.

Надалі виходимо з плідності поєднання суб'єктного, психолого-історичного та герменевтичного підходів у царині соціально-психологічних досліджень феноменів моди. З позиції методологічного плюралізму припускаємо, що модна поведінка є не лише результатом конфігурації ритуалізованих форм активності у соціальних спільнотах, а й наслідком безперервного процесу фігурування низки характеристик соціального конструювання в цьому просторі (діалогічності, стереотипності, узагальненості). Процес фігурування цих характеристик трактуємо вслід за Н. Еліасом [9], вважаючи, що вони утворюють повсякчас нові поєднання регулярних практик.

Психолого-історичні фігурації модної поведінки особистості аналізуємо у річищі соціального конструкціонізму та соціального конструктивізму, методологія яких й дозволяє враховувати конвергенцію видів та рівнів вказаних фігурацій. Звернення до прийомів психолого-історичної реконструкції елементів традиційного, модерного та постмодерного побуту дозволив виокремити три основні етапи ритуалізації поведінки у системі моди. При цьому процес фігурування модної поведінки виявляється найперше в її ритміці як регулярної соціальної практики. Психолого-історична реконструкція зазначених регулярних ритмів здійснювалася як на основі аналізу результатів попереднього історичного та культурологічного пошуку (Д. Бартелемі, М. Баткін, Д. Паке) [2, 3, 17], так і археологічних знахідок, світлин одягу та прикрас доби середньовіччя й Ренесансу, картин художників (портрети), взірців українських модних журналів початку ХХ ст. (30-ті рр.) та сучасних модних часописів.

Перший етап фігурування характеристик модної поведінки, як регулярної практики, відзначається значним переважанням ритуалізованих форм в її структурі в топологічному контексті панування ритуалу з врахуванням хронотопу події загалом (приміром, мода Стародавнього Єгипту чи Вавілонії). Згодом йдеться лише про паростки індивідуалізації особистості засобами моди в контексті її міфологічної компетентності доби античності (мода античних полісів) та середньовіччя (куртуазна мода).

Другий етап фігурування характеристик модної поведінки пов'язуємо з добою Ренесансу, оскільки центром розвитку моди стають італійські та фламандські міста. У відповідь на стрімку детрадиціоналізацію суспільства в Західній Європі й розквіт індивідуального начала мода набуває якостей переважно світської придворної моди. Вона стала тлом культивування цінностей широкого аристократизму в аспекті не лише престижного символізму, але й естетичного перфекціонізму. Придворний етикет та взірці модної поведінки стають відправним пунктом становлення нових

регулярних практик. В їхньому просторі розвивалася саморегуляція особистості, конструювалася її компетентність щодо форм зовнішньої й внутрішньої досконалості та самовдосконалення. Найперше вона торкається самопрезентації зовнішності у відповідності з пануючим модним ідеалом, її естетизацію.

У XIX–XX ст. завдяки феномену модного журналу, розквіту нарративної компетентності читачок, взірці модної поведінки стають більш доступними. Мода конструюється як масова регулярна практика. Водночас окрема особистість сприймає своє залучення до світу моди швидше як можливість виявити свою індивідуальну неповторність, інноваційність у побуті. На цьому етапі світ моди структурується за взірцем світу мистецтва: 1) творців – фахівці світу моди, що стрімко індустріалізується та диференціюється за своєрідними жанрами (haute couture, pret-a-porte, мода вулиці тощо); 2) споживачів з їхніми смаками та ідеалами; 3) публіку, якій послідовник моди демонструє модний образ; 4) мистецько-модного середовища; 5) експертів-критиків тощо.

Третій етап фігурування модної поведінки пов'язаний з плінністю способу життя особистості доби постмодерну, домінуванням у структурі компетентностей особистості її комунікативної складової. Модні стереотипи поведінки певною мірою «поглинають» ритуалізовані практики, перебираючи на себе якість дифузних ритуалізованих практик із хаотичною ритмікою, видаючи їх за шанс індивідуальної самореалізації.

У наш час модна поведінка для пересічної особистості – не лише оформлення зовнішності й манера поведінки з метою самопрезентаційних маніпуляцій, це, швидше, стиль життя, в якому поряд із модними стереотипами дедалі помітнішим стає її авторський внесок, що виявляється, насамперед, у виборі особистістю на пряму модного самовдосконалення з огляду на її «модно-естетичну компетентність», економічну та споживачську спроможність та аксіологічні орієнтири (естетичні, екологічні, етичні тощо). Одним із найбільш престижних шляхів самопрезентації тут видається гламуризація свого життя як спроба наблизитися до ідеалу, запорука рукотворної естетичної виключності та краси, що досягається, приміром, за допомогою естетичної хірургії.

Поряд із цим фахівці в сфері моди вказують, як уже зазначалося, на тривожні тенденції в сприйманні модних взірців, втрату нею здатності дивувати й захоплювати смаком та красою. Прояви естетичного дефіциту моди зумовлене, на нашу думку, індустріалізацією світу мистецтва, його «дрейфом» у бік маркетингу й брендингу, що призводить до втрати комплементарності його структури зі світом мистецтва. Наслідком управління модними смаками засобами організованого брендингу стає стрімка їхня десимволізація та деестетизація, масовий характер. Відповідно на деестетизацію моди на тлі психології повсякденності можна вважати поширення реконструктивних стратегій у створення модних взірців та у поведінці споживачів, які виявляються у прихильності до форм стилізації, вінтажної моди тощо.

Висновки. Таким чином, за естетичним перфекціонізмом стилів поведінки постмодерної особистості стоїть феномен деритуалізації. Він представляє її екзистенцію в єдності індивідуалізованих та ритуалізованих практик, моди та анти-моди. На жаль, періодичні малі цикли згасання символічності в просторі моди нині змінюється на великі періоди, що виявляється у схематизації її взірців, втраті ознак прекрасного. Причетність моди до конструювання соціальних практик наштовхує на думку про те, що її десимволізація є свідчення зміни самого характеру соціальності в умовах глокалізації та плінного суспільства, що в перспективі спрямовує на пошук всього спектру соціально-психологічних механізмів її трансформації та аналіз нових видів.

Список використаної літератури

1. **Барт Р.** Система моди. Статті по семиотике культуры; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2004. 512 с.
2. **Барталеми Д.** Рыцарство: От древней Германии до Франции XII века; [пер. с фр. М. Ю. Некрасова]. СПб. : СВАЗИЯ, 2012. 584 с.
3. **Баткин Л. М.** Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М. : Наука, 1989. 272 с.
4. **Бауман З.** Текущая современность ; пер. с англ. под ред. Ю. В. Асочакова. СПб. : Питер, 2008. 240 с.
5. **Бодриар Ж.** Символический обмен и смерть ; пер. с франц. Л. Кононовича. Львів : Кальварія, 2004. 376 с.
6. **Велика містерія Неділя.** 3 верес. 1933 р. С. 5.
7. **Гофман А. Б.** Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. СПб. : Питер, 2004. 208 с.
8. **Дихнич Л. П., Костюченко О. В.** Гендерне тло у сучасних дослідженнях моди. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. 23 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богущкий, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін. Рівне : РДГУ, 2016. С. 140–147.
9. **Элиас Н. О.** процесс цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Т. 2. Изменения в обществе. Проект теории цивилизации. М., СПб. : Университет. книга, 2001. 382 с.
10. **Зиммель Г.** Избранные работы. Киев : Ника-Центр, 2006. 440 с.
11. **Килошенко М. И.** Психология моды: Уч. пос. для вузов. М. : Оникс, 2006. 320 с.

12. **Килошенко М. И.** Мода: от подражания к индивидуализации *Вестник Санкт-Петербургского ун-та.* Серия 6. 2005. Вып. 2. С. 92–97.
13. **Легенький Ю. Г.** Філософія моди ХХ століття. Київ : КНУКіМ, 2003. 299 с.
14. **Литвин-Кіндратюк С. Д.** Соціально-психологічна морфологія регулярних практик в добу глобалізації *Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди».* Дод. 2 до Вип. 35. Том III (15): Тематичний вип. «Міжнародні Челпановські психолого-педагогічні читання». Київ : Гнозис, 2015. С. 344–353.
15. **Московичи С.** Машина, творящая богов; пер. с фр. М.: Центр психологии и психотерапии, 1998. 560 с.
16. **Нечипоренко А.** Мода як дискурс візуального порядку: теоретичні аспекти *Духовність. Культура. Нація.* 36. наук. ст. Вип. 5. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2010. С. 162–174.
17. **Паке Д.** История красоты; пер. с фр. Ю. Розенберг. М. : ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2001. 128 с.
18. **Парыгин Б. Д.** Социально-психологические тенденции социального прогресса. Социально-психологические проблемы научно-технического прогресса; [под ред. Б. Д. Парыгина]. Л. : Наука, Ленинград. отд., 1982. С. 5–20.
19. **Свендсен Л.** Философия моды; пер. с норв. А. Шипунова. М. : Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.
20. **Тард Г.** Законы подражания СПб. : Изд. Павленкова, Типография и Литография С. Ф. Язловского. Орловский переулок, № 1. 1892. 375 с.
21. **Титаренко Т. М.** Постмодерна особистість в динаміці самоконструювання *Актуальні проблеми психології: Психологічна герменевтика* ; за ред. Н. В. Чепелевої. Київ : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2010. Т. 2, вип. 6. С. 5–14.
22. **Чупріна Н. В., Охріменко Є. А.** Розвиток тенденцій ретроспективності в індустрії моди ХХ – початку ХХІ ст. *Вісник КНУТД.* 2015 № 3. С. 282–291.
23. **Lipovetsky G. L.** 'Empire de l'ephemere: La mode et son destin dans les societes modernes. P.: NRF-Callimard, 1987. 345 s.

References

1. **Bart R.** Sistema mody. Statji po semiotike kultury; [per. s fr., vstup. st. i sost. S.N. Zenkina]. M.: Izdatelstvo im. Sabashnikovch, 2004. 512 s.
2. **Barthelemy D.** Rytsarstvo : Ot drevney Germanii do Frantsii XII veka; [per. s fr. M.Yu. Nekrasova] SPb.: EVRAZIYA, 2012. 584 s.
3. **Bakhtin M. M.** Estetika slovesnogo tvorchestva; sost. S.G. Bocharova. M. : Iskusstvo, 1986. 446 s.
4. **Bauman Z.** Tekuchaja sovremennost ; [per. s angl. pod. red. Ju. V. Asochakova]. SPb. : Piter. 240 s.
5. **Bodrijar J.** Symvolichnyj obmin i smert; [Per. s franz. L. Kononovycha]. Lviv : Kalvaria, 2004. 376 s.
6. **Velyka misteria Nedillja.** 3 veresnia 1933 r. S. 5.
7. **Gofman A. B.** Moda i ludi. Novaja teorija mody i modnogo povedenija. SPb. : Piter, 2004. 208 s.
8. **Dykhnych L. P., Kostsuchenko O. V.** Ghenderne tlo u suchasnykh doslidzhenniakh mody *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rosytuku.* naur. zb. Vyp. 23 / uporiad. i nauk. red. V. Gh. Vytkaľov; redkol. : Yu. P / Bogutskiy, S. V. Vytkaľov, S. M. Volkov ta in.. Rivne : RDGU, 2016. S. 140–147.
9. **Elias N. O.** protsesse tsivilizatsyi. Sotsiogeneticheskie i psikhogeneticheskie issledovaniya. Tom 1. Izmeneniya v povedenii vysshego sloya miryan v stranakh Zapada. M. : SPb.:Universitetskaya kniga, 2001. 332 s.
10. **Zimmel G.** Izbrannye raboty. Kyiv : Nika-Zentr, 2006. 440 s.
11. **Kiloschenko M. I.** Psichologija mody: Uchebnoe posobije dlja vusov. M. : Izdatelstvo Oniks, 2006. 320 s.
12. **Kiloschenko M. I.** Moda: ot podrajaniya k individualizazii *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta.* Serija 6. 2005. Vyp. 2. S. 92–97.
13. **Lehen'kyi Yu. Gh.** Filosofia mody XX stolittia. Kyiv : KNUKіM, 2003. 299 s.
14. **Lipovetsky G.** L'Empire de l'ephemere: La mode et son destin dans les societes modernes P. : NRF-Callimard, 1987. 345 s.
15. **Lytvyn-Kindratiuk S. D.** Sotsialno-psichologichna morfologija regularnykh praktyk v dobu globalizatsji *Gumanitarian Bulletin SU «Pereyaslav-Khmelnitski Pedagogical University by H. Skovoroda»* Supplement 2 to Vol. 35, Volume III (15); Thematic Issue «International Chelpanov's Psycho-Educational Reading» K.: Gnosis, 2015. P. 344–353.
16. **Moskovichi S.** Maschyna, tvorjaschaja bogov ; [Per. s fr]. M. : «Zentr psichologii i psichoterapii», 1998. 560 s.
17. **Nechyporenko A.** Moda yak dyskurs visualnogo poriadku: teorenychni aspekty. *Dukhovnist'. Kul'tura. Natsiia.* Zbirnyk naukovykh statei. Vyp. 5. L'viv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka, 2010. S. 162–174.
18. **Pake D.** Istoriya krasoty; [per. s fr. Ju. Rosenberg]. M. : ООО «Izdatelstvo Astrel»: ООО «Izdatelstvo AST», 2001. 128 s.
19. **Parygin B. D.** Sotsialno-psichologicheskije tendentsiji sotsialno-psichologicheskogo progressa. Sotsialno-psichologicheskije problemy nauchno-technicheskogo progressa; [pod. red. B. D. Parygina]. L. : Nauka, Leningradskoje otdelenije, 1982. S. 5–20.
20. **Svendsen L.** Philosophija mody; [per. s norv. A. Schypunova]. M. : Progress-Tradizija, 2007. 256 s.
21. **Tard Gh.** Zakony podrazhaniia. SPb.: Izdaniie Pavlenkova, Tipografii i Litografii S.F. Yazlovskogo. Orlovskii pereulok, № 1. 1892. 375 s.

22. *Tytarenko T. M.* Postmoderna osobystist v dynamitsi samokonstrujuvannja *Aktualni problemy psichologii: Psichologichna germeneytyka / Za red. N.V. Chepelevoji.* Kyiv : DP «Informatsijno-analitychne agenstvo», 2010. Tom 2. Vyp. 6. S. 5–4.

23. *Chuprina N. V., Okhrimenko Ye. A.* Rozvytok tendentsii retrospertyvnosti v industrii mody XX – pochatku XXI stolit' *Visnyk KNUTD.* 2015 № 3. С. 282–291.

СОЦИОКУЛЬТУРА МОДНОГО ПОВЕДЕНИЯ ЛИЧНОСТИ: ПСИХОЛОГО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Литвин-Киндратюк Светлана Даниловна – кандидат психологических наук, доцент, ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника»

Осуществлен анализ модного поведения как социокультурной практики в измерениях исторического развития личности в русле социального конструкционизма. В контексте традиционного, современного и постмодерного быта определены этапы ритуализации поведения в системе моды. Показано, что в отличие от традиционного уклада жизни в условиях современного быта, изменениям модного поведения свойственно ускорение. мода теряет черты относительной стабильности и приобретает по линии «социальное – индивидуальное» форму ритуализаций, которая соединяется с индивидуализацией. В результате ее десимволизации постмодерный быт тяготеет к реконструктивным стратегиям поведения в сфере моды.

Ключевые слова: мода, модное поведение, реконструктивные стратегии, регулярные практики, ритуализации, стилизация, винтаж, социальное конструирование.

SOCIAL CULTURE OF FASHION BEHAVIOR OF PERSONALITY: PSYCHOLOGICAL-HISTORICAL ANALYSIS

Lytvyn-Kindratiyk Svetlana – the candidate of psychological sciences, docent, Precarpathian National University name of Vasyl Stefanyk

This article analyzes fashion behavior as a sociocultural practice in the measurements of historical development of personality in the stream of social constructivism. In the context of traditional, modern and postmodern life, the stages of ritualisation of behavior in the fashion system are defined. It is shown that in contrast to the traditional way of life in modern life, changes in fashion behavior are growing rapidly. Fashion loses the traits of relative stability and acquires on the line of «social-individual» forms of ritualizations, which are combining with individualization. Because of its desymbolization, postmodern casual life is committed to reconstructive behavioral strategies in the field of fashion.

Key words: fashion, fashion behavior, reconstructive strategies, regular practices, ritualizations, stylization, vintage, social construction.

UDC 159:9.019.4 – 048.35:930.85

SOCIAL CULTURE OF FASHION BEHAVIOR OF PERSONALITY: PSYCHOLOGICAL-HISTORICAL ANALYSIS

Lytvyn-Kindratiyk Svetlana – the candidate of psychological sciences, docent, Precarpathian National University name of Vasyl Stefanyk

The aim is to implement psychological and historical analysis of fashion behavior as a socio-cultural practice. This involves the overview of the socio-psychological and cultural review of the studios of fashion behavior both in the context of the studies of the psychology of everyday life and the stages of the transformation of fashionable behavior within the combination of stereotyping and individualization processes against the background of the historical development of personality of different eras.

Research methodology. The disclosure of the stated topic is based on a pluralistic methodological platform that combines the principles of social constructivism and social constructivism. This allows us to interpret the fashionable behavior as a sociocultural practice of the individual, which is subject to the processes of historical figure in sociogenesis and cultural genesis.

Results. Because of its desymbolization, postmodern casual life is committed to reconstructive behavioral strategies in the field of fashion. On the basis of this, four stages of the appearance of fashionable behavior were distinguished, which made it possible to conclude that in particular in modern fashion, fashion is structured on the model of the world of art. This structure includes: 1) the creators – experts in the world of fashion, which are rapidly industrialized and differentiated in directions; 2) consumers with their tastes and ideals; 3) the public, to which the fashion follower demonstrates a fashionable image of personality; 4) artistic and fashionable environment; 5) expert critics, etc. Instead, the industrialization of the fashion world in the postmodern era, its «drift» toward marketing and branding, leads to the loss of complementarity of its structure with the structure of the world of art. The consequence is the rapid desimulation and de-setting of fashion models, their mass character. The answer to the de-settization of fashion can be considered as the spread of reconstructive strategies in the creation of fashion models and in the behavior of consumers, who are shown adherence to the forms of stylization, vintage fashion, etc.

Novelty. For the analysis of fashion behavior, for the first time, the methodology of methodological pluralism was used, which is namely in the aspect of the combination of social constructivism and social existentialism. A person's behavior is analyzed as a sociocultural practice that is subject to historical figures. The isolated stages of the figure and the description of the transformation of the fashion behavior of the individual on each of them. The concept «world of fashion» is proposed, its structure is described. The tendencies of divergence of the previously complicated world of art and fashion world are revealed.

The practical significance. Psychological and historical study of fashion behavior allows us to trace changes in socio-cultural regular practices that lie in its basis. Their consideration will allow to provide modern marketing strategies in the field of fashion and more comprehensive psychological content.

Key words: fashion, fashion behavior, reconstructive strategies, regular practices, ritualizations, stylization, vintage, social construction.

Надійшла до редакції 10.10.2018 р.

УДК 316.347 (=161.2): 130.1

МОДУСИ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ЇХ ЗВ'ЯЗОК ІЗ ДУХОВНОЮ КУЛЬТУРОЮ

Сапожнік Ольга Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0003-3510-5817
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.129
olgavasyliivna08@gmail.com

Розглянуто сутність і основні модули ідентичності нації, взаємозв'язок духовної культури з культурною ідентичністю, виявлено проблемні вектори даного контенту. Окреслено значення української православної традиції в етнокультурному поступі та національній ідентичності. Виокремлено домінуючу роль релігійного мистецтва у становленні самосвідомості українців та утвердженні культурної ідентичності нації. Означено вирішальний вплив православ'я як релігійної основи у формуванні національних контентів культурної ідентичності.

Ключові слова: духовна культура, модули ідентичності, культурна ідентичність, релігійна ідентичність, православна віра.

Постановка проблеми. У сучасних умовах утвердження Україною своєї ідентичності постає питання про культурно-історичні корені української нації та її цивілізаційну визначеність. Однією з найважливіших складових духовної культури для українського народу є його належність до православної традиції. Вітчизняне православ'я впродовж століть виступало стрижнем етнонаціональної ідентифікації для українців. Однак і донині залишається актуальною й до кінця не вирішеною проблема з'ясування ролі й значення православної традиції у становленні української нації, зокрема її взаємозв'язку з релігійними та естетичними формами духовності.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми ідентичності в усіх її різновидах (модулах), є чи не найпопулярнішими у сучасних соціально-філософських, психологічних, соціологічних, політологічних та культурологічних студіях. Визнання ідентичності та її аналіз як самостійної філософсько-культурологічної проблеми пов'язані з глобалізаційними процесами і водночас з ускладненням структури соціальних інтеракцій. Проблема самовизначення і самототожності становить стрижень європейської філософії з часів Аристотеля. Своє нове осмислення вона набуває у філософії Нового часу. Р. Декарт, Дж. Локк, Д. Г'юм розглядають її, насамперед, у контексті проблем самосвідомості. Найбільш завершеної форми у класичній філософії вона набула у працях Г. Гегеля, І. Канта, Ф. Шеллінга, Г. Фіхте. Некласичну інтерпретацію проблема ідентичності отримує у гуманітарному дискурсі ХХ ст. Вона посідає центральне місце у психоаналізі З. Фрейда, Е. Еріксона та їх послідовників; символічному інтеракціонізмі Дж. Міда, конструктивізмі П. Бергера та Т. Лукмана, психології мікроспільнот Д. Тернера та Г. Теджфела, концепції «зіткнення цивілізацій» С. Гантінгтона, соціологічних концепціях Р. Баумайстера та Е. Гідденса. В рамках феноменологічного підходу (Е. Гуссерль, Б. Вальденфельс, Ю. Кристева) сформувалося розуміння діалогічної сутності ідентифікаційного процесу. Цю традицію продовжили М. Бубер, М. Бахтін, Г. Гадамер, які наголошували на принциповій діалогічності процесу ідентифікації. Чималий вплив на розробку сучасних концепцій національної ідентичності зробили праці Б. Андерсона, К. Гірца, Е. Гелнера та Е. Сміта.

Мета статті – розкрити основні модули ідентичності нації, означити взаємозв'язок модулів ідентичності з духовною культурою українців, окреслити значення української православної традиції у становленні культурної ідентичності нації.

Виклад матеріалу дослідження. У сучасній науковій літературі розрізняються: *національна* ідентичність (ототожнення себе одним цілим із нацією), *політична* ідентичність (позиціонування себе як одного з певної політичної спільноти, сили), *соціальна чи колективна* ідентичність (ототожнення себе з соціальною чи колективною позицією, або статусом). Використовується також термін «психосоціальна ідентичність», що інтегрує різні аспекти індивідуальної самоідентифікації, *культурна ідентичність* (ототожнення себе з культурною традицією), *етнічна* – (віднесення себе до певної етнічної групи), *мовна ідентичність, релігійна, етнокультурна* тощо.

Національна ідентичність проявляється у прагненнях нації бути єдиним цілим, особливо у сфері традицій духовної культури, віри, мови і ментальності. Національна ідентичність людини є її самоототожнення з цілим та почуття приналежності до однієї держави або однієї нації, незалежно від свого юридичного та етнічного статусу. Національну ідентичність завжди представляє нація, співтовариству якої притаманна спільність інтересів та потреб, спільність поглядів членів громади, поділ праці, ініціативність, свідоме підпорядкування органам влади та управління, можливість використання примусу для забезпечення правопорядку та безпеки, наявність спільної політичної та правової культури, усвідомлення своєї ідентичності у ставленні до інших співтовариств. Зміни традиційних ідентифікаційних орієнтирів (зокрема розмиття духовно-культурних меж нації за рахунок «чужих» елементів ментальності чи неприйнятних цінностей) призводять, часто-густо до розколу нації та громадянської війни. Як свідчать психологічні дослідження, становлення національної ідентичності людини як складової концепції особистості, підпорядковується певним закономірностям і проходить низку фаз у своєму розвитку та наповнює новим змістом «Я-образ» особистості, в якому все більшої ваги набувають національні ідентифікатори (ментальність, мова, духовна культура). Відтак, національна ідентичність людини визначається як процес ототожнення, уподібнення себе з певною нацією. В особистості з'являються суб'єктивне відчуття приналежності до національної спільноти як референтної групи, прийняття її групових норм і цінностей.

Т. Бердій вважає, що національна ідентичність спрямована на сьогодні, є динамічною, перебуває у процесі зміни, адаптації і формування. Якщо етнос є спільнотою, що утворюється на культурно-історичних і духовно-регулятивних засадах, то нація є утворенням політико-правовим та соціально-економічним [1; 19]. Під національною ідентифікацією слід розуміти процес самоусвідомлення певним народом своїх етнічних коренів, відчуття себе окремою спільнотою, що проживає на автохтонній території. Нація має сформований віками специфічний економічний та соціальний устрій, власну історію, відмінні від інших народів глибокі етнокультурні традиції, й буття якої спрямоване на досягнення спільної політичної та духовної мети.

Психологічними засадами національної ідентичності є емоційний зв'язок серед людей, що належать до однієї нації. Емоційний зв'язок ґрунтується на спільних морально-етичних, гуманістично-духовних цінностях. Однак в Україні зараз діють досить потужні зовнішні і внутрішні психологічні механізми витискання ментально оригінального, культурно самобутнього з власної духовної території, що призводить до ослаблення національних ідентифікаторів, зокрема релігійних та естетичних. Узагалі питання ідентичності особливо загострюються в перехідні періоди – періоди суспільної кризи, коли трансформуються і ламаються усталені соціальні зв'язки, норми, поведінкові стереотипи [3; 87]. Тому у випадку загострення соціальних конфліктів можемо спостерігати кризу ідентичності – як індивідуальної, так і колективної.

На думку А. Богачова, *колективна ідентичність*, або ототожнення з родом, передбачає в т.ч. формувальний принцип (цільова причина) своєї особистості та власної культури. Тільки через ідентифікацію з родом людина здобуває свою мовну запрограмованість, своє упередження традицією. Найбільші спільноти людського роду, з якими, власне, й відбувається зазначена ідентифікація, – це культури й соціальні інститути, в тому числі церква [2, 26].

Етнічна ідентифікація за Л. Нагорною, в сучасній етнокультурології заміщує класичне поняття «етнос», як демографічну категорію, що позначає існування окремих етнічних груп чи ідентичностей. Вона формується й існує в контексті соціального досвіду і соціокультурного процесу, з якими ідентифікують себе люди, або ідентифікуються іншими, як члени певної етнічної групи. Ідентичність такої групи базується на комплексі культурних рис, якими члени однієї етнічної групи відрізняють себе від усіх інших, – навіть якщо вони в культурному відношенні дуже близькі [4; 415].

З цієї точки зору етнічна ідентичність є однією з суттєвих рис національної ідентичності, що утворюється через як поєднання модусів *етнічної та політичної ідентичності*. Якщо етнічна ідентичність розкривається в провідних концептах сім'я – родина – рід – громада – рідна земля – традиція, то політична ідентичність має якості, зосереджені в концептах (феноменах) держави, громадянського суспільства, цивілізації, вітчизни, національної єдності, характеризується наявністю публічної влади, яка діє в межах

певної території та володіє владно-правовими регуляторами суспільних відносин. Політична ідентичність формується в об'єднанні індивідів, які прагнуть досягти спільних цілей і будують свої взаємини на основі суспільної згоди у просторі соціальних спільностей і політико-правових систем.

Отже, взаємодія, поєднання, взаємовплив етнічної та політичної ідентичності формують модус національної ідентичності. Тому національна ідентичність є інтегрованою основою стосовно соціуму в цілому і різних інших модусів ідентичності (виробничих, професійних, гендерних, регіональних та ін.), поєднавши в собі етнічну і політичну ідентичність. Водночас, на відміну від етнічної самоорганізації, політична має вертикальну інтеграцію соціуму – підпорядкованість національній еліті та владним інституціям. Важливо відмітити, що поєднання в національній ідентичності етнічної та політичної продукує синергійний ефект, суть якого полягає в тому, що національна ідентичність перевищує окремо взятую етнічну чи політичну. За Т. Усатенко, політична система нації, національна держава сприяють формуванню національної ідентичності у сфері культури, утверджуючи, зокрема, національну мову як необхідний засіб комунікації членів спільноти, надаючи їй статусу державної [7; 144].

Етнонаціональна ідентичність має ширший смисл, ніж етнічна ідентичність, оскільки охоплює цінності, культурні позиції не лише представників певного етносу, а й розділяє, сприймає культуру, духовні цінності представників інших етносів певної нації, живе за прийнятними законами поліетнічної держави. Модус етнонаціональної ідентичності виявляє той факт, що особистість, будучи представником загальнодержавної, загальнонаціональної, політичної української нації, не втрачає духовного зв'язку з рідним етносом, тобто одночасно є носієм як національної, так і етнічної ідентичності, що виявляється як у релігійних, так і естетичних формах культури.

Розширення меж культурної взаємодії за допомогою мереж засобів масової інформації, інтернету, електронних і комп'ютерних систем комунікації стирає кордони національних культур, формуючи єдиний еклектичний культурний простір глобалізації та глокалізації. З іншого боку, суспільства стають більш диференційованими, гетерогенними, спостерігаються численні стратифікаційні розшарування на регіональні й локальні виміри етнонаціональної культури. Ці процеси пов'язані з феноменом політичної ідентифікації в суспільстві.

У цьому аспекті М. Сорокопуд вказує на те, що *політична ідентичність* – це, перш за все, ототожнення себе з певною політичною позицією та належність до певної політичної референтної групи. Поширеною є інтерпретація політичної ідентичності стосовно належності до держави як політичної спільноти, що передбачає існування певних (часто конкуруючих) уявлень про державу та про державницьку самосвідомість. Політична ідентичність є одним із модусів соціальної ідентичності, вона проявляється у прийнятті певної політичної позиції і є важливою для включення людей у політичні процеси [6; 90].

Відтак, національна ідентичність є надзвичайно багатогранною й різноплановою, важливою складовою якої виступає *культурна ідентичність*. Сутністю модусу культурної ідентичності є усвідомлене віднесення людиною себе до певної культури, прийняття її норм, цінностей, моделей поведінки, способу життя та інших культурних характеристик, прийнятних у даній культурі. Залежно від культурного самовизначення індивіда формується його внутрішній духовний світ і світогляд. Генеза кожної культури (як і її носіїв – етносів та націй) проходить у конкретно-історичних середовищах, утілюючи специфічні ознаки і риси певної доби, географічного і соціального простору. Тому набуття людиною власної культурної ідентичності здійснюється в процесі соціалізації особистості. На основі міжособистісного емоційного зв'язку, а також переймання у свій внутрішній світ суспільних зразків, норм, цінностей та переживання їх як власних, індивід зіставляє й ототожнює себе з іншими. Всі ці та багато інших компонентів культури переплетені між собою, взаємодіють із процесами ідентифікації. За умов усталеного соціуму і міжособистісних комунікацій набуття культурної ідентичності сприймається як природна даність, коли в процесі соціальної адаптації спрацьовують підсвідомі механізми Я-визначеності, зумовлені культурним розвитком суспільства, етносу нації.

Культурна ідентичність – це відчуття приналежності людини до тієї чи іншої культури, способу світовідношення. Кожна людина має потребу в певній регламентації своєї життєдіяльності, яку вона може знайти лише в співтоваристві інших людей в соціумі чи мікроспільноті, що і визначають процес культурної ідентифікації. Суть культурної ідентичності полягає в тому, що людина усвідомлено, а подекуди і позасвідомо приймає відповідні культурні норми і зразки поведінки, ціннісні орієнтації, способи мислення, почування і мову.

Тому важливим культурним ідентифікатором, який є актуальним на теренах сучасної України, є *мовна ідентичність*. Я. Радевич-Винницький вважає, що мовна ідентичність є однією з первинних ідентичностей. Оскільки буття індивіда і спільноти неможливі без мови, то вона неодмінно входить до ідентифікувальних та диференціальних ознак їхньої ідентичності [5; 13].

Особливе місце у самовизначенні людини в умовах сучасного розвитку України належить *релігійній ідентичності*, яка є одним із найважливіших елементів її ототожнення з духовними засадами індивідуального і суспільного буття. Релігійна ідентичність – співвіднесення себе з тією або іншою релігією й сповідання тієї чи іншої віри, що впливає на світоглядні переконання і життєвий вибір людини. Проблема сутності релігійного модусу ідентичності у західній гуманітаристиці побічно розглядається Е. Еріксоном, М. Еліаде, К. Гірцом, Е. Смітом, С. Гантінгтоном. Певну увагу приділяють цьому феномену й українські дослідники: П. Герчанівська, А. Колодний, Л. Нагорна, А. Оршко, В. Попов, С. Рижова, А. Ручка, Л. Рязанова, О. Саган, Л. Филипович та інші релігієзнавці і культурологи.

З точки зору філософсько-культурологічного знання релігійна ідентичність є системою духовних та віросповідальних детермінант, що визначають специфіку світовідношення та соціальну орієнтацію індивіда у світоглядних і конфесійних координатах. За допомоги релігійної ідентифікації людина самовизначається як у сакральному просторі, так і в системі соціальних оцінок та взаємодій. Саме це обумовлює бінарність цього феномена, що знаходить своє відображення у певній парадоксальності результатів соціологічних досліджень. У наш час, коли релігійність набуває все більш приватного характеру, релігійна ідентичність може мати свій вияв як у простій констатації належності до певної культурної традиції, так і виникати внаслідок особистих духовних пошуків. Крім того, процеси глобалізації, зворотнім боком яких є намагання збереження власної ідентичності, призводять до того, що релігію знов розглядають як джерело відновлення культурної пам'яті й духовної консолідації нації. Будь-яка релігійна конфесія створює певну ідентифікаційну матрицю, що складається з історико-культурних символів, міфів і стереотипів світосприйняття та поведінки, що формують сферу духовності.

Духовність пов'язана з внутрішнім життям людини, її моральним та естетичним світом. Також «духовність» часто має відтінки оціночної категорії та пов'язується з аксіологією віри, з релігією. Щодо визначення поняття духовності у науковців немає одностайної думки. Поняття «духовність» завжди мало у філософії важливе значення, відіграючи провідну роль у ключових проблемах філософського дискурсу: людина, її місце й призначення у світі, зміст її буття, культура, суспільне життя, мораль, мистецтво тощо. Українські філософи Г. Сковорода, П. Юркевич вважали, що термін «духовність» є похідним від слова «дух» (лат. spirit), що в античності означало рухливе повітря, повівання, дихання як носій життя.

З точки зору теології у християнському богослів'ї Трійцестасний Бог є Дух. Його третя іпостась теж іменується Духом Святим, тим самим засвідчуючи людській свідомості про її особливі властивості в порівнянні з іншими іпостасями Трійці. Людина, будучи від акту створення в Божій подобі, відображає в собі цей апофатичний образ Бога. Вона у своїй Божій подобі також має три «іпостасі»: розум, слово, дух. Часто «духом» називають моральну силу людини, зміст якої обумовлюється розумом і, перш за все, розумінням кінцевої, вищої мети життя. Цією метою може бути Бог і вічне життя в Ньому; але в декого – це багатство, влада, слава, плотські насолоди та вульгарні інтереси. Однак яка життєва мета людини, така і її духовність або бездуховність.

Справжня духовність в актах самоідентифікації виявляється як творча спрямованість, наснага людини; одухотворений тип світовідношення через триєдність ставлення до абсолюту, до світу – природи, суспільства, інших людей, до самого себе. Виходить з розуміння людини як духовної істоти означає, що ми визначаємо за нею безумовне право на духовне самостановлення, на ідентифікацію з Божим творінням.

Духовна культура у своїй суті є пробудженням внутрішньої дійсності нашого створіння, нашої душі, внутрішнє прагнення пізнати, відчутти і ототожнити себе з Духом, і як наслідок – перетворити всю нашу істоту на нову, в нову особистість, в «нового Адама». Духовність у релігійному модусі ідентифікації не зводиться до інтелектуальності, естетичної ідеальності, звернення розуму до етики, чистої моралі аж до аскетизму. У культурній ідентифікації духовність не є й чиста релігійність, чи пристрасно емоційне піднесення духу або розумова довіра і урегульованість поведінки на цих засадах. Духовною в культурі є будь-яка діяльність, що розвиває людину у синергії всіх форм внутрішнього життя: емоційного, раціонального, інтуїтивного, естетичного.

Висновок. Модуси ідентичності (національна, політична, соціальна, колективна, культурна, етнічна, мовна, етнокультурна, релігійна тощо) взаємопов'язані з духовною культурою нації. Ці зв'язки забезпечуються світоглядом, картиною світу, ментальністю, мовою, релігійними установками, міфопоетикою, мистецтвом тощо. Духовна культура в цілому визначає екзистенціали й індикатори нації та особи, визначає суть і зміст ідентифікаційних процесів у ситуації їх цивілізаційного вибору і самоутвердження.

Список використаної літератури

1. **Бердій Т.** Співвідношення етнічної і національної ідентичності. *Національна ідентичність і проблеми духовного відродження*. Матеріали Міжнар. наук.-теор. конф. Донецьк, 2006. С. 11-19.
2. **Богачов А.** Культурна ідентичність і пам'ять. *Філософська думка*, 2013. № 6. С. 22-28.

3. *Історико-психологічна реконструкція психологічної думки в етнокультурному просторі України*: монографія / В. Куєвда, В. Летцев, В. Литовський, А. Маслюк, Ю. Рождественський, В. Турбан, Л. Чапа, В. Шусть. Кіровоград, 2012. 258 с.
4. *Нагорна Л. П.* Ідентичність національна. *Енциклопедія історії України*: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (гол.) та ін.; Ін-т історії України НАН України. Київ: Наук. думка, 2005. Т. 3. С. 415-416.
5. *Радевич-Винницький Я.* Мова і нація. *Ідентичність та її мовний компонент у неодномовному суспільстві: українські реалії* [Електронний ресурс]: http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/mova_i_suspilstvo/02_2011/14_Radevych.pdf
6. *Сорокопуд М. Є.* Політична ідентичність як детермінанта електоральної поведінки в Україні *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, II (4), Issue: 23, 2014. С. 90.
7. *Усатенко Т.* Ідентичність в контексті мистецької освіти. *Естетика і етика педагогічної дії*. Зб. наук. пр. Київ-Полтава, 2011. С. 137-148.

References

1. *Berdyi. T.* (2006). The ratio of ethnic and national identities: *Proceedings of the International Scientific and Teor. Conference* (P. 11-19). Donetsk [in Ukrainian].
2. *Bogachov A.* (2013). Cultural identity and memory. *Filosofska dumka*, 6, 22-28 [in Ukrainian].
3. *V. Kuevda, V. Lettsev, V. Litovskiy, A. Maslyuk, Yu. Rozhdestvenskiy, V. Turban et al.* (2012). Historical and psychological reconstruction of psychological thought in etnokulturnomu space of Ukraine: monograph. Kirovograd [in Ukrainian].
4. *Nagorna L. P.* (2005). National identity. *Encyclopedia of the history of Ukraine* in 10 vol: edited by V. A. Smoliy etc. (Vol. 3), (pp. 415- 416). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. *Radevich-Vinnitskiy Ya.* (2011). Language and nation. Identity and its language component in neodnomovnomu society: Ukrainian realities. [Electronic resource]:http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/mova_i_suspilstvo/02_2011/14_Radevych.pdf [in Ukrainian].
6. *Sorokopud M.E.* (2014). Political identity as determinanta electoral behaviour in Ukraine. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, II (4), Issue 23, 90 [in Ukrainian].
7. *Usatenko T.* (2011). Identity in the context of art education. *Aesthetics and ethics of educational action*. Collection of scientific papers, (pp. 137-148). Kyiv-Poltava [in Ukrainian].

МОДУС ІДЕНТИЧНОСТІ І ЕГО СВ'ЯЗЬ С ДУХОВНОЮ КУЛЬТУРОЮ

Сапожник Ольга Васильевна – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, г. Київ

Рассмотрена суть и основные модусы идентичности нации, взаимосвязь духовной культуры с культурной идентичностью, обнаружены проблемные векторы данного контента. Очерчено значение украинской православной традиции в этнокультурном прогрессе и национальной идентичности. Раскрыта доминирующая роль религиозного искусства в становлении самосознания украинцев и утверждении культурной идентичности нации. Обозначено решающее влияние православия как религиозной основы в формировании национальных контентов культурной идентичности.

Ключевые слова: духовная культура, модусы идентичности, культурная идентичность, религиозная идентичность, православная вера.

MODUS OF IDENTITY AND THEIR CONNECTION WITH SPIRITUAL CULTURE

Sapozhnik Olga – PhD Pedagogical sciences, Associate Professor, PhD student of the National Academy of Managemential Staff of Culture and Arts, Kyiv

The article reveals the essence and basic modes of the identity of the nation, the relationship of spiritual culture with cultural identity, reveals the problem vectors of this content. The importance of the Ukrainian Orthodox tradition in ethnocultural progress and national identity is outlined. The research highlights the role of mental culture, including religious art, in formation of self-consciousness and self-affirmation of the nation in the civilizational progress Ukraine. The mental influence of orthodoxy as a religious pivot in the formation of national cultural identity is also noted.

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

UDC 316.347(=161.2):130.1

MODUS OF IDENTITY AND THEIR CONNECTION WITH SPIRITUAL CULTURE

Sapozhnik Olga – PhD Pedagogical sciences, Associate Professor, PhD student of the National Academy of Managemential Staff of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this article is to reveal the main modes of identity of the nation, to identify the interconnection of the modes of identity with the spiritual culture of Ukrainians, to outline the significance of the Ukrainian Orthodox tradition in the formation of the cultural identity of the nation.

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. Клочко, 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. Стилiзація 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 ХІХ 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 ХІХ–ХХ 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 самоотождошення 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, комірць-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 комірцем 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 Орисі трапляються елементи й орнамент різних областей (Полісся, Київщини тощо).

У виставі «Сватання на Гончарівці» (Я. Возіян, 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 угиск 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 молодиці), 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 мішкловини 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., Стельмащук Г. Г.** Український стрій. Львів : Апріорі, 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
7. **Кораблєва Н. С.** Багатомірність ролєвої 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.** Реконструкція и актуалізація етнокультурної ідентичності средствами національного театра : на примєре молдавського театра : дисс... канд. культурології : 24.00.01; [Место защиты: Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. М., 2010. 176 с. Режим доступу: <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 Identichnosti. Sotsialno-psihologichniy anallz: monografiya. Kyiv : Vidavnicho-pollgrafichniy 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 stsenografichnih poshukIv Vadima Mellera (z fondIv Derzhavnogo muzeyu teatralnogo, muzichnogo ta kInomistetstva Ukraini). *NarodoznachI zoshiti. serIya mistetstvoznavcha.* 2014. # 6. S. 1501-1413. Rezhim dostupu: 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-rlchhya. Odesa : Moryak. 2000. 4 s.
9. **Odeskiy ukraYinskiy muzichno-dramatichniy teatr Im. V. V. Vasilka.** Buklet do 85-rlchhya. 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. *Polltichniy 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 театральному 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 першоїдеї, 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, першоїдея, 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

[4, 8-9], втім, на нашу думку, культурним архетипом слід вважати архетип Мати (Праматі), який, як і архетип Ісуса Христа, є виключно позитивним, тоді як увесь негатив асоціюється або з надприродною негативною силою, як-то язичницька Мара, або з образом мачухи.

Культурні архетипи поділяють на універсальні та етнічні. Перші забезпечують наступність та єдність загальнолюдського розвитку, а другі виражають та закріплюють основоположні властивості етносу як культурної цілісності. До універсальних культурних архетипів належать архетипи Життя, Смерть, Надприродна Сила, Мудрець, Герой, Серце, тощо. Українськими культурними архетипами, згідно з Кримським, є архетипи Дім, Поле, Храм [5]. Українським культурним архетипом також є архетип Серце. З приводу цього архетипу В. Агеєва наголошував, що він, з однієї сторони, є універсальним, а з іншої, набуваючи ознак національного символу, стає етноунікальним [1; 22].

З приводу часової спрямованості архетипу С. Кримський зазначав, що звернення до архетипу не є поверненням у минуле. «Це особливий методологічний ракурс, – підкреслював учений – в якому завдяки перетворенню минулого в символ твориться сенс майбутнього. Архетипи – це культура поперед нами» [7; 186].

Архетипи можуть досягати свідомості людини тільки у формі символу. Символ, як і архетип, виникає й відтворюється несвідомо, але причини виникнення архетипу більш глибокі, бо він має тісний зв'язок з міфом, ритуалом, табу. Феномен архетипу як культурного явища виявляє К. Г. Юнг: «Будь-яке ставлення до архетипу «заціпляє» нас... пробуджує в нас голос більш голосніший за наш власний. Той, хто говорить праобразами, говорить нібито тисячею голосів» [14; 284].

У контексті культури вітчизняного благодійництва важливе значення відіграє образ Благодіяльного Божества. Язичницькі боги мали тісний зв'язок зі стихіями, тому їхнє благодіяння було близьким до категорії «дар». Утім, уже у контексті язичницької міфології мали місце боги, благодіяння яких не було опосередковане стихією, а безпосередньо спрямовувалося на людину. Зокрема подателем благ, насамперед достатку та врожаю, був Дажбог.

У християнській культурі архетипом благодіяльної людини є Бог. Благодійництво Бога є його невід'ємною та постійною рисою. Згідно з догматом Триєдності виокремлюють три іпостасі Бога: Бог-Отець, Бог-Син і Бог-Святий Дух. Ці іпостасі є різними проявами єдиного Бога і кожна з них є повністю всемогутнім, єдиним і невичерпно благодіяльним Богом. Утім, у світлі нашого дослідження важливо те, що кожна з цих іпостасей має свою специфіку благодіяння. Так, скажімо, образ Бога-Отця асоціюється з батьківською опікою, адже він є початком початку – першою іпостасю Святої Трійці, Творцем та Опікуном світу і людини. Він любить кожного з нас непохитною і постійною батьківською любов'ю, яка не залежить від зовнішніх обставин та умов. Тому Бог-Отець є архетипом благодіяльного всепрощаючого батька. Господня батьківська любов чудово відображена у сказанні про блудного сина, згідно з яким син, який уособлює весь людський рід, жив у блуді та швидко розтратив усе майно, дароване йому батьком. Та попри це всепрощаючий батько пробачив та пригорнув до себе улюблену дитину (Лк. 15, 11–32) [2].

Невід'ємною рисою образу Бога-Сина, тобто Ісуса Христа, є жертвність. Згідно з православним вченням, Ісус добровільно приймає страждання і смерть, і цим, начебто, викуповує людей з полону сил зла, в який ті потрапили за своє гріхопадіння. (Лк. 23; 24) [2]. У такий спосіб образ Ісуса стає архетипним у ставленні до образів Спаситель та Викупна Жертва. В християнстві самопожертва Ісуса вважається останнім жертвопринесенням власного життя. Відтоді жертвними атрибутами цієї релігії стають милостиня, покора та смиренність.

Образ Ісуса Христа також є архетипним у ставленні до образу Вчитель, адже Ісус навчив людей вірі в Бога. Втім, у світлі нашого дослідження архетип Христа, як праобраз Вчителя, пов'язано з його вченням про любов до ближнього. Любов до ближнього є благодіяльною поведінкою, спрямованою на нерідну людину. Вона є значущим суспільним явищем та духовним феноменом. У ній має місце зміщення акценту з Я на Ти та боротьба з власним егоїзмом.

Благодіяльність Бога-Святого Духа тісно пов'язана з категорією «дар». У Біблії йдеться про Дари Святого Духа, зокрема зауважується, що дари різні, а Дух той самий (1 Кор. 12:4) [2]. Серед цих дарів – дар служіння (здатність піклуватися про хворих і бідних, здійснювати справи християнської благодійності та любові) й дар чудес (зцілення хворих, воскресіння мертвих тощо). Вищезазначене формує такий понятійний ряд як «благодійництво – дар – чудо». Згідно з Новим Заповітом Святий Дух може являтися в образі Голуба (Лк. 3:22, Мт. 3:16, Мк. 1:10, Ів. 1:32) [2]. Слід зазначити, що в християнській культурі саме Білий Голуб вважається святою птицею, птицею добра та символом душевної чистоти. Тож вважаємо, що архетип Білий Голуб, як втілення ідеї Бога-Святого Духа, є архетипічним у ставленні до образу Чарівник.

У контексті християнського світогляду Бог виявляється не лише в образі благодійника, а й образі набувача благодійної допомоги, адже, згідно з вченням Церкви, той, хто допомагає

нужденному, допомагає самому Богу. У Євангеліях від Матвія йдеться: «Що тільки вчинили ви одному з найменших братів Моїх цих, те Мені ви вчинили» (Мт. 25:40-45) [2].

Велику роль у культурі вітчизняного благодійництва відіграє також архетип Мати (Праматі), адже його смисловими компонентами є опіка, піклування та милосердя. Одним із найяскравіших його виявлень у контексті язичницької культури є Велика Макошь. Цю Богиню вважали втіленням жіночого начала у світобудові, Богинею долі, материнства і милосердя, заступницею вагітних і породіль, покровителькою пряль. Ще одним язичницьким архетипом Праматері є Рожаниця Лада, або Лада-Берегиня. Її називали Матір'ю Богів наших пращурів, Богинею світового Ладу, Богинею краси, любові і одружень. Для наших предків вона була уособленням Закону Вселенської Любові і Милосердя.

У християнстві визначальним для материнського архетипу став образ Богородиці, яка вважається Заступницею і Предстательницею перед Господом Ісусом Христом. Її називають Матір'ю милосердя. Діва Марія – це своєрідний союз божественного і земного, а тому її вважають ближчою за Ісуса до людей. У християнському поданні саме милосердя є причиною її духовної могутності.

Феномен сили образу Богородиці, як і образів язичницьких богинь, пояснюється міцною архетипічною основою, зокрема, поєднанням архетипу Надприродна Сила та архетипу Мати. Серед культурних архетипів архетип Мати вважається одним із найбільш значущих. Його феномен пояснюється здатністю матері народити та виховати дитину: через матір до дитини приходять перший досвід світу, і тому вона за визначенням всемогутня. Мати є символом вічного буття людей, адже поки вона існує, життя не зникне. В українській культурі архетип Мати відіграє провідну роль, зокрема дослідники вітчизняної культури констатують перевагу жіночого начала над чоловічим, посилаючись на могутню традицію трактування образу Жінки-матері, яку до наших часів донесли численні літературні твори та обряди.

Вважаємо, що архетипи Богородиця та Мати мали значний вплив на формування усталеної у нашому суспільстві думки про жіноче обличчя благодійництва.

В образно-символічній сфері благодійництва важливе значення відіграє також архетип Серце. В контексті християнської культури воно вважається відображенням моральної сутності особистості та осередком духовного життя людини. У проповідях Слово передусім промовляє до Серця людини. В. Войтович пише, що в народному уявленні Серце є: «центром людської життєвої сили» [3; 470]; а митрополит Іларіон, віддаючи шану Володимирі Великому за поширення християнства на Русі, вживав вислів: «у серці князя засяяв розум» [11]. Г. Сковорода, посилаючись на вчення Єремії, пише, що «Істинною людиною є серце в людині» [10; 169]. Образ Серце є складовою символу «Серце у долонях», який з часів християнства є невід'ємним та найбільш впізнаваним символом благодійництва.

Актуалізація будь-якого архетипу відбувається в межах певної культури. Для вищезгаданих архетипів Бог, Ісус Христос, Богородиця, Серце та Білий Голуб такою є православна культура. В одній з попередніх розвідок обґрунтовано, що православна культура стала підґрунтям інституту традиційного благодійництва, який існує в сучасній Україні в статусі субінституту [13; 108-110]. Також з'ясовано, що домінантним є інститут філантропії, основою якого є атеїстично-гуманістичний світогляд [13; 108-110]. Утім, у зв'язку з визначальним впливом православної культури на формування менталітету сучасного українця, звернення до вищезазначених архетипів є актуальним навіть у межах інституту філантропії. Життєстійкість архетипів Бог, Ісус Христос, Богородиця, Серце та Білий Голуб дає підставу зробити висновок про наскрізність та домінантність цих архетипів у вітчизняному благодійництві.

У межах культури філантропії актуальними є архетипи Дім та Герой. Архетип Дім є складовою архетипу Мати (материнське лоно). Філософ-культуролог С. Кримський визначав дім як «символ святого докільля буття» [5]. Образ Дому емоційно близький для кожної людини та тісно пов'язаний з уявленням про життя, любов, батьків, дітей та Батьківщину. Цей узагальнений образ включає безліч позитивних образів, як то особистість самої людини, близькі стосунки, любов, турботу та ніжність. М. Міщенко наголошує, що звернення до архетипу Дім – це «не лише пошук себе та свого місця в світі, а пошук себе в ланцюгу поколінь та національному вимірі» [9; 92]. Образ Дому є архетипним у ставленні до рідної країни; рідного міста, села; та навіть, у ставленні до соціальних закладів (напр. школи). Вищезазначене виявляє значущість актуалізації архетипу Дім у контексті проблематики виховання благодійної та соціально відповідальної особистості, а також у межах фандрайзингової роботи.

Архетип Герой, як складова образно-символічної сфери філантропії, тісно пов'язаний з тематикою жертвності. Якщо в межах міфологічного світогляду, особливо в межах інституту архаїчного благодійництва, ідея жертвності мала першочергове значення у стосунках людини з Надприродними Силами, в межах інституту сучасного благодійництва – філантропії ідея жертвності набуває особливої виразності як регулятор між людських стосунків. Ідея архетипу Герой пов'язана з усвідомленою готовністю жертвувати собою в ім'я добра і справедливості.

Незначна кількість фундаментальних семіотичних образів у культурі філантропії (сучасного благодійництва) дає підстави зробити висновок про не сформованість її системи архетипної фіксації.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, архетип Надприродна Сила є інформаційним праджерелом, або початковим знаком пам'яті у сфері вітчизняного благодійництва. Архетипи Бог, Ісус Христос, Богородиця, Серце та Білий Голуб є наскрізними та домінуючими у вітчизняному благодійництві.

З'ясовано, що традиційне благодійництво характеризується сформованою системою архетипної фіксації інформації, чому посприяв міфологічний світогляд, тоді як у межах інституту сучасного благодійництва, або філантропії, система архетипної фіксації інформації не є сформованою.

У зв'язку з тим, що архетипи можуть досягати свідомості людини тільки у формі символу, дослідження образно-символічної сфери благодійництва на предмет символіки стане метою наступної статті. Перспективою цього дослідження також є перевірка гіпотези про однозначність культурних архетипів.

Список використаної літератури

1. *Агеева В. О.* Архетип та його витлумачення від К. Г. Юнга – психоаналітика до лінгвокогнітивної сучасності. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2013. Вип. 11. С. 18-26.
2. *Біблія в перекладі І. Огієнка*. URL: http://www.truechristianity.info/ua/bible_ua.php (дата звернення: 3 грудня 2018).
3. *Войтович В. М.* Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
4. *Газієва Н. Л.* Архетипіка новели «Вівчар Гаїта» Амброза Бірса. *Літературознавчі студії ім. Т. Г. Шевченка*. Київ : КНУ ; Вид. Дім Д. Бураго, 2010. Вип. 29. С. 92–99.
5. *Енциклопедія сучасної України. Архетипи*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=44787 (дата звернення: 3 грудня 2018).
6. *Кримський С.* Архетипи української культури. *Вісник НАН України*, 1998. № 7-8. С. 74-87.
7. *Крымский С.* Философия как путь человечности и надежды. Киев : Изд-во «Курс», 2000. 308 с.
8. *Лебединцева Н. М.* Архетип Великої Матері в поетичному світі 1980-х рр. *Наукові записки НаУКМА*. 2001. № 19. С. 56-63.
9. *Мищенко М. М.* Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). *Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії*. 2014. № 1130, вип. 51. С. 90-94.
10. *Сковорода, Г. С. Твори у двох томах . Т. 1* : Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. Київ : Обереги, 1994. 527 с. *Григорій Сковорода. Твори в двох томах*. Т. 1. Київ, 1994.
11. *Слово о Законе и Благодати митрополита Илариона*. URL: <https://azbyka.ru/slovo-o-zakone-i-blagodati-mitropolita-ilariona#lihachev> (дата звернення: 3 грудня 2018).
12. *Толмачёва И.* Институциональные модели современной отечественной благотворительности. *Вестник Томского гос. ун-та. «Культурология»*. 2014. № 379. С. 108-111.
13. *Толмачёва И. А.* Биологическая, этическая и рационально-эгоистическая природа благотворительности как основа институциональных моделей отечественной благотворительности *Образование. Наука. Научные кадры*. М. : Изд-во «ЮНИТИ-ДАНА», 2013. № 6. С. 200–247.
14. *Юнг К. Архетип и символ* / сост. А. М. Руткевич. М. : Ренессанс, 1991. 304 с.
15. *Юнг К. Г.* Символы трансформации / [пер. с англ. В. В. Зеленского]. М. : Аст: Аст Москва, 2008. 731 с.

References

1. *Ahejeva V. O. (2013).* Archetype and his interpretations of K. G. Jung – psychoanalyst to linguacognitive modernity. *Modern Studies in Foreign Philology*. No.11. pp. 18-26 [in Ukrainian].
2. *The Bible in the translation of Ogienko. Retrived from:* http://www.truechristianity.info/ua/bible_ua.php[in Ukrainian].
3. *Voytovych V. M. (2002).* Ukrainian myfology. Kyiv : Lybid. P. 664 [in Ukrainian].
4. *Gaziyeva N. L. (2010).* Archetype of the novella «Shepherd of Haiti» by Ambros Biersa. *Literary Studies Stud.* T. G. Shevchenko. Kyiv : KNU; Dmitry Burago Publishing House. №. 29. p. 92-99 [in Ukrainian].
5. *Encyclopedia of modern Ukraine. Archetypes. Retrived from:* http://esu.com.ua/search_articles.php?id=44787 [in Ukrainian].
6. *Krymsky S. (1998).* Archetypes of Ukrainian culture. *Visnyk NAN Ukrayiny*. no. 7-8, p. 74-87 [in Ukrainian].
7. *Krymsky S. (2000).* Philosophy as a Way of Humanity and Hope. Kyiv : Publishing Course. P. 308 [in Ukrainian].
8. *Lebedintseva N. M. (2001).* Archetype of the Great Mother in the poetic world of the 1980's. *Scientific Notes of the NaUKMA*. №. 19. P. 56-63 [in Ukrainian].
9. *Mischenko M. M. (2014).* Ukrainian national archetypes: from the collective unconscious to the conscious national identity. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: «Philosophy. Philosophical peripetias»*. №. 1130, 90–94 [in Ukrainian].

10. *Skovoroda G. S.* (1994). Works in two volumes. T. 1: *Poetry. Fables. Treats. Dialogs*. Kyiv : Oberegy. 527 pp. [in Ukrainian].
11. *A word about the law and the grace of Metropolitan Hilarion*. Retrived from: <https://azbyka.ru/slovo-o-zakone-i-blagodati-mitropolita-ilariona#lihachev> [in Russian].
12. *Tolmacheva I. A.* (2014). Institutional models of modern national charity. Bulletin of the Tomsk State University of Cultural Studies and Art History. №. 379, pp. 108–111 [in Russian].
13. *Tolmacheva I. A.* (2013). Biological, ethical and rational-egoistic nature of charity as the basis of domestic institutional models of charity. M. Obrazovaniye. Nauka. Nauchnyye kadry. Publishing «UNITI-DANA». No. 6, pp. 200–247 [in Russian].
14. *Jung C. G.* (1991). Archetype and Symbol. Comp. A. M. Rutkevich. M. : Renaissance [in Russian].
15. *Jung C. G.* (2008). Transformation Characters [transl. from English V. Zelensky]. M. : AST: AST MOSCOW. P. 731 [in Russian].

АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ОСНОВА ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКОЙ СФЕРЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТИ

Толмачёва Ирина Анатольевна – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, директор НКО «Институт филантропии», г. Киев

Исследуются архетипы отечественного благотворительности как носители образно-символической информации в культуре благотворительности и как начальные знаки памяти в этой сфере. Уделено внимание проблематике специфики культурных архетипов и выдвинута гипотеза об однозначности культурных архетипов. Рассмотрено архетипную природу ипостасей Бога (Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Святого Духа) в контексте специфики их благодетельности. Образно-символическая сфера отечественной благотворительности рассматривается в пределах двух институтов: традиционной благотворительности и филантропии (современной благотворительности). Анализ фундаментальных семиотических образов в культуре традиционной благотворительности и в культуре филантропии дал основания сделать вывод о состоянии сформированности этих систем архетипной фиксации.

Ключевые слова: архетип, архетип благодетельного человека, начальный знак памяти, сквозные образы, бессознательное.

ARCHETYPAL BACKGROUND OF FIGURATIVELY-SYMBOLIC AREA OF DOMESTIC CHARITY

Tolmachova Iryna – graduate student of Kyiv National University of Culture and Arts, Director of NGO «Institute of Philanthropy», Kyiv

The archetypes of domestic charity as carriers of figurative and symbolic information in the culture of charity and as initial signs of memory in this sphere are researched. Attention is paid to the problems of the specifics of cultural archetypes and the hypothesis is put forward about the uniqueness of cultural archetypes. The archetypal nature of the hypostases of God (God the Father, God the Son and God the Holy Spirit) in the context of the specifics of their benefits is considered. The figurative and symbolic sphere of domestic charity is considered within two institutions: traditional charity and philanthropy (modern philanthropy). Analysis of the fundamental semiotic images in the culture of traditional charity and in the culture of philanthropy gave reason to conclude about the state of formation of these systems of archetype fixation.

Key words: archetype, archetype of the beneficial person, initial sign of memory, cross-cutting images, unconscious.

UDC 008:[329:177.7] (=161.2)

ARCHETYPAL BACKGROUND OF FIGURATIVELY-SYMBOLIC AREA OF DOMESTIC CHARITY

Tolmachova Iryna – graduate student of Kyiv National University of Culture and Arts, Director of NGO «Institute of Philanthropy», Kyiv

The purpose. The study is to identify the archetype basis of the figurative and symbolic content of domestic charity.

The methodology. The methodological basis is the general scientific research methods: analysis, synthesis, comparison. The theoretical basis is the study of domestic and foreign scientists on the issues of collective unconscious, in particular, on imaginal and symbolic information in culture.

Scientific novelty. It is revealed that the archetype of Supernatural Power is the initial sign of memory in the field of charity. The archetypal nature of the hypostases of God (God the Father, God the Son and God the Holy Spirit) in the context of the specifics of their benefits is considered. It is substantiated that the archetypes God, Jesus Christ, Mother of God, Heart and White Dove are cross-cutting and dominant in the culture of domestic charity. The hypothesis of unambiguousness of cultural archetypes is formulated.

Conclusions. A conclusion is made about the formation of the system of archetypal fixation of information in the culture of institution the traditional charity and its incomprehensibility within the culture of institution the modern charity – philanthropy.

Key words: archetype, archetype of the beneficial person, initial sign of memory, cross-cutting images, unconscious.

Надійшла до редакції 4.10.2018 р.

УДК 929.52(477.8)

БУРАЧИНСЬКІ: ПРОСОПОГРАФІЧНИЙ ПОРТРЕТ РОДУ

Белінська Людмила – кандидат історичних наук, доцент кафедри філософії мистецтв, Львівський національний університет ім. І. Франка, м. Львів
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.132
ludmyla.belinska@gmail.com

В умовах війни знаковими є приклади громадянського виховання у соціокультурному просторі відомих інтелектуальних, громадсько-активних родин, що жили століття тому у подібних обставинах. Зроблено спробу реконструювати просопографічні портрети представників галицької родини Бурачинських, дослідили колективні біографії роду, проаналізували їх внесок у збереження культурної пам'яті та національної ідентичності в умовах полікультурного середовища. Проаналізовано як застосували релігійне виховання, культуру та освіту галицької родини для служіння національному ідеалу. Акцентовано на ролі первинної соціалізації, родинних традицій у вихованні громадянської позиції наприкінці XIX – поч. XX ст., що сприяло піднесенню громадянської і політичної культури українців, зародженню громадянського суспільства.

Ключові слова: колективна біографія, колективна пам'ять, просопографічний портрет, Бурачинські

Постановка проблеми. У ХХІ ст. змінилася парадигма історичних, культурологічних досліджень. Представники гуманітарних, соціальних, культурознавчих наук цікавляться не лише історичними подіями, причинами, наслідками суспільного розвитку, але й особистостями, що спричинили до цього. Науковий інтерес соціальних наук поширився на зацікавлення суспільними структурами і взаєминами, суспільними контекстами та місцем у них індивідуума та його біографії. Педагогіка ж зосередилась на проблемі: як виховувати індивіда у моменти постійних соціальних перетворень.

Метою статті є виявити роль первинної соціалізації та виховання громадянської позиції у родинному колі початку ХХ ст. Це сприяло в умовах бездержавності піднесенню громадянської та політичної культури українців, зародженню громадянського суспільства.

У статті використовуємо біографічний¹ та просопографічний методи. У просопографічних дослідженнях застосовуємо метод історії родини. Ця тактика фокусується на історії родини як локальній спільноті кількох поколінь. Аналізуються процеси соціальної та територіальної мобільності членів родини в тривалій динаміці кількох поколінь, а також наступність, зміни соціального статусу, передачу культурного, символічного ресурсу родини і трансформацію її цінностей.

Останні дослідження та публікації. Просопографічні дослідження становлять науковий інтерес І. Старовойтенко, Л. Смоляр, В. Маротцького, І. Божилова [3], які розуміють просопографію як колективну біографію роду, що діє під ментальним впливом епохи. В. Франкл біографію розглядає як пояснення особистості в часі [9]. Нам імпонує трактування просопографічного дослідження як реконструкції внутрішнього світу людини та дефініція за Вебстерським словником, який розглядає просопографію як колективну біографію певної групи, яку об'єднує щось спільне (діяльність, інтереси, походження, родові зв'язки і т.п.).

Виклад матеріалу дослідження. Біографію має кожна людина, але не кожна біографія стає цікавою для громадськості. Лише громадсько активні, діяльні особистості, пасіонарії, що залишили помітний слід в історії, заслуговують на подібні дослідження. Особливо цікаво, коли мова йде про колективні біографії сімей, де фігурують представники одного роду.

Досліджуючи подібного роду геогенетичні мережі, аналізуємо чинники, що сприяли вихованню кількох поколінь патріотично, національно зорієнтованих діячів, що жили в часи української бездержавності. Просопографічний портрет роду – це комплексне дослідження кількох поколінь родичів, що проживали у суміжний історичний час, були пов'язані родинними зв'язками, специфікою сімейного виховання, спільним життєвим простором, морально-етичними цінностями, взаємною відповідальністю і взаємовпливом серед свого народу.

Біографічні дослідження – це шлях, через який суб'єктивні конструкції людини експлікуються у соціальний, культурний та суспільний простір. Це свідчить про цінність ґрунтовних соціальних знань про

комплексну біографію як нового соціального феномена пост(пост)модерну. У низці моделей біографічних досліджень культурологічна модель зосереджує увагу на життєвому шляху особистості в соціокультурному контексті. Культура стає посередником у витлумаченні образу індивідуальності, особливостей творчості, ступені впливу повсякденності на реальне життя, значення культурної семантики подій, відносин, норм і цінностей. Культура створює тло для відбору фактів, документів для біографічної реконструкції та інтерпретації, визначає орієнтири в оцінці життєвого успіху, популярності, висуває зразок для наслідування. Біографія тісно пов'язана з поняттям досвіду. Особа набуває в процесі життя лише особистий досвід. Великою мірою він залежить від оточення: соціального прошарку, покоління, нації; під зовнішнім впливом особа формує власну «внутрішню логіку», усвідомлений соціальний досвід. Час, в якому живемо, середовище, в якому виховуємося, ментальні підґрунтя, сучасники, національність окреслюють і визначають отриманий досвід. Подібно як із надбанням мови людина розвиває розуміння нових ситуацій, так ми інтуїтивно створюємо «код досвіду», до якого долучаємо новий особистий досвід. Граматика досвіду створюється і засвоюється завдяки кільком поколінням родини. Адже перший досвід суспільного життя людина отримує в родині. Розповіді про пережите членів родини впливають на подальшу життєву історію людини. Загалом людська біографія є певним містком між минулим та майбутнім. Як історія є вчителькою життя, так і конкретні життєві історії конкретних людей, навчають через пережитий досвід. Модель реконструкції життєвого досвіду відкриває доступ до комплексного феномену «навчання впродовж життя». Через дослідження індивідуальних спогадів, у т. ч. й родинних, можна відтворити історичні події, їхній дух, зробити певні висновки.

Досвід рідних представлений у реконструйованих наративних життєвих історіях, що уособлюють культурну ментальність та міжпоколіннєві традиції. Наративна реконструкція окремого життя розгортається на тлі соціального контексту. Комунікативні спогади старших членів родини є переважно епізодичними та спонтанними, не потребують вступу чи окремо відведених годин. Їхня вартість полягає у міжпоколіннєвій комунікації та наративах про особисто пережите на тлі суспільного.

Біографічні і родинні дослідження завжди є пов'язаними між собою. Людина розвивається в контексті родини. На рівні родини особа формує свою первинну ідентичність, чи біографічну, чи статеву, чи рольову. Фундаментальна ідентичність формується з багатьох часткових ідентичностей, взаємопов'язаних між собою. Це поколіннєва ідентичність, вікова, родинна. Впродовж життя додаються й інші ідентичності, що випливають із наступних належності особи до громади, школи, міста, країни, нації, релігійної громади. Однак найперша ідентичність особистості розрізняється нею у родині, а потім як калькою, переноситься на подальший розвиток особи.

Взаємини між окремими членами родини утворюють когерентність, тяглість, сукупність набутого досвіду. В середині родини досвід стає простором для індивідуального розвитку. Це означає, що між індивідуальним і загальним розвитком членів родини розвивається динаміка. В контексті родини відбувається якісне зростання потенціалу кожного.

Родина позиціонується як основна сфера комунікативної пам'яті і соціального життя, яке можна зрозуміти через наступність поколінь із дідів-прадідів. Зі зміною громадських родинних форм, змінюються моделі родинного діалогу, історична картина родинної ідентичності. Розповідні пережиті історії мають емоційне значення. Емоційний вимір трансмісії пережитого досвіду у колі родини, разом із фотоальбомами, мають набагато більше значення, ніж когнітивні знання історії. Значимими з погляду трансформації колективних спогадів усередині соціальної громади є імпліцитні спогади, присутні у міжпоколіннєвих розмовах. Коли хтось із родичів розповідає свою історію, тоді родина виховується в наративному печворку переживань, спогадів, досвіду членів родини, що формують спільну наративну Ко-Конструкцію.

Перехід від індивідуальної до соціальної пам'яті є переходом від родини до суспільства. Біографічна ідентичність кожного члена сім'ї підсилюється взаємними інтерференціями і вони утворюють родинну історію. Вона розрізняється як Ко-конструкція, як спільний процес розвитку членів сім'ї, через який рідні обмінюються взаємними розповідями. У цій Ко-конструкції родини кожен її член має однакове значення і вплив. Ко-конструкція родини є важливою з точки зору набутого досвіду.

Життя часто ставить вимогу швидко прийняти правильне рішення. У цьому допомагає досвід попередніх поколінь, або пережиті особисто чи близькими родичами події. Ця внутрішня логіка додає у прийнятті правильного рішення наприклад емігрувати. Відповідно, біографія розглядається як здатність людини долучити новий досвід до вже сформованого внутрішнього коду досвіду. У драматично-мінливому суспільстві звернення до родинного досвіду призводить до правильного рішення. Інтеракція, інтерференція є центральними поняттями у формуванні родинної динаміки. Те, що родини, зважаючи на зміну структури суспільства, сьогодні ще тримаються разом, є внутрішньою динамікою Ко-конструкції.

У кожній родині наступні покоління спрямовували до родинних цінностей. У соціологічній традиції П. Бурдє виховання розуміється як трансмісія культурного, соціального, символічного капіталу. Основним завданням старшого покоління є передати молодшому всі цінності, якими володіє родина, зорієнтувати молодь щодо життєво необхідних цінностей. Українські родини не завжди могли передати нащадкам економічний капітал, тому передавали капітал символічний та культурний, а також домінуючі цінності, якими, зокрема, виступала освіта, а також родинна пам'ять.

Родинна пам'ять безпосередньо пов'язана з культурною, комунікативною та національною пам'яттю. Відповідно, поняття біографії тісно пов'язане з такими явищами як спогад, пам'ять, поколіннева когерентність, тяглість, наступність, родинна культура.

За допомогою просопографічного методу ми дослідили внесок представників українського нобілітету у розвиток громадянського суспільства Галичини початку ХХ ст. Прикладом слугував знаний в Галичині та Буковині рід Бурачинських, представники якого жили у непростий час національного становлення, коли національні спільноти обирали свій політичний та культурницький шлях.

Про давній шляхетний рід Бурачинських українські науковці писали у ХХ-ХХІ ст., оскільки не могли оминати такий славний і громадсько активний рід, зокрема П. Арсенич [2]. У роду Бурачинських упродовж кількох століть народжувалося багато синів, які дали можливість розвинути родинні таланти і передати прізвище нащадкам. Доньки ж одружилися з національно свідомими українцями.

Перші відомості про рід Бурачинських пов'язані з іменем отця Андрія Бурачинського, пароха с. Криворівня, що на Франківщині. Він цікавий громадськості як батько Марії Бурачинської, яка у 16 р. вийшла заміж за відомого діяча «Руської Трійці» Я. Головацького.

У Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника, у відділі рукописів зберігається листування о. А. Бурачинського з Яковом Головацьким [4, Гол. 39. П.2.] у 1848-1864 рр. Я. Головацький жваво листувався й з іншими братами своєї дружини. Впродовж 1859-1866 рр. листувався з о. Йосифом [4; Гол. 41. П.2], з о. Денисом Бурачинським [4; Гол. 40. П.2] – упродовж 1851-1860 рр., з о. Т. Бурачинським [4; Гол.43. П.2] з 1848 по 1886 рр.

Таке листування священників-одномудців, пов'язаних довіреними родинними зв'язками, тривало до 35 років і відображає цілу епоху. Епістолярна та очна комунікація при родинних чи храмових святах, з'їздах роду сприяли взаємовпливам, формуванню світоглядних поглядів на націю, релігію, цінності. Зустрічі переважно відбувалися у серці Гуцульщини, у с. Криворівня. Звідти й розійшлися своїми шляхами брати Бурачинські. Лише о. Йосип перейняв від батька парафію, повернувшись після студій додому.

Сеньйор роду Бурачинських – довголітній парох Криворівні – о. Йосип був мудрим священником, долучився до місцевих колоритних гуцульських звичаїв та родинних традицій, знайшов спільну мову з місцевими гуцулами, розуміти їхні проблеми. На витривалому коні йому доводилося об'їжджати сільські околиці, навіть ті, де не було церкви. Службу Божу чи похорон доводилося правити також верхи. Криворівня отримала освіченого пароха, адже майбутній парох навчався в університетах Чернівців, Львова, Відня, де студіював теологію, українську літературу. Працював у Чернівецькій гімназії, де викладав класичну філологію.

1862 р. став знаменним у житті богослова Й. Бурачинського. Він одружився із З. Навроцькою, донькою пароха с. Кутузова Андрія Навроцького і Марії з Глібовицьких, сестрою знаного публіциста Володимира Навроцького. Після одруження отримав сан священника та призначення в «гуцульські Атени», у парафію с/ Криворівня, де впродовж 23 р. служив парохом.

У Криворівні о. Бурачинський започаткував власні традиції. Разом із дружиною Зиновією зимовими вечорами вишивали обрус, який багато років шанувався як родинна реліквія. Потрапивши у дев'ятнадцять років як дружина священника у Криворівню, З. Бурачинська перейняла всі обов'язки господині священничого дому. Радо і вміло зустрічала гостей на храмові свята, приймала багатьох «літників» чи «холерників» зі Львова. Поза обов'язками по господарству, З. Бурачинська переймалася життям гуцулів. На прохання брата В. Навроцького склала словничок гуцульських особливих діалектів, якими цікавився проф. В. Антонович. Цю справу продовжили її доньки Кекилія Бурачинська і Марія.

Криворівня znana як місце, куди навідувався на відпочинок і за літературним натхненням окраса української літератури. Зустрічі з І. Франком, В. Гнатюком, Г. Хоткевичем залишили незабутній вплив на свідомість дітей о. Й. Бурачинського. Розповіді про знаних українців чули не лише діти, а й онуки о. Йосипа та Зиновії Бурачинських. Саме «бабці» Бурачинській – І. Франко присвятив поему «Терен у носі».

Бурачинські – велика українська родина, що складала справжню здорову гілку українського зеленого дерева. Батьки прагнули дати дітям якнайкращу освіту, виховати свідомими українцями.

Найстаршою з дітей була донька Кекилія, яку в родині звали Целіна. Вона народилася у Криворівні 1860 р. Збирала гуцульський фольклор, товаришувала та листувалася з І. Франком, брала участь у заснуванні Товариства Руських жінок, громадсько-культурною діячкою. Целіна стала дружиною відомого лікаря І. Курівця.

Найближчою подругою Ц. Бурачинської була її сестра Марія, молодша на п'ять років. Марія відома збирачка гуцульського фольклору, укладачка словника гуцульських слів, одна з перших членкинь Товариства Руських жінок, дружина о. О. Волянського – пароха Криворівні, який замінив тестя – о. Йосипа.

Найстарший з синів Бурачинських – Андрій народився 1863 р. у Криворівні. А. Бурачинський обрав світський фах, як це наприкінці XIX ст. практикувала галицька молодь, що походила зі священничих родин. Він став доктором медицини, яку студіював у Віденському університеті. З навчанням в університеті поєднував керівництво студентським товариством «Січ» у Відні. В роки Першої світової війни працював лікарем в австрійському війську. Як національно свідомий українець, з 1919 р. військовий лікар А. Бурачинський керував санітарною службою УГА. Полковник А. Бурачинський входив до складу Державної ради здоров'я Секретаріату військових справ ЗУНР. Брав участь у зимовому поході УГА, перебував у більшовицькому полоні та польській тюрмі. Після звільнення працював у Відні, у румунському м. П'ятра-Нянц [1].

Ще один син о. Йосипа і Зиновії Бурачинських – Ераст народився у с. Криворівня у 1875 р.; отримав професійну освіту, обрав світський фах і став лісовим інженером. Закінчивши навчання у Віденському університеті, отримав працю у Калуші. На посаді лісового інспектора інженером Е. Бурачинському довелося працювати у с. Гринява та Бергомет, біля Чернівців. У домі Ераста та Ольги Бурачинської з Лопатинських заклали добру бібліотеку, в них збиралося цікаве товариство. Відвідувала їхній дім О. Кобилянська, І. Франко, Р. Смаль-Стоцький. Е. Бурачинський, як свідомий українець, долучився до розбудови ЗУНР, працюючи в Секретаріаті лісового господарства.

Подружжя Ераста і Ольги Бурачинської прислужилося українській нації тим, що виховало в умовах складних історичних обставин, багатонаціональної Австро-Угорщини доньку – Лідію Бурачинську, яка отримала вищу економічну освіту у Празі, працювала у Львові редактором відомого часопису для українок «Наша Хата» (1930-1939 рр.). Її етнографічний чин в умовах польського тиску на українську спільноту став чином політичним, сприяв формуванню національної свідомості українців, які пізнавали через культурницький дискурс політичну велич своєї нації. Редакторську діяльність Л. Бурачинська продовжила на теренах США, куди вимушено емігрувала 1949 р. Редагуючи журнал «Наше Життя», орган Союзу Українок Америки, голова СФУЖО, українка 1976 р. у США, журналіст і культуролог Л. Бурачинська допомагала організовувати українську громаду за океаном, стежити за подіями в Україні, реагувати на них. Л. Бурачинська дочекалася проголошення незалежності України, за яку впродовж років змагалися представники її роду.

1877 р. у родині Зиновії та о. Йосипа Бурачинських народився син Осип. О. Бурачинський після закінчення правничих студій працював судовим радником у Чернівцях. Своєю активною громадською та культурно-освітньою діяльністю заслужив повагу серед українського населення Буковини. Його обрали послом до Буковинського сейму (1911-1919 рр.). У жовтні 1918 р., як посол від Буковини, О. Бурачинський став членом Української Народної Ради ЗУНР. Співорганізатор Буковинського народного віча 3 листопада 1918 р. у Чернівцях, на якому визнали найвищою владою Українську Національну Раду у Львові. О. Бурачинський обраний державним секретарем судівництва ЗУНР. У часи польської окупації Галичини Осип провадив приватну адвокатську практику в Станіславові та Львові. У 30-ті роки працював у містах Староград-Гданський та Хойніце в Поморському воеводстві на посаді директора окружного суду, провадив приватну адвокатську практику.

1880 р. у родині Бурачинських з'явився на світ син Тит-Євген. Початкову освіту хлопець отримав в україномовній школі у Криворівні, закінчив німецькомовну школу в містечку Серет на Буковині. Після закінчення Станіславівської гімназії, у якій уже вчилися його старші брати, вступив на медичний відділ Львівського університету, долучився до студентського товариства «Академічна громада». 1900 р. був секретарем товариства «Просвіта». Як член української делегації до державного міністра освіти у Відні вимагав створення українського університету у Львові.

Т. Бурачинський служив у 41 полку цісарського війська, який дислокувався у Чернівцях. Після війська і закінчення студій в роки Першої світової війни служив військовим лікарем, у ЗУНР – головним хірургом польової лікарні в Тернополі. Після поразки Визвольних Змагань працював у Чернівцях. У Львові завідував хірургічним відділенням «Народної лікарни», якою опікувався митрополит Андрей Шептицький. Тит-Євген – інтелектуал, дійсний член НТШ, знавець одинадцяти мов. 1944 р. родина Бурачинських виїхала до Крилиць, потім до м. Тчева у Польщі.

Висновки. На прикладі лише одного свідомого українського роду Бурачинських, ми побачили як кропіткою працею, особистим внеском у складних бездержавних, військових обставинах, у багатонаціональному просторі, суцвіття кількох поколінь ревно змагалися за виховання модерної нації, постання незалежної української держави. Цьому сприяла мережа тісно пов'язаних священничих родин, які дотримувалися традиційної шляхетської ментальності. Батьки дбали про високі студії для дітей, плекали в них відчуття свободи, відповідальності щодо роду, народу, держави, виховували громадянську активну позицію і небайдужість до суспільного. Це і сьогодні приклад виховання громадянського суспільства.

Примітки:

¹ Біографія як текст виникла на основі писемності, але цьому передувала так звана «протобіографія». Навіть розписи печери первісною людиною чи інтер'єр єгипетських пірамід можна назвати протобіографією. Біографія розвивалась у вигляді усних переказів про життя богів і героїв, билин і сказань. Цей первинний шар постійно відтворюється в історії культури і сприймається як модель життєпису. В античній культурі стали класикою «Порівняльні життєписи» Плутарха. Дослідники вважають, що вперше термін «біографія» вжитий у передмові до перекладу цього твору у 1683 р. англійцем Дж. Дріденом (John Dryden).

Список використаної літератури

1. *Андрухів І., Арсенич П.* Українські правники у національному відродженні Галичини 1848–1939 рр. Івано-Франківськ, 1996.
2. *Арсенич П.* Священничий рід Бурачинських. Івано-Франківськ, 2004. 191 с.
3. *Божилів І.* Фамилия та на Авеневци (1186-1460). *Генеалогія і просопографія*. Софія, 1985.
4. *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника.* Відділ Рукописів. Гол. 39. Р. 2.
5. *Миронець Н., Старовойтенко І. Просопографія. Спеціальні історичні дисципліни: Довідник /* Войцехівська І., Томазов В., Дмитрієнко М. та ін.). Київ : Либідь, 2008. С. 424.
6. *Франкл В.* Человек в поисках смысла. М., 1990.
7. *Webster's.* Third new international dictionary of the English language unabridged. Massachusetts, [1981]. Vol. II.

References

1. *Andruxhiv I., Arsenych P.* Ukrainski pravnyky u natsionalnomu vidrodzhenni Halychyny 1848–1939 rr. Ivano-Frankivsk, 1996.
2. *Arsenych P.* Sviashchenychyi rid Burachynskykh. Ivano-Frankivsk, 2004. 199 s
3. *Bozhylov Y.* Famylyiata na Avenevtsy (1186-1460). Henealohyia u prosopohrafyia. Sofyia, 1985.
4. *Lvivska naukova biblioteka imeni V. Stefanyka.* Viddil Rukopysiv. Hol. 39. P.2.
5. *Myronets N., Starovoitenko I. Prosopohrafiia. Spetsialni istorychni dystsypliny: Dovidnyk /* Voitsekhivska I., Tomazov V., Dmytriienko M. ta in.) K.: Lybid, 2008. S. 424.
6. *Frankl V.* Chelovek v poyskakh smysla. M., 1990.
7. *Websters.* Third new international dictionary of the English language unabridged. Massachusetts, [1981]. Vol. II.

БУРАЧИНСКИЕ: ПРОСОПОГРАФИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ РОДА

Белинская Людмила – доцент кафедры философии искусств, Львовский национальный университет им. И. Франка, г. Львов

В условиях гибридной войны знаковым есть пример гражданского воспитания в социокультурном пространстве известных интеллигентных, общественно активных семей, проживающих в похожих с нами условиях, только столетие назад. В статье предпринята попытка реконструировать просопографические портреты представителей галицкой семьи Бурачинских, исследовать коллективные биографии рода, проанализировать вклад семьи в сохранение культурной памяти и национальной идентичности в условиях поликультурного окружения. Проанализировано каким образом религиозное воспитание, культура и образование галицких семей служили общественному, национальному идеалу. Акцентировано на роли первичной социализации, семейных традиций в воспитании гражданской позиции в конце XIX-начале XX в. В условиях отсутствия государственности это способствовало росту гражданской и политической культуры украинцев, зарождению гражданского общества.

Ключевые слова: коллективная биография, коллективная память, просопографический портрет, Бурачинские.

BURACHYNSKI: PROSOPOGRAPHIC PORTRAIT OF THE GENERATION

Belinska Liudmyla – Associate Professor of the Department of Philosophy of Arts, Ivan Franko National University of Lviv

In the context of the hybrid war, examples of civic education in the sociocultural space of well-known intellectual and socially active families who lived in such circumstances to ours only a century ago are significant. The

article is to show the role of primary socialization and education of a civic position in the family circle in the early twentieth century. In conditions of statelessness it contributed to raising the civil and political culture of Ukrainians, the emergence of civil society. The article attempts to reconstruct the prosopographic portraits of the representatives of the Galician family of Burachynski, to investigate the collective biographies of the genus, to analyze the contribution of the family to the preservation of cultural memory and national identity in a multicultural environment. Analyzed both through religious education, culture and education, the Galician Ukrainian families served as a public, national ideal. From the example of one conscious Ukrainian family we saw how the inflorescence of several generations vigorously competed for the upbringing of the modern nation and the rise of an independent Ukrainian state by working hard and its personal contribution in complicated stateless military circumstances, in a multinational space.

Key words: collective biography, collective memory, prosopographic portrait, Burachynski

UDC 929.52(477.8)

BURACHYNSKI: PROSOPOGRAPHIC PORTRAIT OF THE GENERATION

Belinska Liudmyla – Associate Professor of the Department of Philosophy of Arts, Ivan Franko National University of Lviv

Relevance of the study In the twenty-first century the paradigm of historical, cultural studies has changed. Representatives of the humanities, social sciences and cultural sciences are interested not only in historical events, the causes, the consequences of social development, but also in the personalities that led to this. The scientific interest of social sciences has spread to the interest of social structures and relationships, social contexts and the place of their individual and his biography. In the context of the hybrid war, examples of civic education in the sociocultural space of well-known intellectual and socially active families who lived in such circumstances to ours only a century ago are significant.

Main objective of the study of the article is to show the role of primary socialization and education of a civic position in the family circle in the early twentieth century. In conditions of statelessness it contributed to raising the civil and political culture of Ukrainians, the emergence of civil society.

Methodology. The article attempts to reconstruct the prosopographic portraits of the representatives of the Galician family of Burachynski, to investigate the collective biographies of the genus, to analyze the contribution of the family to the preservation of cultural memory and national identity in a multicultural environment. Analyzed both through religious education, culture and education, the Galician Ukrainian families served as a public, national ideal.

Results and conclusions. The first conscious generation of Burachynski was represented by Father Joseph, the pastor from the village of Kryvorivna, the next generation – Kekylya, Maria, Andrii, Osyp, Erast, Tyt-Yevhen, the third generation – Lidia Burachynska. From the example of one conscious Ukrainian family we saw how the inflorescence of several generations vigorously competed for the upbringing of the modern nation and the rise of an independent Ukrainian state by working hard and its personal contribution in complicated stateless military circumstances, in a multinational space.

Key words: collective biography, collective memory, prosopographic portrait, Burachynski.

Надійшла до редакції 11.12.2018 р.

UDC 79.1;7.072

PRESENTATION OF THE PERSONALITY AND HERITAGE OF NIZAMI THROUGH THE SCULPTURAL PATTERNS OF NIZAMI MUSEUM

Hasanova Gulseba – PhD Student, National Museum of Azerbaijan Literature named after Nizami Ganjavi. Baku, Azerbaijan
 orcid.org/0000-0002-5483-2916
 doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.133
 mmatlab@gmail.com

The article highlights the personality and heritage of Nizami through the sculptural patterns of Nizami Museum. These valuable sources are located in museums. The art monuments exhibited at the Nizami Museum exposition include the interconnected relationship between the creative mind and the educational process through the museum environment. The audience rebuilds theoretical knowledge acquired by exhibits of the museum in its practical activity, removes the distorted moments created in the thinking. From the 30 s, a great generation in Azerbaijani art, especially in the national sculpture, is being formed. At that time, a number of events in the cultural life of the republic – opening of museums and exhibitions, the organization of new cultural centers, the celebration of historical jubilees and many other reasons inspired sculptors to new creative achievements.

The competition for the creation of Nizami monument was a kind of creative exam for national cadres. It gave direction to the development of sculptural art in Azerbaijan, and played an important role for the growing young talents in gaining experience.

Key words: Nizami, Museum, Khamsa, Bahram Nushaba.

Introduction: Studying the stages of sculpture at a time when the interest in the study of our history of culture and art has grown and strengthened, is very important from the point of view of objective evaluation of our people's position in world civilization. Because sculpture works are reliable and valuable sources for studying public-political views, ideological ideas, religious views of people and exploring artistic creativity of ancient artists in all human history [1; 9-12].

These valuable sources are located in museums. The art monuments exhibited at the Nizami Museum exposition include the interconnected relationship between the creative mind and the educational process through the museum environment. The audience rebuilds theoretical knowledge acquired by exhibits of the museum in its practical activity, removes the distorted moments created in the thinking. From the 30 s, a great generation in Azerbaijani art, especially in the national sculpture, is being formed.

At that time, a number of events in the cultural life of the republic – opening of museums and exhibitions, the organization of new cultural centers, the celebration of historical jubilees and many other reasons inspired sculptors to new creative achievements. In 1941 began serious jubilee preparations for the 800 th anniversary of Nizami. In this respect, a separate museum dedicated to Nizami's creativity is also being established. In the process of preparation, the decision to create museum containing not only Nizami's, but also the Azerbaijani literature, and binding with the name of the poet proved the value given to the creativity of the poet, and became the caretaker of our museum literature, including the poet's collection.

Actuality: The topic is very important from the point of view of actuality. Many art masters are applying to the image of famous Nizami, the master of the mighty word. The examples of valuable sculptures are important in terms of revealing our heritage, watching the multifaceted process of contemporary art creativity, and the development of poetry. Small scale sculpture examples of Nizami creativity were developed in the monograph «The development of small sculptural sculpture in Azerbaijan (XX century)» by philosopher doctor Vusal Bagirov. The art critic Jamila Novruzova gave detailed information on Nizami's monument in the research paper named «Monumental sculpture of Soviet Azerbaijan». The art critic Nadir Zamanov give broad analyze in his research entitled «The story of Nizami's Khamsa in Azerbaijan art». The topic was partly processed in periodical publications, newspapers.

Goal: The goal of the article is to study the heritage of Nizami Ganjavi as a museum exhibit, describing the artistic samples of his life and heroes.

Discussion: The competition for the creation of Nizami monument was a kind of creative exam for national cadres. It gave direction to the development of sculptural art in Azerbaijan, and played an important role for the growing young talents in gaining experience. They had a task to create Nizami's image not from a historical point of view, but as an image formed in the imagination of people [2; 54].

One of the exhibits reflecting the life of Nizami Ganjavi, the composition named «Nizami with his wife Afaq and his son Mohammed», authored by Rasim Khalafov was created from porcelain material (№ 1783). According to orientalist Bertels, Nizami's first marriage was with Afaq, a young slave from Kipchak tribe in 1172-1173. In 1174-1175 he had a son named Mohammed. The character of Nizami's creativity, his point of view makes it possible to say the intense connection of Nizami family with artistic population in Ganja [3; 29].

Mammad Amin Rasulzadeh described this scene as part of Nizami's life in his work «Azerbaijani poet Nizami» as follows: «His son Mohammed, whom he loved as his own life and works, was born from that Turkish beauty. At the same time, the birth of his son Mohammed from this woman he explained us by words «If turkish people is immigrating, oh my God, protect the Turkish baby» [3; 42].

E. Shulepova notes in her textbook «The basics of museology», the importance of the object determines its value for the museum and studies its scientific description and social importance of the study by experts [4; 76].

These ideas can be clarified as a museum-significant item, referring to the decorative figure with fragment of Nizami's life. The moral role played by the great poet in Azerbaijan's patriotism is reflected in his illustrious expression of service plastic in the education of the Turkish-speaking young generation. The scientific value of the sculpture is associated with an informative property and increases the value of the museum's object.

Galvanic bas-reliefs «Nizami Ganjavi and Mahsati Ganjavi» of Munevver Rzayeva and «Nizami and Khagani» of Najafgulu Ismayilov are found.

There are examples of medallion art, which is one of the smallest forms of sculpture reflecting Nizami's creativity in the museum. Movsum Aliyev, who has been deeply traumatized by his research in the history of medallion in Azerbaijan, gave a clear picture of medals dedicated to national liberation struggle in the early 1900 s. The medals awarded by the heroes were created by portraits, and their rear-faces were resolved by high craftsmanship [5; 81-84].

The well-known sculptor Fuad Abdurrahmanov and folk painter Gazanfar Khalykov's well-functioning medals have also preserved their history with their delicate design. These bas-reliefs that reflect separate scenes from the works included in «Khamsa» of the prominent poet, have been prepared from gaj. So, beautiful facades

as well as «Killing of dragon by Bahram» from «Seven Beauties», «Hunting scene of Shirin» from «Khosrow and Shirin», «Iskender is in the palace of Nushaba» from «Iskendername», «Two owls conversation» from «Treasure of secrets», «Majnun among animals» from «Leyli and Majnun» have a powerful influence on human beings with their magnificent images.

The heroes of Khamsa are also found in a monument of 22 meters height made of granite and bronze by sculptor Gorkhmaz Sucaddinov near the Nizami Tomb of Ganja, in the statue composition «Nizami Ganjavi and Khamsa», created in the portal part of Alexandria library in Egypt in 2015.

In the center of the monument there are figures of Nizami and around of it figures depicting various objects from each of the poems. In addition, Nizami monument created by sculptor Gorush Babayev in the bronze statue of world-famous poet in St Petersburg city of Russian Federation, has a unique structure. The emotional impact created between the poet's expressive image in the front part and bas-relief images of the famous heroes of his work is very strong

In the creativity of each of the artists we have mentioned above, we see episodes of relief from Nizami «Khamsa». A little comparative analysis shows that each of art works in terms of artistic-aesthetic essence and content are similar. However, each of them differs from each other in terms of processing characteristics, production technology, lines and statutory of objects, proportions.

The sculpture «Bahram and shepherd», which attracted the attention of the audience at the museum hall (№ 1252), is one of Zivar's most successful works. The image of Bahram and the Shepherd in the sculpture included in the museum in 1945, was so skillfully handled that if you watched the conversation between them. This fragment was taken from the poem «Seven Beauties». Rast Rovshan, the vizier of Bahram Shah, punishes the people. Wine and entertainments made Bahram's eyes so smoky that he could not see the vizier's action. Finally, one day, Bahram finds an old shepherd hanging his his dog from a tree. The most important part of the pedagogical activity of the museum is moral education, which, in this respect, is a sculptural example of the «Bahram and Shepherd», which creates conditions for the spiritual cleanness of the school audience and the struggle for honesty. It instills self-confidence, self-esteem implements in teenagers.

If we analyze the work created by Zivar Mammadova in the direction of descriptive art, we see that plastic means expresses the impact load of the creative atmosphere of the poet. To achieve the completeness of the compositions, the artist has been able to use the light-shadow shades skillfully.

E. Orbeliani is one of the sculptors who apply to Nizami`s «Khamsa» and who skillfully delivers plots in them to the public. Especially the artist's plastic works stuffed with elegant feelings attract attention. E. Orbelian's appeal to classics has further enhanced his reputation as a sculptor. The author created a work of art by working on plaster the scene «Killing of Dragon by Bahram» from the poem «The Seven Beauties». There is a description how Bahram in the iron helmet, armored dress and with the dagger in his right hand cuts off head of dragon, which goes out from mountain in the sculpture. But I believe that this sculpture example is not so important from the point of view of the artistic effect of the image and the expression of Bahram`s image. Because Nizami's «Seven Beauties» poem is remembered by its philosophical depth. The poet brings the king-nation problem to the foreground through the ruler of the Sassanid dynasty, Bahram Shah, who is in the center of the events described in the poet's work.

However, in this work, the author failed to demonstrate a philosophical generalization of the image of Bahram shah, who won over evil. Even in the style of clothing, Bahram reminds us of the hero of the usual fairy tale, not the ruler.

We can clearly describe this work of Orbeilian as compared to the world famous sculptor Michelangelo's «David» statue. This sculptor also made artistic compilation of symbolic drawings. The subject of the work is related to ancient legend. The work depicts a young shepherd who has won the terrible dragon. In the face of the hero the author could show that the fight of good and evil, rage and will is the source of the idea content of the work [6; 43].

A great representative of the Azerbaijani national sculpture, one of the founders of the sculpture school Jalal Garyagdi has a great work describing the plots of «Khamsa» in Nizami museum. The prominent craftsman benefited from the best traditions of classical art in the world and progressed from the early days of his creative career to the realistic art path. The main part of Jalal Garyagdi's artistic heritage are statues of museums and exhibition halls.

The artist, who closely participated in the artistic drawing of the Nizami Museum, created a compact relief composition of «Farhad breaks up the Bisutun Mountain», the most famous of his works, based on the motifs of the poem «Khosrov and Shirin». In this work, the sculptor permits a certain breakthrough in the description of both the images and the landscape. The giving of a miniature style of the mountains that appear behind the figures can be an example. However, these conventionality signs do not exclude the work from realism, but solving the details in the miniature style draws closer to Nizami's poetry and shapes it into the spirit of the poem [7].

Another striking point here is the similarity between Farhad and Jalal Qaryagdi. Genius Nizami describes the hero named Farhad, chosen by him among ordinary people, as witch master as seen from the poem and, in a word, propagates his courageous view of the art. Both of them have the same art. Garyagdi's ability to dominate this episode from the poem, perhaps, comes from his understanding of Farhad in terms of craftsmanship. It can be said that if Farhad made an image of Shirin on the rocks, Celal Garyagdi was able to create the image of Farhad with the highest quality.

In the «Seven Beauties» (1955) figurines (№ 3915) Hayat Abdullayeva gives a new and original opening to literary characters of Nizami. The sculptor could best show not only the appearance of the heroes, but also their decorative nature, the outfit of nature, and their invoices. The «Seven Beauties» figurines are selected with their plasticity, colors and the distinctive features of each national type. We must agree with the conclusion of the authors of the book «The Art of Designing in Soviet Azerbaijan» that the sculptor worked more beautifully Indian, Slavonic, West and Khoesm beauties [8; 112].

I do not want to repeat, because one of the researchers of the independent country, who published the development of the Azerbaijani sculpture in his creativity of the Soviet era, Vusal Bagirov in his monograph gave a full analysis of the composition of this work in terms of characteristic features of the images. Let's analyze this work, which was presented at the exposition of Nizami Museum since 1980, based on the structural-functional analysis applied in the museum studies. Each figure of the composition performs a certain function. In fact, the «Seven Beauties» poem is explained in this sculpture, which is the basis of the museum communication act between the museum and the audience. As an example of decorative sculpture, it is possible to define the modeling, semiotic, aesthetic functions as well as the decoration property.

Generally, sculptors of Azerbaijan have created a great number of works based on the themes of Nizami's «Khamse». Sculptor Hayat Abdullayeva before and after has also applied this subject. Z.Mammadova, E.P. Orbeliani, R. Khalafov and many other sculptors have also created memorable works on this subject. But «Seven Beauties» can be considered a significant success of H.Abdullayeva in the field of decorative small plastic. From the point of view of the first, the work is considered as an initial work [9; 37-38].

Conclusion: The description of Nizami Ganjavi's sculpture patterns about the life and creativity of the museum is an important piece of material that gives a positive effect to the development of museum science by identifying the essence of the genre.

Nizami Ganjavi is a mighty warrior who has conquered the whole world with his word army, and he will always survive. We understand why Nizami's works of art are so widespread in our people's lives that it is so close to their everyday life. In general, the appeal of sculptors to this subject is a great pleasure. This shows that both new and old generations respect the inheritance traditions, and are adventurously benefiting from their predecessors' experience. Today our sculptors repeatedly return to Nizami subject.

Literature

1. *Aliyev M.*, Medallion art in Azerbaijan. *Gobustan*, 1989, № 1 (81), P. 80-86
2. *Bagirov Vusal*. The development of sculpture of small form in Azerbaijan (XX cent). Baku, Nurlan, 2004. 164 p.
3. *Efendi Rasim*: Azerbaijani art. Baku : East-West edition, 2007. 112 p.
4. *Habibov N.* About decorative art. Baku : Genjlik, 1967. 75 p.
5. *Novruzova D. G.* Monumental sculpture of Soviet Azerbaijan. Thesis for the degree of candidate of art history, Baku, 1968, 215 p.
6. *Rasulzadeh M.* Azerbaijani poet Nizami. Baku : Azerneshr, 1991, 232 p.
7. *Shulepova E. A.* The basics of museology: textbook, Moscow : Editorial URSS, 2005. 504 p.
8. *Sketches of fine art of Soviet Azerbaijan*: painting, sculpture, graphics. N. Habibov, P. Hajiyev, N. Milashevskaya, D. Novruzova. Baku, 1960, 144 p.
9. *Zamanov N. K.* Plots of «Khamse» by Nizami in Azerbaijani Art. Abstract of dissertation for the degree of candidate of art history. Baku: Elm, 1973, 30 p.

References

1. *Əliyev M.* Azərbaycanca medal sənəti. *Qobustan*, 1989. № 1 (81). S. 80-86.
2. *Bağirov V.* Azərbaycanca kiçik formalı heykəltəraşlığın inkişafı (XX əsr): monoqrafiya. Bakı, Nurlan, 2004. 164 səh.
3. *Əfəndi Rasim*: Azərbaycan incəsənəti. Bakı: Şərq-Qərb nəşr-tı, 2007. 112 s.
4. *Həbibov N.* Təsviri sənət haqqında. Bakı :Gənclik, 1967. 75 s.
5. *Новрузова Д. Г.* Монументальная скульптура Советского Азербайджана: дисс... канд. искусствоведения, 1968 Баку, АН АзССР, Ин-т архитектуры и искусства. 215 с.
6. *Rasulzadeh M.* Azerbaijani poet Nizami, Baku : Azerneshr, 1991, 232 p.
7. *Шуленова Э. А.* Основы музееведения: уч. Москва: Едиториал УРСС, 2005. 504 с.
8. *Sketches of fine art of Soviet Azerbaijan*: painting, sculpture, graphics // N. Habibov, P. Hajiyev, N. Milashevskaya, D. Novruzova. Baku, 1960, 144 p.

9. *Заманов Н. К.* Сюжеты «Хамсэ» Низами в искусстве Азербайджана: автореф. дисс...канд. искусствоведения. Баку : Элм, 1973. 30 с.

ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛИЧНОСТИ И НАСЛЕДИЯ НИЗАМИ ЧЕРЕЗ СКУЛЬПТУРНЫЕ УЗОРЫ МУЗЕЯ НИЗАМИ

Гасанова Гульсеба – диссертантка, Национальный музей азербайджанской литературы им. Низами Гянджеви, г. Баку, Азербайджан

Речь идет о личности и наследии Низами, рассмотренном через скульптурные образцы Музея Низами. Художественные памятники, представленные в экспозиции Музея, раскрывают взаимосвязанные отношения между творческим мышлением и образовательным процессом в музейной среде. В статье изучается наследие Низами Гянджеви как музейную экспозицию, описывающую художественные образцы его жизни и героев. Автор разъясняет что, начиная с 30-х годов XX ст. формируется новое поколение в азербайджанском искусстве, в частности – национальной скульптуре. В то время в культурной жизни республики произошел ряд знаковых событий – открытие музеев и выставок, организация новых культурных центров, празднование исторических юбилеев и др., что вдохновило скульпторов на новые творческие достижения.

Подчеркивается, что конкурс на создание памятника Низами был своеобразным творческим экзаменом для национальных кадров и это дало толчок развитию скульптурного искусства в Азербайджане, сыграло важную роль для молодых талантов в приобретении опыта.

Ключевые слова: Низами, музей, Хамса, Бахрам, Нушаба.

УДК 79.1;7.072

ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛИЧНОСТИ И НАСЛЕДИЯ НИЗАМИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ СКУЛЬПТУРНЫХ УЗОРОВ МУЗЕЯ НИЗАМИ

Гасанова Гульсеба – диссертантка, Национальный музей азербайджанской литературы им. Низами Гянджеви, г. Баку, Азербайджан

Речь идет о личности и наследии Низами, рассмотренном через скульптурные образцы Музея Низами. Художественные памятники, представленные в экспозиции Музея, демонстрируют взаимосвязанные отношения между творческим мышлением и образовательным процессом в музейной среде.

Актуальность: Многие мастера искусства обращаются к образу знаменитого Низами. Примеры ценных скульптур важны с точки зрения раскрытия нашего наследия, наблюдения за многогранным процессом современного художественного творчества и развития поэзии.

Цель статьи – изучить наследие Низами Гянджеви как музейную экспозицию, описывающую художественные образцы его жизни и героев.

Автор разъясняет что, начиная с 30-х годов XX ст. формируется новое поколение в азербайджанском искусстве, в частности – национальной скульптуре. В то время в культурной жизни республики произошел ряд знаковых событий – открытие музеев и выставок, организация новых культурных центров, празднование исторических юбилеев и др., что вдохновило скульпторов на новые творческие достижения.

Подчеркивается, что конкурс на создание памятника Низами был своеобразным творческим экзаменом для национальных кадров и дал толчок развитию скульптурного искусства в Азербайджане, сыграл важную роль для молодых талантов в приобретении опыта.

Выводы. Описание скульптурных узоров Низами Гянджеви о жизни и творчестве музея является важным материалом, который положительно влияет на развитие музейного дела, выявляя сущность жанра.

Ключевые слова: Низами, музей, Хамса, Бахрам Нушаба.

Надійшла до редакції 4.10.2018 р.

**Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.
КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ**

**Part III. CULTURE AND SOCIETY.
CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY**

УДК 130.2:316.474

ТРАНСФЕМІНІЗМ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ ТРАНСМЕДІА

Тормахова Анастасія Миколаївна – кандидат філософських наук,
Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ
Researched ID: D-3950-2016
orcid.org/0000-0001-7178-850X
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.134
tormakhova@ukr.net

Окреслюються особливості формування трансфемінізму. Представлено взаємодію між появою трансфобних ідей у феміністичному дискурсі та спроб їх усунення в трансфемінізмі. Окреслено, що попри суперечливість теоретичних підходів у рамках даного напрямку, спільним вихідним пунктом трансфемінізму є усвідомлення правомірності бажання людини реалізувати себе, зокрема й шляхом змін гендеру, тілесності. Наголошено увагу на актуалізації сфери медіа та становлення явища трансмедіа. Сучасні візуальні практики трансмедіа охоплюють різні види мистецтва, перформанси, нет-арт, покази мод, виражаючи аспекти трансгендерно і гендерно-невідповідного досвіду, намагаючись установити відповідність між естетикою, політикою та технологіями культурного виробництва.

Ключові слова: трансфемінізм, трансмедіа, культура, візуальність, практики, трансгендер.

Постановка проблеми. Постмодерна доба стала часом чималих потрясінь для людства. Прискорення темпу життя, масове переміщення в міста, неймовірний розвиток технічного прогресу стали тими чинниками, які вплинули на світобачення людини. Важко порівняти ритм та особливість життя людини ХХІ та початку минулого століття. Відповідно, змін зазнають усі сфери життя. Зокрема принципово новий характер мають можливості людської істоти. Саме в таких умовах формується така течія як трансфемінізм, що є відповіддю на запити часу. Актуальним завданням виступає дослідження впливу ідеологічних настанов трансфемінізму у візуальному медійному просторі сьогодення. Подібний підхід є доцільним, адже сучасна культура переважно орієнтована на візуальне начало.

Останні дослідження та публікації. Феміністичний ракурс погляду на проблему гендера представлено в праці Дж. Реймонд [6]. Взаємодія таких явищ, як трансгендерність та трансфемінізм досліджується Я. Кірей-Ситниковою [2]. Окреслення причин та сутності трансфобії, що виникає у ставленні до трансгендерів, здійснено в статті Т. Бетчер [4]. Визначення специфіки явищ, що можуть бути віднесені до трансмедіа, наявне в праці Дж. Чен та Л. Оліварес [5]. Питання конвергентності культури і феномену трансмедіа аналізує І. Ватуліна [1]. Сутність творчого підходу артистки Yozmit викладено в її статті «Хода: заява артиста» [7]. Побіжна характеристика режисерської роботи Ченг Шу Леа здійснюється в публікації І. Пилипчук [3]. Хоча в англійській традиції дана проблематика отримала чималого обґрунтування, в сучасному вітчизняному дискурсі вона немає достатнього висвітлення. До того ж певні явища, як-ось трансмедіа, лише починають ставати предметом наукових розвідок, що актуалізує доцільність їх аналізу.

Мета статті полягає у розкритті причин виникнення та особливостей формування принципів трансфемінізму і тих візій сучасної культури, що можуть житись у даному культурно-ідеологічному напрямі. Насамперед у коло наукової увагу потрапляє медійний простір, в якому наявно чимало образів, пов'язаних із відстоюванням принципів трансфемінізму.

Вклад матеріалу дослідження. Трансфемінізм – це течія, формування якої зумовлене низкою причин. З одного боку, виникнення трансфемінізму було б не можливе без появи трансгендерності – тобто зміни статі за допомогою медичного втручання. З іншого боку, поштовхом для формування даного напрямку стала феміністична теорія, в рамках якої почали виникати трансфобні ідеї. Трансфобія може проявлятися по-різному, проте факт її існування є безперечним, адже будь-яка транс-людина може надати приклади з особистого досвіду або досвіду знайомих. Проявами трансфобії можуть бути «свідчення сексуального насильства, фізичного насильства і словесного переслідування транс-людей» [4; 249]. Здебільшого транс-люди свідчать про те, що ця ворожість викликана саме тим, що вони транс. Проте, внаслідок того, що немає достовірних статистичних даних про те, скільки транс-людей

існує, відповідно характер і ступінь насильства у ставленні до них важко визначити. «Хоча ясно, що трансфобія існує, однак далеко не очевидно, що таке трансфобія. Умовно термін може бути визначений як будь-яке негативне ставлення (ненависть, презирство, несхвалення), спрямоване на транс-людей через їх перехід. Якщо прийняти буквально, це слово означає певний страх. Але, як і гомофобія (з якої моделюється слово), вона використовується ширше» [4; 249].

Чимала критика в бік трансгендерів пролунала в роботі 1979 р. (друге видання вийшло в 1994 році) «Транссексуальна імперія» радикальної феміністки Дженіс Реймонд, написаній під керівництвом екофеміністки Марі Дейлі. В цій праці Реймонд наголошувала на тому, що якщо казати про ознаки статевої приналежності, то можна змінити анатомію, гормональний рівень та громадянський стан, проте через відсутність можливості змінити хромосомний набір, немає сенсу називати трансгендерну жінку «вона», адже для Реймонд це завжди «він». «Якщо ми не будемо розглядати хромосомну стать як визначальний фактор, разом із подальшою історією життя як хромосомної жінки або чоловіка, що ми реально маємо на увазі, коли говоримо «жінка» або «чоловік»?» [6]. Подібна позиція, яка хоча й виходила з фемінізму, проте успадковувала чимало рис, що споріднювали її з консервативними традиційними установками. Відповідно, наприкінці другої пол. XX ст. починають виникати передумови для виникнення нового підходу до розуміння гендеру, що мав бути більш толерантно орієнтованим. Саме задля обґрунтування неправомірності трансфобії починає формуватися трансфемінізм. Хоча виходячи з назви стає зрозумілим, що у центрі уваги мали поставати проблеми відстоювання прав трансгендерних жінок, проте в рамках даного напрямку отримали свого розвитку й інші нагальні питання.

У сучасній англійській літературі, пов'язаній з гендерною проблематикою, наголошується увага на тому, що неодмінною частиною сучасного культурного процесу є концептуалізація медіа трансгендерними особистостями у постцифрову добу. Набуває поширення термін «трансмедіа», що трактується часом як нові культурні практики споживачів та специфічний досвід сприйняття мас-медіа. Це новий соціокультурний феномен, який за визначення І. Ватуліної є специфічним методом медіа виробництва: «Це сам медійний «продукт» (хоча про трансмедіа як про «продукт» можна говорити лише умовно, оскільки це, скоріше, процес, ніж результат, скоріше, динамічне, рухливе поєднання багатьох форматів, ніж окремий закінчений артефакт), який представляє таке явище, яке свідчить про жанрові трансформації і конвергенції медіаформатів» [1]. Трансмедіа задіює різні канали для передачі інформації і способи включення глядача в процес споживання медійного продукту, що є запорукою існування і його результативності.

Дане трактування трансмедіа є слушним, але не єдино можливим. Так в рамках трансгендерних досліджень, він починає набувати й дещо іншого значення, як медіа, пов'язані з творами, присвяченими висвітленню аспектів трансгендерного і гендерно-невідповідного досвіду. На думку багатьох практиків та теоретиків трансмедіа, вони не лише створюють певний культурний продукт, а й у той самий час формують стосунки між естетикою, політикою та технологіями культурного виробництва. Серед них можна згадати таких, як: американська дослідниця, теоретик медіа Сенді Стоун (Allucquère Rosanne «Sandy» Stone), іспанський письменник та філософ Поль Б. Пресьядо (від народження Беатріс Пресьядо), американська сценаристка та режисер Діандра «Діі» Різ (Diandrea «Dee» Rees), тайванська художниця та медіа-практик Ченг Шу Леа (Cheang Shu Lea), режисер Танварін Сукххасіт (Tanwarin Sukkhapisit), артистка, співачка та учасниця перформансів Yozmit, художник та активіст Ігнасіо Рівера, китайський драматург, поет та артист Кіт Ян (Kit Yan), що мешкає у США, американський програміст, кінорежисер Фелікс Ендара, американський хореограф, танцюрист і письменник Шон Дорсі, Тобарон Ваксман – композитор, що пише музику для медіа-проектів, а також співає єврейську літургійну музику, кінорежисер Кріс Варгас, Жаколбі Саттервайт – американський художник, що працює з відео, виставою, 3D-анімацією, волокнами, малюнками та гравюрами.

Цей перелік не є вичерпним, адже тут згадані, насамперед, ті визначні діячі, хто мають активну громадську позицію, пов'язану з підтримкою трансгендерів. Ряд із них є трансгендерами і свій досвід вони відтворюють у творчості.

Навіть з опису стає наочним те, що більшість теоретиків та практиків трансмедіа опановують одночасно різні сфери – кінематограф, літературу, живопис, музику, театр, новітні медіа, перформанси та нет-арт. Ця багатовимірність зумовлена як прагненням до максимального самовираження, так і спробою донести власні переконання до великої аудиторії. Спільною ознакою є часто-густо синтетичний характер їх проектів, де не останнє місце надається практикам, пов'язаним із візуалізацією.

Наприклад, Yozmit реалізує чимало різних проектів, здебільшого пов'язаних із візуальністю. Сучасна культура орієнтована на візуальне начало і мисткиня прагне оперувати з різними формами реалізації одних і тих же ідей. Творча діяльність Yozmit розпочалась як дизайнера одягу, проте їй більше

подобалося розкривати свої задуми у певному вбранні, причому створювати його не для потреб клієнтів, а для себе. Поступово вона почала відходити від дизайну, спрямувавши свій потенціал в артистичну діяльність, ставши співачкою. Проте розвиток власної вокальної діяльності не мав великого успіху через низку конфліктів із продюсерами та виробничими компаніями, що пов'язане з обраним нею мистецьким напрямом та гендерною ідентичністю. Протягом наступних років Yozmit навчалася у Claremont Colleges, де Томас Лебхарт (Thomas Leabhart) була професором театрального відділу. Працюючи з різними майстрами, артистка доклала чимала зусиль, щоб стати професійною виконавицею. В коло уваги артистки потрапило і театральне мистецтво, і корейський традиційний спів пхансори, і сучасний танець.

Після навчання Yozmit починає облаштовувати власні міждисциплінарні перформанси, які поєднували звук (спів), візуальне мистецтво (моду) та рух. Вона брала участь у перформансі М. Абрамович «В присутності художника» («The Artist is Present») у Музеї сучасного мистецтва (MoMA) в 2010 р. Згодом Yozmit на запрошення Лебхарта бере участь у проекті «Дія, сцена та голос» («Action, Scene and Voice»), де презентує власний проект WALK, представлений тихою, тривалою, медитативною ходою у монопринтових костюмах, що повністю вкривали людину, створюючи ефект рухомої скульптури. «Поштовхом для створення стала традиційна хода шаманів корінного населення Америки...Монохромні костюми мали відобразити, що суспільство є паралельно монохромним; кожен робить і слідує подібним інтересам у поверхневому світі. Маскуючи свій фізичний вигляд, я стаю тотемом для себе і людей навколо мене, щоб пробудити дух простору. Роблячи це, я стаю частиною порожнечі, переступаючи себе, і стаю аудиторією для життя навколо мене» [7; 45]. Згодом проект WALK пройшов також і у інших публічних місцинах, як-от готелях, клубах, магазинах, вулицях Лондона, Софії, Берліна, Нью-Йорку, Лос-Анджелеса, Саус Біч та деяких інших міст США.

Наступним проектом Yozmit став «DO GOOD DO YOU», де також поєднуються перформанс, музика та мода. В ньому використовуються елементи техно-мінімалізму та world music, власні дизайнерські винаходи артистки та елементи вистави. Мета проекту полягає у тому, щоб продемонструвати те, що людина має реалізувати власні мрії й допомогти це зробити іншим. Мистецтво повинно виступати інструментом для оздоровлення та трансформації.

Подібний підхід відповідає тим загальним рисам, які притаманні діячам, що розвивають сферу трансмедіа. В їх діяльності здійснюється критичне переосмислення таких понять, як: маскулінне та фемінне; зміст і форма; мігрант і громадянин; раса, регіон, етнічна приналежність та національність; людини, тварини, рослини і речі. Фокус їх бачення стосується прав кожної людини в усіх сферах її існування, причому спектр виразних засобів, форм, технологій та прийомів є чималим. «Їх рухливі, мережеві естетики візуалізують і використовують пов'язані медіа форми (перформанс, відео, фільм, живопис, друк, ігри, телебачення, фотографія, музика) і технології (комп'ютер, друкарська машинка, ручка, кисть, камера, проектор, сцена, тіло, аудіо-рекордер і плеєр, радіо, телефон) за допомогою глобальної мережевої електронної інфраструктури (кабелів, веж, супутників і пристроїв), побудованих на Інтернеті США часів холодної війни» [5; 245].

Інша практик трансмедіа – Шу Леа Ченг у своїх нет-відеороботах, кінострічках та інсталяціях прагне візуалізувати Інтернет та «цифрову революцію» як частково втілені та матеріалізовані простори, де расово гендерні бітові тіла перетворюються відповідно до запрограмованих бажань і мутаційних вірусів. Причому медіа-світ Ченг завжди пов'язаний з економічними, історичними та культурними чинниками, які зумовлюють особливості формування високотехнологічних глобальних мереж. У стрічці «Fluidø», режисером якого виступила Шу Леа, представлений на Берлінському міжнародному кінофестивалі в 2017 р., змальовується світ майбутнього, в якому звичні речі набувають іншого забарвлення. Автор подає утопічну картину світу 2060 р., коли носії ВІЛ-інфекції стали найбажанішими людьми планети, адже СНІД став виліковним, а вірус перетворився на речовину, з якої можна робити наркотик. І. Пилипчук указує на суперечливий та провокативний характер роботи. «Цей радикальний малобюджетний фільм-утопія, яка перетікає у дистопію. Насолода стає автоматизацією, коли з неї починають виробляти продукт. У цьому фільмі багато сексу та візуальних експериментів – не для слабких нервів. Про це попередила публіку перед показом фільму під час прем'єри сама Шу Леа Ченг. «Я знаю, що цей фільм важко дивитися», – сказала вона. Що не дивує, режисерка фільму вибрала місцем своєї порнонаукової фантастики саме Берлін» [3]. Подібне переосмислення СНІДу, захворювання на який стає не загрозою, а жаданою метою, безперечно вкладається в ті постулати, які наголошуються в рамках трансфемінізму.

Дж. Чей та Л. Оліварес указують на те, що трансмедіа є ознакою сучасного світу. «Як комерційна концепція, трансмедіа описує сучасні медіа-продукти, створені за допомогою моделей виробництва і для моделей споживання, що відрізняються від масових промислових режимів. Продукція трансмедіа – це гібриди, що перетинають і з'єднують декілька потоків, жанрів і форм мультимедійної розповіді. Вони виробляються, розповсюджуються та споживаються між собою

взаємозалежними медійними галузями і технологіями в Сполучених Штатах і транснаціональним шляхом» [5; 246]. Автори підкреслюють, що для розуміння трансмедіа як компонента культури, варто звертати увагу не лише на ті компоненти, що формують її в технічному відношенні, тобто провідники (кабелі, вежі, супутники), вузли (точки з'єднання, протоколи, комутацію пакетів), а також пристрої (комп'ютери, мобільні телефони, цифрові камери), а й на те, що більша частина цих компонентів створюються в умовах трудомісткої економіки, яка включає роботу у регіонах Африки, Латинської Америки та Азії. «Виявлення прихованої праці транснаціональних органів, знайдених на інтегральній схемі є обов'язковим для критичного розуміння глобальних медіа-мереж і комерції» [5; 248].

Власне, можна зазначити, що трансфемінізм охоплює надзвичайно суперечливі погляди її теоретиків. Власне природа трансгендерності може трактуватися в рамках даного напрямку починаючи від есенціалістських до соціально-конструктивістських. Проте спільним вихідним пунктом ідеології трансфемінізму є усвідомлення правомірності бажання людини реалізувати себе, в тому числі й шляхом змін гендеру, тілесності. Жодні політичні, медичні або релігійні авторитети не повинні ставати на перепоні у реалізації даного прагнення людини.

Висновки. Трансфемінізм є напрямом, що сформувався в рамках третьої хвилі фемінізму. Певні трансфеміністські ідеї, наявні в працях феміністичного спрямування, викликали до життя низку теоретичних праць, які виступили на підтримку трансгендерності. В сучасній культурі можна віднайти низку явищ, що дають змогу казати про становлення трансмедіа, де одним із напрямів є концептуалізація медіа трансгендерними особистостями у постцифрову добу. Візуальні практики трансмедіа охоплюють класичні види мистецтва, перформанси, нет-арт, покази мод тощо, виражаючи аспекти трансгендерно і гендерно-невідповідного досвіду, намагаючись встановити відповідність між естетикою, політикою та технологіями культурного виробництва.

Список використаної літератури

1. *Ватулина И. А.* Конвергентность культуры и феномен трансмедиа (на примере сериала «Игра престолов»). *Современные научные исследования и инновации*, 2016. № 7 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2016/07/70101>.
2. *Кирей-Ситникова Я.* Трансгендерность и трансфеминизм. М. : Salamandra, 2015. 200 с.
3. *Пилипчук І.* Берлін – місто-кіногерой. Фільми «Берлінале», в яких німецька столиця грає важливу роль. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://p.dw.com/p/2XIGH>.
4. *Bettcher T. M.* Transphobia. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*. Duke University Press. Volume 1, Numbers 1–2. P. 249–251.
5. *Chen J., Olivares L.* Transmedia. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*. Duke University Press. Volume 1, Numbers 1–2. P.245–248.
6. *Raymond J.* The Transsexual Empire: The Making of the She-Male. NY: Teachers College Press, 1994. 256 p.
7. *Walker Y.* Walk: Artist's Statement. *Mime Journal*, 2017. Vol. 26. P. 43–45. DOI: 10.5642/mimejournal.20172601.07.

References

1. *Vatulina I. A.* Konvergentnost' kul'tury i fenomen transmedia (na primere seriala «Igra prestolov»). *Sovremennye nauchnye issledovanija i innovacii*, 2016. № 7 [Elektronnyj resurs]. Rezhis dostupa: <http://web.snauka.ru/issues/2016/07/70101>.
2. *Kirej-Sitnikova Ja.* Transgendernost' i transfeminizm. M. : Salamandra, 2015. 200 s.
3. *Pylypchuk I.* Berlin – misto-kinoheroi. Filmy «Berlinala», v yakykh nimetska stolytsia hraie vazhlyvu rol. [Elektronnyj resurs]. Rezhym dostupu: <https://p.dw.com/p/2XIGH>.
4. *Bettcher T.M.* Transphobia. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*. Duke University Press. Volume 1, Numbers 1–2. P. 249–251.
5. *Chen J., Olivares L.* Transmedia. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*. Duke University Press. Volume 1, Numbers 1–2. P.245–248.
6. *Raymond J.* The Transsexual Empire: The Making of the She-Male. NY: Teachers College Press, 1994. 256 p.
7. *Walker Y.* Walk: Artist's Statement. *Mime Journal*, 2017. Vol. 26. P. 43–45. DOI: 10.5642/mimejournal.20172601.07.

ТРАНСФЕМИНИЗМ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ ТРАНСМЕДИА

Тормахова Анастасия Николаевна – кандидат философских наук, Киевский национальный университет им. Т. Г. Шевченка, г. Киев

Определяются особенности формирования трансфеминизма. Представлено взаимодействие между появлением трансфеминных идей в феминистическом дискурсе и попыток их устранения в трансфеминизме. Определено, что, несмотря на противоречивость теоретических подходов в рамках данного направления, общим

исходным пунктом трансфеминизма является осознание правомерности желания человека реализовать себя, в том числе и путем изменений гендера, телесности. Обращено внимание на актуализацию сферы медиа и становление явления трансмедиа. Современные визуальные практики трансмедиа охватывают различные виды искусства, перформансы, нет-арт, показы мод, выражая аспекты трансгендерного и гендерно-неопределенного опыта, пытаются установить соответствие между эстетикой, политикой и технологиями культурного производства.

Ключевые слова: трансфеминизм, трансмедиа, культура, визуальность, практики, трансгендер.

TRANSFEMINISM AND ITS INFLUENCE ON VISUAL PRACTICES OF TRANSMEDIA

Tormakhova Anastasiy – PhD, T. Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The article outlines the peculiarities of the formation of transfeminism. The interaction between the appearance of transphobia ideas in feminist discourse and attempts to eliminate them in transfeminism are presented. The inconsistency of theoretical approaches in this direction is noted. The general starting point of transfeminism is the awareness of the legitimacy of a person's desire to realize him, including through changes in gender, physicality. The attention was paid to the actualization of the media sphere and the emergence of the phenomenon of transmedia. Modern transmedia's visual practices cover various types of art, performances, net-art, fashion shows, expressing aspects of transgender and gender-inconsistent experiences, trying to establish a correlation between aesthetics, politics and technology of cultural production.

Key words: transfeminism, transmedia, culture, visual, practice, transgender.

UDC 130.2:316.474

TRANSFEMINISM AND ITS INFLUENCE ON VISUAL PRACTICES OF TRANSMEDIA

Tormakhova Anastasiy – PhD, T. Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The aim of the paper is to reveal the causes of the emergence and peculiarities of the formation of the principles of transfeminism and those visions of modern culture that can be nourished in this cultural-ideological direction. First of all, in the circle of scientific attention comes the media space, in which there are many images associated with the advocacy of the principles of transfeminism.

Research methodology. Six major publications on the subject (scientific journal and newspaper articles) have been reviewed. The main features of the influence of the ideas of transfeminism on the media are outlined.

Results. Transfeminism is the direction that formed within the framework of the third wave of feminism. Certain transphobic ideas, available in the works of the feminist direction, led to the life of a number of theoretical works that supported the transgender. In contemporary culture, you can find a number of phenomena that allow you to talk about the formation of a transmedia, in which we can find a conceptualization of transgender personality in the post-digital era. Transmedia's visual practices cover classical arts, performances, non-art, fashion shows, expressing transgender and gender-neutral experiences, trying to establish a correlation between aesthetics, politics and technology of cultural production.

Novelty. The creative approaches of representatives of the direction of transmedia are outlined and their connection with the ideas of transfeminism is highlighted.

The practical significance. Although in the English-language tradition this problem has received a good reason, in modern national discourse it is not sufficiently illuminated. In addition, certain phenomena, such as transmedia, are only beginning to become the subject of scientific research, which updates the expediency of their analysis.

Key words: transfeminism, transmedia, culture, visual, practice, transgender.

Надійшла до редакції 2.09.2018 р.

УДК 791.4:130.2

ІМАГОЛОГІЧНИЙ МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ТЕКСТІВ (НА ПРИКЛАДІ КІНОМАТЕРІАЛІВ)

Тимофєєнко Аліна Вадимівна – аспірантка кафедри культурології,
Харківська державна академія культури, м. Харків
orcid.org/0000-0002-8338-1683
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.135
tim_av@ukr.net

Здійснюється спроба теоретичного обґрунтування використання імагологічного методу дослідження кінематографічних текстів. Кінематограф визначається як показовий культурний текст, у якому кодуються нові соціальні і культурні міфи. Визначено теоретичні засади імагологічного методу, його використання при дослідженні літератури і можливості дослідження кінематографічних текстів. Висвітлюється основні поняття з термінологічного апарату імагології. Зауважується, що імагологічний метод має міждисциплінарну природу й уможливує дослідження етнонаціональних стереотипів.

Ключові слова: культурологія, культура, культурний текст, кінематограф, імагологія.

Постановка проблеми. Кінематограф є культурним текстом, елементом масової та медійної культури. Як явище культури, кінематограф здатен дати людині певний кінематографічний досвід, що може позитивно чи негативно відбитися на її соціалізації, керувати громадською думкою, впроваджувати нові цінності, соціальні та культурні норми, займати велику частину людського дозвілля, об'єднувати певну групу людей, метою якої є перегляд кінострічки. Водночас, кінематограф є каналом комунікації, що передбачає посередницьку роль між творцями і глядацькою аудиторією. Кіно ретранслює суспільну думку, переосмислює існуючі і створює нові соціальні міфи, зокрема етнонаціональні стереотипи.

Етнонаціональні стереотипи і образ «Іншого» стає предметом дослідження імагології, нової дисципліни, що виникла в межах німецького літературознавства. Імагологічний метод, що уможливорює дослідження образів у культурних текстах, стали використовувати і представники інших гуманітарних дисциплін (історія, соціологія, релігієзнавство, культурологія). Однак, останнього часу спостерігається методологічне осмислення імагології та її використання при дослідженні кінематографічних текстів, адже у кінематографі, як і літературі, формуються сталі образи, що проходять перевірку часом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичну базу дослідження складають роботи, присвячені обґрунтуванню використання імагологічного методу у культурних текстах. Зокрема, це роботи Г. Дизеринка [7], якого називають «батьком» імагології та Дж. Ліерсена [8], що запропонував використовувати імагологічний метод дослідження не лише літератури, а й інших культурних текстів. Імагологія, як розділ культурології, визначається у роботах І. Юджіна-Ріпуна [6], А. Козлової [1], О. Полякова [3, 4].

Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволяє зробити висновок про необхідність саме методологічного обґрунтування імагології. Для цього важливо зосередити увагу на принципах аналізу попередників. По-друге, слід прояснити категоріально-термінологічний апарат імагології. По-третє, визначити особливості імагологічного методу у межах культурологічної науки.

Дана публікація є частиною дослідження, присвяченого культурно-художньої репрезентації образу Японії в європейському кінематографі.

Мета статті – обґрунтування використання імагологічного методу дослідження кінематографічних текстів для виявлення характерних імаготипових структур образу країни.

Виклад основного матеріалу. Імагологія є міждисциплінарним науковим напрямом, що обумовлює декілька основних напрямів дослідження у межах цієї наукової дисципліни. Основними з них є потестарна, історична, літературна, релігійна, іміджологія, художня або історико-культурна імагологія. До останньої відносять наукові розвідки щодо виявлення «образу Іншого» в культурній свідомості нації, що репрезентовано в мистецтві, зокрема у кінематографі. Історико-культурна імагологія наразі є розділом культурології, за думкою деяких вчених [1, 3, 4, 6].

Імагологія як наукова дисципліна, що досліджує образи «Іншого, увійшла у гуманітарну думку завдяки німецьким літературознавцям. Як зауважує Г. Дизеренк, «образи і імаготипові структури є не відображенням дійсних колективних якостей спільнот, що розглядаються (націй, народів тощо), а фікціями, ідеями, що колись у процесі історичного розвитку виникали в даних країнах чи спільнотах. Ці ідеї частково передавалися з покоління в покоління і інколи мали вплив, що зовсім відрізняється від первісних думок і намірів тих, хто вперше їх сформулював» [7]. Особливого значення цей роздум набуває у розумінні того, що «картина іншої країни», репрезентована у культурних текстах, здатна впливати на ідеологію країни-образотворця та поширену серед основних мас населення суспільну думку.

Згодом його думку розділи також Д. А. Пажо і Д. Дукіч. Перший, зокрема, вважав, що імагологія «повинна прийти до ідентифікації образів, що співіснують в одній літературі, в одній культурі» [4; 181]. Досліджуючи образ, імагологу необхідно зрозуміти, які є схожі або оригінальні якості образу, порівнюючи з іншими. Культурний образ, на думку дослідника, є сукупністю ідей про іншого, що відображені у культурних текстах. Водночас, Д. А. Пажо акцентує увагу на репрезентативному характері образу як частини сфери уявного.

Сучасний голландський літературознавець Дж. Ліерсен пропонує власний імагологічний метод, що знайшов утілення у проекті «Imagologica» [8]. Дж. Ліерсен одним із перших, хто запропонував окрім літературних текстів обирати предметом дослідження також ЗМІ, комікси та кіно. Важливими чинниками при виборі предмету імагологічного аналізу, на думку Дж. Ліерсен, повинні стати перевірка культурного тексту часом; підтвердження того, що зображенні характеристики «іншого» є художнім вимислом, а не результатом емпіричного дослідження; актуальність культурного тексту й, у зв'язку з цим, поширеність тексту серед широких верств населення.

Українська історико-культурна імагологія ще не стала поширеним напрямом дослідження, переважно, це теоретичне обґрунтування використання імагологічного методу. Мистецтвознавець І. Юджін-Ріпун вважає імагологію своєрідним аналогом біосеміотики, наголошуючи на тому, що

імагологія є «суголосною деяким тенденціям у поетичній творчості, приміром, феноменам тотальної персоніфікації, уособлення предметних описів, подання світу речей» [6; 43]. Втім, зустрічаються наукові праці, присвячені особливостям репрезентації національних образів у культурних текстах. Літературознавець Д. Наливайко [2] присвятив свою монографію рецепції образу України у західноєвропейських етнографічних і публіцистичних текстах XI-XVIII ст. Однак, українського наукового доробку імагологічного дослідження образів «іншого» у кінематографі ще незначна кількість.

Від теоретичного обґрунтування переходимо до практичного застосування. Кожен із зазначених вище дослідників пропонує власну модель імагологічного аналізу образу «іншого», втім спільною рисою усіх моделей є поступовий аналіз предмету дослідження від часткового до загального. Імагологи перейняли також традицію структурно-системного аналізу. Імаготипові структури є системою, яку слід розглядати через аналіз окремих структурних елементів: імагеми, імаготеми, імаготипу.

Уперше поняття «імагема» запропоновано Ж.-М. Муром, який стверджував, що «національні імагеми визначаються їх янусовою амбівалентністю і неприйнятністю до власного старіння» [1; 116]. У нашому розумінні, імагема – найелементарніша одиниця образу, структурний елемент імаготеми й імаготипу. Імагема виступає як іконічний код, сукупність яких створює окремий образ країни. Імагемою може виступати предмет традиційної культури, національна пісня, видатні місця – будь який код, що буде ідентифікуватися з певним народом. Якщо кажемо про французів, то у ряд імагем постануть Наполеон, Лувр, Ейфелева вежа, жаби, запашний багет. У той час, як елементарними структурними елементами японської культури виступають сакура, самурай, гейша, аніме, новітні технології. Однакові імагеми можуть бути характерні для різних імаготипів, тому доцільним вважається комплексне дослідження імагем. Аналізуючи кінематографічний текст, імаголог помічає використання іконічного коду, фіксує частотність використання, інтерпретує.

Поняття «імаготема» також запропонована Ж.-М. Муром і широко використовується у імагологічних розвідках. Імаготема є більш широким поняттям і є мотивом, що відрізняється частотою використання і, зазвичай, ґрунтується на історичних, культурних, соціальних міфах. Як приклад, поширеними імаготемами репрезентації образу Японії у кінематографі є доба феодалізму і участь Японії у Другій світовій війні. На вибір імаготеми впливають міжкультурні зв'язки між країною-образом і країною-репрезентантом. Зокрема, у кінострічках американського і британського виробництва переважають імаготеми з воєнних подій, в той час як французькі режисери віддають перевагу репрезентації сучасної Японії. Тобто аналіз імаготеми необхідний, щоб виокремити сюжетні тематики, що викликають асоціації з образом обраної країни або народу.

Найзмістовнішою з імаготипових структур є, власне, імаготип. Це поняття запропоновано М. Фішером, на думку якого основною функцією імаготипу є привернути увагу дослідника до повторюваності й одноманітності деяких найелементарніших одиниць національного образу. Тобто імаготип це символічний конструкт, сукупність елементарних одиниць імаготипової структури, об'єднанні за їх спільною властивістю.

Національний образ може складатися з декількох імаготипів, що можуть бути схожими, або, навпаки, зовсім різними. Імаготипи безпосередньо пов'язаний з етнонаціональними стереотипами. Наприклад, тривалий час Японія сприймалася, з одного боку, як утрачений рай, а з іншого, як учорашній ворог. Таким чином, виокремлюються два імаготипа «живописна країна» і «жовта небезпека» відповідно. Варто зауважити, що імаготип – це сталий конструкт, однак під впливом зовнішніх чинників, він може трансформуватися. Зокрема, імаготип «жовта небезпека» в європейському і американському кінематографі початку XIX ст. трансформувався в імаготип «високотехнологічної країни».

Суголосючи Дж. Ліерсену, вважаємо доцільним провести аналіз у трьох різних аспектів: інтертексту, контексту і, власне, тексту. Аналіз тексту, крім виокремлення зазначених вище елементів, передбачає також визначення як саме жанрові особливості впливають на репрезентацію того чи іншого імаготипу. Зокрема, кінокомедія переважно апелює поширеними імагемами, але використовує імаготеми, що характеризують країну-образотворця, аніж країну-образу.

Досліджуючи інтертекстуальність образу важливу увагу слід приділити іншим культурним текстам, у яких також зустрічаються визначенні імаготипи. Звертаємо вашу увагу на той факт, що інтекстуальний аналіз повинен проводитися в межах обраного виду мистецтва, якщо не аналізуємо культурний простір загалом. Тобто, якщо нас цікавить образ певної країни у кінематографі, то необхідно проаналізувати усі кінематографічні тексти, у яких присутній або може бути присутнім образ країни. Фіксуючи особливості репрезентації образу, необхідно водночас проводити порівняльний аналіз репрезентації імаготипу в обраних кінематографічних текстах. Повторення імаготипових структур у певний історичний період свідчить про домінування певного імаготипу.

Контекстуальний аналіз необхідно проводити, щоб визначити причинно-наслідковий зв'язок формування саме такого імаготипу країни. Медіа-дослідник О. Федоров [5] запропонував досліджувати імаготипові структури, застосовуючи також герменевтичний метод. Досліджуючи американський кінематограф, він акцентує увагу на історичному, культурному і політичному (ідеологічному) контексті.

За методологією О. Федорова, імаголог повинен визначити, що повідомляє кінотекст про період свого створення. Однак зауважимо, що досліджуючи художній фільм історичного жанру, необхідно зважити на відповідність реального історичного періоду з історичним часом, відображеним у кінострічці. Також необхідно зрозуміти, що знання реальних історичних подій допомагає розумінню кінематографічних подій. Саме при контекстуальному аналізі образу «іншого» у кінематографічних текстах важливо відмічати відображення міжкультурних взаємин між представниками різних країн (образу та образотворця).

Культурний контекст імагологічного аналізу кінематографічних текстів полягає у визначенні світогляду, що презентовано у кінострічці. Проводячи аналіз, необхідно відмітити, яку картину світу пропагують кінотворці, яка ідеологія є домінуючою. Слід відповісти також на питання: чи представлені персонажі у стереотипній манері, а також що саме репрезентація повідомляє нам про культурний стереотип даної групи. Дослідження культурного контексту також має дати визначення які соціальні і культурні міфи окремих кінотекст підтримує, відкидає чи навіть створює нові.

Ідеологічний контекст переважно повинен допомогти імагологу виявити вплив пропагандистського центру на створення образу тієї чи іншої країни. Вважається доцільним визначити ідеологію авторів кінотексту, ідеологію, що панує у кінотексті та виокремлення спільних та відмінних рис. Не менш важливого значення має дослідження умов ринку, у яких створювався кінотекст.

Окремо також необхідно сказати про контент-аналіз. Цей метод характерний більш для західної наукової школи, а саме для напряму «film studies». Метод контент-аналізу передбачає аналіз змісту і може мати два напрями: кількісний контент-аналіз та якісний. Контент-аналіз кінострічок повинен гармонізувати обидва напрями і відповісти на питання: *що* саме кажуть і *як часто*. Кількість повторюваних виразів свідчить як раз про домінування того чи іншого імаготипу. Наприклад, тільки у кінострічці «Учорашній ворог» зафіксовано 4 вирази «жорстокий» для характеристики японських солдатів.

Висновки. Новий науковий напрям – імагологія – пропонує новий підхід до дослідження образу «іншого» у культурних текстах. Як розділ культурології, вона апелює семіотичним і герменевтичними методами, і пропонує власний метод. Імагологічний метод спрямовано на визначення елементарних одиниць національного образу у свідомості представників інших народів. Дослідження імаготипових структур у кінотекстах дозволяє визначити стереотипні уявлення про образ «іншого» серед широких верств населення, адже кінематограф є феномен масової культури і каналом медіа-комунікації.

Список використаної літератури

1. *Козлова А. А.* Имагологический метод в исследованиях литературы и культуры. *Обсерватория культуры*, 2015. № 3. С. 114–118.
2. *Наливайко Д.* Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. Київ : Основи, 1998. 578 с.
3. *Поляков О. Ю.* Становление и развитие категориального аппарата имагологии. *Вестник Вятского гос. гуманитар. ун-та*, 2014. № 9. С. 125–135.
4. *Поляков О. Ю.* Принципы культурной имагологии Даниэля-Анри Пажо. *Филология и культура*, 2013. № 2 (32). С. 181–184.
5. *Федоров А. В.* Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992–2010). М. : Изд-во МОО Информация для всех, 2013. 230 с.
6. *Юдкін-Ріпун І.* Имагологія як комплексний напрям дослідження культури. *Культурологічна думка*, 2009. № 1. С. 42–48.
7. *Dyserinck H.* Imagology and the Problem of Ethnic Identity. *Intercultural Studies*. 2003. № 1. URL: http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck_shtml. (Дата звернення: 02.03.2019).
8. *«Imagologica»* / Joep Leerssen. URL: <http://imagologica.eu>

References

1. *Kozlova A. A.* Imagologicheskii metod v issledovaniyakh literatury i kultury. *Observatoriya kultury*, 2015. № 3. S. 114–118.
2. *Nalyvaiko D.* Ochyma Zakhodu. Retseptsiia Ukrainy v Zakhidnii Yevropi XI-XVIII st. Kyiv : Osnovy, 1998. 578 s.
3. *Polyakov O. Yu.* The formation and development of the categorical apparatus of imagology. *Vestnik of the Vyatka State Humanitarian University*, 2014. № 9. S. 125–135.
4. *Polyakov O. Yu.* Printsipy kulturnoy imahologii Danielya-Anri Pazho. *Filologiya i kultura*, 2013. № 2 (32). S. 181–184.
5. *Fedorov A. V.* Transformatsii obraza Rossii na zapadnom ekrane: ot epohi ideologicheskoy konfrontatsii (1946-1991) do sovremennogo etapa (1992–2010). M. : Izd-vo MOO Informatsiya dlya vseh, 2013. 230 s.

6. *Yudkin-Ripun I.* Imaholohiia yak kompleksnyi napryam doslidzhennia kultury. *Kulturolohichna dumka*, 2009. № 1. S. 42–48.
7. *Dyserinck H.* Imagology and the Problem of Ethnic Identity / *Intercultural Studies*. 2003. № 1. URL: <http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml>. (Date: 02.03.2019).
8. *«Imagologica»* / Joep Leerssen. URL: <http://imagologica.eu> (Date: 02.03.2019).

ИМАГОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТЕКСТОВ (НА ПРИМЕРЕ КИНОМАТЕРИАЛОВ)

Тимофеевко Алина Вадимовна – аспирантка кафедры культурологии,
Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

Предпринимается попытка теоретического обоснования использования имагологического метода исследования кинематографических текстов. Кинематограф определяется как показательный культурный текст, в котором кодируются новые социальные и культурные мифы. Определены теоретические основы имагологического метода, его использование в исследованиях литературы и возможности исследования кинематографических текстов. Освещаются основные понятия в терминологическом аппарате имагологии. Отмечается, что сейчас имагологический метод имеет междисциплинарную природу и делает возможным исследование этнонациональных стереотипов.

Ключевые слова: культурология, культура, культурный текст, кинематограф, имагология.

IMAGOLOGICAL METHOD OF THE STUDY OF CULTURAL TEXTS (ON THE EXAMPLE OF CINEMA)

Tymofeyenko Alina – Postgraduate, Department of Culturology,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

This article attempts to provide a theoretical basis for the use of the imagological method of studying cultural texts. Cinema is defined as an indicative cultural text that encodes new social and cultural myths. The theoretical foundations of the imagological method, its use in literature studies, and the possibilities of studying cinematic texts are determined. The main concepts in the terminology of imagology are covered. It is noted that now the imagological method has an interdisciplinary character and makes possible the study of ethnonational stereotypes.

Key words: cultural studies, culture, cultural text, cinema, imagology.

UDC 791.4:130.2

IMAGOLOGICAL METHOD OF THE STUDY OF CULTURAL TEXTS (ON THE EXAMPLE OF CINEMA)

Tymofeyenko Alina – Postgraduate, Department of Culturology,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The **aim** of this paper is to substantiate the use of the imagological method of studying cinematic texts to identify characteristic structures of imagotype.

Research methodology. The basis of the study of the image of «the Other» in this article is imagological method. As a section of cultural studies, the method refers to semiotics and hermeneutics. General scientific methods, in particular, the content analysis method are also used.

Results Historiographical analysis of the scientific work of predecessors allowed revealing the characteristic aspects of the imagology. The main of them is potetra, historical, literary, religious, image, artistic or historical-cultural imagology. Historical and cultural imagology is a section of cultural studies that explores the discovery of the «image of the Other» in the cultural consciousness of the nation, which is represented in art, in particular in cinematography.

Imagotypical structures, combined, reflect the national image of the country appropriate to divide into smaller structural elements. The imago, imagotheme and imagotype are the main ones. Using the imagological method, the cultural expert must consistently isolate and analyze each of the imagological units of the cinematographic text. To study the dynamics of the development and distribution of structures of imagotype, the hermeneutic approach should be used. In particular, it is expedient to use the hermeneutic method, namely the interpretation structures of imagotype in contextual, textual and textual. It is also necessary to use the method of content analysis, the main purpose of which is to determine: what exactly are the image of the «Other» and how often.

Novelty. An analysis of recent studies suggests the interest in the theoretical substantiation of the imagology, but the methodological substantiation of the imagological method in Ukrainian scholarly thought is extremely rare.

Practical significance. This publication is part of a study devoted to the cultural and artistic representation of the image of Japan in European cinematography. The imagological research is the theoretical foundation for a heuristic model of Ukraine's cultural policy on the international arena.

Key words: cultural studies, culture, cultural text, cinema, imagology.

Надійшла до редакції 19.11.2018 р.

УДК 712.01:13

САДОВО-ПАРКОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ТЕРИТОРІЯ ОЛЮДНЕННЯ

Гриценко Валентина Степанівна – кандидат філософських наук,
доцент кафедри етики, естетики та культурології, Київський
національний університет ім. Т. Шевченка, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.136
valentyana grytsenko@knu.ua

Досліджено садово-паркове мистецтво як специфічний простір, де особливим чином відбувається олюднення як процес входження людини у параметри своїх сутнісних характеристик. Проведено аналіз чинників та умов його здійснення.

Ключові слова: садово-паркове мистецтво, антиентропія, ретрит, духовна санація, рекреаційність природи, деміургія, самотворення, олюднення

Постановка проблеми. Серед питань облаштованості людського буття інтерес до садово-паркотворення займає свою культурознавчу нішу і є стійким. Його історична тяглість мала б стати ґрунтом для нових теоретичних розробок, однак стереотипи, сформовані фактографічною домінантою, стають цьому на заваді. Орбіти таких досліджень, зазвичай, оминають стрижень, що є ключем до розуміння глибинних причин появи садово-паркового мистецтва, шляхів його типологізації, стабільного попиту на нього.

Саме тому успішні екскурси в історію цього мистецтва, розгляд процесів його формотворення мають присмак етюдності, який посилюється при з'ясуванні його перспектив, адже досі не з'ясовано, що змушує людство залишати складовою своєї дійсності такий трудомісткий і витратний проект. Це питання вводить нас у сферу філософії, яка, роз'яснюючи смисли буття, володіє знанням оптимальності для саморозвитку людини як духовно мотивованої істоти. Слід зауважити, що плідність такого підходу забезпечена дослідженнями Київської філософської школи, що, розробивши сутнісний аналіз людської діяльності, перетворила його на продуктивний метод аналізу філософських проблем людини і культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Обраний напрям аналізу садово-паркового мистецтва є новим й, відповідно, не відображений у публікаціях. Однак у вирішенні поставленої проблеми слід зважати на дискурс, що сформувався на інших напрямках його вивчення. Найбільш фундаментальний пласт складають культурно-історичні дослідження, послідовники традиції описання садів і парків. Серед найбільш ґрунтовних й інформативних слід назвати праці Дормидонтової В. В. [1], Курбатова В. Я. [2], Ожегової О. С. [7], Палентреєр С. М. [8], Сокольської О. Б. [10] Семіотичні аспекти аналізу садово-паркового мистецтва знайшли висвітлення у Лихачова Д. С. [3], що розглядав його як текст. Питанням його іконології присвячені студії Соколова М. М. [9], здійснені у парадигмі регіональної компаративістики. Окреме місце посідають праці, пов'язані з потребами ландшафтного проектування та дизайну, зокрема, системний виклад Ніколаєвим В. О. [5] основ ландшафтно-естетики. Евристично потужний матеріал, що різнобічно висвітлює специфіку садово-паркового мистецтва у традиційних культурах, торкаючись філософії людини, представлений дослідженнями Малявіна В. В. [4] та Ніколаєвою Н. С. [6]. Врешті, сама природа даного феномену вимагає міждисциплінарних досліджень, що засвідчує звернення до нього представників різних сфер знань і що є причиною відсутності системного дискурсу. Позитивним зрушенням у вивченні проблеми у вітчизняному науковому просторі є спроби людиномірного бачення даної практики, намагання створити її філософію, представлені, зокрема, у дослідженнях П. М. Ямчука, що розглядає філософію саду з позиції світоглядних традицій – української і світової.

Мета статті: довести, що садово-паркове облаштування людського буття є процесом сутнісної реалізації людини, її входження у параметри своєї універсальності.

Виклад матеріалу дослідження. З філософських позицій вторинність садово-паркової діяльності у ставленні до паїґа виступає як результат свідомих і, що вкрай важливо, – послідовних зусиль, зусиль не меркантильного порядку, адже садово-паркове мистецтво попри свій зв'язок із землею не є галуззю землеробства, а, отже, не мотивоване потребами фізичного виживання. Воно виконує іншу, принципово відмінну, задачу, здійснюючи «роботу» з антиентропії, яка актуалізує домірність людини Всесвіту. У принципі це стосується будь-якого її творчого руху, однак у даній царині це має наочно-конструктивний вияв.

Під цим кутом зору суттєвим стає питання щодо начал садово-паркової справи, що криються у внутрішніх інтенціях людини, чий саморозвиток передбачає гармонізацію стосунків зі світом й, відповідно, прирощення власної духовної матерії. Зовнішні стимули садово-паркової творчості

різняються в залежності від соціально-історичної суттєвості періоду, культурно-регіональної специфіки, особливостей менталітету, кліматичних умов. Ці фактори можуть сприяти або перешкоджати духовній спрямованості, посилювати чи стримувати її імпульс, збагачувати чи стандартизувати його зовнішні вияви, однак змінити саму потребу у такій формі людського самоздійснення вони не здатні. Впродовж віків вона залишається незмінною.

Безупинний процес світовлаштування тримає її в тонусі, адже неспинність саморозвитку є водночас і способом, і умовою людського буття. Це буде тривати доки жива остання людина, значуща одиниця Всесвіту: її самоздійснення не є цілковито автономним, а займає позицію у вселенській антиентропії, у свою чергу підпадаючи під її експертизу. Не випадково створення садово-паркового простору здавна спирається на філософію і у своїй й суспільній легітимації зобов'язане саме філософам. Для деяких воно стало відправною точкою власної філософської позиції. Переконаливий приклад цього дають традиційні культури, що зберегли ревну відданість цій людинотворчій інституції, зважаючи, передусім, на її духовний потенціал: тут не виникає питання, яка з потреб, духовна чи матеріальна, обумовила її появу.

Духовний пріоритет у стимулах садово-паркової справи підтверджує, зокрема, практика створення тихих садів (Quiet Gardens), започаткована у 90-ті англійцем Ф. Родеріком як рух за формування зон спокою, усамітненого самоусвідомлення, подорожі всередину себе, вкрай необхідних за умов переважно командної і групової роботи. Тут Європа діє в унісон із традиційним Сходом, де здавна в межах філософсько-релігійних практик використовувався ретрит – тимчасове чи довгострокове відсторонення від загалу заради власної духовної санації.

Якщо заглянути у прадавню історію, то й для Амїтіс, власниці славнозвісних садів Семіраміди, їх рукотворна територія була, передусім, простором трансцендування – утримання відносин з реальністю, існуючою за межами її реального життя. Батьківщина – це сфера трансцендентного, й переживання асїрійською царицею відірваності від вітчизни виявилось каузатором особливої духовної концентрації, духовного інтенсивну, що резонували з її жагою внутрішньої цілісності і свободи. Дивовижні сади, власне, і стали простором відповідного смислотворення.

Практично кожному в більшій чи меншій мірі знайомий стан вилущування свого людського ядра з тенет повсякденного шлаку. Як показав час, союзником його найвищої результативності виступає природа, що в натуральному і в окультуреному вигляді залишається коліскою людства. Справжній посол Всесвіту, вона є для людини невичерпним ресурсом креативних можливостей, що реалізуються у формуванні світу Людини і повсякчасному його відтворенні. Їх взаємодетермінація є складовою антиентропійної самоорганізації Всесвіту, чия земна програма була активована з початків творення людиною штучної реальності. (Рух у бік такого опосередкованого буття розпочався, як стверджують науковці, задовго до неоліту, який його суттєво прискорив). Ця її іпостась була вичерпно охарактеризована американським вченим Б. Фуллером, який, вбачаючи в людині «невід'ємну функцію» Всесвіту, назвав її «витонченою анти ентропією». Усвідомлення людством такої своєї ролі може забезпечити успішність його подальшої історії.

Однак з античних часів вселенськість людини розглядається у межах космології, де всесвіт як безмежжя всього існуючого поступається місцем космосу – світу, взятому в аспекті його гармонійної впорядкованості. Космологічна естетика піфагорійців засвідчила операціональність даної аналітичної моделі, яка у своїх пріоритетах мала цілісність бачення та аксіологічну спрямованість. Вперше назвавши світобудову словом «космос», Піфагор наполягав на тому, що її краса, породжена впорядкованістю і симетрією, доступна лише гармонійній людині, здатній впорядковувати власний макрокосм.

Фундаментальна опозиція «космос-хаос» назавжди проклала межу між взірцевою, бажаною, досконалістю і її відсутністю у реальному людському бутті, сформувавши давню, ще поза релігійну, традицію брати небо у помічники та несхибні порадики в непростій праці самотворення. Сьогоднішні ж знання вказують на зв'язок внутрішніх гармонізаторів людини з її вселенськістю, а не з учнівським наслідуванням космічної гармонії, як це вбачалось грекам, творцям арете – еллінської моделі ідеальних людських чеснот. Принципова відмінність цих позицій очевидна, як і те, що спільним для них є розуміння самовдосконалення як суто людського – духовно мотивованого – розвитку. В цьому дискурсі своє місце має зайняти концепт території самотворення, досі не сформований, хоча природно «вшитий» у тіло проблеми людської самореалізації.

У найбільш загальному вигляді мова йде про найсприятливіші умови для духовної концентрації та самовияву, здавна пошукувані людством. Однією з таких «територій» стали специфічні рекреаційні зони – садові, а слідом за ними – паркові. Процес їх створення має свою сутнісну преамбулу і багату історичну фабулу. При цьому, звісно, слід враховувати різницю між двома процесами: набуттям людськості шляхом світовлаштування і самоідентифікацією у вже

усвідомленій людській іпостасі. Зрозуміло, що площини цих процесів не можуть не перетинатися, однак по суті вони не ідентичні, як не ідентичні боротьба за виживання і аскеза, фізичний резерв і духовний ресурс. Безумовно, кожний крок у формуванні людського світу ставав для людини самовідкриттям, однак лише з появою потреби у самоусвідомленні відбулося справжнє народження людини. Цьому особливим чином сприяла природа.

Коли сьогодні ми говоримо про материнське лоно природи, ми маємо справу з образом, народженим суб'єктом цивілізації – пізньою людиною, що здолала у стосунках з нею три послідовні стадії: набуття механізмів пристосування до природного середовища в умовах власної критичної неконкурентної меншовартості; формування життєво необхідної взаємодії на основі саморозгортання у *Homo faber*; втрати відчуття будь-якої гомогенності з природним світом внаслідок його граничної утилітарно-прагматичної експлуатації. За цим ховається складний процес трансформації переживання людиною факту своєї земної присутності – у фізичному і метафізичному вимірах. У його багатшаровій діалектиці окреме місце належить вірі у надзвичайні рекреаційні можливості природи, яка здатна ставати духовним прихистком: заспокоювати й відновлювати, зосереджувати й налаштовувати, очищувати й надихати.

Практично в кожній культурі ця віра залишила свій слід у формах специфічного досвіду, бажаного для багатьох, та вповні доступного тільки обраним – здатним не просто відчувати цю принаду, а відгукуватися на неї усім своїм людським еством. Частково ця спроможність присутня у почутті природи, що поверховим поглядом може сприйматись лише як вміння милуватись нею. Насправді воно є виявом всеприсутності людини у світі, що забезпечена її універсальною здатністю вкладати власну сутність у будь-яке своє відношення, виходячи при цьому з суті його об'єкта. Першим полігоном її апробації стала навколишня природа: її загрозливі виклики, мобілізуючи ранні людські зусилля, гранили людину, назавжди залишивши на придбаних вміннях, на сформованих якостях печатку непозбутньої єдності із природою.

Більш того, спогади про перший досвід реалізації власного креативу розвинули психологію деміургічного переживання, яке супроводжує людину впродовж її історичного і особистого життя. Потужна концентрація енергії творення, що зберегла людство на старті, залишила відгомін у знайомому всім почутті натхнення – піку готовності до самоздійснення. Цей складний синтез переживань та відчужань (на жаль, досліджений недостатньо) може багато чого розповісти про людину як значущу одиницю Всесвіту, суб'єкта деміургії, здійснюваної на Землі.

Такий статус людини існує поряд з її зануренням у буденність й відпадинням від деміургічних засад своєї сутності. Прорив до них, як до того, що забезпечує збереження людськості, можливий лише за умов надання життю сутнісних смислів. Це надто складно при звичайному його перебігу, адже вимагає постійної внутрішньої, багато в чому жертвовної роботи, своєрідної мирської аскези. Та існують два стани, переживаючи які, людина незмінно повертається у простір своїх сутнісних сил: це безкорислива любов і творчість. В їх межах відбувається подолання нею своєї фізичної малості й тимчасовості шляхом відкриття у собі вільної, незалежної від обмежень буття, універсальної істоти. В обох випадках людина формує території деміургії, потужно реалізуючи енергію самотворення.

Давно помічено, що в цих, а також в інших подібних випадках її найкращим резонатором виступає природа, яка в рази посилює початковий імпульс, збагачуючи його інтенційно і почуттєво. Природа, як дім, де народжувалась людина, повна знаків і символів її формування, давно редукованих до звичайного людського життя, згорнутих у своєму справжньому сенсі до формату буттєвих обставин. Однак пробудження потреби бути вповні людиною вимагає повернення до їх повного смислу. Тому з прадавніх часів природні ніші сприймаються як найкращий духовний прихисток, особливо сприятливий для роботи із самовдосконалення. Це має безліч підтверджень. Можна бути певними, що і в майбутньому їх не поменшає, адже прагнення, а разом з ним і здатність нарощувати у своїй дуальній структурі духовну складову, витісняючи тварну, є сутнісною ознакою людини, її родовою характеристикою.

З уявленнями про духовно-рекреаційні можливості природи пов'язана віковична практика створення садів і парків, що засвідчує їхню іконологія. Попри культурно-регіональну специфіку вона має спільне символічно-змістове навантаження, народжене усвідомленням людини себе як частини всебуття, колізіями переживання власної різномасштабності: фізично-темпоральної обмеженості і вселенськості, залежності від домагань щоденщини і свободи нічим не обмеженого духу. Сприймаючи себе як частку єдиної вселенської гармонійної цілісності, людська індивідуальність отримує інші маркери самооцінки, що кличуть долати межі буденного. Відповіддю на цю потребу, власне, і стала традиція садово-паркового облаштування, органічно пов'язана з природо-людською єдністю, акцентована ідеєю людської творчої активності.

Філософську значущість питання (а найважливішою задачею філософії є, як відомо, роз'яснення сенсів людського буття) підтверджує його актуалізація у сучасній науковій думці. Крізь історико-мистецтвознавчу і соціокультурні доміанти розгляду, здебільшого викликаного дизайнерськими запитами і колізіями урбанізованого життя, проглядає проблема травматизації людського світовідчужання, що стала наслідком зміщення його вісі з духовно-творчих інтенцій на прагматичні під інтервенційним тиском сьгоднішніх реалій.

Це задає інший кут баченню садово-паркового мистецтва: воно і в історичній, і у типологічній іпостасях постає як територія олюднення – збереження та відродження людськості, справжнього людинотворення. Як об'єкт людської діяльності олюднюється і трансформована природа, набуваючи іконічності, яка стає мовою внутрішньо-родової людської комунікації. Слід визнати, що ці процеси практично не досліджені попри те, що їхня наявність має евристичне навантаження, корисне для створення філософії садів, а також естетико-культурологічного аналізу результатів цього специфічно людського втручання у природу. Достатньо задатись питанням, чому дана практика продовжує залишатись актуальною, щоб зрозуміти цю необхідність.

Промовистими в цьому плані є традиційні культури. Створені ними канони організації садово-паркового простору подолали віки, ставши загально визнаною класикою. Слід визнати, що європейське око сприймає цей їхній статус лише за умов певного внутрішнього налаштування, що не дає вбачати в них лише екзоти. Така налаштованість досягається не засвоєнням чужорідних символів, а відкриттям у собі повноти людського змісту, що робить їх цілком прониклими. З цих позицій всі рукотворні садово-паркові зони: священні гаї, сади Академії, перські парадизи, пейзажні сади тощо, відмінні за своєю архітектонікою та стилістикою, є гомогенними за спільним призначенням бути місцем і засобом духовної санації, а в ідеалі – духовного зростання.

В усі часи садово-паркова творчість залишалася комплексною дією, підпорядкованою цій головній меті. Поєднуючи стимули і результати, духовні інтенції і матеріальний продукт, вона головним матеріалом мала і має людину з її впевненістю і запитами, принципами й пориваннями, падіннями і злетами. Складна діалектика життєвого самоздійснення знаходить тут вихід у світ трансцендентного: формування природи за власними уподобаннями вводить людину у стан деміургії, знімаючи обмеження в її самореалізації, характерні для звичайного життя. Набуваючи в цій «майстерні» повноти своєї цілісності, вона стає провідником усіх сил буття. Почуття свободи самовияву максимально мобілізує її сутнісні сили разом із відчуттям можливостей їх оптимальної реалізації. Саме тому ландшафтні матеріали, стаючи «цеглинами» рукотворної світобудови, потужно й результативно працюють на духовне самобудівництво, реалізуючи у поєднанні матеріального і духовного один з головних показників людської природи – відкритість людини до світу як істоти діяльної, здатної і готової до творення.

Обраний аспект аналізу спрямовує увагу й на камерність садово-паркових просторів як на їх незмінну ознаку попри типологічне і стилістичне різноманіття. Незалежно від призначення і масштабу спільним є прагнення забезпечити можливість духовної концентрації, що потребує гармонізації внутрішнього стану й наявності варіантів бажаного усамітнення. Трансформований людиною природний ареал сповнений кодами комунікації, однак це не стає на заваді, адже формування даної символіки потребувало подібної, нехай і внутрішньої, духовної ніші, де народжувався, виношувався й готувався до реалізації загальний творчий задум. Прагнення до цілісності, дійсно, вимагає зосередженості. Відтак простір спільного рекреаційного використання заряджений на індивідуальну духовну звитягу, яка передбачає відмову від нікчемності і суєтності заради внутрішньої концентрації для зосередженої розмови із собою з позицій високих сенсів буття. Саме ця інтенція робить стійкою атмосферу камерності, що супроводжує всі без виключення сади – від пейзажних до меморіальних.

Природа якнайкраще резонує з таким станом своєю темпоральною незорістю, могутньою непоборністю своїх незмінних законів, космічною обумовленістю своїх перетворень. Духовно мотивований контакт із нею, яким, власне, і є садово-паркове мистецтво, розширює уявлення людини про свій відповідний масштаб – нереалізований, однак можливий. Він вводить людину у багатогранну царину її людськості, надихаючи на повноту самоздійснення на високому рівні людської універсальності.

Висновки. Тривала історія вивчення садово-паркового мистецтва, сьгоднішня активізація інтересу до нього підтверджують культурну значущість даного феномену, а, отже, й необхідність його подальшого – продуктивного – аналізу. Серед таких моделей – спроба його дослідження як засобу людського самоздійснення. Як виявилось, потреба людини у такій формі практики формується у царині її сенсожиттєвих значень, народжених на перетині її вселенськості і звичайного життя. Символічний простір рукотворного ландшафту, як у процесі його створення, так і на етапі сприйняття резонує з сутнісними силами людини, унаочнюючи їх наявність і потужний потенціал.

Він загострює в людині потребу в набутті повноти своїх справжніх смислів, здібнених і втрачених у колізіях існування. Саме це задає інший кут розумінню садово-паркового мистецтва як території збереження і розвитку людськості.

Список використаної літератури

1. *Дормидонтова В. В.* История садово-парковых стилей. М. : Архитектура-С, 2004. 208 с.
2. *Курбатов В. Я.* Всеобщая история ландшафтного искусства. Сады и парки мира. М. : Эксмо, 2007. 736 с.
3. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л. : Наука, 1982. 343 с.
4. *Малявин В. В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М. : Изд-во АСТ; Дизайн. Информация. Картография; Астрель, 2003. 436 с.
5. *Николаев В. А.* Ландшафтоведение: эстетика и дизайн. М. : Аспект-Пресс, 2005. 176 с.
6. *Николаева Н. С.* Японские сады. М.: Изобразительное искусство, 1975. 280 с.
7. *Ожегова Е. С.* Ландшафтная архитектура: история стилей. М. : Оникс; Мир и образование, 2009. 624 с.
8. *Палентреер С. Н.* Садово-парковое и ландшафтное искусство. М. : МГУЛ, 2008. 307 с.
9. *Соколов М. Н.* Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М. : Прогресс-Традиция, 2011. 704 с.
10. *Сокольская О. Б.* История садово-паркового искусства. М. : Инфра-М, 2004. 350 с.

References

1. *Dormidontova V. V.* Istorija sadovo-parkovyh stilej. M. : Arhitektura-S, 2004. 208 s.
2. *Kurbatov V. Ja.* Vseobshaja istorija landshaftnogo iskusstva. Sady i parki mira. M.: Jeksmo, 2007. 736 s.
3. *Lihachev D. S.* Pojezija sadov: K semantike sadovo-parkovyh stilej. L. : Nauka, 1982. 343 s.
4. *Maljavin V. V.* Sumerki dao. Kul'tura Kitaja na poroge Novogo vremeni. – M. : Izdatel'stvo AST; Dizajn. Informacija. Kartografija; Astrel', 2003. 436 s.
5. *Nikolaev V. A.* Landshaftovedenie: jestetika i dizajn. M. : Aspekt-Press, 2005. 176 s.
6. *Nikolaeva N. S.* Japonskie sady. M. : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1975. 280 s.
7. *Ozhegova E. S.* Landshaftnaja arhitektura: istorija stilej. M. : Oniks; Mir i obrazovanie, 2009. 624 s.
8. *Palentreer S. N.* Sadovo-parkovoe i landshaftnoe iskusstvo. M. : MGUL, 2008. 307 s.
9. *Sokolov M. N.* Princip raja. Glavy ob ikonologii sada, parka i prekrasnogo vida. M. : Progress-Tradicija, 2011. 704 s.
10. *Sokol'skaja O. B.* Istorija sadovo-parkovogo iskusstva. M. : Infra-M, 2004. 350 s.

САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВА КАК ТЕРРИТОРИЯ ОЧЕЛОВЕЧИВАНИЯ

Гриценко Валентина Степановна – кандидат философских наук, доцент кафедры этики, эстетики и культурологии, Киевский национальный университет им. Т. Шевченка, м. Киев

Исследовано садово-парковое искусство как специфическое пространство, где особым образом происходит очеловечивание как процесс вхождения человека в параметры своих сущностных характеристик. Проведён анализ факторов и условий его осуществления.

Ключевые слова: садово-парковое искусство, антиэнтропия, ретрит, духовная санация, рекреационность природы, демиургия, самосоздание, очеловечивание.

LANDSCAPE ART AS A HUMANIZATION TERRITORY

Hrytsenko Valentyna – kandydat fylosofskykh nauk, dotsent kafedry etyky, estetyky ta kulturolohii, Kyivskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka, Kyiv

The landscape art has been studied as a specific space, where humanization occurs in a special way as a process of entering of a person into the parameters of own essential characteristics. The analysis of factors and conditions for its implementation was carried out.

Key words: landscape art, anti-entropy, retreat, spiritual sanation, nature recreation, demiurgic phenomenon, autopoiesis, self-creation, humanization.

UDC 712.01:13

LANDSCAPE ART AS HUMANIZED TERRITORY

Hrytsenko Valentyna – kandydat fylosofskykh nauk, dotsent kafedry etyky, estetyky ta kulturolohii, Kyivskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka, Kyiv

The aim of the article is to prove that landscape art is a process of the essential realization of a human in the fullness of his universality.

Research methodology. The nature of the study subject implies its interdisciplinary nature. The philosophical model of analysis was chosen in contrast to the historical-typological and comparative-historical methods of its analysis, which are still dominant in science, including the Ukrainian one. From the standpoint of the essential consideration of a person as a creator who needs self-realization, landscape art is revealed on the part of its importance for a person formation in the fullness of his potential forces.

Results. The practice of creating garden and park spaces demonstrates its constancy in human culture. This is due to its special ability to be a territory of self-consciousness of human universality, the mobilization of spiritual incentives for its implementation. Both creation and perception of this phenomenon provide a demiurgic status to a human. It is characterized by a change in internal intentions and release from the burden of life limitations. The basis of self-consciousness of a person becomes the overcoming of one's own limits, feeling of the strength fullness and the infinity of possibilities. This is the moment of meeting of a human with his universality.

Novelty. Landscape art is for the first time ever considered to be a way to humanization.

The practical significance. The results obtained can be used in the further development of the philosophy of landscape gardening culture and can be taken into account in the practice of creating its contemporary models.

Надійшла до редакції 26.11.2018 р.

УДК 008

«ДИТЯЧИЙ ТЕКСТ» КОЛИСКОВОЇ ЯК САУНДТРЕК ДО ФІЛЬМУ ЖАХІВ

Швець Альона Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри культурології та мистецтвознавства, Одеський національний політехнічний університет, м. Одеса
orcid.org/0000-0002-8604-7138
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.137
shindervl@ukr.net

Стаття містить результати дослідження, об'єктом якого є сучасні фільми жанру хоррор, а предметом – репрезентація дитячих фольклорних текстів як художній прийом, що експлуатується кіноіндустрією. Розглядаються механізми цитування та способи репрезентації дитячих фольклорних текстів у сучасній масовій культурі на прикладі базового фільму жахів останніх десятиліть. Народні колискові і їх стилізації розглядаються як культурні тексти, що містять у собі архаїчні уявлення і міфологічні моделі, які в силу міфологізованого мислення сучасного суспільства зчитуються глядацькою аудиторією на рівні колективного несвідомого. Аналізуються механізми репрезентації даних текстів, виявляється інтертекстуальне середовище як поле для гри зі смислами, досліджуються конотативні рівні, які народжуються при зустрічі візуального та вербального текстів, а також виявляються архетипічні моделі, приховані в тексті.

Ключові слова: фільми жахів, хоррор, репрезентація дитячих фольклорних текстів, інтерференція смислів, колискова, намовляння, страшилки.

Постановка проблеми. Візуальна культура стала новим дослідницьким полем для вивчення культурного конструювання візуального в мистецтві, медіа та повсякденному житті. Спеціалісти наголошують, що візуальна реальність має бути помислена як культурний конструкт, що підлягає внаслідок цього «читанню» і інтерпретації в тій же мірі, в якій цим процедурам піддається літературний текст.

Сьогодні виросло нове покоління, виховане на екранній культурі, яка візуалізувала багато чого, що раніше уявлялося лише у вигляді ментальних конструктів. Ця «нова візуальність» якісно відрізняється від традиційних форм візуальних комунікацій. Одним з її артикуляційних полів є сучасні «страшні казки» – фільми жахів. Вони є своєрідними екранами мінливих глядацьких переваг, які вражаюче відображають перманентні соціокультурні трансформації. Жанр хоррор надзвичайно швидко може асимілювати новітні авторські концепції, технології, драматургічні конструкції і принципи художнього вирішення. Освоюючи найбільш поширені культурні архетипи, фільми жахів створюють сприятливий ґрунт для артикуляції установок міфологічної свідомості, продукують міфи, які «натуралізуються» в свідомості пересічного глядача, піддаються прочитанню і розпізнаванню думаючим глядачем.

Дослідження фільмів хоррор актуалізує важливу проблему осмислення процесів інтенсифікації формування масової свідомості крізь розкриття закономірностей та механізмів культурного конструювання візуального, співвідношень вербального, візуального, аудіального у візуальній культурі як стратегій, що експлуатуються кіноіндустрією, репрезентують по суті культурну гру, організовану за певними правилами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слід зазначити, що переважну частину публікацій, присвячених осмисленню фільмів жахів і містики, становлять роботи, в яких з позицій кінознавчого аналізу, психоаналітичного і психоісторичного підходів розглядається зміст, вплив на глядача, походження фільмів жахів і містики. Про це свідчать різновекторні дослідження феномену хоррору

Ендрю Тюдора, Стівена Кінга Пітера Біскінда, Робіна Вуда, Дмитра Комма, Ноеля Керролла, Девида Дж. Скала, та ін. Автори стверджували, що рухомою силою хоррору є так званий ефект «саспенсу» – страх хаосу, страх власної кінцівки, екзистенціальна тривога з приводу того, що буде після смерті. Виявивши, що сам страх залишається незмінним, а модифікуються його екранні персоніфікації, змінюється система кодів і правил, за якими будуються жахи, дослідники поставили задачу визначити схеми цих дискурсивних змін і співвіднести їх із їх соціокультурним середовищем [2; 8]. З часом було виявлено, що фундаментом для аналізу творів жанру жахів є не сюжетика і необхідність її інтерпретації у відповідному ключі, а особлива, унікальна мова кіно, яка передбачає ефективне маніпулювання психологією сприйняття, використання архетипів і міфів масової свідомості [8; 88]. Хоррор також не має власних сюжетних моделей, і, як правило, запозичує їх у детектива або мелодрами. Він не володіє ні комплектом власних, тільки для нього характерних персонажів, ні таким же унікальним набором тем та ідей.

Осмилення феноменології «історії про жахливе» дало можливість дослідникам запропонувати оригінальну класифікацію жанру за трьома рівнями, на яких він існує: жах, страх і огида [8].

Часто автори розглядали не жанр в цілому і навіть не відокремлену національну традицію, а якусь специфічну проблематику всередині жанру. Так доволі детально розглядалась тема гендерних відносин в фільмах жахів. Однією найпопулярніших стратегій досліджень хоррору стало осмилення його через секс, тому що, перш за все, він пов'язаний з тілесністю. Тут домінував феміністський підхід, переплітаючись із концентрацією на тілесності [2, 3, 9]. В контексті тілесних жахів обмірковувалась також «криза ідентичності».

Хоррор для низки авторів символізує собою сексуально витиснену з суспільства фігуру, яку як слід, боїться суспільство [2; 9]. Таку точку зору поділяли дослідники фільмів жахів із точки зору фрейдомарксизму. Другий вектор вибрали для розуміння природи хоррору автори, що задавались питанням «Чому люди дивляться жахи?». Їх заслугою є констатація категоріальних порушень у жанрі жахів [2; 3].

Багато зусиль приймалось при вивченні хоррору з точки зору жанрового розмаїття. Центральною ставала теорія монстра. Осмилення цього феномену велось на символічному рівні крізь призму того, що він доносить нам про соціальне, з'ясувалась його ідеологія [1].

З модою на нове екстремальне кіно в Cinema Studies пов'язані дослідження хоррору в наші дні. Такий аналіз здійснюється за допомогою якогось певного концептуального інструменту.

Як показує аналіз джерел, тенденцією останнього часу в розвитку кіножанру хоррор стає частотна експлуатація фольклорних текстів малих жанрів (часто дитячих) як художній прийом у візуалізації жахів. Репрезентація зменшених моделей прецедентних текстів у культурно вторинних (фольклорних текстів, інкорпорованих у текст кінематографічної розповіді) задає певний досвід оволодіння предметом, тобто кодом лічилки, страшилки, колискової, намовляння. Структурні елементи різних фольклорних жанрів фіксуються як запозичені у вербальному тексті і в візуальному тексті фільмів жанру хоррор. Глядачі мають можливість спостерігати як відбувається інтерференція смислів – ситуація, коли інкорпорований вербальний текст усного народного походження й сфери буття накладається чи зливається з новою кінематографічною розповіддю, утворюючи новий інтертекстуальний простір. Кінокартина при цьому набуває здатності генерувати смисли на основі засвоєних.

Необхідність дослідити технологію жаху, як сукупність художніх прийомів репрезентації цитованих фольклорних текстів, необхідність розкрити закономірності використання подібних прийомів, образів, інструментів, за допомогою яких доноситься авторська інтенція у фільмах жахів; необхідність реконструювати підтекстову гру смислів, яка стає впливовою на масового глядача, безпомилково програмує його емоції, стала метою цього дослідження.

Основні результати дослідження. Предметом нашого дослідження було обрано текст колискової-саундтреку до фільму 2007 р. випуску «Шляховий обхідник» режисера І. Шавлака. У нашому випадку маємо справу з текстом літературної колискової (музика Л. Землінського, слова Р. Саїтова), що, як показують спостереження, зазнає метаморфози інтернет-фольклорізації. У наявності – забуття авторів, відірваність колискової від прив'язки до фільму. Даний саундтрек приписують то фільму «Шляховий обхідник», то фільму «Юленька», то «Жахам на вулиці В'язів». Колискова починає самостійне буття. В інтернет-просторі її осмилюють як страшилку, «містичну» колискову, «страшну» колискову. Крім того, з'являються пародійні її варіанти. Таким чином, перед нами вербально-аудіальний текст, який живе одночасно двома життями: ще багато в чому зберігає природу авторську, в той же час, починає змінювати її, набуваючи якісно нових властивостей. І ця двоїстість зіграла важливу роль у специфіці відтворення первинних образів семіотичного архіву, успадкованого від найдавніших часів людства, необхідного для конструювання нових втілень страху.

Як ми змогли простежити, первинний задум авторів колискової зводився до створення стилізації, орієнтованої на модель традиційного жанру, де наявність відомого адресата (дитини) «провокує» вибір відповідної віршованої форми. Такий текст, звернений до дитини, повинен був створювати образ реального заколисування, образ самої колискової пісні з її функціями. Це досягається експлуатацією основних мотивів традиційного жанру, так і його образів. Але, як показує матеріал, зберігаючи естетичну функцію, авторський текст колискової став відтворювати традиційну функціональну прагматику лише на образному рівні. В силу своєї літературності в даній колисковій як культурному тексті з'явилася свобода, яка не передбачалася у функціональній системі традиційної колискової. Вона стала продукувати принципово іншу форму сприйняття. Звідси і поява іншого виконавця і іншого адресата. А відповідно – і підтекстового плану, вже не зовсім пов'язаного з традицією. Простежимо в дії роботу такого механізму.

Формульно-мотивний фонд, функціональне поле народних колискових пісень, їх ритуальні смисли, що зберігаються в безлічі текстів, свідчать про їх найдавніше походження. Жанр формувався самостійно, не розвивався з іншого, чітко актуалізуючи функції усилення, охоронну, прогностичну і епістемологічну. Колискова пісня стала постійно відтвореним пісенно-словесним ритуалом, який щодня в моменти перехідних станів закріплює, визначає і «стимулює» правильне і безпечне, в уявленнях традиційного суспільства, розвиток нової людини [1]. Разом із тим, у повсякденності жанр починає приховувати свою ритуальність. Уже на рівні свідомості навіть традиційного виконавця він відчувається як утилітарний.

Тексти даного жанру піддавалися аналізу в роботах відомих фольклористів О. Капіци, Г. Віноградова, Е. Літвіна, М. Мельнікова, Е. Померанцевої, А. Мартинової, класифікувались на підставі різних критеріїв. Було з'ясовано, що фольклорним колисковим пісням характерні особливий ситуаційний контекст, структурна свобода при суворій визначеності функцій і відсутність інваріантних сюжетних схем [1].

У кожного народу є колискові, сюжет яких лякає навіть дорослих («Бай-бай да люли! Хоть сегодня умри. Завтра мороз, снесут на погост. Мы поплачем повоем, в могилу зароем...» «Спи-засыпай, На погост поспевай, Баю-бай, Мамка приде, Блинки принесет. Тато приде, Гробок принесет. Дитятко!» і т.п.).

Немовля – істота лімінальна, і завдання всього дитячого фольклору – допомогти їй «олюднити», здійснити перехід, завершити прилучення до земного буття, «оформитися» в статус *Homo traditionalis*. Слова-перформативи колискової поряд із приспанням, заспокоєнням, повинні були охороняти малюка, відганяти від нього злешкідливих духів. Вербальні ж погрози та залякування матері, яка виконувала колискову, виступали, таким чином, найсильнішим оберегом. При цьому повторювані слова тексту посилювали магічний вплив. Тобто колискова не закликала смерть, а дурила її. У свідомості ж матері проспівування цих страшних текстів стверджувало думку про те, що всі магічні ритуали виконані.

Стилізована колискова з фільму «Шляховий обхідник» мотиваційно побудована за подібною сюжетною матрицею (Пор. із колисковими про сірого вовчка, Буку, Бабая, Бадаю, Басалая, Мамая, діда Харибая): «Тили-тили-бом. Закрой глаза скорее, Кто-то ходит за окном, И стучится в двери. Тили-тили-бом. Кричит ночная птица. Он уже пробрался в дом. К тем, кому не спится... Он идет... Он уже близко... Тили-тили-бом. Все скроет ночь немая. За тобой крадется он, И вот-вот поймает...»

Семантичний простір, що відтворюється в текстах народних колискових пісень, структурується двома світами: місце, де знаходиться немовля, і весь інший локус, який несе для нього небезпеку. Потойбічний чужий простір виписувався вербальними формулами, що містять мотив заборони на віддалення від «свого» простору, або формулами, в яких звучав мотив загрози бути унесеним в цей ворожий локус міфологічним персонажем, його представником.

У випадку з колисковою з досліджуваного фільму маємо справу з другим варіантом використання мотивів у розвитку сюжету.

Характерно, що в текстах колискових, сюжет яких містить мотив умикання немовляти, хронотопічна схема будується аналогічно такій в текстах намовлянь. Вони являють згорнуту модель міфологічної подорожі на той світ до сакрального центру на зустріч із сакральним персонажем, що восполює якусь недосконалість, нестачу суб'єкта намовляння. При цьому спостерігається міжжанрова перекличка функцій і мотивів сакральних персонажів. Зооморфний персонаж колискових оберігає перехід душі під час сну туди і назад, виконує функцію залучення до іншого світу, супроводжує дитину в інший світ, виконує обрядову роль посередника і оборонця в ініціації. Звичайно ж, ритуальні та функціональні смисли таких текстів із часом відходять нижче порога свідомості і виявляються лише при науковому аналізі, але все ж актуалізуються колективним несвідомим при свідомих художніх інтертекстуальних нашаруваннях смислів.

Текст колискової з фільму «Шляховий обхідник» починається відомою в народі формулою із звуконаслідуванням «Тили-тили бом». Це ономатоп, який широко використовується в материнській ліриці. Він є текстоутворюючим і функціональним початком. Він передує «монотонному» співу, який дає установку на заспокоєння і засипання. В даному випадку «тили-тили бом» – це звуконаслідування церковному дзвону. Він виявляється як ремінісценція: у багатьох культурах стародавнього світу дзвони своїм звучанням скликають (примушують змінити місце проживання) надприродних істот. Звук дзвонів – це поклик, застереження; посвята; зняття сил руйнування. Похитування дзвонів означає існування між добром і злом, між смертю і безсмертям. Час, коли дзвонили в дзвін, сприймався як сприятливе для початку важливих справ і господарських робіт, а також для багатьох ритуалів і магічних актів. При прослуховуванні звуконаслідувальних і пов'язаних далі за змістом з ними слів колискової відразу викликаються у слухача увага і напруга. Варто відзначити, що ономатопи існують у вигляді парних звукокомплексів. Ця парність – це релікти архаїчних ступенів. Ономатоп, який використовується у фільмі, є певним міфологічним кодом, що транслює магічні знання. Варто відзначити, що колискова – це текст, який наспівується, а не просто вимовляється. «Чарівна сила співу – мотив в світовому фольклорі загальновідомий. Якщо сказане слово має магічну силу, то проспіване – подвійну» [10; 128].

Примітним є те, що у фільмі, який вводить у свій контекст і далі по-своєму експлуатує текст колискової, виконують її не дорослим дітям, а навпаки дитина співає її для дорослої аудиторії. Тобто як авторський текст колискова фільму «Шляховий обхідник» артикулює нетрадиційні рольові установки. Такі функціональні порушення, призводять до того, що цей специфічний текст дитячого фольклору не заспокоює, а набуває смислів зловісного, викликає жах у слухача: «Маленький збій у звичному порядку речей змушує підозрювати присутність зловісного Чогось, небезпеки, не персоніфікованої і тому не передбачуваної і ще більш грізної» [3]. Ця думка посилюється образом самого потойбічного представника. Даний персонаж ніяк не позначений, це якийсь «хтось» або «він», який має ознаки чужого нелюдського світу (він крадеться, пронизує поглядом, пробирається в будинок, збирається ось-ось зловити тощо). Однак більш детально зупинимось на цьому далі. Ситуація, що формулюється в фільмі, актуалізує «підміну», характерну для «карнавальної культури» (за Бахтінім), де священнослужитель і король мінялися місцями з селянином і блазнем. «Гротеск несхожості дитини на дорослого був однією з провідних тем карнавалізації і сміху в культурі середньовіччя» [5; 73]. Однак, варто пам'ятати, що через сміх люди намагалися подолати свій страх. Головними темами карнавалів ставало те, чого найбільше боялась людина. Помічена нами «підміна» в контексті фільму жахів демонструє карнавальну гру, зловісна міць якої підкріплює авторські інтенції за допомогою дитячих малюнків на екрані, які демонструються під час звучання колискової. Таким чином, вербальний текст повторюється в предметному коді на екрані, хвилююче посилюється і отримує нові смисли. І всі ці смисли резонують з аудіальним поруч повторюваннями ономатопів, структура яких також містить в собі яскраво виражений ігровий початок [4, с. 74].

Але, з іншого боку, під маскою сміху прихований зловісний страх перед дитиною. Ця дитина-маргінал не просто вимовляє, а проспівує текст, який на підсвідомому рівні сприймається як заклінальний (Це добре зчитувалося досить юними глядачами фільму, про що свідчать коментарі в чатах.). Це визначає дитину як якогось медіатора, схожого на шамана, що знаходиться на стику двох світів, і якого побоюються інші люди.

Говорячи про предметний код дитячих малюнків, що супроводжують проспіване слово, слід звернути увагу на інформацію, яка транслюється різними кодами. Наскрізний мотив – це очі. На малюнках зображені просто очі; люди, з очей яких йде червоне світло, що символізує їх відсутність і кровотрату; а також сцени, де якийсь чорний монстр видаляє очі своїм жертвам. Мотив очей також виявляється і в тексті самої колискової («закрой глаза скорее», «пронзает взглядом»). Очі – це дуже характерний образ дитячих страшилок. Фольклорист М. Череднякова, стверджуючи цю тезу, наводить багато прикладів комбінацій «міфологічних формул» [10]. Одна з них «очі + платівка». За досить популярним для страшилок сюжетом проспіване слово матеріалізується, і очі з'являються і вбивають когось із членів сім'ї.

Описаний нами візуальний ряд, що супроводжує колискову, доповнює її і представляє в новому світлі. Це дає нам підставу розглядати текст аналізованої колискової як страшилки, яка мотивується формулою «спів + очі». Про магію проспіваного слова ми вже згадували, слід більш детально зупинитися на образі очей, що мають глибоку метафорично-архетипичну сутність. Око сприйнятливие і дозволяє погляду іншої людини проникати в себе (і в інших), захоплювати його, утримувати та опанувати. За народними уявленнями очима можна впливати на навколишній світ і людей (переважно негативно). Очі співвідносяться з внутрішнім світом людини, часто вважаються вмістилищем душі, а аномалії очей, як

інші тілесні недоліки, розглядаються як ознака приналежності людини до демонічного світу. Варто погодитися з Фрейдом, що ніякого тілесного каліцтва люди не бояться так, як пошкодження очей. Не випадково кажуть, що потрібно берегти щось як зіницю ока. У той же час очі можуть сприйматися як щось персоніфіковане і незалежне від людини.

Саме така ситуація спостерігається у текстах дитячих страшилок, де очі є сутностями, які прийшли з потойбічного світу. Цей мотив присутній і в колисковій, що досліджується нами. А це свідчить про дифузність такого тексту. Крім того, ми фіксуємо й інші властивості колискової із фільму, притаманні жанру страшилки. Про це свідчать умови виконання фольклорного тексту (Наявність дитини-оповідача, відсутність дорослого, що підтверджується наявністю дитячих малюнків, як межа виключно дитячого простору.). З іншого боку, умови побутування колискової як страшилки порушуються, адже в ролі дитини-слухача мимоволі опиняється дорослий слухач-глядач, якому пропонують вислухати колискову-страшилку. При цьому контакт, що виникає між оповідачем і слухачем не прямий, а опосередкований. В даному випадку ми бачимо, як стирається грань між світом реальним і віртуальним. Ці зміни можуть викликати афектацію, посилюючи відчуття моторошного при сприйнятті такого роду тексту.

Повертаючись до пересічних смислів, пов'язаних із архетипом очей, що набуває колискова у інтертекстуальному просторі, слід зазначити, що вони збагачуються, посилюються також репрезентованим мотивом сліпоти як у вербальному, так і у візуальному ряді. «В міфологічній сліпоті міститься ідея взаємності – це певна якість, в рівній мірі властива і суб'єкту, і об'єкту комунікації, «тому, хто бачить» і «тому, кого бачать», точніше «тому, хто не бачить» і «тому, кого не бачать»: позиції того, хто сприймає і того, кого сприймають підсумовуються: «сліпий» – не тільки незрячий, але і невидимий» [7; 131].

Згадаємо інфантильну поведінку під час гри: маленька дитина, щоб сховатися (= зробитися «невидимою»), заплющує очі і ховає обличчя (= робить себе «сліпою»). Вона неначе повністю вимикає канал зорового сприйняття, який, таким чином, перестає працювати «в обидві сторони». Із цією ситуацією перекликаються слова колискової: «Тили-тили-бом, закрой глаза скорее, кто-то ходит за окном, и стучится в двери...» Мотив сліпоти/закривання очей спрямований на захист. Закривши очі, дитина тим самим стає невидимою для потойбічної істоти. При цьому бачимо, що «він» може пробратися в будинок, лише до тих, «кому не спиться», тобто до тих, хто є видимим для нього. «Міфологічна сліпота вказує на свого роду «рубіж видимості», звідки і мотив взаємної сліпоти представників двох світів. Якщо агенти потойбічного світу зазвичай невидимі для людей, то й жива людина, що потрапила на той світ, часом невидима для тамтешніх мешканців» [7; 131].

Ідея двох світів чітко простежується в кінокартині. У покинутій гілці метрополітену орудує маніяк, який вирізає очі всім, хто посміє порушити кордон потойбічного світу (світ земний і світ підземний). Люди переступивши кордон повинні стати невидимими для маніяка, тим самим люди повинні бути сліпими. Потойбічна сила робить їх такими, тим самим зберігаючи закон «взаємної сліпоти двох світів».

Упродовж всього фільму не знаємо, хто є тим самим убивцею. «Він» закриває своє обличчя маскою, якимось мішком, де відсутні будь-які частини обличчя, крім очей, у вигляді «очкового вузла» противогаза. Головні герої знаходять кімнату, в якій живе «він» і бачать на стіні старі фотографії якихось людей, у котрих виколоті очі. Мотив виколотих очей пов'язаний також з опозицією «я» і «інший». «Саме демонізацією «Іншого» та «Чужого» пояснюється той факт, що діти часто бояться прямого погляду і викалюють очі людей на малюнках і фотографіях» [6; 83].

Слова колискової «пронзает взглядом» говорять про демонологічну сутність данного персонажу, що також дозволяє співвіднести цей текст зі страшилкою. При цьому бачимо, що в якості цієї сутності виступає неперсоніфікований «він», що дає можливість фантазії глядачів додумати для себе будь-яке втілення зла.

Наприкінці фільму «він» набуває свого обличчя. Ми бачимо дорослого чоловіка, який позбувся одного ока. Він сидить за столом в якомусь кафе і малює ті самі дитячі малюнки, які бачили на початку фільму. Незважаючи на всю його «людяність», він залишається представником потойбічного світу, тому що позбавлений одного ока (залишається невидимим для людей). Це репрезентується і в самому фільмі. Сцена в кафе була також першою сценою у фільмі. Тільки спочатку глядач бачив інших персонажів, які пізніше виявилися в метро. Фінальна сцена в кафе говорить нам про те, що він увесь час стежив за головними героями, просто вони його не помічали.

«Дитина», чиєю рукою намальовані ці дитячі зображення, виявляється представником потойбічного світу. У колисковій дитина, з одного боку, попереджає про небезпеку, намагається захистити, але з іншого боку, є тим «кимось, хто причаївся за кутом».

Висновки та пропозиції. Аналіз тексту колискової фільму «Шляховий обхідник» дозволив розглядати його як дифузний, де сополагаються риси колискової, намовляння і страшилки. Фрагменти різних фольклорних жанрів як інкорпоровані в візуальному тексті досліджуємого фільму жанру хоррор демонструють інтерференцію смислів. Запозичувані в візуальний текст фрагменти різних жанрів дитячого фольклору накладувалися, а іноді зливалися із кінематографічною розповіддю, утворюючи новий інтертекстуальний простір. Кінокартина генерувала нові смисли на основі засвоєних; інкорпорований текст часто заповнював відсутні чи імпліцитні в фільмі знання. Чітко фіксується сюжетотвірна функція інкорпорованих цитуємих фольклорних текстів, котрі як носії архаїчних уявлень, міфологічних моделей організують сюжетний простір кінокартини.

Наше дослідження з'ясувало, що жахливе в опорному фільмі конструюється через імпліцитно репрезентовану ситуацію: амбівалентність дитячого образу створює відчуття зловісного моторошного в кінематографічному тексті. А це формулює нову проблему: невже дитина може стати новою погрозою для людини у сучасній соціальній парадигмі? Відповідь на це питання потребує подальших роздумів про природу жахливого у сучасному світі.

Список використаної літератури

1. **Головин В. В.** Колыбельная песня : классификация мотивов. [Електронний ресурс] / В. В. Головин. Режим доступу: [http:// www. ruthenia. ru/folklore/golovin1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/golovin1.htm)
2. **Кинг С.** Пляска смерти. М. : АСТ, 2004. 416 с.
3. **Комм Д.** Формула страха : Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб. : БХВ-Петербург, 2012. 224 с.
4. **Лойтер С. М.** Русский детский фольклор и детская мифология : *Исследование и тексты*. Петрозаводск : КГПУ, 2001. 296 с.
5. **Мамычева Д. И.** Детство – метаморфозы культурного взгляда. Таганрог, 2013. 148 с.
6. **Морозов И. А.** Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма). М. : Индрик, 2011. 352 с.
7. **Неклюдов С. Ю.** Слепота демона и ее литературные перспективы. Сила взгляда : *Глаза в мифологии и иконографии. Сб. науч. ст.* Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М. : РГТУ, 2014. 125–147.
8. **Салынский Д.** наброски к проблеме жанров в кино ужасов. *Киноведческие записки*. 2004. № 69.
9. **Скал Д.** Книга ужаса. История хоррора в кино. М. : Амфора, 2009. 324 с.
10. **Чередникова М. П.** «Голос детства из дальней дали...» (Игра, магия, миф в детской культуре) / Сост., науч. ред., прим. В. Ф. Шевченко. М. : Лабиринт, 2002. 224 с.

References

1. **Golovin V. V.** Kolybel'naja pesnja : klassifikacija motivov. [Elektronnij resurs]. Rezhim dostupu: [http:// www. ruthenia. ru/folklore/golovin1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/golovin1.htm)
2. **King S.** Pljaska smerti. M. : AST, 2004. 416 s.
3. **Komm D.** Formula straha : Vvedenie v istoriju i teoriju fil'ma uzhasov. SPb. : BHV-Peterburg, 2012. 224 s.
4. **Lojter S. M.** Russkij detskij fol'klor i detskaja mifologija : Issledovanie i teksty Petrozavodsk : KGPU, 2001. 296 s.
5. **Mamycheva D. I.** Detstvo – metamorfozy kul'turnogo vzgljada. Taganrog, 2013. 148 s.
6. **Morozov I. A.** Fenomen kukly v tradicionnoj i sovremennoj kul'ture (Kross-kul'turnoe issledovanie ideologii antropomorfizma). M. : Indrik, 2011. 352 s.
7. **Nekljudov S. Ju.** Slepota demona i ee literaturnye perspektivy. Sila vzgljada : Glaza v mifologii i ikonografii / *Sb. nauch. statej.* Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М. : RGGU, 2014. S. 125–147.
8. **Salynskij D.** Nabroski k probleme zhanrov v kino uzhaso. *Kinovedcheskie zapiski*. 2004. № 69.
9. **Skal D.** Kniga uzhasa. Istorija horrorov v kino. M. : Amfora, 2009. 324 s.
10. **Cherednikova M. P.** «Golos detstva iz dal'nej dali...» (Igra, magija, mif v detskoj kul'ture) / Sost., nauch. red., prim. V. F. Shevchenko. M. : Labirint, 2002. 224 s.

«ДЕТСКИЙ ТЕКСТ» КОЛЫБЕЛЬНОЙ КАК САУНДТРЕК К ФИЛЬМУ УЖАСОВ

Швец Алена Ивановна – кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии и искусствоведения, Одесский национальный политехнический университет, г. Одесса

Статья содержит результаты исследования, объектом которого являются современные фильмы жанра хоррор, а предметом – репрезентация детских фольклорных текстов как художественный прием, эксплуатируемый киноиндустрией. Рассматриваются механизмы цитирования и способы репрезентации детских фольклорных текстов в современной массовой культуре на примере базового фильма ужасов последних десятилетий. Народные колыбельные и их стилизации рассматриваются как культурные тексты, содержащие в себе архаичные представления и мифологические модели, которые в силу мифологизированного мышления современного общества, считаются зрительской аудиторией на уровне коллективного бессознательного. Анализируются механизмы репрезентации данных текстов, выявляется интертекстуальная среда как поле для игры со смыслами, исследуются

коннотативные уровни, которые рождаются при встрече визуального и вербального текстов, а также выявляются архетипические модели, скрытые в тексте.

Ключевые слова: фильмы ужасов, хоррор, репрезентация детских фольклорных текстов, интерференция смыслов, колыбельные, страшилки, заговоры.

«BABY TEXT» LULLABY AS A HORROR MOVIE SOUNDTRACK

Shvets Aliona – Candidate in Philological Sciences (Ph.D), Associate Professor of Department of cultural science and art criticism, Humanitarian faculty, Odessa National Polytechnical University

The article contains the results of the study, the object of which are modern films of the horror genre, and the subject is the representation of children's folklore texts as an artistic device exploited by the film industry. The paper discusses situation mechanisms and ways of representing children's folklore texts in modern popular culture using the example of the basic horror film of the last decades. Folk lullabies and their stylization are considered as cultural texts containing archaic ideas and mythological models, which, due to the mythologized thinking of modern society, are read by the audience at the collective unconscious level. The mechanisms of representation of these texts are analyzed, the intertextual environment is revealed as a playing field with meanings, connotative levels that are born when a visual and verbal texts meet, and archetypal models hidden in the text are examined.

Key words: horror movie, representation of children's folklore texts, interference of meanings, lullabies, horror stories, conspiracies.

UDC 008

«BABY TEXT» LULLABY AS A HORROR MOVIE SOUNDTRACK

Shvets Aliona – Candidate in Philological Sciences (Ph.D), Associate Professor of Department of cultural science and art criticism, Humanitarian faculty, Odessa National Polytechnical University

The article contains the results of the study, the object of which is modern films of the horror genre, and the subject is the representation of children's folklore texts as an artistic device exploited by the film industry.

Horror films as modern artifacts of visual culture are subject to «reading» and interpretation in the same way in which the literary text is subjected to these procedures. This paper analyzes the methods of exploiting children's folklore texts with horror movies. We study the mechanisms of their modern popular culture on the example of the basic horror film of the last decades.

Folk lullabies and their stylization are considered as cultural texts containing archaic ideas and mythological models that, due to the mythologized thinking of modern society, are read by the audience at the collective unconscious level. The study reveals the mechanisms of correlating a literary text with a game, and mythological ideas in new contexts. It is considered at the same time as the visual range is saturated with intertext and allusions. Connotative levels that are born when the visual and the verbal meet are also examined. Also archetypal models hidden in the text are revealed.

Analysis of the text of the lullaby of the base horror film made it possible to regard it as diffuse, where the lullaby, conspiracy and horror stories are concocted. Fragments of various folklore genres incorporated into the visual text demonstrate the interference of meanings.

Research has shown that the terrible in the reference horror film is constructed through an implicitly presented situation: the ambivalence of the childish image being represented creates the feeling of an ominous eerie in the cinematic text.

Key words: horror movie, representation of children's folklore texts, interference of meanings, lullabies, horror stories, conspiracies.

Надійшла до редакції 5.11.2018 р.

УДК 008:312.421

АБСОЛЮТ У МИСТЕЦТВІ

Легенький Ларіон Юрійович – кандидат філософських наук, викладач кафедри дизайну та реклами, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.138

Y.Legenkiy1949@i.ua

Йдеться про художній універсализм як абсолютний вимір мистецтва поза часом і простором, що нав'язано ідеєю неоплатонізму як примата духу над матерією, експлікованою у книзі «Естетика Відродження» О. Лосева. Звернення до рефлексії Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Дюрера, авангардних світобудівних ідей В. Кандинського та ін. спонукає до визначення глибинних формотворчих витоків у мистецтві, що асоціюються з абсолютотом. Ідентичність «Я» художника і Абсолюту у всіх художників є еквівалентною; це та самодостатня цілісність єднання «Я» і Абсолюту, що реалізується як ренесансними, так і авангардними художниками.

Ключові слова: світ, абсолют, мистецтво, неоплатонізм, авангард, модерн, художня рефлексія.

Актуальність теми. Звертаючись до творчості майстрів Відродження, слід сказати, що Абсолют не слід шукати в уже готових творах, завершеному, ідеальному світі сфумато, дивовижному світлотоні, пластиці, в якихось чарівних глибинах вібруючої тканини, світлоносний матерії. Абсолют тут наближається до своєї протилежності. Про це писав навіть О. Лосєв, ближче до Абсолюту – начерки, попередні малюнки. Абсолют в його пошуках, анатомічних студіях, пропорційних розрахунках, в якомусь шматування листа малюнка, де художник зовсім не думає про завершеність, де він вривається в матерію непізнаного або, навпаки, всезнаючого ока, перетворює її в інобуття, духовну субстанцію і проектує якісь надсвітлові конструкції.

Можна сказати, що світ Леонардо – це світ відкритого проекту, коли проєктант не завжди дбав про результат; у більшій мірі його роботи загинули тому, що він не думав про кінцеву мету. Це стосується й «Темної вечери», яку він написав олійною фарбою на стіні, що вбирає вологу. Це призвело до передчасного псування фрески. Це стосується і більш трагічного фіналу картини «Битва при Агорі», де Леонардо писав на основі воскових інгредієнтів, а при випалюванні фреска просто стікла вниз. Чи знав він, що таке може бути? Напевно, міг би припустити, але майстер експериментував.

Експеримент із матерією творів мистецтва його більше цікавив, ніж ідеальне буття фрески, де результат (на відміну від Мікеланджело, який надзвичайно ретельно підійшов до фрески і після перших розписів стелі в Сикстинській капелі вибрав найкращий і розсудливий варіант для виконання) аль фреско, тобто розпису по сирому, на відміну від усіх інших технік, був найбільш надійним. Леонардо був невгамовним, драматичним у всіх своїх пошуках. Якщо звернутися до його рукописів (до речі, рукописи залишили всі – Дюрер, Мікеланджело і Леонардо), то Леонардо більше натураліст, а Мікеланджело – більше християнський містик.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Абсолют у мистецтві завжди привертав увагу філософів, мистецтвознавців. Так, дослідження О. Лосєва, В. Бичкова, Я. Голосовкера, Б. Віппера і ін. [7, 1, 3, 2] дають незаперечні зразки абсолюту в художній культурі, проте мало дослідженим залишається категорія «абсолют» як іманентний виток світобудови в мистецтві.

Мета статті – експлікувати категорію «абсолют» у рефлексії видатних художників як граничну підставу культуротворчості, а також як мистецтвознавчий вимір розвитку мистецтва.

Виклад матеріалу дослідження. Трагічність поезії Мікеланджело і природність трагічності звернення до Абсолюту виникає тому, що він, здавалося б, не гідний писати Богоматір, він з іншого світу, який не може наблизитися до християнського ідеалу. Цей мотив звучить на кожній сторінці його рукописів. Адже цього не побачимо у Леонардо, Дюрера. Дюрер – самодостатній як графік, його різець переходить у живопис, а живопис повниться імплікаціями гравюри. Світлоносність є самодостатньою, тут немає жодної повітряної перспективи, тим більше сфумато. Дюрер підкорив італійських художників світлоповітряним рельєфом живопису, спільним із Леонардо, особливо це стосується інтерпретації волосся, великих форм, драперій.

Треба врахувати, що великий силует, колірні пляма не розбивалися так, як вони розбивалися пізніше у Делакруа, де в червоному починають дзвеніти зелено-сині тінні. Тут існує один загальний великий рефлекс, який, за Леонардо, утворює середовище, де червоне існує як помірно приглушена пляма. Червоне не може бути локально червоним, але може бути майже коричневим, тобто червоним, що вбирає в себе все локальні рефлекси, які потім, раптом, з'являються в усіх інших стилях, особливо в імпрессионізмі, де перетворюються й казкову рефлексивну матерію.

Леонардо заявляв, що рефлексія інших світів, порівняння чужих думок – не його завдання; він намагався звернутися до витоків всіх витоків у літературі, природі і, навіть, науці, писав про мистецтво як про «науку живопису». Таким чином, Леонардо піднімає свій унікальний, універсальний спосіб рефлексії над досвідом порівняльного знання: «Вогонь знищує брехню, тобто софіста, дає істину, разганяє темряву. Вогонь призначений винищувати будь-якого софіста і тлумач істини, бо він – світло, що розсіює темряву, не приховує сутність речей. Вогонь руйнує будь-якого софіста, тобто обман і один являє істину, тобто золото.

Ті, хто хочуть розбагатіти в один день, тривалий час живуть у бідності, як буває і буде на віки з алхіміками, що шукають засоби робити золото і срібло, і з інженерами, що хочуть, щоб стояча вода з самої себе давала рушійне життя шляхом постійного руху, і з некромантами і заклинателями, що стоять на вершині дурості» [6; 30]. Це унікальний, цікавий метафоричний світ, де автор говорить про помилкові науки, несправжні пошуки, оманливу фізіогномику хіромантії. Хист, уміння, майстерність, творчість не розділяються, вони ніби злиті в одному цілісному механізмі творіння.

Зараз усі проєкти Леонардо побудовані, реконструйовані, все виявилось вельми ефективним у майбутньому. Ми сприймаємо світ Леонардо як проєктний універсум, де в одній фактурі, текстурі виникають світи на основі якогось унікального знання. Механізм перетворення досвіду у знання

перетворюється в складну матерію роздумів про природу життя і смерті, природу матерії, речі. «Необхідність – наставництво і пестування природи. Нобхідність – тема та винахідниця природи, її узда і вічний закон.

І настільки природа невичерпна в різноманітті, що серед дерев однієї і тієї ж породи жодної не знайдеться рослини, яка цілком скидалася б на іншу, і не тільки рослини, але й гілок, листя, і плоду не знайдеться жодного, який би був у точності схожий на інший» [6; 59]. Універсальний міметизм, уподібнення, схожість, універсальне розрізнення, вся заприродня і доприродня реальність запитує його вустами: «А що ж є природа, як природа природи?». Леонардо відповідав досить просто. «Чому природа заборонила одній тварині жити смертю іншої? Природа, прагнучи і знаходячи радість постійно жити і виробляти життя і форми, знаючи, що в цьому полягає зростання її земної матерії, набагато охочіше і швидше творить, ніж руйнує; і тому поклала вона, щоб багато тварин служили їжею одні іншим; і, оскільки це не задовольняє подібне бажання, часто посилає якісь отруйні і згубні випари на великі скупчення тварин, і перш за все на людей, приріст яких великий, оскільки ними не харчуються інші тварини, і по усуненні причин усуваються наслідки. Отже, ця земля шукає припинення свого життя, бажаючи безперестанного множення на зазначеній і доведеній тобою підставі; часто наслідок схожий на свої причини, тварини служать прикладом світового життя [6; 60].

Це більше, ніж філософський трактат. Це безнадійно трагічний панегірик усевладності життя, бажання вписати людини в світ природи, з якого вона виділилася. Але найстрашніше – це перше питання: чому природа заборонила одній тварині жити смертю іншої, а лише її життям? Намагаючись переосмислити цю максиму, Леонардо казав, що люди пов'язані таким чином, що одні, живучи реально, проживають життя інших. Цю метаморфозу Леонардо намагається з'ясувати суто шляхом натураліста. Як можна жити смертю іншого. XX ст. показало достатньо переконливо – потрібно зруйнувати все навколо і себе в тому числі. XXI ст. продовжує цей досвід, але Леонардо більш цілісний в творенні, ніж у руйнуванні. «Про час – винищувач речей – свідчить старість, вона руйнує всі речі, і всі речі пожирає зубами мало-помалу, повільною смертю. Олена, коли дивилася в дзеркало, бачачи прикрі зморшки свого обличчя, вчинені старістю, скаржитья і думає наодинці, навіщо вона два рази була викрадена» [6; 61].

Це більше, ніж поезія, більше, ніж філософія. Фактично Леонардо запитує, навіщо воскресили Лазаря, навіщо йому дарували ще одну смерть, навіщо Олену двічі викрадали, тоді, коли вистачить і однієї смерті, вистачить і одного кохання, однієї життя-смерті. Цей пленазм, подвоєння як людське бажання вічно бачити своє відображення, свій рефлекс у мистецтві призводять до тієї безжальної рефлексії самокатування і самознання, коли людина все анатомує. Все розділяє, знімає шкіру з речей, проникає все глибше і глибше, доходить до набору кісток, скелета і зупиняється. Леонардо шукає підставу стрункості, величі людського тіла і нічого не може кращого придумати, як пропорції, порівняння, співвідношення.

«Життя наше створюємо ми смертю інших, у мертвій речі залишається несвідоме життя, яке знову, потрапляючи в шлунок живих, знаходить життя, відчуває її розумну безперервність.

Тіло будь-яке, що живиться річчю, безперервно вмирає і безперервно народжується знов; бо їжа ввійти може тільки туди, звідки колишня їжа вийшла і, коли вона вийшла, життя більше немає і, якщо їжу зниклу не відшкодувати такою ж кількістю нової, життя позбавляється здоров'я, і якщо ти його їжі позбавиш зовсім, то життя виявиться зруйнованим. Але, якщо будеш відшкодувати стільки, скільки руйнується за день, то буде знову народжуватися стільки життя, скільки витрачається, за зразком світла свічки, що живиться вологою цієї свічки, яка завдяки швидкому притоку знизу вельми швидко відновлює те, що нагорі, вмираючи знищується і, вмираючи з блискучого світла, в темнощях обертається в дим; смерть постійна, як і безперервний цей дим, і безперервність цього диму та ж, що й безперервність харчування, і одночасно світ мертвий народжується знову разом із рухом своєї їжі» [6; 62–63].

Якщо поміняти слова, замість «їжі» поставити – «дух», замість «життя» – «Абсолют», то щось можна змінити, адже слова «свічка» і «вогонь» поміняти неможливо. У них оживають якісь магасимволи, мегауніверсалії, які пройшли крізь усі культури, сторінки старих і нових книг, які чадять, коптять, висушуючи димом, вичавлюючи сльози і народжують нудоту, жалість і незламне бажання швидше померти. «Дивись, як надія і бажання оселилися на своїй батьківщині і повернулися в перший свій стан, подібно метелику, так і людина, яка завжди з безперервним бажанням, сповнена радощів, очікує нової весни, нового літа і нових місяців і нових років, – причому здається їй, що бажані предмети завжди зволікають прийти, – не помічаючи, що власне життя бажає руйнування! Адже це бажання це квінтесенція, дух стихії, який, опиняючись заточеним душею людського тіла, завжди

прагне повернутися до того, хто послав його. І хочу, щоб ти саме знав, що це бажання є квінтесенція – супутниця природи, а людина – зразок світу» [6; 63].

Бентежить проникливість і навіть не образна щирість, а та натуралістична спокуса, коли всі поїдають один одного. Природа неблаганна. Так, скільки темряви приходить замість світла, стільки світла йде замість темряви. Виникає певна гармонія, якій притаманні закони статички, динаміки, які досить механістично рівнозначні. Всі слова про сутне у Леонардо, втілені в книгах (розділах трактатів), листах малюнків, усього проектного універсуму, де багато креслень, схем, спонукають якісь сумні думки, що розбухує й стомлює своєю приреченістю бути.

Леонардо вибрав цікавий, глибокий і, водночас, наївний шлях інтерпретації світу, який, за великим рахунком, є геоцентричним. Так, Сонце рухається навколо нього, як і у Бердяєва, а він прихильний цьому Сонцю, він його рефлектує, описує його промені. Коли дивимося анатомічні малюнки Леонардо, то не здогадуємося, що це аналогія космосу, всесвіту і якоїсь долюдської істоти, яка суцільно проросла жилами, суцільно рухома кров'ю, мозок якої не встигає осмислити рух молекул у цій крові, вигини сухожиль. Цей страшний, моторошний, космогонічний образ людини і світу набагато більш трагічний, ніж у Гойї і набагато більш милостивий, універсальний, чуйний, ніж у Баха. І навіть усі містики, зокрема Р. Штайнер з його несамовитим туманом, і вся сіра імла думок О. Блаватської, спокуса агні-йоги Реріхів та ін. – це певні сухожилля, механізм світонабуття «Я», зсунута тектоніка плоті і духу.

Однак, тут чогось не вистачає і Лосєв дає вразливу відповідь: «Весь у владі уявлення тільки про механічну природу руху, Леонардо, напевно, не міг уявити собі світові процеси інакше; зводячи природу змін до механічного переміщення, подібного руху маятника, він неминуче приходив до висновку, що таким чином влаштований світ повинен припинити своє існування і знайти остаточний спокій» [7; 403]. Лосєв говорив про механіцизм Леонардо, і все те, що у дивному, драматично обездушеному світі, де смерть жабки, смерть людини і рух артеріальної крові вказують на механізм саморуку рідини або крові в тілі. Ми розуміємо, що це досить сумна, трагічна реальність, в якій немає місця Абсолюту або Абсолют перетворюється на паліатив, відтік, тиск, у ту реальність, яка дихає і є рушієм життя.

Микеланджело, Боттічеллі, Дюрер, залишаючись у топці ренесансної життєствердної реальності, дають, однак, уже інший світ. Лосєв пише: «Особистісно-матеріальна естетика Ренесансу яскраво виражена в творчості Боттічеллі і Леонардо, досягає у Микеланджело настільки інтенсивно виражених форм, що таку естетику з повним правом можна назвати колосально напруженою і навіть космічною. З іншого боку, однак, цей особистісно-матеріальний космізм з огляду на нікчемність ізольованої особистості, на якій базувався весь Ренесанс, напружений космізм Микеланджело досягає ступеня вельми інтенсивного трагізму. І коли говорять про світську особистість, яка з'явилася в епоху Ренесансу, про привільне і життєрадісне самопочуття людини в цю епоху, то достатньо однієї тільки похмурої титанічної фігури Микеланджело, щоб зруйнувати всі такого роду ліберально-буржуазні вигадки про добу Ренесансу» [7; 429].

О. Лосєв констатує: «Перш за все зазвичай вельми неправомірно ігнорують яскраво виражений неоплатонізм Микеланджело. Якщо неможливо обійтися без урахування неоплатоністичних елементів в аналізі, можна сказати, будь-якого явища Відродження, то у Микеланджело це особливо впадає в очі.

Наведемо судження найбільшого дослідника естетики і мистецтвознавства Ренесансу Е. Пановського, який присвятив цій епосі десятки і сотні прекрасних сторінок. Ось що прочитаємо в одній його книжці, що давно вже отримала світову популярність: «Твори Микеланджело відображають неоплатонічний світогляд не тільки в формі і мотивах, але також в іконографії. Микеланджело вдається до неоплатонізму в своїх пошуках зримих символів людського життя і долі, як він їх переживав» [7; 429].

Можна сказати, що це той героїзований неоплатонізм, який не знає деградаційної стратегії, повертає її назад, робить «кам'яно-плинною», на відміну від еманативного стікання, що породжує світи. Світи народжуються в тектонічних розломах завдяки збігу великих шматків частин кам'яних брил з жорсткою обробкою поверхонь, і «занурення» тіла в камені – назавжди укладенні в ньому крихкого людського організму.

А. Дюрер пропонує свою абсолютну систему розуміння пропорцій, зображень. Сітки пропорційних роздільників у нього косі, фігури, трансформації особи вписуються не в діагональній проекції, а те, що свого часу К. Мельников назвав «танцюючою діагоналлю», тобто перспективно трансформовані зони візуальні поля, які ніби накладаються на світ. Цього немає у Леонардо, Дюрер дає настільки гостру, сучасну, якщо не віртуальну, візуально заангажовану систему трансформацій

тіла людини, що говорить про тіло як певний метадискурс, який дуже важливий для розуміння світу, його молодості, старості, народження і вмирання.

Коли дивимося на автопортрети А. Дюрера, то бачимо, що людина дивиться на нас, але її очі нічого не бачать. Художник дивиться ніби крізь нас. Ми бачимо вигини пальців, жести рук, вигини волосся як якийсь малюнок, вирізаний окремо. Що відбиває гравітаційну складову світу. Бачимо, що ця людина синтезувала в собі ренесансний досвід Півночі і Південного Сходу, досвід італійський, німецький, що надає своєрідний симбіоз Середньовіччя і Нового часу. Якщо у такого цікавого художника італійського Відродження, як А. Мантенья, здійснювався синтез готики і ренесансної перспективи, то тут готики немає. Тут скрізь існує чистий ренесанс, але середньовічна підсонова прочитується так само лапідарно, як у Брейгеля, Грюневальда та ін. Особливо це гостро відчувається у портретному живопису. Мемлінг, Кранах дуже близькі до Дюрера, але Дюрер – особливий.

Лосев писав: «У 1515 р. у м. Ізенгеймі Грюневальд закінчив роботу над вівтарем, де було зображено розп'яття Христа. Фігура самого Христа вдвічі більша сусідніх фігур. Але найважливішим тут, однак, є естетичний зміст. «Здається, що тіло Христа зі слідами жаклих тортур дійсно зростає і майже пробиває обрамлення вівтаря. Його ноги скорчені і зведені судою, пальці рук, скуті пронизливим болем, вказують на небеса, його голова звисає вниз, його уста немов паралізовані у передсмертній агонії. Сотні ран покривають його сильне, понівечене тіло. Воно ніби виникає з червоно-синього нічного неба і примарно-зеленого напівосвітленого пейзажу, немов увібрало в себе трагічне передчуття загибелі Всесвіту, природи. Тіло Христа – того оливкового або зеленуватого відтінку, який зустрічається в сієнській живописі XIV ст. Тут – це колір розкладання, безжально показаний враженому до глибини душі віруючому... Кров виливається в каскадах містично палаючого червоного кольору».

Нам здається, що для будь-якого неупередженого читача на підставі подібного твору Грюневальда стає цілком зрозумілою подальша еволюція афективного суб'єктивізму, який ще більше віддаляє німецьке Відродження від італійського. Слід нагадати і про той новий тип видінь, жанр яких виріс на ґрунті німецької містики XVI в...» [7; 533 – 534].

Цей докладний екскурс потрібен, щоб показати, що всі інші епохи, що були, що можливо будуть, мають у собі ті ж прописи, які так чітко окреслив О. Лосев. Ренесансний потенціал був відроджений і відновлений в стилі модерн. Саме стиль модерн виніс на поверхню натуралізм і той містичний або космологічний неоплатонізм, що розумівся віталістично.

Ми знову зустрічаємося з «Vita Nova» Данте, але вже не в просторі ренесансних світів, а нового Середньовіччя, за Бердяєвим, де відбувається внутрішня, глибинна деструкція класики, виникає новий художній синтез, що несе в собі теургізм, монументалізм, своєрідну теогонію і космологізм нового зразка. Авангард лише розвинув цю лінію, зробив її експліцитною, довів самозаперечення класики до феноменологічного, тектонічного розлому і позначив все те, що було втрачено в посткласичному просторі стилю модерн. Тобто симетрія, пропорційність, правильна форма, за Дюрером, сфумато, пряма перспектива, навіть камера обскура – все пішло [4]. Приходить новий світ, новий всесвіт, створений на правах тотальної еkleктики модерного типу і вже антиеклектики авангарду. Потім народжується нова гіпереклектика постмодерну, яка проходить стадії квітучої складності, еkleктичної світобудови, деконструкції та генетичного алгоритму. Виникає те, що називаємо метамодерн, тобто розширення меж постмодерного світу, доведення їх до радикального індивідуалізму, який знову-таки резонує юний індивідуалізм матеріально-чуттєвої естетики Ренесансу, її неоплатонізм.

Особливо це виражено у Кандинського, який легко пов'язував колір, звук і говорив про паралельність звучної та незвучащої матерії: «Але якщо в даному випадку подання образу шляхом асоціацій вважається недостатнім, то ми не можемо задовольнитися їм для пояснення впливу кольору на психіку. Взагалі, колір є засобом, яким можна безпосередньо впливати на душу. Колір – це клавіш; очі – молоточок; душа – багатострунний рояль. Художник є рука, яка за допомогою того чи іншого клавіша доцільно призводить у вібрацію людську душу. Таким чином ясно, що гармонія фарб може ґрунтуватися тільки на принципі доцільного зачіпання людської душі. Цю основу слід назвати принципом внутрішньої необхідності» [5; 63].

Звичайно, це якийсь позитивізм, бажання привести до закону, визначення якихось підстав, зрозуміти мову форм, фарб, вібрації. Це виражається в його роботі «Лінія і точка на площині», що є своєрідною деконструкцією максим гештальтпсихології. Перед нами рефлексія художника зсередини практики, яка є, по суті, міфологією. Абсолют не загубився в цій міфології, він є тією глибинною основою синтезу, яку Кандинський називає «законом внутрішньої необхідності». За великим рахунком, – це закон духовності. Асоціації та асоціативні кореляції кольору і форми, в

даному випадку геометричної форми, дотаточно цікаві. «Коли ми хочемо, однак, передати цей червоний звук у матеріальній формі (як у живописі), то ми повинні: 1) обрати матеріальний тон з нескінченного ряду різних відтінків червоного, тобто, так би мовити, охарактеризувати його суб'єктивно, і 2) обмежити його на площині, обмежити від інших кольорів, які обов'язково присутні, котрих ні в якому разі не можна уникнути і завдяки яким (шляхом відмежування і сусідства) змінюється суб'єктивна характеристика (отримує об'єктивну оболонку); тут помітним стає об'єктивний призвук» [5; 66].

Дозволимо собі закінчити статтю зверненням до доповіді А. Шнітке про полістилістику. У цьому тексті обґрунтована постмодерністська лінія в музиці у всьому конгломераті течій і стилістичних напрямів. Але нас цікавлять не тільки теоретичні діфеніції. Важливо, що Шнітке – суто реніссансний дух, у чомусь нагадує Кандинського, який відкривав абсолютно нову матерію звучання, побачив інший Абсолют. Його, звичайно, не треба порівнювати з Шенбергом або кимось іншим. Це рефлексія в себе, але всередині себе Шнітке знаходив не розбите дзеркало, за Вяч. Івановим, а добре темперований клавир стильових кодів, алюзій, того вишколу, що був надбанням власного «Я». Така інтроверсія, звернення до себе носила якщо не містичний характер, то, у всякому разі, характер внутрішньої релігійності, коли звернення до себе було водночас зверненням до Абсолюту.

Шнітке досить індивідуально підійшов до постмодерністської поетики і структурно визначив свою парадигму: «Впродовж останнього десятиріччя музика відзначена поширенням полістилістичних тенденцій. Колажна хвиля сучасної моди є лише зовнішнім вираженням нового плюралістичного досвіду музичної свідомості у своїй боротьбі з умовами консервативного академізму, що допомогло переступити через найстійкішу умовність – поняття стилю як стерильно чистого явища.

Величезна кількість прийомів полістилістики в сучасній музиці ще не піддається класифікації, приклади свідомого використання елементів «чужого» стилю сучасними композиторами самих різних шкіл і напрямів незліченні. Єдино, що є можливим, це намітити два полярних принципи використання «чужого» стилю: принцип цитування та принцип алюзії» [8; 146]. Цитування – це пряме входження чужого тексту в тканину твору, алюзія – складне перефразування чужого тексту, які дають той діапазон формоутворення, що називається полістилістикою. Але суть у тому, що ще залишається дихотомія «свій-чужий», і кожен по-своєму її вирішує, відштовхуючись від неї або, долаючи її.

Список використаної літератури

1. *Бычков В. В.* Эстетика. М. : Гардарика, 2002. 556 с.
2. *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве. М. : Искусство, 1970. 541 с.
3. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М. : Наука, 1986. 216 с.
4. *Дюрер А.* Трактаты. Дневники. Письма. С.-Пб. : Азбука, 2000. 663 с.
5. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. С.-Пб. : Азбука, 2001. 560 с.
6. *Леонардо да Винчи.* Суждения о науке и искусстве. С.-Пб. : Азбука, 2001. 704 с.
7. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М. : Мысль, 1978. 623 с.
8. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке. *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века : Учеб. пос. для вузов. М. : Владос, 2004. С. 146–150.

References

1. *Buchkov V. V.* Estetyka. M. : Hardaryka, 2002. 556 s.
2. *Vypper B. R.* Staty ob yskusstve. M. : Yskusstvo, 1970. 541 s.
3. *Holosovker Ya. E.* Lohyka myfa. M. : Nauka, 1986. 216 s.
4. *Diurer A.* Traktaty. Dnevnyky. Pysma. Sankt-Peterburh : Azbuka, 2000. 663 s.
5. *Kandynskiy V.* Tochka y lynyia na ploskosty. Sankt-Peterburh : Azbuka, 2001. 560 s.
6. *Leonardo da Vynchy.* Suzhdenyia o nauke y yskusstve. Sankt-Peterburh : Azbuka, 2001. 704 s.
7. *Losev A. F.* Estetyka Vozrozhdenyia. M. : Mysl, 1978. 623 s.
8. *Shnytkе A.* Polystylystycheskye tendentsyy v sovremennoi muzuke. *Sokolov A. S.* Vvedeniye v muzykalnuiu kompozitsiyu XX veka : Ucheb. Posobyе dlia vuzov. M : Vlados, 2004. S. 146–150.

АБСОЛЮТ В ИСКУССТВЕ

Легенький Илларион Юрьевич – кандидат философских наук, преподаватель кафедры дизайна и рекламы, Национальный педагогический университет им. М.П. Драгоманова, г. Киев

Речь идет о художественном универсализме как абсолютном измерении искусства вне времени и пространства, навеяного идеей неоплатонизма как примата духа над материей, эксплицированной в книге «Эстетика Возрождения» А. Лосева. Обращение к рефлексии Леонардо да Винчи, Микеланджело, Дюрера, авангардных миростроительных идей В. Кандинского и др. побуждает к определению глубинных формообразующих установок в искусстве, которые ассоциируются с абсолютном. Идентичность «Я» художника

и Абсолюта у всех художников эквивалентна, это самодостаточная целостность соединения «Я» и Абсолюта, которая реализуется как ренессансными, так и авангардными художниками.

Ключевые слова: мир, абсолют, искусство, неоплатонизм, авангард, модерн, художественная рефлексия.

ABSOLUTE ART

Legenkiy Parion – Candidate of Philosophy, lecturer of the Department of Design and Advertising of the National Pedagogical University named after M. P. im. Drahomanov, Kyiv

It is about artistic universalism as the absolute dimension of art outside of time and space, which is inspired by the idea of Neo-Platonism as the primacy of spirit over matter, explicated in the book «Aesthetics of the Renaissance» by A. Losev. Appeal to the reflection of Leonardo da Vinci, Michelangelo, Durer, avant-garde peace-building ideas of V. Kandinsky and others, leads to the definition of the deep-shaping attitudes in art that are associated with the absolute. The identity of the «I» of the artist and the Absolute is equivalent for all artists; this is the self-contained integrity of the connection between the «I» and the Absolute, which is realized by both Renaissance and avant-garde artists.

Key words: world, absolute, art, neoplatonism, avant-garde, modern, artistic reflection.

UDC 008:312.421

ABSOLUTE ART

Legenkiy Parion – Candidate of Philosophy, teacher of the Department of Design and Advertising at the National Pedagogical University. M. Dragomanova, Kyiv

It is about artistic universalism as an absolute dimension of art outside of time and space, which is inspired by the idea of Neo-Platonism as a primacy of spirit over matter, explicated in the book «Aesthetics of the Renaissance» by A. Losev. Appeal to the reflection of Leonardo da Vinci, Michelangelo, Durer, avant-garde peace-building ideas of V. Kandinsky and others, leads to the definition of the deep-shaping attitudes in art that are associated with the absolute. The identity of «Me» of the artist and the Absolute is equivalent for all artists; this is the self-contained integrity of the connection between «Me» and the Absolute, which is realized by both Renaissance and avant-garde artists. Now all the Leonardo projects have been built, rebuilt, all proved to be very effective. The world of Leonardo is a project universe, where images appear on the basis of unique knowledge in one texture. The mechanism of transformation of experience into knowledge turns into a complex matter of thinking about the nature of life and death, the nature of matter, a thing. It is more than poetry, more than philosophy. This plenasm, doubling as a human desire to see your reflection forever, your reflex in art leads to that ruthless reflection of self-torture and self-knowledge, when a person anatomizes everything. Everything divides, removes the skin from things, penetrates deeper and deeper, reaches the set of bones, the skeleton and stops. Leonardo is looking for a foundation of harmony, grandeur of the human body and can not think of anything better, as proportions, comparison, correlation. There is a kind of harmony, which is inherent in the laws of statics, dynamics, but they are mechanistically equivalent. All words about the existence of Leonardo are embodied in the books (chapters of the treatises), letters, drawings of the project universe, where there are many drawings, many schemes that encourage some sad thoughts, excite the mind and bore their doom to be.

Key words: world, absolute, art, neoplatonism, avant-garde, modern, artistic reflection.

Надійшла до редакції 12.09.2018 р.

УДК 008.316

МІСТО ЯК КУЛЬТУРНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ПРОСТІР: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Олійник Оксана Миколаївна – викладач кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-4687-2408
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.139
oksana_oliinyk@ukr.net

Обґрунтовано основні положення, що визначають необхідність розширення культурологічних досліджень міста з урахуванням його розуміння як культурно-комунікативного простору, а також наукової концептуалізації в українській культурології низки понять: міська культура, міський спосіб життя, міська мода, міське середовище, міські традиції тощо. Акцентовано, що сучасне місто – складна культурно-комунікативна система, що являє собою конгломерат різних за внутрішнім смисловим наповненням та зовнішнім матеріальним проявом соціокультурних феноменів. Культурно-комунікативні простори різних міст, як і інших поселень, формують загальну архітектоніку культурного простору країни.

Ключові слова: місто, культурно-комунікативний простір, система, культура, міська культура.

Постановка проблеми. Сучасне місто – це своєрідний атрактор, який притягує різні системи, звичні поняття та феномени реальності, комбінуючи їх у нові частини незвичні форми, утворюючи

глибоко структуровану мегасистему, в якій представлені інші культурні системи, втілені у звичних формах, які розуміємо як ті, що представляють власне культуру, релігію, освіту, комунікацію тощо, тобто бібліотеки, навчальні, мистецько-культурні і духовні заклади, населення та їх об'єднання тощо. Усе разом формує неповторний ландшафт культурно-комунікативного простору міста, який дослідники дедалі частіше означають у категоріях міської культури.

Ступінь наукового розроблення. Нині місто стає предметом дослідницької рефлексії представників різних галузей наукового знання – філософів, соціологів, архітекторів, культурологів, дизайнерів, географів, психологів, етнографів, істориків, політологів тощо.

Так, у межах культурології дослідженню різних аспектів функціонування міста як системи присвячено низку дисертаційних досліджень російських учених. Їх назви говорять самі за себе: Скрипачьова І. «Сучасне місто як культурна система», Міхельсон М. «Міждисциплінарний підхід до вивчення міської культури», Моргунова Г. «Соціокультурне середовище міста як фактор формування сучасної молодіжної субкультури», Щеголева А. «Взаємодія культур в просторі міста», Прозоров Р. «Культурно-освітній потенціал міського простору: теоретико-культурологічний аналіз», Гун Г. «Художня культура міста: структура, динаміка, перспективи», Кузовенкова Ю. «Місто в ідеальному вимірі: від образу до іміджу», Грищанін М. «Текст, символ, міф у семіотичному аналізі міської культури» та ін.

На жаль, у межах української гуманітаристики особливостям міста та міської культури практично не присвячено жодного ґрунтовного дослідження. Так, можна відмітити історичну роботу Н. Гогохії «Українське радянське місто 1929-1938 рр.: історико-соціальний аналіз» [1] та філософсько-культурологічну розвідку Т. Мисюри «Місто як предмет філософсько-культурологічної рефлексії» [5].

Проблеми міста представлені у низці наукових статей О. Жулькевської, М. Грищенко [2; 3], О. Міхєєвої [6] та ін.

Такий стан речей також *актуалізує* дослідження міста як сучасної культурно-комунікативної системи, що, водночас, вимагає окреслення основних завдань та дослідницької позиції, що і становить *мету* нашої наукової розвідки.

Виклад теми. Російська дослідниця А. Панфілова у праці «Ділова комунікація у професійній діяльності» [7; 352] виокремлює такі види комунікації: особистісний, міжособистісний, масовий, спеціалізований, культовий, а також візуальну, міфологічну, перформансну комунікації як зв'язки між своєрідними пластами культурної спадщини. Крім того, всі ці рівні комунікації взаємозалежні та доповнюють один одного, оскільки сама комунікація – складний і багаторівневий процес. Вона здатна не лише встановлювати контакти між всіма суб'єктами взаємодії, а й по-новому комбінувати та трансформувати вже існуючі взаємозв'язки.

Зв'язок між культурою і комунікацією у місті проявляється чи не найбільш яскраво, що можна концептуалізувати у таких положеннях.

Розширення потоків і активізація комунікаційних процесів впливали і впливають на традиційні культурні цінності, формуючи якісно нові культурно-комунікативні структури та викликаючи до життя нові процеси, що вимагають свого переосмислення щодо природи і характеристик міського простору, як середовища життєдіяльності людини та нової соціокультурної реальності.

З іншого боку, зрозуміло, що характерною особливістю будь-якого простору є його смислове наповнення. Відповідно до символічно-семіотичного підходу до розуміння специфіки комунікації у культурному просторі, культура і є тією знаково-символічною системою, яка його організовує.

У межах міста процеси комунікації викликані потребами обміну інформацією та різними благами, спільною інтеракцією, що, у свою чергу, вимагає врегулювання взаємовідносин та погодження різноспрямованих інтересів на рівні особистісному, міжособистісному, на рівні особистості та суспільних інституцій, а також між останніми, задіюючи, окрім іншого, і професійні, і масові контексти тощо, що формує, почасти, незрозуміле тло мозаїчної міської культури. Остання при цьому не може бути зведена до єдиної основи, однак втримує ті особливості, що дають підстави виокремлювати її з-поміж інших подібних форм соціокультурної організації.

Відтак, міська культура, з одного боку, формується, а з іншого – проявляється в особливих формах комунікації, що складаються у міському просторі та постійно трансформуються, висуваючи до жителів мегаполісів нові вимоги щодо способу життя та інтеракції, які, у свою чергу, стають своєрідними нормами поведінки і спілкування.

Культурний простір включає, як зазначає С. Іконникова, універсальні архетипи, вічні образи, стародавні міфопоетичні уявлення, що володіють семантичною ємністю, утримують явні і приховані смисли, ціннісні значення і символи. Дослідниця вважає культурний простір життєвою і соціокультурною сферою суспільства, «вмістилищем» з внутрішнім об'ємом культурних процесів,

яке має територіальну протяжність, що маркується на різних культурних рівнях: центр і периферія, столиця і провінція, місто і село тощо [4; 40].

Саме слово «простір» збігається за смисловим значенням зі словами «широчінь», «відкритість». У мовах народів світу поняття простору має багато значень. Узагальнено можна назвати три найбільш поширених підходи: 1) простір як Всесвіт; 2) простір як Світ, в якому живемо; 3) простір як Уявний світ [4]. Але у будь-якому його трактуванні приховані безкраї можливості для запозичення елементів з інших культурних просторів, що завжди спрацьовує на підсилення процесів інтеграції та акультурації. Культурний простір об'єднує їх, створюючи неповторний візерунок із самобутніх культур, зберігаючи їх унікальність і посилюючи притягальну силу енергетично потужної аури. Культурний простір включає ареал поширення національно-етнічних мов спілкування, традиційні форми побутового і господарського устрою [4].

Відтак, міський культурний простір завжди динамічний, що зумовлено комунікацією з іншими внутрішніми і зовнішніми джерелами, часто представленими культурно-комунікативними системами інших міст чи регіонів, що призводить до безкінечних хвиль запозичень, які набігають на місто і тягнуть за собою низку інших змін, аж до змін у способі мислення, способі життя, манері поведінки, манері висловлюватися і одягатися, змінюючи і загальний вигляд містянина. Тому міська культура володіє здатністю розширювати простір, а з випадкового набору культурних зразків і спонтанного плину часу творить нове, що дає імпульс для нової проєктивної діяльності.

Міський культурний простір – не лише територія існування і матеріальні об'єкти – житлові будинки, пам'ятники культури, різні громадські заклади, шляхи тощо, а й люди, з якими почасти відчувається близькість і спорідненість. Останнє у повсякденному житті практично не відчувається, однак особливо яскраво заявляє про себе на закордонні. Недарма такими популярними є різні земляцтва, діаспори і тотожні об'єднання, які не лише демонструють приналежність людини до певної території, з якою вона, можливо, вже дано втратила матеріальні зв'язки, а насамперед свідчать про наявність спільних духовно-ментальних традицій, що в ідіоматичному виразі звучать, як «ввібрані з молоком матері».

Фактично міська культура є системою культурних цінностей, що сформувалися в умовах спільного проживання людей у межах специфічного поселення мегаполісу. Своїми витокami вона сягає традиційної (народної) культури. Ввібравши з неї всі необхідні культурні елементи, вона по-новому інтерпретує базові ментально-духовні цінності, наповнює їх новим змістом за рахунок включення в нові форми взаємодії, спровоковані і специфічними умовами проживання на великій території, і взаємовпливом різних культурних зразків, а також інтелектуальними, технічними, освітніми, науковими здобутками, які зазвичай акумулює місто. Тому сама міська культура, як простір комунікативної взаємодії, вже сам по собі є національним багатством.

Отже, місто – це специфічний спосіб життя людей, що відрізняється від життя в селі, або в регіонах, віддалених від столиці – у провінції. Тому навіть кожне місто має свої особливості, що полягають, насамперед, в історичних, природно-ландшафтних та географічних умовах виникнення й формування. Не останню роль відіграють економічні, політичні та правові традиції, що упродовж століть визначали та регулювали взаємовідносини містян між собою та найближчими сусідами, відіграючи роль своєрідного індикатора рівня та якості життя в умовах міського часопростору.

Належність людини до певного культурно-комунікативного середовища викликає не лише відповідні конвенційні відносини, а й забезпечує «здорове» функціонування її психіки, а відтак – регулює соціально-психологічні процеси на всій території поселення.

Сучасна міська (вулична) мода теж має характерні особливості, за що, власне, і отримала таку назву. Фактично вулична мода стала своєрідним конвенціональним знаком, позаяк довільно репрезентує представника міського середовища.

Мова спілкування містян також має свої відмінності. З одного боку, в ньому існують соціальні діалекти – діалекти професійно-виробничих, вікових і інших груп, які навряд чи зустрінеш у сільській місцевості. З іншого боку, саме місто – це територія, на якій проживає обмежена кількість людей, а відтак усний різновид мови – територіальний діалект теж присутній у їх спілкуванні. Водночас мова різних міст також відрізняється між собою, по-перше, за рахунок поєднання територіального і соціального діалектів, позаяк в одному місці більше представлена індустріальна складова, а в іншому – культурно-мистецька чи туристична – залежно від регіональної специфіки розподілу виробничо-трудових ресурсів, природних багатств тощо. Крім того, будь-яке місто – це дифузія різних культур, що мають свої особливості комунікування. Тому навряд під час спілкування виникають сумніви, представник якого міста перед тобою – наприклад, Львова чи Одеси, зважаючи на характерні мовні звороти, манеру висловлюватися чи переважання тих слів, що увійшли до лінгвістичного обігу завдяки впливу іншомовних лексичних одиниць.

При цьому культурно-комунікативний простір різних міст, хоча й має свої відмінності, як власне і сільський та регіональний, проте не викликає дискретності, а навпаки – створює загальну архітектоніку культурного простору кожної країни.

Висновки. Отже, сучасне місто – складна культурно-комунікативна система, що являє собою конгломерат на перший погляд різних за внутрішнім смисловим наповненням та зовнішнім матеріальним проявом соціокультурних феноменів. Водночас їх об'єднує спільний знаменник – означник «міський», утверджуючи у суспільному та науковому дискурсі поняття «міська культура», «міська мода», «міські традиції», «міський спосіб життя», «міські субкультури», «міське середовище» тощо.

Дослідження цих феноменів та їх наукова концептуалізація, зокрема в межах та за допомогою методологічного інструментарію культурології – перспективний і актуальний напрям новітніх досліджень.

Список використаної літератури

1. *Гогохія Н. Т.* Українське радянське місто 1929-1938 рр.: історико-соціальний аналіз: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. Луганськ, 2003. 20 с.
2. *Грищенко М.* Публічний простір міста як об'єкт соціологічного дослідження. *Соціологія*. 1 (7). 2016. С. 31–38.
3. *Жулькевська О., Грищенко М.* Суспільний простір міста як об'єкт соціологічного вивчення та емпіричний референт соціальних змін. URL: /file:C:/Users/Ira/Downloads/25-Article%20Text-26-1-10-20180318.pdf.
4. *Иконникова С. Н.* История культурологических теорий: культурное пространство как ценность и национальное достояние. 2-е изд. С.-Пб. : Питер, 2005. 474 с.
5. *Мисиюра Т. М.* Місто як предмет філософсько-культурологічної рефлексії: автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2011. 17 с.
6. *Міхєєва О. К.* Соціальний простір міста: можливості «причитування» та управління. URL: <http://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/97/mikheievanyi%?seq>.
7. *Панфилова А. П.* Деловая коммуникация в профессиональной деятельности. М., 2005.

References

1. *Ногохія Н. Т.* Ukrainse radianske misto 1929-1938 rr.: istoryko-sotsialnyi analiz: avtoref. dys... kand. ist. nauk: 07.00.01 / Skhidnoukr. nats. un-t im. V.Dalia. Luhansk, 2003. 20 s.
2. *Hryshchenko M.* Publichnyi prostir mista yak ob'iekt sotsiolohichnoho doslidzhennia / Sotsiolohiia. 1 (7). 2016. S. 31–38.
3. *Zhulkevskia O., Hryshchenko M.* Suspilnyi prostir mista yak ob'iekt sotsiolohichnoho vyvchennia ta empyrychnyi referent sotsialnykh zmin URL: / file: C:/Users/Ira/Downloads/25-Article%20Text-26-1-10-20180318. pdf
4. *Ykonnykova S. N.* Ystoryia kulturolohycheskykh teoryi: kulturnoe prostranstvo kak tsennost y natsyonalnoe dostoianye. 2-e yzd. Sankt-Peterburh: Pyter, 2005. 474 s.
5. *Mysiura T. M.* Misto yak predmet filofsosko-kulturolohichnoi refleksii: avtoref. dys. ... kand. fil. nauk : 09.00.04 / Nats. ped. un-t im. M.P. Drahomanova. Kyiv, 2011. 17 s.
6. *Mikheieva O. K.* Sotsialnyi prostir mista: mozhlyvosti «prychytuvannia» ta upravlinnia. URL: <http://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/97/mikheievanyi%?seq>.
7. *Panfylvlova A. P.* Delovaia kommunykatsiia v professyonalnoi deiatelnosti. M., 2005.

ГОРОД КАК КУЛЬТУРНО-КОМУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО: ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Олейник Оксана Николаевна – преподаватель кафедры гостинично-ресторанного и туристического бизнеса, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Обоснованы основные положения, определяющие необходимость расширения культурологических исследований города с учетом его понимания как культурно-коммуникативного пространства, а также научной концептуализации в украинской культурологии ряда понятий: городская культура, городской образ жизни, городская мода, городская среда, городские традиции и т.п. Акцентировано, что современный город – сложная культурно-коммуникативная система, которая представляет собой конгломерат различных по внутренним смысловым наполнениям и внешним материальным проявлениям соціокультурных феноменів. Культурно-коммуникативные пространства разных городов, как и других поселений, формируют общую архитектуру культурного пространства страны.

Ключевые слова: город, культурно-коммуникативное пространство, система, культура, городская культура.

CITY AS A CULTURAL AND COMMUNICATIVE SPACE: TO THE FORMULATION OF THE PROBLEM

Oliinyk Oksana –Lecturer, Department of Hotel and Restaurant and Tourism Business Kyiv National University of Culture and Arts

The article substantiates the main provisions defining the need to expand cultural studies of the city, taking into account its understanding as a cultural and communicative space, as well as scientific conceptualization in Ukrainian cultural science of a number of concepts: urban culture, urban lifestyle, urban fashion, urban environment, urban traditions, etc. It is accentuated that the modern city is a complex cultural and communicative system, which is a conglomerate of various semantic and external material manifestations of sociocultural phenomena. The cultural and communicative spaces of different cities, as well as other settlements, form the common architectonics of the cultural space of the country.

Key words: city, cultural and communicative space, system, culture, urban culture.

UDC 008.316

CITY AS A CULTURAL AND COMMUNICATIVE SPACE: TO THE FORMULATION OF THE PROBLEM

Oliinyk Oksana – Lecturer, Department of Hotel and Restaurant and Tourism Business Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose – grounded the main provisions that determine the necessity of expanding cultural studies of the city, taking into account its understanding of both the cultural and communicative space, as well as the scientific conceptualization in Ukrainian cultural studies of a number of related concepts.

Methodology research has an interdisciplinary character with an emphasis on cultural approach, as well as general scientific methods (analysis, synthesis, synthesis) and methods integrated with other humanities – sociology, history, etc.

Conclusions. The modern city is a complex cultural and communicative system, which is a conglomerate, at first glance, different in terms of internal semantic content and external material manifestation of socio-cultural phenomena. At the same time, they are united by a common denominator, the sign «city», by affirming in the social and scientific discourse the notions of «urban culture», «urban fashion», «urban traditions», «urban lifestyle», «urban subcultures», «urban environment» etc.

Scientific novelty. The article is the first attempt in Ukrainian science based on the study of the communicative features of the city and the significance of the city culture to substantiate the position on the need for their study using the theoretical and methodological positions of the cultural approach.

Practical meaning. The research of the above-mentioned phenomena and their scientific conceptualization, in particular within the framework and with the help of methodological tools of cultural studies, is a promising and relevant direction of the newest research, which will allow to more effectively use the potential of the city and urban culture.

Key words: city, cultural and communicative space, system, culture, urban culture.

Надійшла до редакції 3.11.2018 р.

Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 473.11.248

ЛІТЕРАТУРНО-МЕМОРІАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології і музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне,
orcid.org/00-01-6362-9517
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.140
sergiy_vsv@ukr.net;

Кравчик Юлія – студентка названої вище кафедри, співробітник літературно-меморіального музею Лесі Українки, с. Колодяжне
orcid.org/0000-0003-4947-8227
juliakravchik@ukr.net

Аналізується організаційно-культурна діяльність Літературно-меморіального музею Лесі Українки у с. Колодяжне Волинської області; розглядаються питання зміни інформаційних орієнтирів у практиці роботи установи в історичній ретроспективі, виявляється творчий потенціал екскурсійної роботи та її тематичний ряд; наголошується на інших формах культурно-дозвілєвої діяльності, притаманних даній установі.

Ключові слова: літературно-меморіальний музей Лесі Українки, екскурсійна діяльність, культурний потенціал, експозиції, регіональна практика.

Постановка проблеми. В усі часи видатна постать завжди привертала до себе увагу. Причин цього чимало: чим саме вона цікава спільноті, що можна запозичити з життєдіяльності даної особистості у власне життя, настільки ефективно можна впроваджувати інформацію про будь-які сторінки біографії цієї постаті для виховання молодого покоління тощо? У цьому зв'язку і формувалися меморіальні музеї, оскільки надавали добру нагоду концентрувати там усе те, що стосується такої постаті, а також продовжувати відкривати нові сторінки, реконструюючи таким чином основні етапи біографії, монтуючи у сучасний культурний простір цю особистість. Це надзвичайно важливо сьогодні, у час військового протистояння, коли яскравий позитивний національний досвід служіння Батьківщині є добрим зразком для наслідування.

У Західному Поліссі таким є Літературно-меморіальний музей відомої громадської діячки, поетеси, людини непересічної долі – Лесі Українки, що знаходиться в с. Колодяжне Волинської обл.

Останні дослідження і публікації. Питання становлення і форм діяльності музеїв завжди знаходилися в полі зору дослідників. Про це свідчить і наявність у класифікаторі МОН України стосовно закладів вищої освіти спеціальності 027 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство», що майже 30 років функціонує в Україні, забезпечуючи професійними кадрами існуючу мережу. Та й науково-методична література, спрямована на забезпечення її ефективного функціонування, тому приклад. Однак, ця література стосується переважно загальнотеоретичних чи методичних проблем розвитку галузі, або характеристики провідних форм діяльності в ній. У той же час розмаїта мережа регіональних музеїв у переважній більшості послуговується лише поодинокими історико-краєзнавчими розвідками місцевих ентузіастів, що торкаються в основному питань витоків цієї діяльності, або ж акцентують увагу на окремих, найбільш яскравих фактах їх життєдіяльності: передачі нових колекцій, проведенні окремих заходів тощо.

Утім, саме регіональні музеї, як і інші установи сфери культури в контексті державної Програми «Малі міста – великі враження» і покликані забезпечити просування національного культурного продукту у світовий інформаційний простір і зробити Україну привабливим туристичним тереном у світовому просторі.

Йдеться про це й у низці різноманітних наукових [1], зокрема й довідникових (енциклопедичних) виданнях, серед яких розвідка П. Скрипника [8, с. 128], матеріалах наукових конференцій, що регулярно проводяться за ініціативи співробітників даного музею, Волинського обласного краєзнавчого товариства, залучаючи до цього час від часу й співробітників Інституту Лесі Українки СНУ ім. Лесі Українки [6], в яких відтворено напрями наукового пошуку стосовно вивчення цієї постаті, інтенсивність висвітлення матеріалу, якісний склад її дослідників, тематику

обговорення, форми організаційно-фінансової підтримки, проблемний ряд функціонування цієї та інших подібних установ в Україні тощо.

Важливе значення для підготовки статті мала й джерельна база дослідження, представлена книгою надходжень експонатів до цього музею [5], матеріали основного та допоміжного фондів установи, інтерв'ю зі співробітниками та відвідувачами, спогади колишніх працівників чи односельців [2], в яких певною мірою концентрується іміджевий потенціал установи; звітна документація про кількість і тематичний ряд проведених екскурсій [4] та культурно-мистецьких заходів за різні роки [3] тощо, за якими можна відстежити напрями діяльності музею та його ефективність у практиці роботи подібних установ регіону.

Мета статті – виявити культурний потенціал зазначеного вище музею в системі культурного обслуговування населення.

Вклад матеріалу дослідження. Відкрившись як установа на громадських засадах (13.07.1949 р.) [10], в якій обов'язки екскурсовода виконував лише один сільський бібліотекар, «Лесин білий будинок» став пам'ятником-музеєм великій українській поетесі.

Перша його експозиція складалася виключно зі світлин родини Косачів, оформлених у традиційному для того часу сільському стилі і базувалася на доброму знанні біографії Лесі, яку чули перші відвідувачі. Не можна стверджувати, що усе було легко в життєдіяльності цієї установи, утім особливі недоречності у минулу добу його оминули.

Фактом використання Будинку Лесі Українки не зовсім за призначенням можна вважати лише Наказ Ковельського райвідділу культури № 48 від 15.06 1955 р., коли у «білому» будинку було відкрито районну дитячу бібліотеку. А наказом № 216 цього ж відділу від 1.02.1957 р. із м. Ковеля у с. Колодяжне до «сірого» будинку» переведено районну бібліотеку для дорослих. Однак і перша, і друга установи, розмішені у цьому благодатному місці, дістали добру нагоду використовувати потенціал майбутнього музею з фаховою метою.

У міру розширення просвітницьких завдань, формування штатного розпису, співробітники установи постійно шукали нових форм популяризації національної спадщини в культурному просторі, використовуючи для цього усі можливі засоби і у 60-х роках при музеї було створено першу молодіжну літературну студію «Лесин кадуб», членами якої організовувалося чимало літературних заходів для широкої громадськості, видано понад 40 поетичних і прозових збірок. Її учасники стали і першим громадським штатом цієї установи – його активістами.

Популярність заходів членів студії і перші яскраві публікації сприяли тому, що на окремі її засідання з'їжджалися чимало молодих письменників майже з усієї Волині: І. Чернецький, Н. Гуменюк, Н. Горик, В. Лис та десятки інших цікавих особистостей [2]. Студію чимало років очолював згаданий уже Й. Струцюк, пізніше В. Гей. А 2000 р. «Лесин кадуб» отримав статус обласної організації творчої молоді і продовжує наповнювати інформаційний простір Волині оригінальною інформацією.

Повертаючись до витоків установи, наголосимо, що у 1963 р. уперше побудовано широко профільну експозицію музею, розміщену в двох будинках, базовану на різноманітній джерельній інформації. Завдяки цьому значно збільшилась кількість відвідувачів. Цьому сприяло й вирішення низки організаційних питань, а саме – Колодяженський музей стає філією Волинського обласного краєзнавчого музею, за допомогою співробітників якого значно покращує фондову, науково-дослідну та культурно-освітню роботу. Співробітники базового закладу беруть участь у формуванні його експозицій, налагоджують необхідні напрями діяльності, стимулюють подальший науковий пошук та започатковують широкі культурні контакти. Цього ж року розпочалося вшанування пам'яті поетеси на державному рівні і 15-17.05.1963 р. на Волині було організовано наукову сесію з нагоди до 50-ї річниці від дня смерті Лесі Українки, що мала велике наукове і громадське значення і перетворилася на всенародне свято.

Початок цього дійства розпочався на території музею-садиби в Колодяжному з мітингу, присвяченого пам'яті Лесі Українки, в якому взяли участь письменники, вчені, науковці-дослідники літературної спадщини поетеси, представники органів державної влади, позиціонуючи згодом цю проблематику й у культурних програмах республіки.

Про надзвичайні враження від громадсько-культурної та екскурсійної діяльності, проведених працівниками музею, свідчать записи відвідувачів у Книзі відгуків за 1955-1960 рр., яка зберігається сьогодні в архіві літературно-меморіального музею Лесі Українки [4].

Важливим аспектом функціонування обраного для розгляду музею є культурно-дозвілєва діяльність, яка в усі часи виконувала важливу функцію художньої до/освіти населення, була важливим чинником формування його соціальної активності. Тож форми її вияву в професійній діяльності співробітників можна прослідкувати за низкою напрямів, зокрема: *організація екскурсій*

серед різних соціально-демографічних груп населення, а надто – школярів, знайомство яких із спадщиною Лесі Українки дозволяє відчути потенціал вітчизняної літератури, сформувавши повагу та гордість за національно-культурну спадщину. І в цьому плані зазначений музей являє собою саме таку організаційно-культурну структуру, оскільки концентрує в собі чимало меморіальних матеріалів, пов'язаних із життєдіяльністю видатної постаті.

Кінець 1960 – поч. 1970-х рр. час найбільш активного відвідування музею. Тоді ж (до 100-річчя від дня народження поетеси, 1971 р.) удосконалено музейну експозицію, доповнено її новими матеріалами. І вже у ювілейний рік музей відвідало 44.587 осіб, для яких проведено 1.439 екскурсій [4].

У наступні роки щорічна кількість відвідувачів знаходилася в межах 40 тис. осіб [4].

На цій хвилі у рамках державної програми культурного обслуговування місцевого населення значно активізувалася інформаційна діяльність установи: лекції читалися за межами музею переважно для виробничих колективів; масова робота проводилася разом із клубом та бібліотекою. Активно культивувалися й інші форми, зокрема художня, організації якої сприяв і наявний фонд. Тож щороку (25 лютого) в клубі відбувався літературно-музичний вечір, присвячений Дню народження Лесі Українки. Музей ставав усе популярнішим. Цьому сприяли і путівники (1969, 1971 рр.), авторами яких стали письменники Й. Струцюк (колишній науковий співробітник музею) та І. Чернецький, що значно розширювали рекламну діяльність установи, вводили її до загального культурного контексту Волині. Періодично здійснювалися й виступи про діяльність музею на радіо, друкувалися статті про музей та його колекції в обласних та районних газетах.

Постійно поповнювався й музейний фонд і вже у 1975 р. він налічував 779 експонатів, з яких 656 од. були віднесені до основного фонду. До музею надійшли речі Лесі Українки та інших членів родини Косачів, що значно розширювало потенційні інформаційно-художні його можливості.

У 1979 р. на території музею-садиби Лесі Українки розпочато спорудження приміщення, власне, Літературного музею. І вже восени 1980 р. у новобудові відкрилася перша літературна експозиція. А «сірий» будинок лише доповнив меморіальну її частину.

На початку 90-х рр. виникла необхідність побудови нової літературної експозиції, причиною чого стала зміна ідеологічних орієнтирів. Одночасно розширювалася наукова, пошуково-збиральницька, фондова робота; акцентувалася увага й на безлічі інших питань, пов'язаних зі становленням нового типу меморіальної установи.

Цьому допомагали й широкі міжнародні культурні контакти співробітників музею, результатом чого стало надходження 1991 р. до Колодяжного 78 одиниць меморіального фонду Косачів. А листування з М. Коцем, повноважним представником у США з питань повернення в Україну культурних цінностей, принесло музею ще майже 800 одиниць архіву Ю. Косача (племінника поетеси) [5]. Тож на початку новітньої доби музей мав усі можливості для формування нової експозиції, створеної на високому науковому й естетичному рівні, яка не втрачає своєї актуальності й сьогодні.

Станом на 1.01.2011 р. тут нараховується 5.920 експонатів основного і 5.167 од. науково-допоміжного фонду. В колекції музею – 105 зразків меморіальних речей, що належали безпосередньо Лесі Українці та її родині [5].

Досягненням музею є також велика науково-дослідницька робота колективу музею, зокрема участь співробітників у низці наукових конференцій та підготовці чималої кількості статей, опублікованих у наукових збірниках та 4 наукових видання. Сюди слід додати й 161 тематичну виставку у музеї та 146 – за його межами, проведених лише останнім часом [4]. Допомагає цьому й зібрання творів Лесі Українки у 12 т., а надто її листи, за якими можна відтворити цю постать із неочікуваного ракурсу.

Сподіваємося, що дослідницька робота співробітників музею сприятиме й подальшій публікації нових артефактів, пов'язаних із міжкультурною комунікацією родини, виявленню нових подробиць стосовно становлення кобзарського мистецтва, оскільки, як відомо, Леся Українка, фінансувала художню діяльність відомого українського художника О.Сластіона, який спільно з М.Лисенком долучався до фіксації творчості українських кобзарів. І якщо Микола Віталійович сприяв запису їх речитатив на фонограф, то О.Сластіон – увічнив їх образи на картинах чи графічних роботах. Адже концентрований в музеї матеріал, як і колекція із Житомира, дають підстави це зробити.

Щорічно на території музею відбуваються Всеукраїнські історико-краєзнавчі конференції «Минуле і сучасне Волині та Полісся. Ковель і Ковельщина в українській та європейській історії». А спільно з КЗ «Волинський обласний краєзнавчий музей» установа проводить Всеукраїнську науково-практичну конференцію «Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової літератури» [8], де обговорення нових надходжень та питання популяризації спадщини поетеси є предметом особливої уваги.

І в цьому контексті заслуговує схвалення виставкова діяльність музею та організація його співробітниками масових заходів. Виставки музею, зокрема «Олена Пчілка та Леся Українка в портретах», «Юрій Косач. Особистість, творчість, доля», «Краєвиди Волині» та багато ін. приваблюють увагу глядачів, розширюють уяву про художній потенціал регіонального закладу, виявляють роль визначних постатей в культурному просторі країни.

Щорічно на території музею проходять вечори з нагоди річниць Лесі Українки та її родини. Колектив музею організовує літературні читання «Стежками творчості Лесі Українки», літературно-музичні вечори «Я завдячую тобі, моя мамочко!», музичні вечори «Українська пісня в музеї» та багато ін. [3]. Зростає активність популяризації не лише життя і творчості Лесі Українки, а й усієї її родини.

Минулого року на Волині побачили світ дві публікації: повне видання українських узорів, зібраних О. Косач-Кривинюк – сестрою поетеси та факсимільне видання альбому «Олена Пчілка. Український народний орнамент» (передрук київського видання 1876 р.) [7].

Значно розширює уяву про життєдіяльність поетеси і підготовлена свого часу її сестрою О. Косач-Кривинюк фундаментальна збірка-життєпис [6], у якій фактично по днях занотовано життя цієї поетеси. І її упорядкування і перевидання з відповідним науковим коментарем співробітників Інституту Лесі Українки СНУ ім. Лесі Українки значно розширює нашу уяву про роль цієї особистості у культурному просторі країни.

Станом на 2018 р. музей відкритий для відвідувачів 354 дні, і за цей рік його гостями стали 27,5 тис. відвідувачів, із них учні і студенти становлять майже 20 тис. Для них проведено 1.155 екскурсій [4], що засвідчує важливу просвітницьку роль, яку здійснюють співробітники закладу.

Причина зниження кількості відвідувачів полягає, на нашу думку, у значних міграційних процесах української молоді за межі держави, зміні демографічної ситуації в регіоні, а також й ефективною діяльністю співробітників закладу, проведеною з питань популяризації спадщини поетеси у попередні роки.

Висновки. Проведений аналіз діяльності зазначеного регіонального меморіального музею засвідчив, що подібні структури мають помітний культурний потенціал у питанні розширення інформаційної діяльності патріотичного спрямування, оскільки саме вони зберігають унікальні культурні зразки, пов'язані з життєдіяльністю видатних національних особистостей.

Список використаної літератури

1. *Агеєва В.* Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ : Либідь, 2001. 264 с.
2. *Интерв'ю з відвідувачами музею, проведені Ю. Кравчик у 2017-2018 рр.* Приватний архів автора.
3. *Книги реєстрації проведених культурно-мистецьких заходів музею за 1971-2018 рр.* Поточний архів Літературно-меморіального музею Лесі Українки в с. Колодяжне.
4. *Книга реєстрації проведених екскурсій в Літературно-меморіальному музеї Лесі Українки за 2018 р.* Поточний архів музею.
5. *Книга нових надходжень експонатів до музею. 1971-2018 рр.* Поточний архів музею.
6. *Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і творчості.* Луцьк, 2006. 928 с.
7. *Косач-Кривинюк О. Олена Пчілка. Український народний орнамент.* Київ, 1876.
8. *Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури.* Наук. зб.: Вип. 47 / Упоряд. А. Силук. Луцьк, 2011. 304 с.; Минуле і сучасне Волині і Полісся. Олена Пчілка, Леся Українка і родина Косачів в історії української та світової культури: наук. зб. Вип. 51. Луцьк : ВОКМ, 2014 та ін., організовані у наступні роки.
9. *Скрипник П. І.* Літературно-меморіальний музей Лесі Українки. *Енциклопедія історії України:* у 10 т. Київ : Наук. думка, 2009. Т. 6.
10. *Пам'ятник великій поетесі. Радянська Волинь,* 1949. 13 лип. С. 2.

References

1. *Aheieva V.* Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrainky v postmoderniy interpretatsii. Kyiv : Lybid, 2001. 264 s.
2. *Interviu z vidviduvachamy muzeiu, provedeni Yu. Kravchuk u 2017-2018 rr.* Pryvatnyi arkhiv avtora.
3. *Knyhy reiestratsii provedenykh kulturno-mystetskykh zakhodiv muzeiu za 1971-2018 rr.* Potochnyi arkhiv Literaturno-memorialnoho muzeiu Lesi Ukrainky v s. Kolodiazhne.
4. *Knyha reiestratsii provedenykh ekskursii v Literaturno-memorialnomu muzei Lesi Ukrainky za 2018 r.* Potochnyi arkhiv muzeiu.
5. *Knyha novykh nadkhozhen eksponativ do muzeiu. 1971-2018 rr.* Potochnyi arkhiv muzeiu.
6. *Kosach-Kryvyniuk O. Lesia Ukrainka: Khronolohiia zhyttia i tvorchosti.* Lutsk, 2006. 928 s.
7. *Kosach-Kryvyniuk O.* Olena Pchilka. Ukrainskyi narodnyi ornament. Kyiv, 1876.
8. *Lesia Ukrainka i rodyna Kosachiv v konteksti ukrainskoi ta svitovoi kultury.* Nauk. zb.: Vyp. 47 / Uporiad. A. Syliuk. Lutsk, 2011. 304 s.; Mynule i suchasne Volyni i Polissia. Olena Pchilka, Lesia Ukrainka i rodyna Kosachiv v istorii ukrainskoi ta svitovoi kultury: nauk. zb. Vyp. 51. Lutsk : VOKM, 2014 ta in., orhanizovani u nastupni roky.

9. *Skrypnyk P. I.* Literaturno-memorialnyi muzei Lesi Ukrainky. Entsyklopediia istorii Ukrainy: u 10 t. Kyiv : Nauk. dumka, 2009. T. 6.

10. *Pamiatnyk velykii poetesi.* Radianska Volyn, 1949. 13 lyp. S. 2.

ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ЛЕСИ УКРАИНКИ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЗАПАДНОГО ПОЛЕСЬЯ

Выткалов Сергей Владимирович – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии і музеєведения, Ривненський державний гуманітарний університет, г. Рівне,

Кравчик Юлия – научный сотрудник, Литературно-мемориальный музей Леси Украинки, с. Колодяжное, студентка названої вище кафедри.

Аналізується організаційно-культурна діяльність Литературно-мемориального музею Леси Українки в с. Колодяжне Волинської області; розглядаються форми змінення інформаційних орієнтирів в практиці роботи установа в історическій ретроспективі, виявляється творчеський потенціал і ефективність екскурсійної роботи і її тематический ряд; акцентується увага на інших формах культурно-досугової діяльності, присущей данній організації.

Ключевые слова: літературно-мемориальний музей Леси Українки, екскурсійна діяльність, культурний потенціал, експозиція, регіональна практика.

LITERARY-MEMORIAL MUSEUM OF LESIA UKRAINKA IN THE CULTURAL SPACE OF THE WESTERN POLISSIA

Vytkalov Sergiy – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Culturology and Museology, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Kravchyk Julia – a student of the department named above, an employee of the Literary-Memorial Museum of Lesia Ukrainka, Kolodiazhne

The organizational and cultural activity of the Literary-Memorial Museum of Lesia Ukrainka in the Kolodiazhne village of Volyn region is under analysis; the questions of changing the information orientation in the practice of the institution work in the historical retrospective is considered; the creative potential of excursion work and its thematic series is revealed; other forms of cultural and leisure activities inherent in this institution is emphasized.

Key words: Literary-Memorial Museum of Lesia Ukrainka, excursion activity, cultural potential, expositions, regional practice.

UDC 473.11.248

LITERARY-MEMORIAL MUSEUM OF LESIA UKRAINKA IN THE CULTURAL SPACE OF THE WESTERN POLISSIA

Vytkalov Sergiy – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Culturology and Museology, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Kravchyk Julia – a student of the department named above, an employee of the Literary-Memorial Museum of Lesia Ukrainka, Kolodiazhne

The organizational and cultural activity of the Literary-Memorial Museum of Lesia Ukrainka in the Kolodiazhne village of Volyn region is under analysis.

Relevance of the research is due to increased attention to high standards of patriotic education of some individuals during Russia's military expansion into Ukraine. The Literary-Memorial Museum of Lesia Ukrainka is an example of it.

The purpose of the article is to reveal the cultural potential of the above-mentioned museum in the system of cultural services of the population.

The methodology of the research is based on a number of methods: historical reconstruction, culturological method, content analysis, biographical method with the help of which it is possible to reconstruct the cultural and educational activities of the mentioned museum in the system of cultural services of the population. The stages of the museum's creation, the effectiveness of its excursion, scientific research activity that promotes the popularization of this institution are analysed.

The scientific novelty of the research is that on the basis of the analysis of the source base, new information on the functioning of this museum in the cultural space of Western Polissia was introduced into the cultural circulation.

Conclusions. The studying of regional cultural heritage greatly expands the cultural potential of Ukraine, positioning it in the cultural space as an attractive region in terms of tourism.

Key words: Literary-Memorial Museum of Lesia Ukrainka, excursion activity, cultural potential, expositions, regional practice.

Надійшла до редакції 25.11.2018 р.

ЗМІСТ

Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ.

КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

<i>Швець Н. О.</i> Музична творчість у системі архаїчної культури	3
<i>Олейнікова Т. П.</i> Семантика музичних символів українського бароко в контексті діалогу культур	10
<i>Ареф'єва Є. Ю.</i> Музична поетика І. Стравінського як риторика	17
<i>Кригіна О.</i> Обряд хрещення та наречення іменем (за матеріалами метричних книг)	22
<i>Кухаренко О. О.</i> Антиномність об'єктів, символів і персонажів українського традиційного весільного обряду	27
<i>Смоліна О. О.</i> Культуротворчі можливості перекладу в поглядах Хосе Ортеги-і-Гассет	32
<i>Виткалов С. В.</i> Культурна творчість у Західному Поліссі 50-70 років ХХ століття : спроби реконструкції провідних форм	38
<i>Добіна Т. Г.</i> Культуро-мистецька діяльність Б. Лятошинського в логіці творчо-пошукових процесів 20-60-х років ХХ століття	55
<i>Орехова С. Є.</i> Поштові марки західно-української народної республіки 1918-1919 років в історико-культурологічній парадигмі	60
<i>Холодинська С. М.</i> Проблема художньої творчості естетико-художні орієнтири європейських авангардистів і українських футуристів	70

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО

КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

<i>Бабкін В. О.</i> Мультикультуралізм як вектор культурної глоалізації : нові тенденції і форми	77
<i>Алекперли Д. Т.</i> Мультикультурная среда в Азейбарджане и Испании	82
<i>Приченій Є., Приченій О.</i> Моделі космосу в орнаментах подільських рушників	86
<i>Островська М. В.</i> Святковість у суспільстві споживання : комерційний розрахунок або нова традиційність; конфігурації святковості в сучасній культурі	93
<i>Литвин-Кіндратюк С. Д.</i> Соціокультура модної поведінки особистості : психолого-історичний аналіз	97
<i>Сапожнік О. В.</i> Модуси ідентичності та їх зв'язок із духовною культурою	104
<i>Доброєр Н. В., Баторій А. В.</i> Театральний костюм і національна ідентичність : лінії перетину	109
<i>Толмачова І. А.</i> Архетипне підґрунтя образно-символічної сфери вітчизняного благодійництва	116
<i>Белінська Л.</i> Бурачинські : просопографічний портрет роду	121
<i>Hasanova G.</i> Presentation of the personality and heritage of Nizami Through the sculptural patterns of Nizami museum	126

Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.**КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ**

Тормахова А. М. Трансфемінізм та його вплив на візуальні практики трансмедіа	131
Тимофєєнко А. В. Імагологічний метод дослідження культурних текстів (на прикладі кіноматеріалів)	135
Гриценко В. С. Садово-паркове мистецтво як територія олюднення	140
Швець А. «Дитячий текст» колискової як саундтрек до фільму жахів	145
Легенький І. Ю. Абсолют у мистецтві	151
Олійник О. М. Місто як культурно-комунікативний простір : до постановки проблеми	157

Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Виткалов С. В., Кравчик Ю. Літературно-меморіальний музей Лесі Українки в культурному просторі Західного Полісся	162
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

CONTENTS

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY.

CULTURE AND TRADITIONS

<i>Shvets N. Muzic creativity in the archival culture system</i>	3
<i>Oleynikova T. P. Semantics of musical symbols of Ukrainian baroque in the context of dialogue of cultures</i>	10
<i>Arefieva E. Musical poetics of I. Stravinsky as a rhetoric</i>	17
<i>Kryhina O. Rite of baptism and naming (based on the parish registers)</i>	22
<i>Kukharenko O. O. Antinomy of objects, symbols and characters of the Ukrainian traditional wedding ceremony</i>	27
<i>Smolina O. O. Cultural creation possibilities of translation in the views of Jose Ortega y Gasset</i>	32
<i>Vytkalov S. V. Cultural creativity in Western Polissia in 50-70 s of the XX th century reconstruction of the basic forms</i>	38
<i>Dobina T. Cultural and musical activity of B.L. Lyatoshynsky in logic of creative search processes 20-60 th years of XX century</i>	55
<i>Oriekhova S. Postage stamps of the western Ukraine republic 1918-1919 in the historical – cultural paradigm</i>	60
<i>Kholodynska S. Problem of artistic creativity : aesthetic and artistic guidance of European representatives of avant-garde and Ukrainian futurists</i>	70

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF

MODERN CULTURAL PROCESS

<i>Babkin V. Multiculturalism as a vector of cultural globalization : new trends and forms</i>	77
<i>Alekperly J. T. Multicultural environment in Azerbaijan and Spain</i>	82
<i>Prychepiy E., Prychepiy O. Model of space in ornaments of towel from Podillya</i>	86
<i>Ostrovskaya M. Festive in public consumption : commercial calculation or a new tradition; configuration of festivity in modern culture</i>	93
<i>Lytvyn-Kindratiyk S. Social culture of fashion behaviour of personality : Psychological-historical analysis</i>	97
<i>Sapozhnik O. V. Modus of identity and their connection with spiritual culture</i>	104
<i>Dobroer N, Batory A. The atrical costume and national identity : lines of intersection</i>	109
<i>Tolmachova I. Archetypal background of figuratively-symbolical area of domestic charity</i>	116
<i>Belinska L. Burachynski : prosopographic portrait of the generation</i>	121
<i>Hasanova G. Presentation of the personality and heritage of Nizami Through the sculptural patterns of Nizami museum</i>	126

Part III. CULTURE AND SOCIETY.***CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY***

<i>Tormakhova A.</i> Transfeminism and its influence on visual practices of transmedia	131
<i>Tymofeyenko A.</i> Imagological method of the study of cultural texts (on the example of cinema)	135
<i>Hrytsenko V.</i> Landscape art as humanized territory	140
<i>Shvets A.</i> «Baby text» lullaby as a horror movie soundtrack	145
<i>Legenkiy I.</i> Absolute art	151
<i>Oliinyk O.</i> City as a cultural and communicative space : to the formulation of the problem	157

Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

<i>Vytkalov S., Kravchuk J.</i> Literary-memorial museum of Lesia Ukrainka in the cultural space of the Western Polissia	162
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ISSN 2411-1546



Наукове видання
Scientific edition

**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals**

**Напрямок : Культурологія
Branch : *Culturology***

**Випуск 29
Issue 29**

Редактор :
С. В. Виткалов
Editor :
S. V. Vytkalov

Комп'ютерна верстка:
С. В. Виткалов
Computer make-up:
S. V. Vytkalov

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на нашому сайті – *kulturologiya.rv.ua***

М/т.: 067-803-23-98 – головний редактор та 096-541-71-35 – відповідальний секретар

Електронна адреса: *sergiy_vsv@ukr.net*

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 225/1. Ум. друк. арк. 20,1. Наклад 100.

***Видавничі роботи: ППДМ
свідоцтво про державну реєстрацію РВ № 11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства***