

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО У СУЧАСНОМУ СВІТІ

Наукові записки КНУКіМ

ВИПУСК 17

Київ
Видавничий центр КНУКіМ
2016

Культура і мистецтво у сучасному світі:

Наукові записки КНУКіМ. Випуск 17 / Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2016. – 200 с.

У збірнику висвітлюються актуальні питання теорії та історії української і світової культури, теоретичні та творчі проблеми розвитку мистецтва у сучасних умовах.

Рекомендовано до друку Головною Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (Протокол № 12 від 28 квітня 2015 р.)

Редакційна колегія:

Поплавський М. М.	Голова редакційної колегії, доктор педагогічних наук, професор
Безклубенко С. Д.	доктор філософських наук, професор
Петрова І. В.	доктор культурології, професор
Долбенко Т. О.	доктор культурології, професор
Гончарова О. М.	доктор культурології, професор
Сабадаш Ю. С.	доктор культурології, професор
Герчанівська П. Е.	доктор культурології, професор
Більченко Є. В.	доктор культурології, доцент
Гурбанська А. І.	доктор філологічних наук, професор
Ластовський В. В.	доктор історичних наук, професор
Михайлова Р. Д.	доктор мистецтвознавства, професор
Бровко М. М.	доктор філософських наук, професор
Курочкін О. В.	доктор історичних наук, професор
Оборська С. В.	кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар)

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. вул. Є. Коновальця, 36, к. 913.
Київський національний університет культури і мистецтв,
тел. 529–97–90.

Постановою Президії ВАК України від 31.05.2011 № 1–05/5 збірник затверджений як наукове фахове видання України, в якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук (перелік № 1).

Державним комітетом телебачення і радіомовлення України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 7950 серія КВ від 06.10.2003 р.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

Lily V. Tereshchenko-Kaidan NILANDAR COLLECTION – A UNIQUE TREASURY OF UKRAINIAN MANUSCRIPT HERITAGE.....	6
Ustymenko Lesia WEEKEND TOURISM AS A CULTURAL PHENOMENON.....	11
Безугла Р. І. ДЕМОНСТРАТИВНЕ НЕРОБСТВО ЯК ВАЖЛИВИЙ АТРИБУТ ГЛАМУРУ.....	17
Білецька О. О. ПРОНІЯ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ (НА ПРИКЛАДІ БРИТАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ).....	25
Гавеля О. М. SWOT-АНАЛІЗ ЯК ЗАСІБ УДОСКОНАЛЕННЯ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИМИ ПРОЕКТАМИ.....	35
Гордієнко А. І. ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СВІТОГЛЯДУ ПІДЛІТКІВ ЯК ОДИН ІЗ НАПРЯМІВ ДІЯЛЬНОСТІ ДІТЯЧОЇ БІБЛІОТЕКИ.....	43
Дубовий О. Г. ОСОБЛИВОСТІ ЕКОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ЕПОХУ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ПРОГРЕСУ.....	53
Линюк О. М. ЖІНКА У СИСТЕМІ «НОВОЇ СОЦІАЛІСТИЧНОЇ ОБРЯДОВОСТІ».....	60
Малюк Є. О. НОВИНИ-ІГРИ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ.....	70
Мірошніченко А. А. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ.....	77
Поплавська А. В. ГОСТИННІСТЬ ЯК МЕХАНІЗМ ІНТЕГРАЦІЇ СОЦІУМУ.....	84
Прима В. ГОСТИННІСТЬ ЯК БЕЗУМОВНИЙ ДАР: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ.....	91
Трач Ю. В. ТЕНДЕНЦІЇ ТА ОСНОВНІ ПРОЯВИ ВІРТУАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ.....	101
Школьна О. В. АКАДЕМІК ДВОХ АКАДЕМІЙ БОРИС ЛИСІН В СВІТЛІ УКРАЇНСЬКОЇ МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА КЕРАМОЛОГІЇ.....	109
Яковлєв О. В. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ.....	120

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Безручко О. В. МУЗИЧНА КІНОКОМЕДІЯ «ІНТРИГАН» ЯК ПЕРЕЛОМНИЙ МОМЕНТ У ДОЛІ УКРАЇНСЬКОГО РЕЖИСЕРА ТЕАТРУ І КІНО Я. І. УРІНОВА.....	130
Гардабхадзе І. А. КРИТЕРІЇ ПОБУДОВИ МОРФОЛОГІЧНОЇ МАТРИЦІ У ПРОЦЕСІ ПОШУКУ ІННОВАЦІЙНИХ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РІШЕНЬ.....	138
Гресь О. І. ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА МИКОЛИ ГОГОЛЯ У СВІТОВОМУ БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	147
Наконечна О. В. ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ТАНЦЮВАЛЬНІ ШОУ (ШОУ-ПРОГРАМИ) В ІНДУСТРІЇ РОЗВАГ.....	154
Підгорбунський М. А. ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ В ДОСЛІДЖЕННЯ КОНДАКАРНОЇ НОТАЦІЇ.....	161
Прядко О. М. ГЕНЕЗИС ТА СТАНОВЛЕННЯ ТЕХНОЛОГІЇ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ.....	169
Резвухіна Л. О. ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ БАРОКО В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	179
Совгира Т. І. ТЕХНОЛОГІЯ ВИРОБНИЦТВА ТВОРІВ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ЕСТРАДИ.....	186
Ямборська К. С. МІСЦЕ МУЗИЧНО-ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ РЕЖИСЕРІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ: МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ ЛЕОНІДА ОСИКИ.....	193

УДК – 003. 043: 009. 332. 243 «17–18 ст»

Lily V. Tereshchenko-Kaidan
Candidate of art criticism, assistant professor
Ph. D, professor
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

HILANDAR COLLECTION – A UNIQUE TREASURY OF UKRAINIAN MANUSCRIPT HERITAGE

The article deals with the progress and preservation of Slavic (Ukrainian) cultural heritage in Greece, on Mount Athos and in Hilandar monastery. The article describes Slavic manuscript heritage of the monastery. Attempts are made to reveal examples of Ukrainian manuscripts from the general Slavic fund of the monastery. There is also given characteristic describing the synthesis of available in collection Slavic manuscripts in general.

Key words: Hilandar, manuscripts, Slavic (Cyrillic) and Ukrainian examples, traditions, heritage.

Addressing to issues of parallelism and features of development of the spiritual culture of Ukraine and Greece, St. Mount Athos is clearly singled out as one of the aspects of the problem. In addition, Mount Athos is a world cultural treasury in general, it is also a treasury of Slavs. As well as in Greece, among numerous Greek relics, Slavic heritage was revealed in Athos monasteries, it gives opportunity to learn about Ukrainian culture taking into consideration monuments kept in Greece. Before writing the article there were conducted numerous researches dedicated to traditions and cultural property of Ukraine that is kept in Athos monasteries. This article is regarded to development and reservation of Slavic (Ukrainian) manuscript heritage in Hilandar monastery. This monastery is considered to be the Slavic-Serbian, but it was the first that have got translation of the Ostrog Bible from Ukraine.

The object of the work is Slavic (Cyrillic) manuscript heritage, which contains Ukrainian manuscripts.

The subject of the work is Hilandar monastery and traditions which contribute to preservation of great number of Slavic manuscripts.

Tasks of the work are: to reveal Ukrainian examples from the general manuscript fund of Hilandar monastery; to elucidate traditions of development of Slavic culture in Hilandar monastery; to make an attempt to find figures of the Ukrainian monasticism, who contributed to the development and preservation of Ukrainian cultural traditions on mount Athos.

The most numerous researchers of monastery and its manuscript funds are Serbs. That's why the monastery name is «Slavic-Serbian». The main source of researches is catalogue of D. Bohdanovych *Catalogue of Cyrillic manuscripts of Hilandar monastery* [1]. But many memories of this monastery have travellers, ambassadorial missions, monks and clergy. There can be outlined three main sources in this list: V. Hryhorovych-Barskyi (XVIII century) [2], Porfiriy Uspienski (XIX century) [4, 5], Niktariya MakLiz (XX century) [3]. However, the main sources of the research are manuscripts.

Hilandar monastery is dedicated to feast of Presentation of the Blessed Virgin Mary. There are a few versions about origin of the monastery name Χιλιανδαριου. The first version is confirmed by documents of X century where name of the founder of monastic community of the monastery is written – George Hilandar. The second version is more interesting and romantic. According to it the monastery name is Hilandar because it is similar in shape to the Byzantine boat "helandion".

According to the Greek translation of name there can be outlined one more version. «Χηληανταρη – from Greek word – χηλη – thousand, and – ανταρα – fog, mist, i. e. «thousands of fogs». There is an interesting history of this version. Invaders tried to come into monastery that they saw from the mountain many times, but after going down in the valley they were hit by dark cloud that did not allow them to see themselves, each other, they lost way and wandered. They climbed the mountain again and again and the same things repeated. It happened many times again before leaving of invaders.

There is one more version, that monastery was named in honour of tract Hilandar – lion's jaw, – Χειλη – jaw, a λεονταρι – lion's, translated as lion's jaw on which it was built. This name is confirmed by a few reasons. Name of city – in place of monastery was built and in front of its gates was built a huge lion; the name of the island, in front of the monastery on the rock of which, like into a lion's jaw inattentive ships came; shape of the plain, that was alike to lion's jaw surrounded on three sides by «mountains-mane» etc.

Name «thousand men» is also present Χσλσα – thousand, ανδρος – men. This version is connected with pirates who tried to rob the monastery. Pirates beforehand divided in two groups and killed each other in dense fog.

The founders of monastery in XII century are considered to be Serbian rulers Stefan Nemanja and his son Rastko. Rastko inherited Serbian throne after his elder brothers. But instead of that he became a monk with name Sava. So the monastery was built due to St. Stefan costs, Serbian king, son-in-law of Greek autocrat Roman. That was the first combining of Slavic and Greek blood and cultures.

V. Hryhorovych-Barskyi name Hilandar monastery as Hilandar Lavra because of building greatness and beauty and richness of the area where the monastery is located. It was passed for lifelong Serbian ownership in 1198 by order of Emperor Alexiy III.

Hilandar, Slavic-Serbian monastery on Athos, educated spiritual bishops and patriarches for Serbia. Translations of spiritual literature and works of Holy Fathers from Greek into Slavic were made in the walls of the monastery and served as the main source of spiritual enlightenment of Serbia and other Slavic nations.

Hilandar was active during the period of Turkish occupation unlike other monasteries that have lost benefactors with the fall of the Byzantine. Decay of the monastery became in XVII century when Turks prohibited autonomy in Serbia and made the country submit to World Patriarch of Constantinople who served as both spiritual and secular ruler of the Christian subjects of the Ottoman Empire. Instead of Serbian monks Ukrainians, Bulgarians and Vlachs came there. Till the end of XVIII century the monastery was mostly Bulgarian. Only later Serbian king Alexandr II, assisted in restoring the monastery after fires in 1722 and 1891.

The Divine Liturgy is served exclusively in Church Slavonic language, but with Serbian accent. Reading and singing match to Athos statute. There are small differences in Divine

Liturgy practice that are connected with adoration to the icon of the Holy Virgin by the monastery. On Divine Liturgy there are sung short Serbian songs, on Sundays songs are sung Serbian (in Church Slavonic language with Serbian accent) long Greek chants. The monastery has great treasury and library with a huge collection of Slavic manuscripts. Among valuable books that are kept in the monastery there is a royal gospel written in gold in two lines. There are 50 christodules also. Some of them are written on parchment, some – on paper. With existing in monastery christodules there can be seen that this monastery was favorite one of Serbian and others Orthodox rulers and endowed with various blessings from them. Because as usual christodul is supported by contribution of someone who donates.

During examination of Slavic manuscript (Cyrillic) fund, among 1150 manuscripts, there was chosen certain number of artifacts interesting in language or content, there were also revealed patterns of Ukrainian tradition.

We managed to research manuscripts only due to materials – short movie clips that were provided by the center of manuscripts of Moni Vlatazon in Saloniky. This remarkable place on earth where there is a foot imprint of Paul the Apostle, where he proclaimed his epistle to Solunians.

Like previous collections researched in Athos, Hilandar collection is not an exception. From X to XVI centuries – these are manuscripts of Serbian and Bulgarian pronunciations. There are examples of Romanian and Moldavian-Vlachs traditions. Starting with XVI century and till XVIII century, geography is extended to Ukraine and Moscow. The study was conducted using a variety of methods: semiotic (language and through filigree), ethnic semiotic, method of liturgical practice etc.

Ukrainian examples are: *Вибрані євангеліє ієромонаха Романа (Selected Gospels of fr. Roman)*, 1337 [6], *Чотириєвангеліє (Four Gospels of middle XVI century), Moldavian edition with Galician-Ukrainian elements*, (Ukrainian. – L. T.-K.) [7], *Чотириєвангеліє з Дрогобича (Four Gospels from Drohobych) – 1612* [8], *Чотириєвангеліє (Four Gospels of XV century), Rus edition with Galician-Moldavian elements (Ukrainian. – L. T.-K.)* [9], *Праксапостол волинський (Volhynian Praksapostol) – beginning of XVII century, Ukrainian-Volhynian edition – (No 71 Katalog by D. Bohdanovych [1])* [10], *Псалтир з послідуванням (Psalter with Followings)*, 1614, written by monk Elijah from Moldova. Serbian edition, but Rus-Moldavian (Ukrainian. – L. T.-K) notes [11], *Lviv Four Gospels 1615 – Galician-Volhynian edition* [12], *Псалтир (Psalter of first quarter of XVI century)*, Ukrainian [13], *Тлумачний псалтир (Interpretative Psalter)*, Ukrainian [14], *Псалтир з тлумаченням (Interpretative Psalter of XVII century)*, Ukrainian [15], *Псалтир (Psalter XVII century)*, Ukrainian [16], *Лістивиця (The Ladder of Divine Ascent) 1500*, Ukrainian edition [17], *Лістивиця Супрасльська (The Ladder of Divine Ascent, Suprasal)*, 1530. It was written by monk Arseniy in monastery of Annunciation and John the Apostle; Ukrainian (or Belarusian). [18], *Слова Св. Отців (Homily of Holy Fathers)*, Rus (Ukrainian) and Moldavian edition of XVI century [19], *Роздуми про християнські страждання (Meditation on Christian Sufferings of Saint Dymytriy of Rostov (Danylo Tuptalo)*, XVIII century [20], *Апокриф (Biblical Apocrypha)*, 1766, Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [21], *Изводи з Феофілакту (Voices songs from Feofilakt of XVIII century)*, Church

Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [22], *Повчальні слова* (*Homily of XVIII century*), Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [23], *Collection* by Ray Kalista and Iyenamya Xaniopula of the end of XVIII century, Church Slavonic language (Ukrainian – L. T.-K.) [24], Ray Kalista *anshymkude*, XVIII century, Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [25], *Цветособраніє Ілїї Єкдіту* (*Flowers Collection of Elijah Yedikt of XVIII century*), Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [26], *Збірник* (*Collection of XVIII century*), Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [27], *Мінея за листопад* (*Menaion of November*), Half-Statute of Rus-Moldavian Pattern (Ukrainian. – L. T.-K.), 3rd Part of Quarter XVI Century [28], *Мінея за лютий* (*Menaion of February*), 1708, Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [29] etc. This list can be filled up by 44 manuscripts. Therefore among 1150 worked out manuscripts of Hilandar monastery only 73 artifacts have Ukrainian traditions, only 73 manuscripts are patterns of Ukrainian culture. As already mentioned, it is basically XVII – XVIII centuries. But presence of these patterns in collection of Slavic-Serbian monastery means that: 1) there were Ukrainians among local monastery community; 2) Ukrainian Manuscripts emigrated over the world; 3) In the collection there are examples of Ukrainian pronunciation, (not elements of Ukrainian edition in manuscripts of other languages);

Slavic collection of Hilandar monastery is demonstrative collection of Athos heritage. Vasyl' Hryhorovych-Barskyi was right standing that this collection has basically and theological content. During the research there were revealed philosophical, medical, juridical, didactic, historical and astronomical works etc.

Keeping artifacts in short movie clips and digitizing on modern devices will definitely help to save and research this treasure, but the best way to support own culture is good publishing with scientific exploring. There should be worked out 73 Ukrainian manuscripts from collection of Hilandar monastery on Athos. They are waiting for its researcher and maybe even some of them will be published.

References:

1. Bohdanovych D. *Cataloh hirilosnih rukopisa monastira Khlandara.* / D. Bohdanovych – Belgrad 1978. Том 1, – 321 p. 2. Grigorovich-Barsky V. *Traveling on the descent of the holy places by 1723 1747 / Vasily Grigorovich-Barsky.* – Kyiv: osnovi 2000. – 767 p. 3. Mak Liz N. *Evlogite. /Nektariya Mak Liz.* – Moscow, 2009. – 1133 p. 4. Uspensky P. *The second putyshestvye by St. Alas Description skytov Athos and Mount Athos.* /Parfyryy Uspenskyy. – Moscow, 1880, 528 c. 5. Uspensky P. *FIRST putyshestvye in afonskye monasteries and skyty.* // Parfyryy Uspenskyy. – Moscow, 2006. – 1286 p. 6. *Vybrani Evangeliya ieromonaha Romana 1337 ea.,* (No 9 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 7. *Chotyryevangelie XVI cm* (No 41 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 8. *Chotyryevangelie th Dragobicha 1612 ea.* (No 43 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 9. *Чотирієвангеліє XV см.* (No 66 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 10. *Proxapostol valynsky XVII c.* (No 71 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 11. *Psaltir z posliduvannuam 1614 p., raid monah Illiya z Moldavii* (No 95 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 12. *Lvivske hcotyryevangelie 1615 ea.* (No 110 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 13. *Psaltir XVI c.* (No 113 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 14. *Tlumachny psaltir* (No 116 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 15. *Psaltir z tlumachennyam XVII c.* (No 117 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 16. *Psaltir XVII c.* (No 156 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 17. *Listvytcyia 1500 ea.* (No 184 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 18. *Listvytcyia Cupraslska 1530 ea.; read*

*HILANDAR COLLECTION – A UNIQUE TREASURY
OF UKRAINIAN MANUSCRIPT HERITAGE*

monah Arseny in monastir Blagovichshennya end Ioana Bogoslova (No 185 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 19. Slova Cv. Otetc Ruska (No 189 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 20. Rozdumy pro hrystiyansky strajhdannya St. Dimitriya Rostovsky, XVIII cm. (No 192 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 21. Apokrif; 1766 p. (No 193 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 22. Izvody z Feafilaktu XVIII c. (No 194 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 23. Povchalny slova XVIII cm. (No 195 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 24. Izborynk Raij Kalista end Ienamiya Kcaniopula XVIII c. (No 196 in Katalog of D. Bohdanovych [1]) . 25. Raij Kalista Anshimkude XVIII c. (No 197 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 26. Tsvetosobranie Iliji Ekditu XVIII cm. (No 198 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 27. Izborynk XVIII cm. (No 215 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 28. Mineya of februaru; 3-тя чверть XVI cm. (No 238 in Katalog of D. Bohdanovych [1]). 29. Mineya of februaru; 1708 p. (No 252 in Katalog of D. Bohdanovych [1]).

Lesia Ustymenko
PhD of Pedagogics
Associate professor at International Tourism Department
Kyiv National University of Culture and Arts

WEEKEND TOURISM AS A CULTURAL PHENOMENON

The article presents the conception of weekend tourism as a cultural phenomenon. The paper defines social functions of weekend tourism and the main stages of its development: the initial stage of weekend tourism, the stage when it becomes an organized leisure time activity, and the stage of its popularization. The article also introduces a classification of weekend tours and major centers for weekend tourism.

Key words: weekend tourism, stages of development of weekend tourism, classification of weekend tours, world centers for weekend tourism.

Weekend tourism is a separate type of tourism. As a cultural phenomenon it deserves considerable attention as it is developing at a rather rapid pace. However, in the world of science this phenomenon has not been researched enough. The development of weekend tourism, its problems and prospects were examined in the scientific works of I. Petrova and V. Kirsanov. A number of scientists, such as O. Beidyk and I. Smal, in particular, stress that the use of tourist resources is necessary when organizing a tourist activity. Yet, these authors do not provide an integral system and theoretical ground for the concept of weekend tourism [1, p. 74].

For a contemporary tourist, traditional trips, where recreation and fitness are combined with a couple of excursions, are not enough. Weekend tourism has considerably expanded the range of tourist services, and it is no longer associated only with ordinary rest. Modern civilization and the tourist industry as its constituent provide people with an opportunity to realize their various motivations. When traveling, tourists have the chance to become witnesses of notable events in the world of sport, culture and art, add to their knowledge of the world and fulfill their cherished dreams.

One of the main tendencies of modern tourism is catering for different needs of tourists, which, in its turn, encourages the integration of different kinds of tourism. Thus, weekend tourism is often represented as a mix of activities, such as recreation, entertainment, pilgrimage, etc., and involves different types of tourism, such as ecological, sports, countryside tourism, and many others. The combination in each case will depend on a certain tourist, their preferences, hobbies and purposes.

The aim of the article is to analyze the concept of weekend tourism as a cultural and social phenomenon. To perform the research, the followings tasks should be fulfilled:

- to define the concept and basic functions of weekend tourism;
- to analyze the basic stages of development of weekend tourism;
- to outline the basic criteria of classification of weekend tours;
- to provide information on the world centers of weekend tourism.

Nowadays, as well as many years ago, humankind thirsts for new impressions, exciting, enigmatic or even dangerous experiences (there are, for example, tourists that travel to

watch the eruption of volcanoes). Such journeys remain in memory as the brightest moments of life because they allow seeing some events that will never take place again, such as ceremonies of coronation and inauguration of heads of the states, sporting competitions, fashion shows, concerts of world stars, festivals, carnivals, and many others.

In our opinion, the definition of a weekend tour can be as follows: a trip that is done over the weekend with the aim of recreation and which integrates other socially oriented kinds of tourism, such as pilgrimage, sports or hiking, which is usually combined with nature oriented types of tourism (rural tourism, ecotourism).

From the public point of view, evolution of weekend tours is very important as it will implement such socially important functions as economic, cognitive, recreational and entertaining, which are the basic functions of tourism. The last three functions have a more subjective character, as a measure of cognitive, recreational and entertaining efficiency for every tourist – visitor of certain events – will be different.

The economic efficiency of developing weekend tourism is indisputable. It even allows alteration of tourist seasonality to meet the requirements of a particular tourist in a most optimal way. For many tourist regions, resorts, cities and small towns, events that are popular with tourists are the additional source of revenue. Moreover, if a country is visited by foreign tourists, the revenue is in a foreign currency. Therefore, as a rule, local communities are interested in popularization of weekend tours.

The development of weekend tourism can be roughly divided into three basic stages.

The first stage – from the ancient times to the second half of the 19th century – is the initial stage of development of weekend tourism. It is possible to consider any trips that happened in old times with the aim to observe a holiday or a competition (for example, the Bacchanalia or the Olympic Games) as weekend tours. The events were, generally, of local and national importance.

One of the significant events of interest that performed both an economic and recreational function was fairs, attended by people from various social strata. Spectacles were an obligatory part of each fair. For example, in France of the 16th century, people performed theatricalized presentations. Fairs were always visited by the crowned heads, who struck people by the refinement and luxury of their clothes. «In Venice, the fair of Ascension Day was a magnificent theatricalized and ritual action. Exactly at that time there was a ceremony of betrothal of the Venetian doge to the sea. More than 100 thousand people flowed down to Venice to look at this spectacle» [6, p. 80].

Soon, such significant events began to attract attention of the inhabitants of the nearby states. For example, The Carnival of Venice, which dates back to 1094, gained international popularity in the 17th century when it obtained a «special face» with traditional disguise, wearing fancy clothes and masks. The carnival grew into a bright show, attended by aristocrats and commoners, as well as numerous guests from other cities and countries.

The ceremony of betrothal of the Venetian doge to the sea and the Carnival of Venice became the basic events of the city that received their international status.

Similar events, although not so popular, took place in other countries. The events like wedding ceremonies of monarchs and coronations, which traditionally attracted public attention, have not lost their popularity to this day. For instance, the wedding ceremony of

Prince William of Wales, which took place on April 29, 2011, drew thousands of tourists to the country.

In October 1810, on the occasion of wedding of Crown Prince Ludwig and Princess Therese, the beer festival Oktoberfest was first conducted in Germany. Since then local brewers have been placing the tents annually, and the west makes use of its huge popularity in order to attract tourists.

The second stage, lasting from the second half of the 19th century to the second half of the 20th century, is the stage of organized weekend tourism. The first person who introduced organized trips was an Englishman Thomas Cook.

In 1846, Thomas Cook left Scotland to work out a weekend route for the admirers of Walter Scott and Robert Burns' works. Every inhabitant of England read and quoted them. The calculation was quite precise: a fanatic reader would definitely wish to become familiar with the fairy-tale world of their favorites' works. Thomas Cook was the first who understood it and realized one of lucrative ideas of future tourism business. Having published the travel guide to Scotland, Cook took the first 350 passengers for a train journey to the destination.

Having mastered routes across Scotland, Ireland, North Wales and Isle of Man, Thomas Cook went further. He offered a few large landlords of central England to open their castles and parks for public viewing. Cook thought it would be interesting for representatives of the working class. The Duke of Rutland, who opened his countryside castle for tourists, replied first. Other noble people followed him.

In 1851, in London's Hyde Park a large pavilion was built to house a trade-industrial exhibition. Having got wind of it, Thomas Cook decided to organize tours to that exhibition for different categories of population.

In 1895, a special organization for workers called «Friends of nature» was set up in Vienna, and then in Germany and Switzerland. It organized so-called «day-off trips». Such domestic trips for workers were an exciting tourist experience. In many European countries at the beginning of the 20th century sprouts of mass tourism for commoners appeared. Fundamentally, it was tourism aimed at workers with cognitive-pedestrian, regional and recreational purposes.

In the second half of the 19th century, the Brazilian carnival shaped its own face, forming blocks of participants typical of this carnival. Year by year its songs were becoming more beautiful, while dances and decoration elements were richer and more complicated. In 1928, the first school of samba appeared in Rio de Janeiro. The tradition of organizing parades of samba schools spread from Rio to other cities of Brazil. In the second half of the 20th century, the carnival in Rio de Janeiro gained worldwide fame, its chief attraction being the parades of samba schools, beautiful and revealing costumes of the performers, and uniqueness of Latin American atmosphere.

The amount of tourists that visited the foregoing events was considerable enough, although it could not be the index of mass character, as in other countries such tours were not practiced so often. In addition, these trips were not regular. Tourists frequently organized the journeys individually, following their own program.

The third stage – from the second half of the 20th century to the present day – is the stage of mass distribution and functioning of weekend tourism. In the second half of the

20th century, weekend tourism expanded to embrace other Venetian and Brazilian carnivals that enjoyed worldwide popularity. The Olympic Games took place regularly and attracted millions of tourists and fans, as well as the world and continental cups in different types of sport. Film festivals appeared and soon became traditional.

At this stage, every city and every country, aiming at ultimate self-fulfillment, produces that unbelievable, unique impression of a magic holiday, once seeing and experiencing which is impossible to forget. Such tours combine rest in well-known tourist centers with excursions to the most prominent events in the spheres of culture, arts and sport.

Development of weekend tourism is supported by governments and businesses because, apart from revenues, tourism provides potential publicity to the city and the whole country. At the present stage of development, this type of tourism becomes an organized and mass phenomenon in the world, without which it is now impossible to imagine modern life.

According to various tour operators, customers choose such well-known events as the Olympic Games, world and continental cups, the Cannes Film Festival, the «Oscars» ceremony, All Hallows' Day, Festival Mondial du Cirque de Demain in Paris, Munich «Oktoberfest», fashion shows in Milan, Tokyo and New York, auctions, Venetian and Brazilian carnivals.

As year after year the amount of tourists in the segment of weekend tourism is increasing, this kind of tourism needs further study and improvement of organization, a large role in which is played by development of the classification and its criteria.

Today there are few definitions of the conception of «weekend tourism», and its classification lacks systematization. However, it is possible to distinguish a few basic groups of predefined orientation toward relevant tourist sources of certain types of tourism, namely: socially oriented types of tourism, which envisage the use of public tourist resources (pilgrimage, entertainment, sport tourism), and nature oriented types of tourism, which are based on the use of natural resources (rural tourism, ecotourism, etc.).

Entertainment tourism is connected with weekend tourism and it can be classified according to the next criteria: use of relevant tourist resources; subjects of basic events; scale of event (international scale (the Brazilian carnival, the Olympic Games), national scale (the Sheshory festival in Ukraine), regional scale (sports competitions of regional level), local scale (City, Town, Village Days, etc.); frequency of realization (regular events, such as the Cannes Film Festival or the Olympic games, and unique events, such as opening the Suez Canal or the wedding of Prince William of Wales).

It is the basic classification of weekend tourism. Yet, it can be improved by adding other criteria.

To our opinion, weekend tourism can be classified by the following criteria:

The use of relevant tourist resources:

- nature oriented weekend tourism is focused on natural resources, unique natural phenomena (merry dancers, eruption of volcanoes, etc.);
- socially oriented weekend tourism is focused on public resources (religious, social, artistic, historical, sporting and political).

Subjects of basic events:

- religious (Descent of the Holy Fire at Orthodox Easter in Jerusalem, Israel);

- artistic (the festival of ancient theatre in Arles, France);
- gastronomic (the international beer festival «Oktoberfest» in Munich, Germany);
- entertaining (trips to theme parks such as Disneyland in Orlando, Florida, the USA);
- historical and cultural (Saint Patrick's Day in Dublin, Ireland);
- floral (the festival of bonsai in Nara, Japan; the festival of oranges in Orange, France; National Tulip Day in Amsterdam, Netherlands; the festival of violets in Toulouse, France);
- social-entertaining (Venetian and Brazilian carnivals);

Geographic scale:

- international (the Brazilian carnival);
- national (Sheshory festival in Ukraine);
- regional (Pysanka (Easter egg) holiday in Zakarpattia, sporting competitions of regional level);
- local (City, Town, Village Days, etc.).

The classification we offer is not intended to be exhaustive and can be improved by adding other criteria.

The analysis of the basic world centres for weekend tourism shows that the majority of them are located in Europe. The world's leading countries in terms of organization and realization of different events, which form the basis of entertainment tourism and weekend tourism, are France, Italy, Germany, and Great Britain. Some events conducted in these countries have already got centuries-old history and long-standing traditions (Saint Patrick's Day in Ireland, the Carnival of Venice in Italy, Beaujolais Nouveau Day in France, Oktoberfest in Germany, etc.).

The most popular festivals conducted in Ukraine that attract tourists' attention are:

- the All Ukrainian festival of modern song and popular music «Chervona Ruta»;
- the international festival «Molodist»;
- the All Ukrainian youth festival «Perlyny Sezonu», etc.

However, unfortunately, Ukrainian festivals, fairs, sporting and other events that improve the tourist image of the country, region or particular locality, still cannot enter the international arena. In our opinion, In Ukraine it could be promising to conduct national festivals or other events that reflect national culture. For example, Sorochyntsi Fair has every reason to attract participants and audiences from all over the world.

The prerequisites for the successful realization of such events are relevant public policy and acquisition of sponsors, as confirmed by the experience of event realization abroad. In Ukraine there are a number of quite well-known trademarks, whose owners would gladly invest money in self-promotion by supporting national events in spheres of culture, art, and sport.

Activities on organization and realization of such events in small towns that are located not far away from the capital or regional centers (where transport infrastructure is developed, which means there is a possibility to accept an abundance of guests and visitors), first of all, should be targeted at developing weekend tourism, which will help create additional workplaces and bring additional money to the local budgets.

It is necessary not to forget the experience of the world's leading countries in the sphere of organization and realization of projects aimed at developing of weekend tourism.

One example is the experience of organizing theme parks. The first theme park was built in 1954 in Anaheim, California, the USA. As early as 1971 Disneyland was visited by 100 million tourists, which resulted in building 26 new hotels in California. In the same year, another Disneyland was built in Orlando, Florida, the USA, followed by Tokyo in 1983 and Parisian suburb in 1992 in Europe. The proprietor of all these parks is the super star of the show business industry Walt Disney Co. [6, p. 210].

It is clear that the development of tourism anticipates not only the framework of tourism itself but also leisure activities in general. In a number of foreign countries certain institutes are even created, which are concerned with the improvements in the organization of leisure. Those include the National Recreation and Park Association of the USA, the Park and Recreation Fund of Japan, the Association of German Theme Parks and Leisure Companies, the National Institute of Public Health and the Environment of Italy, the Institute of Recreation Management of Great Britain, etc.

So, weekend tourism at the modern stage of development of the society is an important and necessary phenomenon, which is aimed at performing almost all basic functions of tourism: economic, cognitive, recreational, educational and entertaining. Stable development of weekend tourism and the necessity for optimization of its functioning anticipate thorough scientific research into history of development, geography of distribution and tourist market of this segment of the industry; introduction of a number of government programs related to development of weekend tourism; acquisition of sponsors and patrons of arts; effective promotion of weekend tourism.

In fact, weekend tours are relatively cheap for an average tourist, and are a decent source of revenue for localities that host weekend tourists.

References:

1. O. Beidyk. *Recreational resources of Ukraine: Course book* / O. Beidyk. – Kyiv : Alterpress, 2010. – p. 404.
2. V. Kirsanov. *Theoretical and methodological essentials of pedagogical analysis of leisure organization. Monograph* / V. Kirsanov. – Kyiv : Alterpress, 2006. – p. 352.
3. I. Petrova. *Leisure in foreign countries: Course book* / I. Petrova. – Kyiv : Kondor, 2005. – p. 408.
4. I. Smal. *World's tourist resources: Course book* / I. Smal; Nizhyn State University named after M. Gogol. – Nizhyn : 2010. – p. 336.
5. P. Tyshchenko. *Theoretical aspects and development of entertainment tourism of the region // Scientific bulletin of Uzhgorod University. – 2011. Economic Series. – special issue № 33. – Part 4. – pp.. 124-128. http://tourlib.net/statti_ukr/tyschenko.htm*
6. L. Ustymenko, I. Afanasiev. *The history of tourism: Course book* / L. Ustymenko. – Kyiv : Alterpress, 2013. – p. 372.
7. L. Ustymenko. *Entertainment tourism as a historic and cultural phenomenon* / L. Ustymenko. *Culture and Modernity: almanac* – Kyiv : Millenium, 2013 – №1 – pp.. 88–92.

УДК 008:316.728

*Безугла Руслана Іванівна,
канд. мистецтвознавства, доцент кафедри сучасної хореографії,
Київського національного університету культури і мистецтв*

ДЕМОНСТРАТИВНЕ НЕРОБСТВО ЯК ВАЖЛИВИЙ АТРИБУТ ГЛАМУРУ

Стаття присвячена дослідженню гламуру та його складових. Значна увага приділяється демонстративному неробству як одному з найбільш важливих атрибутів гламурного способу життя.

Ключові слова: гламур, неробство, демонстративність, візуальність, спосіб життя.

Статья посвящена исследованию гламура и его составляющих. Значительное внимание уделяется демонстративной праздности как одному из наиболее важных атрибутов гламурного стиля жизни.

Ключевые слова: гламур, праздность, демонстративность, визуальность, стиль жизни.

The article investigates the glamor and its components. Considerable attention is given to conspicuous leisure as one of the most important attributes of a glamorous lifestyle.

Key words: glamor, leisure, demonstrative, visually, lifestyle.

Рубіж ХХ–ХХІ століть характеризується важливими суспільно-політичними, соціально-економічними та соціокультурними перетвореннями, перспективи і можливі наслідки яких, поки що складно повністю усвідомити та оцінити. Глобалізаційні процеси призвели до появи нових (як позитивних, так і негативних) явищ в українській культурі. У такій соціокультурній ситуації збільшилося значення культурології як науки, що вивчає культуру як цілісність і складний феномен (у сукупності всіх його характеристик (ціннісно-сміслових, нормативно-регулятивних, знаково-комунікативних тощо)).

Перебудова державної структури України, яка відбулася наприкінці ХХ століття, призвела до зламу «звичної» та «природної» інфраструктури культурного життя та часткової зміни ціннісних орієнтацій у суспільстві. Однією із головних цінностей нової системи став прибуток, а в сфері культури розпочалося безконтрольне, самостійне впровадження ринкових відносин і пов'язана з цим комерціалізація. Процеси комодифікації призвели до появи нових явищ в українській культурі, а в сучасній системі ціннісних орієнтацій сформувалася тенденція посилення впливу так званого феномену «гламур», для якого характерний досить широкий простір комунікації. Для культурологів тема гламуру актуальна тим, що виявлення закономірностей зародження, функціонування та зміни культурних явищ і патернів (як нових, так і асимільованих, а в контексті нашого дослідження – гламуру) полегшить розуміння процесів, які відбуваються в сучасній українській культурі, що сприятиме соціальному і культурному розвитку нашої країни.

Гламур як явище сучасної культури є досить динамічним, мінливим, нестійким, дещо агресивним тощо, і, у зв'язку з цим, кожен дослідник цього феномену розуміє і тлумачить його, виходячи із власної суб'єктивної позиції: гламур – це пуста беззмістовна естетична форма (А. Власов і А. Секацький та ін.); що в гламурі втілений споживацький гедонізм, який притаманний занепаду цивілізації, коли відсутність фізичної і духовної праці стає нормою і цінністю сучасного суспільства (Б. Бондарь, Я. Бражнікова, Є. Єрмолін, К. Пчолкіна, А. Частицина та ін.); гламур – це змова великих корпорацій проти людини, адже цими корпораціями насаджуються ідеї вічної молодості, багатства, краси тощо (А. Смірнова, Т. Толстая); гламур – це глянець (А. Барінова, В. Зверєва, І. Левотіна, Є. Полякова та інші); концепція «глем-капіталізму» (Д. Іванов, О. Русакова та ін.); феномен постіндустріального суспільства (Д. Руднева); естетичний феномен (К. Точилов); форма демонстративного споживання (Л. Ростовцева, Ю. Цимерман); гламур – «малозмістовне прагнення до «красивого життя», зовнішнього «шику» та «блиску», що набуло поширення на поч. ХХІ ст. на хвилі становлення субкультури «нових багатих» у країнах Центральної та Східної Європи» [2, с. 61] (С. Безклубенко) тощо. Незважаючи на те, що гламурна проблематика розглядалася з різних наукових позицій і точок зору (інколи навіть кардинально протилежних), можна констатувати, що нині в культурологічній літературі відсутня єдина точка зору не тільки відносно сутності та історичних передумов виникнення, але і тієї ролі, яку гламур відіграє в сучасному суспільстві. Хронологія зародження та побутування гламуру як соціокультурного явища в історії світової культури взагалі, та української культури, зокрема, висвітлена досить мало. Також, додаткового дослідження потребують і основні характерні якості гламуру (розкіш, образ життя (в тому числі і демонстративне неробство та демонстративне споживання), манера поведінки, одяг тощо) та їх трансформації в українському суспільстві. Метою статті є дослідження демонстративного неробства як однієї із характерних особливостей гламурного способу життя.

Суспільна думка досить жорстко піддає критиці не тільки гламур окремих індивідів, але і цілих соціальних страт, суспільних інститутів та груп. Найбільш яскраво ця тенденція простежується у звичній антипатії до представників «гламурних тусовок», а також у відкрито вираженій цікавості до будь-якої візуальної демонстрації «красивого (гламурного) життя» в соціальному просторі. За допомогою гламуру (засобами масових комунікацій) створюється візуальна ілюзія щасливого життя в якому відсутня будь-яка виробнича праця та яке наповнене розвагами і святами. Демонстративне неробство як соціальне явище є досить неоднозначним. У зв'язку із досить широким тлумаченням у сучасній науці термінів «неробство» та «демонстративність», ми повинні уточнити межі використання цих дефініцій у контексті поняття «демонстративне неробство».

Поняття «неробство» тлумачиться як незайнятість працею, діяльністю; ледарство, гультайство; байдикування, безробіття; безділля, безробіття тощо. Досить часто термін «неробство» пов'язують із лінощами, недбалістю та недбальством і, як результат, повний застій у духовному житті та необхідних повсякденних справах. Вільний час (вільний від виробничої діяльності тощо) тлумачать як дозвілля. Важливо зазначити, що ми, незважаючи на певну спорідненість таких явищ як дозвілля і неробство/ бездіяльність (адже, в першу чергу, це час, який є вільним від виробничої та продуктивної

праці), розрізняємо ці феномени, а однією із основних відмінностей стає мотивація. Нині вже можна вести мову про наявність у гуманітарних науках досить усталеної класифікації дозвілля. Сучасні науковці виділяють декілька рівнів цього соціального явища: 1) пасивне дозвілля (один із найпростіших рівнів, не висуваються перспективні завдання, мета – звільнитися від виробничої перевтоми, побути у спокої, психологічно розслабитися) є однією із складових повсякденного життя людини; 2) розважальне дозвілля (різноманітні прогулянки, мандри, видовищні шоу, відвідування театрів, ігри, рекреаційні заходи та інше, метою є розвага, емоційна та психологічна розрядка тощо) вимагає від людини певної підготовки, вольових зусиль, застосування інтелектуальних, фізичних і психічних сил; 3) пізнавальне дозвілля (один із активних видів дозвілля, мета – формування світогляду людини, розвитку інтелектуальних і духових якостей, сприяє розширенню соціальних зв'язків і творчих уподобань; 4) творче дозвілля характеризується духовною насиченістю, соціальною активністю, сприяє культурному збагаченню, створенню нових духовних цінностей [1; 5; 8].

Демонстративність (в тому числі й візуальна демонстративність) пов'язана із природою людини як біосоціальної істоти, соціальна наповненість якої частково орієнтована на створення, забезпечення та сприйняття візуальних ефектів та емоцій. У цьому контексті, демонстративність ми тлумачимо як нарочитість, умисність, акцентованість і підкресленість. Демонстративність – досить складна та багатопланова характеристика. Це і прагнення до «показухи» і отримання задоволення від привернення уваги до своєї особистості (інколи, це і тенденція до істероїдних реакцій). Психологи вказують, що демонстративна поведінка – аж ніяк не соціальна потреба, її витoki можна знайти і в тваринному світі (демонстративне забарвлення чи демонстративна поведінка, яка більше притаманна самцям та необхідна для зайняття лідерських позицій, а також для продовження роду тільки найміцнішими і активними особинами) [6]. Зазвичай, люди які схильні до демонстративності досить добре адаптуються в нових соціумах, проте можуть часто змінювати свої «ролі», «образ», завдання в соціумі та по різному сприймати оцінки інших людей. Усім демонстрантам властивий егоцентризм (тенденція розглядати все через призму власної особистості, власної значущості).

Зрозуміло, що демонстративне неробство буває досить часто пов'язане із дозвіллям, проте тільки з тими його різновидами, які можна візуально виставити напоказ, продемонструвати. Наприклад, розважальне дозвілля дозволяє візуально продемонструвати власні статки, соціальний статус, доглянуту зовнішність тощо («себе показати») і порівняти власні здобутки та переваги з досягненнями людей, які належать до «бажаної» соціальної групи («людей подивитися»). Такий вид дозвілля безпосередньо залежить від фінансової спроможності людини (який курорт обрати для відпочинку, яку екзотичну країну відвідати, якому заходу віддати перевагу), тобто людина обирає собі «розвагу» виходячи із своїх матеріальних статків. Розважальне дозвілля дозволяє людині візуально продемонструвати оточуючим власні переваги та досягнення (насамперед, матеріальні).

Для осмислення і розуміння такого соціального явища як демонстративне неробство важливою стала робота Торстейна Веблена (Veblen, 1857–1929) – «Теорія праздного класу» (The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions,

1899). У своїй праці Веблен репрезентує новий категоріальний і методологічний апарат, який дозволяє по-новому поглянути на економічні та суспільні явища. Унікальність підходу Веблена, особливо в контексті нашого дослідження, полягає в тому, що автор одним із перших спробував поєднати в єдине ціле такі, на перший погляд, несумісні явища, як людські інстинкти, владу, економічні чинники (багатство, володіння власністю, розкіш, грошовий рівень життя), спосіб життя (демонстративне неробство, демонстративне споживання), правила поведінки, зовнішній вигляд тощо.

Веблен звернув увагу на те, що кожне з вищеперерахованих явищ набуває особливого соціального та індивідуального значення тільки після їх візуальної демонстрації. Автор відмічає, що «недостатньо тільки володіти багатством або владою. Багатство або владу потрібно зробити очевидними, адже повага виявляється тільки після представлення доказів. І свідчення багатства не тільки слугує тому, щоб навіювати іншим уявлення про свою важливість та постійно підтримувати відчуття своєї значущості в інших людях, – воно також корисне у створенні та оберіганні своєї самовдоволеності» [3, с. 84].

Веблен ввів у науковий обіг термін «демонстративна праздність» («conspicuous leisure») та проаналізував феномен «праздності», його генезу, продемонстрував як формуються основні правила та навички «праздності».

У цьому контексті важливо зазначити, що ми використовуємо термін «праздність» свідомо. Можна навіть говорити про наявність певної мовної лакуни, оскільки переклад на українську мову – неробство, бездіяльність, ледарство, не повністю відповідає смислового наповненню англійського словосполучення «conspicuousleisure» (у т. ч. і російського терміну «праздность») і тому смислового наповненню, яке вкладає в зазначену дефініцію Т. Веблен. Термін «праздний» не означає «ні лінощі або нерухомість. Він означає непродуктивне споживання часу. Час споживається непродуктивно, поперше, внаслідок уявлення про негідність продуктивної роботи і, по-друге, як свідчення можливості в грошовому відношенні дозволити собі життя в неробстві» [3, с. 89]. Такий підхід до розгляду цієї дефініції дозволяє нам досліджувати «праздність» як особливий соціокультурний феномен і спосіб структурування повсякденності, який безпосередньо пов'язаний із візуальною демонстративністю як основною ознакою гламуру.

Нагадаємо, що ми розглядаємо дозвілля та «праздність» (незважаючи на значну кількість споріднених ознак) як різні явища. На нашу думку, поняття «праздність» є більш широким, ніж поняття «дозвілля», яке (в тому числі і розважальне) є тільки однією зі складових «праздності», зокрема, та візуальної демонстративності, взагалі. Адже, дозвілля, як час вільний від праці, не виключає останньої та може з нею чергуватися. «Праздність» і праця (особливо виробнича) – несумісні. Дозвілля не завжди «вимагає» значних фінансових витрат (наприклад, пасивне дозвілля), «праздність» неможлива без матеріального добробуту. Проте, основною відмінністю між «праздністю» та дозвіллям є їх різна мотивація. Для «праздності», а особливо для демонстративної «праздності» основною метою стає візуальна демонстрація певного образу життя. Існує значна смислова відмінність категорії «праздності» від категорії дозвілля.

«Праздність» – це діяльність (а не бездіяльність і лінощі), але діяльність особливого виду – діяльність по відтворенню самого себе та направлена на задоволення власних бажань. Демонстративну «праздність» можна класифікувати не тільки як образ життя, а як певну життєву філософію.

На думку Веблена, прагнення до демонстративної «праздності» породжує і кодекс пристойності, і правила поведінки, які і стають візуальною демонстрацією належності до певних соціальних прошарків. У той же час, Веблен пов'язує виникнення явища демонстративної «праздності» із соціальним прошарком, який він класифікував, як «праздний» (бездіяльний) клас.

Веблен відмічає, що інститут «праздного» класу існує тривалий історичний період, він («праздний» клас) почав з'являтися поступово, ще в часи переходу від первісного дикунства до варварства, чи, точніше, в часи переходу від миролюбного до послідовно войовничого укладу життя. «У процесі еволюції культури виникнення «праздного» класу співпадає із зародженням власності. Це неодмінно так, адже ці два інститути є результатом дії одних і тих же економічних сил. На етапі зародження це всього тільки різні аспекти одних і тих же загальних фактів про будову суспільства» [3, с. 73].

Серед базових атрибутів «праздного» класу Веблен виділяє три основних, які зайняли головне місце в системі цінностей цього соціального прошарку та стали почесними, а саме: володіння власністю, «праздність» і марнотратне споживання (до речі, всі вищезазначені атрибути є основними засобами гламуру, що підтверджує нашу гіпотезу про існування гламуру в різні історичні періоди). Ці атрибути притаманні тільки представникам «праздного класу», інші члени суспільства повинні були працювати та обмежувати своє споживання.

Зупинимося більш детально на виокремлених атрибутах, оскільки останні є притаманними і досліджуваному нами явищу – гламуру.

Володіння власністю: «Де б не виявлявся інститут приватної власності, навіть у слаборозвиненій формі, там процес економічного розвитку носив характер боротьби за володіння майном. В економічній теорії, особливо серед тих економістів, які прихильні сучасним доктринам класичного тлумачення, увійшло у звичай розуміти цю боротьбу за багатство як, по суті справи, боротьбу за існування» [3, с. 74–75]. Ми можемо класифікувати цей «атрибут» як грошове суперництво, в основі якого лежить «гламурна заздрість» (актуальною стає проблема «свідомості, що порівнює»), зіставлення себе зі своїми суперниками. Таке порівняння, з одного боку призводить до конформізму та наслідування, а з іншого – породжує прагнення вирватися вперед, обігнати інших, зробити своє багатство чи владу очевидними. У цьому контексті ми можемо говорити про активізацію такої «гламурної пристрасті» як владолюбство. Ця пристрасть є несправедливою сама по собі, і її прояв викликає несприйняття та заперечення. «Владолюбство починається, проте, з побоювання, як би не опинитися під владою інших, і прагне до того, щоб завчасно домогтися влади над іншими; а це ж сумнівний і несправедливий засіб використовувати інших людей для своїх цілей, бо воно, з одного боку, викликає опір і [тому] нерозсудливе, а з іншого – суперечить заснованій на законі свободі, на яку кожен має право, і тому несправедливе» [4, с. 359].

Володіння великою власністю, не тільки в часи написання цієї роботи Вебленом, але і в сучасний період, означає більш високий престиж, більш високий статус в

суспільстві, тому представники класу власників прагнули та прагнуть демонструвати своє багатство за допомогою «праздного» образу життя та демонстративного споживання. Веблен досить влучно охарактеризував систему цінностей буржуазного суспільства: «Основа, та на якій в кінцевому рахунку покоїться хороша репутація ... грошова сила. І засобами демонстрації грошової сили, а тим самим і засобами придбання чи збереження доброго імені є праздність і демонстративне матеріальне споживання» [3, с. 120].

Для того, щоб демонструвати «праздність», необхідно було розробити систему візуальної демонстрації – манеру поведінки, жести, створити правила етикету, визначити сферу та види дозволених занять, дозволені місця проведення дозвілля тощо.

На думку Веблена, кодекс пристойності є вираженням суспільного положення, а найвищий прошарок надає правилам пристойності те кінцеве формулювання та той вигляд, в якому вони слугують законом поведінки для більш низьких прошарків. Сам кодекс поведінки безпосередньо пов'язаний з тим положенням, яке займає людина в суспільстві, а для представників «праздного» класу їх суспільне положення є несумісним з будь-якою грубою виробничою роботою. Веблен зазначав, що сфера занять представників «праздного» класу суворо обмежена і досить чітко визначив види діяльності, які вони можуть собі дозволити: «...на більш високих ступенях розвитку суспільства це – урядова, військова, релігійна служба, спорт і розваги. Ці чотири напрями визначають образ життя вищих прошарків, а для найвищого рангу – вождів та королів – вони є єдиними видами діяльності, які допускаються звичаєм або здоровим смислом членів суспільства» [3, с. 58].

Також автор проводить паралель між «праздністю» та наявністю гарних манер: «...підстави гарних манер потрібно шукати в почесному характері того праздного чи невиробничого споживання часу та сил, без якого не обходиться їх придбання. Знання гарних манер і навичок приходять у результаті тривалої практики. Витончений смак, вишукані манери та стиль життя є придатними доказами благородного походження, оскільки гарне виховання вимагає часу, сил та витрат і, відповідно, виходить за межі можливостей тих, чий сили та час поглинуті роботою.<...>. У кінцевому рахунку значення гарних манер полягає в тому факті, що володіння ними – свого роду розписка в праздному образі життя [3, с. 93–94].

Тут ми можемо провести деяку паралель між гарними манерами та потлачем. Певною мірою, гарні манери можна класифікувати як потлач, як демонстративну візуальну трату. Адже, саме гарні манери дозволяють «створити обличчя», створити бажаний образ, і це «обличчя» часто значить більше, ніж витрачений час та кошти. Як і потлач, гарні манери є не тільки специфічним проявом марнославства та марнотратства, але і виступають як особливо значуща форма розкоші. На перший план виходить одна із особливостей, яка стала характерною для сучасного гламуру – це домінування форми вираження, а не змісту. Адже, гарні манери дозволяють приховати власне «Я», «створити» та «підігнати» це «Я» під основні вимоги тієї соціальної страти, до якої хоче належати дана особистість. Тобто, весь образ життя вищих прошарків підкорений постійній демонстрації «праздності», причому ця демонстрація стає навіть обтяжливою.

Веблен відмічав, що стиль життя «праздного» класу взагалі, і «демонстративна праздність» зокрема, стає життєвою установкою не тільки «праздного» класу. Адже

законодавцям «грошового рівня життя» суспільства прагнуть наслідувати середні верстви та різні групи населення. Автор, крім «праздності», помітив ще одну характерну особливість, що притаманна представникам панівного класу – це надмірні розміри споживання, що не обумовлені людськими потребами. Для характеристики цього виду споживання він водить термін «демонстративне споживання» («conspicuous consumption»): «споживання починає брати верх над праздністю в якості звичного засобу демонстрації благопристойності. <...>. Засоби комунікації та рухливість населення являють індивіда на огляд багатьох людей, які не мають ніяких інших можливостей судити про його поважність, крім тих матеріальних цінностей (і, ймовірно, виховання), які він, знаходячись під безпосереднім наглядом, спроможний виставити напоказ» [3, с. 121–122]. Він стверджує, що витрати на демонстративне споживання стають більш важливими ніж витрати на необхідне.

Незважаючи на те, що всі вищезазначені риси «праздного класу» були описані Т. Вебленом наприкінці ХІХ ст., вражає наскільки точно автор зумів окреслити проблеми сучасності взагалі та гламуру, зокрема. Оскільки всі три вищевикремлені атрибути (володіння власністю, «праздність» і марнотратне споживання) притаманні не тільки певним соціальним стратам, але є основними засобами візуальної демонстративності.

Певні «соціальні страти», які існують в українському суспільстві, ми можемо класифікувати як сучасний «праздний клас» (їх часто називають celebrities, олігархами, «мажорами» (діти забезпечених батьків), світськими левами або левицями тощо). Ці страти не займаються безпосередньою продуктивною діяльністю. Основним джерелом їх прибутків стають перепродажі та перекупування належної їм власності (проте, тут важливо відмітити, що свої фінансові операції вони здійснюють за допомогою найбільш довірених осіб або топ-менеджерів). Можна стверджувати, що повсякденний образ життя «праздного класу» (мова йде про побутову психологію, манеру поведінки, інтереси тощо) практично не змінився та відповідає основним аспектам, які були описані Торстейном Вебленом. Канони смаку та ідеали краси, вибір предметів споживання (одяг та аксесуари модних брендів, автомобілі, замські будинки, яхти, футбольні команди тощо) зумовлені їх високими фінансовими ресурсами, які впливають і на форми побутової поведінки (демонстративний тип споживання, певні «культурні» практики – різноманітні «тусовки», заходи тощо). У цьому контексті важливо зазначити і наступну тенденцію, яка стала характерною для сучасного «праздного класу» – відверта демонстрація протиставлення себе суспільству (самоізоляція або, точніше сказати, відокремлення, коли приватне життя таких осіб ніби повністю виставлене на загальний огляд і демонструється широкому загалу, але в той же час воно (приватне життя) абсолютно ізольоване, події та спілкування відбувається лише у «вузькому світі» собі подібних). Така відособленість досягається за рахунок створення відповідної інфраструктури: «закриті» райони (що огорожені високими парканами та знаходяться під пильним наглядом охорони), наявність певної «атрибутики» (будинки, басейни, спортивні зали, коштовні автомобілі тощо), численні робітники (прислуга, яка виконує різноманітну роботу) тощо. Своїх дітей, представники цієї страти, також «поміщають» у закриті приватні школи або відправляють на навчання до інших країн (Америку, Західної Європи). Усе вищезазначене виключає будь-який контакт зі «звичайними» людьми. Така

відособленість, з одного боку, дозволяє «праздному класу» відчувати свою винятковість, з іншого приховувати власну сутність.

Ми розглянули тільки деякі із результатів осмислення демонстративної «праздності» та відповідних практик. Повне освітлення аспектів розвитку феномену «праздності» вимагає спеціальних досліджень, що не є нашим завданням. Розглянувши окремі концепції «праздності», які були сформовані в руслі різноманітних традицій, ми зупинили свою увагу тільки на тих аспектах, які безпосередньо пов'язані із візуальною демонстративністю як основною ознакою гламуру.

Можна констатувати, що «праздність» взагалі та демонстративна «праздність», зокрема, від початку є однією із соціальних практик елітизації особистості, у процесі якої відбувається засвоєння або перетворення особливого виду досвіду – «праздного» або елітарного. Такі процеси призводять до трансформації людської особистості, вибором нею особливих життєвих стратегій, формує світосприйняття та її власне позиціонування в суспільстві.

Література:

1. Бевзенко Л. Д. *Смысл жизненного успеха: социально-культурологический контекст* / Л. Д. Бевзенко // *Социология: теория, методы, маркетинг.* – 2000. – № 1. – С. 34–51.
2. Безклубенко С. Д. *Мистецтво: терміни та поняття: Енциклопедичне видання: у 2 т. : Том (А-Л) / Сергій Безклубенко.* – Київ : Інститут культурології АМУ, 2008. – 240 с.
3. Веблен Т. *Теория праздного класса / Торстейн Веблен ; пер. с англ., вступ. ст. и примеч. С. Г. Сорокиной; общ. ред. В. В. Мотылева.* – [3-е изд.]. – Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 368 с.
4. Кант И. *Антропология с прагматической точки зрения / Иммануил Кант [текст] – Санкт-Петербург : «Наука», 1999. – 471 с. – (Серия «Слово о сущем»).*
5. Кірсанов В. В. *Теоретико-методологічні та методичні засади педагогічної діагностики організації дозвілля : монографія / В. В. Кірсанов.* – Київ : Альтерпрес, 2006. – 352 с.
6. Посыпанова О. С. *Экономическая психология: психологические аспекты поведения потребителей / О. С. Посыпанова.* – Калуга : Изд-во КГУ им. К. Э. Циолковского, 2012. – 296 с.
7. Толстая Т. *Я планов ваших люблю гламурье [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://scripts.online.ru/misc/news/98/09/10_229.htm.* – Назва з екрана.
8. *Феномен досуга в античном мире / Санкт-Петербургский государственный университет, исторический факультет; коллективная монография ; под ред. проф. Э. Д. Фролова.* – Санкт-Петербург : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2013. – 464с. – (Серия «Studia classica»).

Білецька Оксана Олександрівна,
кандидат культурології,
Київський національний університет культури і мистецтв

ІРОНІЯ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ
(на прикладі британської літератури)

У статті розглянуто іронію й сарказм, що широко представлені в британському суспільстві, однак лінгвістичні й екстралінгвістичні знання про ці мовленнєві засоби недостатньо досліджено в антропозорієнтованій лінгвістиці. Розкрито питання про оцінні мовні засоби, до яких належать іронія й сарказм, що набуває особливої значимості і має потребу в вивченні з лінгвокультурологічної позиції.

Ключові слова: іронія, сарказм, мовленнєві засоби, лінгвокультурологія, екстралінгвістичні фактори.

В статье рассматривается ирония и сарказм, широко представленные в британском обществе, однако лингвистические и экстралингвистические знания о данных языковых средствах недостаточно исследовано в антропоориентированной лингвистике. Раскрыт вопрос об оценочных языковых средствах, к которым принадлежит ирония и сарказм, что приобретает особой значимости и имеет потребность в изучении с лингвокультурологической позиции.

Ключевые слова: ирония, сарказм, языковые средства, лингвокультурология, экстралингвистические факторы.

The article looks into the irony and sarcasm broadly represented in the British society, nevertheless linguistic and extralinguistic studies about these language means are not deeply examined in the anthropological linguistics. Thus, questions about evaluative language means, including irony and sarcasm, acquire a special significance and need for a lingvoculturological study.

Key words: irony, sarcasm, language means, lingvoculturology, extralingual factors.

Іронія належить до числа таких феноменів культури, інтерес до яких не слабшає протягом багатьох століть історії людства. У свідомості більшості людей європейської культури дане поняття пов'язується із глузуванням, скепсисом, запереченням, критикою. У традиції філософської рефлексії, починаючи від Сократа, іронія вважається супутницею справжнього філософського «вопрошання», у своїй непохитній спрямованості на істину «ниспровергаючого» будь-які авторитети, аж до авторитету власного «Я» [10]. Разом з тим, у рамках метафізики неможливо відповісти на запитання, чому в різні історичні епохи іронія у філософському мисленні виявляється пов'язаною з різними категоріями, а також на питання про причини довговічності, історичної переривчастості існування іронії (інтересу до неї в одні епохи й «забування» в інші).

Більшість наявних у вітчизняній філософії досліджень іронії, користуючись історико-філософською методологією, описує її окремі історичні типи. Таким чином, вищезгадані питання дотепер не порушувалися.

Близькістю іронії філософському мисленню обумовлений методологічний аспект актуальності даної статті і пов'язаний з тим, що профанація іронією «остаточних», абсолютних істин спочатку спрямовує мислення до виявлення власної обмеженості історичними, культурними, біологічними факторами, а потім – до пошуку нефіксованого значення, але конотативно породжуваного змісту. Особливо важливе дослідження іронії як методологічного інструмента в гуманітарному пізнанні, як відомо, що часто перебуває під впливом ідеологічної заданості й догматизму.

Друга половина ХХ ст. й початок ХХІ ст. ознаменувалися повним визнанням антропоцентричної парадигми як пріоритетної у всіх гуманітарних науках: філософії, мовознавстві, психології тощо. Одним із провідних постулатів науки про мову є визнання необхідності включення людини у фокус наукового дослідження.

Метою статті є системне осмислення лінгвокультурних мовленнєвих засобів іронії й сарказму з позиції розкриття морально-етичних цінностей британського соціуму, що обумовлює постановку й рішення конкретних завдань: розглянути реалізацію іронії й сарказму на лексичному, синтаксичному й текстовому рівнях мови; описати прагматичну складову іронії й сарказму; представити особливості сприйняття оцінки суб'єктивно-оцінного висловлення.

Необхідність цілісного осмислення названих аспектів вимагає нового підходу до вивчення іронії, що дає змогу розглядати цей феномен у широкому культурологічному контексті (який включає в себе й властиво філософську рефлексію феномена іронії). Здійснення даного підходу можливе через вирішення основної проблеми дослідження – необхідності виявлення онтологічних й антропологічних домінант людського існування, що визначають затребуваність і продуктивність іронії в різних культурах. Експлікація названих домінант дає підстави розкрити механізм соціокультурного функціонування іронії й визначити значення іронії для існування культури.

Розуміння іронії як особливого роду ціннісної рефлексії уможлиблює аналіз іронії як елемента аксіосфери, виявивши її роль у процесі трансляції цінностей. Іронія розглядається автором як один з рефлексивних механізмів соціокультурного спадкування, що яскраво проявляє свою критичну роль під час кризи в культурі й суспільстві. У такі періоди також найбільше виразно виявляється факт несамоототожнення культури – незвідності реального змісту культури в її динаміку до її ідеального образу, створеному текстами культури. Взаємозв'язок ціннісної самосвідомості культури й типу мислення, що в її основі, визначає ще один аспект актуальності дослідження – необхідність обґрунтування діагностичного аспекту іронії. Цей аспект полягає в діагностиці іронією суперечностей і «логічних катастроф» (В. Біблер) культури, що приводять до зміни типу мислення й народження нового образу культури [6]. Дотепер дослідження іронії не здійснювалися у зв'язку з ідеєю несамоототожнення культури, що представляється автором однією з основних ідей європейської філософії культури ХХ ст. і знайшло висвітлення в роботах Ж. Батая, М. Фуко, Ж. Дерріда, Ю. Лотмана, М. Бахтіна, В. Біблера тощо [3; 4; 6; 7; 10; 12].

Перша згадка про іронію в контексті філософського знання належить Платону, що дав характеристику іронії як способу ведення діалогу Сократом («Бенкет»). Платон позитивно оцінює іронію, пов'язуючи її з пошуком щирого знання, на противагу повсякденним поданням про неї як про навмисну неправду. Надалі розвитку грецької філософії поняття іронії втрачає провідну роль в процесі пізнання. Так, в Аристотеля іронія розглядається як фігура риторики [1; 2].

Негативне ставлення до іронії християнських теологів було пов'язане з тим, що іронія, на їхню думку, звеличує людину, що неприпустимо в теоцентричній картині світу. Однак іронічне звучання іноді пробивається у фундаментальному для середньовіччя контексті міркувань про онтологічне подвійне положення людини у світі [1; 2].

Посилення інтересу до іронії спостерігається в епоху Ренесансу – на порозі Нового часу, коли породжена катастрофою відродження «готичної вертикалі» свобода особи виявляє свої трагічні сторони (М. Перегріна, Б. Грасіан, Д. Віко, Ф. де Ларошфуко). Додання іронії суцього антропологічного характеру Грасіаном, на противагу онтоносеологічному характеру попередньої іронії, робить цього мислителя предтечею модернізму, з його антропоцентричною спрямованістю. У свою чергу, філософи французької Освіти (Ш. Монтеск'є, Ф. Вольтер, Ж. Ж Руссо) використали іронію як інструмент раціоналістичного аналізу та критики людини й суспільства [5].

Пильна увага до іронії є характерною для початку ХІХ ст. й пов'язано насамперед із діяльністю романтичної школи. Ф. Шлегель робить іронію не тільки універсальним принципом мистецтва (попередником романтизму в цьому плані був К. Зольгер), але й способом життя романтичної індивідуальності [5].

Романтичну концепцію іронії критикували (з різних позицій) С. К'єркегор та В. Гегель. Загальним для обох мислителів було неприйняття повної відсутності субстанціальності іронії в Ф. Шлегеля. Г. Гегель визнає іронію як момент діалектичного життя Духа, що пов'язаний із запереченням, але відкидає абсолютизацію іронії. Для С. К'єркегора іронія виправдана як абсолютний початок приватного життя і є необхідним, але минушим щаблем на шляху до справжнього етичного вибору [11].

Традицію Б. Грасіана щодо розуміння іронії як екзистенціальної стратегії особистості продовжив Ф. Ніцше, який різко поривав з раціоналізмом і поклав в основу своєї філософії волю до влади, а не розумове мислення.

Особливу роль іронія відіграє в модерністській культурі ХХ ст., що здійснила «переоцінку всіх цінностей». Іронія є не центральною темою філософських побудов, але важливою детермінантою самого людського буття, що є, за визначенням В. Біблера «буттям на межі». Найчастіше іронія стає предметом естетичної рефлексії та характеристикою художнього методу. Можна назвати імена мислителів і письменників, чия творчість значною мірою торкається іронії: Т. Манн, Х. Ортега-й-Гассет, С. Малларме, Д. Джойс, Р. Музиль [4].

У постмодернізмі тональність міркувань про іронію багато в чому обумовлена ситуацією «лінгвістичного повороту» у філософії. Р. Рорти називає іронію важливою методологічною характеристикою постметафізичного філософствування, що акцентує неможливість існування «метасловника», а отже, випадковість мов. У соціальному аспекті іронія, на думку Р. Рорти, є перманентним запереченням якогось позачасового

«порядку», що встановлює в суспільстві «ієрархію повинності». Ж. Делез розглядає іронію як фігуру дискурсу, інтенціонального змісту, на відміну від гумору як домірності змісту й нонсенсу. Ж. Батай, М. Фуко, Ж. Дерріда не говорять про іронію прямо, але розкривають парадоксальність культурного існування людини, що з повною підставою може бути охарактеризованим як іронічне [13].

Як риса сучасної культурної й естетичної свідомості розглядає іронію в концепції культури як семіотичного простору У. Еко. Іронії присвячене дослідження В. Янкелевича, що виявляє її якісні особливості та механізм функціонування з позицій, близьких до позицій Р. Рорти.

У контексті філософії культури іронія досліджена В. Півоевим, який продовжує традицію ціннісного підходу у вітчизняній філософії, що розвивається в 60-ті роки ХХ ст. В. Тугариновим, А. Івіним, В. Василенко, Б. Кісловим тощо, у концепції філософії культури М. Кагана. В. Півоев розглядає іронію як особливий різновид ціннісної рефлексії, приділяючи основну увагу можливостям іронії в сфері естетичної й етичної ціннісної свідомості [7].

Разом з тим, у цей час у гуманітарній науці немає філософсько-культурологічного дослідження іронії, що б розкривало механізми соціокультурного функціонування цього феномену через його онтологічне вкорінення.

Так, лінгвокультурологічний підхід до аналізу іронії й сарказму в рамках домінуючої антропоцентричної парадигми забезпечує широкий і всеосяжний розгляд цих мовленнєвих засобів, а також виявляє їх нове функціонально-семантичне значення, що відбиває специфіку національного британського світосприймання.

Іронія та сарказм близькі метафорі, що демонструє явища в найнесподіванішому ракурсі. Семантика іронії й сарказму характеризується ємністю й лаконічністю їхніх мовленнєвих форм і становить значний інтерес для лінгвокультурологічного пошуку, з погляду аксіологічних підстав.

Цінності займають важливе місце в лінгвофілософському осмисленні навколишньої дійсності. Цінність як лінгвофілософська категорія, що має універсальний характер, увійшла в науку як самостійна категорія в 60-х роках ХХ ст. Цінності фіксуються в їхніх мовленнєвих значеннях, тому вони семантично значимі. Дуалізм дійсності й цінності стає необхідною умовою людської діяльності, включаючи комунікативну поведінку, де метафоричні підстави іронії й сарказму простежуються найбільш чітко. Лінгвокультурологія – дисципліна, що поєднує не тільки властиво лінгвокультурологічні дослідження, але й лінгвофілософські навчання, зокрема, таких мовленнєвих проявів, як іронія й сарказм. Іронічні й саркастичні судження містять такі компоненти: а) емоційно-почуттєвий, що відбиває емоційний стан; б) раціонально-вербальний, тобто мовний прояв оцінки; в) прагматично-біхевіористський, що може розглядатися як національна й / або індивідуальна характеристика конкретного індивідуума [8; 9].

Уся практична діяльність людини, її комунікативна поведінка визначаються сформованими в суспільстві моральними поданнями, що лежать в основі світогляду. Робоче лінгвокультурологічне визначення іронії й сарказму формулюється як форма суб'єктивно-оцінного, як правило, критичного освоєння дійсності. Таке тлумачення цих

мовленнєвих засобів дає повне подання про семантику іронії й сарказму й дає змогу констатувати той факт, що іронія й сарказм можуть розцінюватися як складові елементи морально-етичної категорії й засобами регуляції соціально-комунікативної поведінки індивідуума.

У свою чергу, найбільш значимі для певного етносу культурні значеннєві домінанти, визначаються як концепти. Культурна специфіка британського соціуму ґрунтується на концепті дистанціювання, а специфіка комунікативної поведінки ґрунтується на перевазі концептів увічливості й комічного ставлення до навколишньої дійсності. Так, для британського соціуму поняття дистанціювання в описі особливостей сприйняття простору, особистості й часу є ключовим. Просторове дистанціювання визначається високорозвиненим почуттям територіальності, а прагнення до особистісної автономії знаходить висвітлення в концепті *privacy* (особистого простору), характерному для культурної індивідуалістичної традиції. Взаємини в соціальній сфері розглядаються щодо горизонтального (міжособистісного) і вертикального (ставлення до влади) дистанціювання. Спостерігається тенденція до зменшення вертикального дистанціювання на тлі збільшення горизонтального. Дистанціювання у тимчасовій площині відбивається в сприйнятті індивідуума лінійно з позиції особистої прагматичної складової [16].

Специфічність репрезентації представника британського соціуму як комунікативної особистості відбиває механізми фіксування морально-етичних цінностей британського соціуму. Характер комунікативної особистості, а як наслідок – її комунікативна поведінка залежить від мотиваційної основи, обумовленої комунікативною потребою, що визначається культурною домінантою суспільства. Мотиваційна основа британської комунікативної особистості – дистанціювання, що формує поведінкові автоматизми та стереотипи. У британській культурі це комічне ставлення до навколишньої дійсності й норма демонстративної ввічливості. Комічне ставлення в комунікативній поведінці представлене такими мовленнєвими засобами, як іронія та сарказм, тісно пов'язані з нормою демонстративної ввічливості. Очевидно, що демонстративна ввічливість ідеально підходить до іронії й сарказму, які засновані на суперечності зовнішнього ставлення відносин до навколишньої дійсності та внутрішнього змісту. Таким чином, іронія й сарказм – це засоби відбиття морально-етичних цінностей на рівні комунікативної поведінки [15].

Іронія та сарказм традиційно розглядаються як особливого роду стилістичний троп, іменованій антифразисом. Однак дослідники зіштовхуються з неминучістю розширення семантики іронії й сарказму як мінімум до аксіологічного судження із суб'єктивно-оцінною модальністю.

Дослідження основних параметрів мовленнєвих засобів іронії та сарказму дало нам змогу виділити три засоби іронізування: відкритий, схований та особистий. Ці способи відрізняються обсягом інформації, що дозволяє виявити невідповідність буквального вираження і щирої інтенції, що іронізує. За ступенем висловлювання розрізняють безособову іронію, самоіронію, іронію інженю й драматичну іронію. Іронія й сарказм реалізуються в специфічно організованому контексті, параметри якого досить чітко визначаються. Таким чином, залежно від умов і засобів реалізації іронії й

сарказму виділяють ситуативний тип, асоціативний тип і глобальний іронічний або саркастичний контекст. Усі типи іронії й сарказму по-різному реалізують комунікативне завдання, а як наслідок, створюють різні структури текстів.

У свою чергу, у здобутках сучасної художньої британської літератури іронія й сарказм реалізують себе на лексичному, синтаксичному й текстовому рівнях мови зі здатністю іронії й сарказму підвищувати потенціал текстової інформації та підсилювати антропоцентричну спрямованість тексту. Основою створення іронічного й саркастичного змісту на всіх рівнях мови є структурна багатомірність плану змісту мовного знаку.

На лексичному рівні іронічний і саркастичний зміст виражається за допомогою слова й/або словосполучення. Суб'єктивно-оцінна модальність виникає як результат суперечності між узуальним і okazіональним значенням слова, словосполучення, старим і новим обсягом понять. Так, іронічна модальність може бути створена за допомогою словарно-фіксованого словосполучення (фразеологічної одиниці). Таке словосполучення етимологічно є мовною метафорою, що втратила образність і стала стереотипним клішованим виразом. Однак у її семантичній структурі зберігаються сліди попередніх контекстів вживання. Це сприяє посиленню іронічного й особливо саркастичного ефекту, тому що модальність стає більше експліцитною, а як наслідок – наближається до сарказму. Прикладом може бути відповідь розсердженого співробітника начальникові, який не зміг домогтися своєї комунікативної мети через молоду асистентку начальника, що втрутилася в їхню розмову із критикою, порушивши негласне для британців комунікативне правило збереження безконфліктності, тим самим викликавши саркастичну реакцію, імпліцитна модальність якої інтерпретується як поблажливе, зарозуміле, глузливе ставлення до її персони: "I'll talk to you again, when your shadow, or your guardian angel, or whatever she is, will let me get a word in edgewise". Everthroe strode out of the office. Значення слова shadow – це формальне визначення робочої позиції асистентки, однак при навмисному контекстуальному зрушенні інтенція мовця транслюється так: ти для мене shadow (тінь); guardian angel (ангел-охоронець, тобто те, що ніхто ніколи не бачив); whatever (чим би ти не була), тобто ніхто й ніщо. Формально комунікативна заборона на відкрите вираження емоцій з боку співробітника не порушена, а саркастичне висловлювання – вербальний ляпас, але в рамках норми демонстративної ввічливості [16].

Синтаксичні засоби актуалізації іронії й сарказму поділяються на два типи. До першого типу належать синтаксичні засоби, що ґрунтуються на відокремленні (вставні речення й слова, обставинні й дієприкметникові конструкції, парцеляти). Другий тип ґрунтується на транспозиції синтаксичних конструкцій стверджувальних, негативних і питальних речень. Наприклад, у граматичному плані речення – негативне за формою (у формі майбутнього часу), але загрозово-стверджувальне за змістом, що супроводжується авторськими okazіоналізмами: *Defeated in the matter of her son's musical development, Mrs Wiley still persisted in her belief that the newly transformed Estmond was naturally artistic. However, after he had expressed himself visually with an indelible felt-tip pen in the downstairs toilet, even she had some reservations about him becoming a painter. Mr Wiley's reservations were total: "I'm not having the house desecrated*

simply because you think he's Picasso come back from the grave, and the cost... when I think of the cost of redecoration! There pairs will come to several hundred pounds thanks to that damned felt-tippen" [16]. Так, іронічний ефект створюється за допомогою цілого ряду засобів. У наведеному висловленні присутні синтаксично відособлені конструкції, такі як *however* й *even*, під впливом яких у взаємодії буквального значення й контекстуального зрушення виникає середовище для правильного декодування авторської суб'єктивної модальності. Таким чином, уживання автором *expressed himself, an indelible felt-tip pen* й *downstairs toilet*, у цьому висловлюванні, декодуються як *vandalized*. Повтор лексичної одиниці *reservations* вносить і концентрує сему оцінної модальності: з одного боку, доповнює образ *missis Wiley* як винятково недалекої (*some reservations*) жінки, а з іншого боку – відбиває відразу й межу терпіння (*reservations were total*) містера *Wiley*. Іронічний-саркастичний ефект завершується транспозицією окличного речення (виділено курсивом) і авторським okazionalizmom *Picasso from the grave*. Перифрастичний повтор лексичної одиниці *felt-tip pen* наприкінці речення остаточно модифікує імпліцитну модальність шляхом введення нової реми й декодується як *thanks to damned Estmond* [14].

Текстовий рівень передбачає реалізацію іронічного й саркастичного змісту за допомогою різного роду повторів (тотожних, синонімічних, перифрастичних, стилістичних і структурних), а також цитацій (діалогічна, авторська, невласне пряме мовлення). Основна відмінність від інших рівнів полягає, головним чином, в ускладненні протиставлення: у тексті виникають більш складні асоціативні зв'язки слова, словосполучення, речення з контекстною ситуацією в цілому. В аналізі форм іронії на текстовому рівні результативним представляється використання ряду текстових категорій: когезії, ретроспекції, інтроспекції й інтертекстуальності. За допомогою синонімічного повтору актуалізується авторська суб'єктивна модальність, що слугує для завершення образу персонажа. Украй цікавий перифрастичний повтор у плані його актуалізації й акумулювання суб'єктивно оцінної модальності. Перифрастичний потенціал багаторазово зростає при повторі синонімічного перифразу або чергування з прямими номінаціями. Таким чином, тема розвивається поступово, шляхом приєднання нових суб'єктивно-оцінних змістів для актуалізації гіпереми понадвиразової єдності й кінцевого декодування іронічного або саркастичного змісту. Так, речення 1) "I thought you couldn't stand him? I thought he was a bully, a philistine and a male chauvinist"; 2) "But Robyn, for heaven's sake—a middle-aged factory owner!"; 3) "Well, whatever... it's slikeroughtrade"; 4) "He is the antithesis for everything you stand for" є висловлюваннями подруги по імені *Penny* стосовно керівника компанією *Wilcox*, з яким в *Robyn* зав'язався роман. Завдяки перифрастичному повтору реалізується авторська суб'єктивно-оцінна модальність, його іронічне ставлення до людських забобонів, що сприймають більше успішних, багатих і людей, які займають високий статус – втілення бездуховності і зла. Особлива експресія створюється шляхом градації номінативних одиниць, що характеризують керуючого компанією: від звичайних негативних номінацій (*a bully, a philistine, a male chauvinist*), гіпертрофірування соціального статусу керуючого компанією (*a middle-aged factory owner*), презирливе кліше (*rough trade*) і до вираження повного неприйняття таких людей у сутності (*the antithesis*). Таким чином, в авторській суб'єктивно-оцінній модальності,

реалізованої за допомогою іронії й сарказму, відбиваються домінуючі ціннісні орієнтації (обурення, збурювання, зменшення, заздрість) соціуму [15].

У свою чергу, пресупозиція є основою, що визначає шлях формування комунікативної компетенції та дає змогу адресатові адекватно моделювати висловлення, а адресантові – зіставляти задум адресата й значення висловлювання.

Розрізняють семантичну й прагматичну пресупозиції. Семантичні пресупозиції становлять умови свідомості речення. Під прагматичними пресупозиціями маються на увазі вихідні припущення, які робить мовець щодо стану поінформованості слухача. Розрізнення видів пресупозицій є досить умовним, оскільки семантичні пресупозиції споконвічно мають прагматичний аспект (учасники комунікації повинні розділяти правильне вживання мовних висловів). Можна говорити про загальну систему пресупозицій як про систему, що забезпечує мовну діяльність, тобто сукупність системі знань, відтворених у комунікації [15].

Складність сприйняття й декодування іронії й сарказму полягає в тому, що вони вже є оцінними судженнями. На відміну від дескриптивного висловлювання, що відбиває саму дійсність, оцінне висловлювання виражає суб'єктивно-асертивне ставлення до дійсності, тобто сприйняття навколишньої реальності людиною. Контекстуальна обумовленість при актуалізації й декодуванні іронії й сарказму зростає від лексичного рівня до текстового. Тим самим зростає й потенціал текстової інформації, а як наслідок – антропоцентрична спрямованість тексту. Для успішного декодування іронії й сарказму, крім обсягу контексту, потрібне знання текстової пресупозиції (знання тексту, у якому реалізовані іронія або сарказм), екстралінгвістичної пресупозиції (знання етнокультурних реалій), інтертекстуальної пресупозиції (наявність філологічних знань текстового характеру: цитат, пародій, алюзій).

Спираючись на положення про те, що вид комічного має на увазі певний підхід до явищ, що, у свою чергу, є елементом світогляду, виявляється ряд важливих відмінностей іронії й сарказму в змістовно-прагматичному впливі. Так, іронія й сарказм відрізняються тонкістю емоційного підключення, проявляються в деталях, що відіграють важливу роль у їхньому розпізнаванні. Іронія й сарказм є критеріями для диференціації людей. Іронія й сарказму притаманні високий рівень індивідуалізму. Іронія й сарказм дають змогу мовній особистості максимально вірогідно представити себе через конкретні мовленнєві засоби. Цей висновок дозволяє нам перенести феномен іронії й сарказму з розряду лінгвістичного явища в розряд лінгвокультурологічного явища для подальшого дослідження й розширення поняття цього феномена. Таким чином, далі іронію й сарказм у заданому антропоцентричному векторі дослідження варто розглядати як особливий спосіб світосприймання.

Отже, можна зробити такі висновки:

1. Іронія та сарказм відбивають культурні домінуючі й морально-етичні цінності в британській мовній спільноті.

2. Іронія й сарказм є самостійними формами особливого типу комічного ставлення до навколишньої дійсності. Вони характеризуються високим інтелектуальним і статусним рівнем такого ставлення до навколишнього світу.

3. Іронія та сарказм у структурі художнього тексту мають відкрите й сховане (завуальоване) семантичне навантаження, відмінне від будь-якого іншого виду

комічного (жарту, анекдоту), тому що дають змогу мовній особистості максимально вірогідно представити себе через ці мовленнєві засоби.

4. Іронія і сарказм представлені широким спектром лексико-стилістичних засобів на всіх рівнях мови, що, безсумнівно, підвищує потенціал текстової інформації та підсилює антропоцентричну спрямованість тексту.

5. Іронія і сарказм відбивають морально-етичні цінності в мові, тому що їхньою семантичною основою виступає суб'єктивно-оцінна модальність, що демонструє суб'єктивне ставлення конкретної людини до навколишнього світу.

6. Іронія та сарказм відбивають певне світосприймання й світогляд конкретної людини. Іронія й сарказм у британському соціумі сприймаються позитивно й знаходять максимально широке втілення в повсякденному житті британця, що фіксується в текстах сучасної художньої літератури. Це дає можливість розглядати їх як особливу форму освоєння навколишньої дійсності в британському соціумі.

Сучасна культура – із властивої їй полісемантичністю, відкритістю інтерпретаціям і діалогу – вимагає для свого дослідження відповідного методологічного інструментарію. Однією з найважливіших вимог, пропонованих до останнього, є вимога міждисциплінарності як принципу сучасного наукового, зокрема гуманітарного, пізнання. Діалогічність припускає міждисциплінарність у силу того, що діалог можливий тільки там, де є цілісний образ культури (як для зовнішнього, так і для внутрішнього погляду), а цілісний образ у науковому пізнанні складається, виходячи з міждисциплінарної орієнтованості.

Синхронічний аналіз іронії засвідчив, що існування Іншого є її необхідною онтологічною умовою. Заснований на факті існування Іншого культуротвірний принцип альтернативності, внаслідок цього, позначений нами як генетична детермінанта іронії. Також було встановлено, що культуротвірний принцип амбівалентності релевантний природі, що зміщає, іронії, її процесуальному характеру. Принцип амбівалентності позначений нами як структурно-функціональна детермінанта іронії: він виражає як структуру іронічного акту, так і спосіб його функціонування (інакше кажучи, архітектоніку іронії).

У сфері естетичного іронія є характеристикою критичної саморефлексії художника, що акцентує герменевтичну різницю між задумом і втіленням, між завершеним твором мистецтва і його значенням для сприйняття творчої діяльності як силового поля. На основі аналізу ряду естетичних концепцій було зроблено висновок, що різне розуміння сутності естетичного визначає собою розходження в способах даності художнього твору (ідеальних моделях взаємодії добутку й сприйняття), які, у свою чергу, констатують різні модифікації авторської іронії. «Суб'єктивна» іронія є рисою автора, підкреслюючи вторинний характер естетичного стосовно дійсності і його «доброту» (німецькі романтики, Т. Манн, М. Бахтін). «Об'єктивна» іронія втілює в добутку трансцендентний порядок, будучи передумовою присутності як події добутку й сприйняття. У комунікативно-прагматичному аспекті естетичної діяльності іронія сприйняття виправдана насамперед у випадку політичного ангажування мистецтва.

Дослідження змістів іронічного в текстах різних культур привело до висновку про те, що варіативним аспектом іронії є ціннісна свідомість культури, яка існує в

єдності з типом розуміння або філософською логікою культури. Актуалізуючись в епохи криз культури, часто пов'язаних із перетворенням її логічних витоків, іронія критично виявляє несамоототожнення культури, її сховану або явну діалогічність.

Література:

1. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью / С. С. Аверинцев // Из истории культуры средних веков и Возрождения : сб. ст. / отв. ред. В. А. Карпушин. – Москва : Наука, 1976. – С. 17–64.
2. Асмус В. Ф. Античная философия / В. Ф. Асмус. – Москва: Высшая школа, 1976. – 543 с.
3. Батай Ж. Литература и Зло : пер. с фр. / Ж. Батай // авт. предисл. Н. В. Бунтман. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1994. – 166 с.
4. Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. / Л. М. Баткин // Москва : РГГУ, 2000. – 1005 с.
5. Бахтин М. М. Человек в мире слова. / М. М. Бахтин // Москва : Изд-во РОУ, 1995. – 140 с.
6. Библер В. С. От наукоучения к логике культуры (Два философских введения в двадцать первый век) / В. С. Библер. – Москва : Политиздат, 1991. – 412 с.
7. Бытие человека в культуре (Опыт онтологического подхода) / АН Украины, Ин-т философии. – Киев : Наукова думка, 1992. – 176 с.
8. Бычков В. В. XX век: предельные метаморфозы культуры / В. В. Бычков, Л. С. Бычкова // Полигнозис. – 2000. – №2. – С. 63–77.
9. Васильев И. Е. Ироника, или планета абсурда / И. Е. Васильев // Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург, 1999. – С. 214–232.
10. Виллер Э. А. Учение о Едином в античности и средневековье: Антология. / Э. А. Виллер ; пер. с норвеж. И. М. Прохоровой. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – 667 с.
11. Гайденко П. П. Трагедия эстетизма (Опыт характеристики мирозерцания Серена Кьеркегора). / П. П. Гайденко // Москва : Искусство, 1970. – 247 с.
12. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. – Москва: Академический Проект, 2000. – 495 с.
13. Долгов К. М. От Кьеркегора до Камю (Философия. Эстетика. Культура) / К. М. Долгов. – Москва : Искусство, 1990. – 399 с.
14. Дырин А. И. К проблеме определения менталитета и ментальности в британской лингвокультурологии / А. И. Дырин // Проблемы лингвистики и межкультурной коммуникации. – Москва: Изд-во МГОУ, 2009. – Вып. VIII. – С. 73–78.
15. Дырин А. И. Некоторые особенности организации вербального общения британцев / А. И. Дырин // Перевод и когнитология в XXI веке: тезисы докладов и сообщений III междунар. науч. теор. конф. – Москва : Изд-во МГОУ, 2010. – С. 162–163.
16. Дырин А. И. Антропологические характеристики коммуникативной личности британца // Актуальные проблемы антропоцентризма в языке и речи: сб. науч. ст. – Москва : Изд-во МГОУ, 2011. – Вып. I. – С. 67–75.

УДК 316.7:001.63:167.2

Гавеля Оксана Миколаївна
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри публічного управління
і гуманітарних наук,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

SWOT-АНАЛІЗ ЯК ЗАСІБ УДОСКОНАЛЕННЯ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИМИ ПРОЕКТАМИ

У статті розглядаються особливості застосування SWOT-аналізу як дієвого засобу удосконалення організації та управління культурно-мистецькими проектами. Автором дослідження виявлено його переваги в оцінці культурних цінностей, здійсненні аналізу недоліків проектів, прогнозуванні ризиків та можливостей проектної діяльності в культурно-мистецькій сфері, визначенні перспектив розвитку територій на основі створення експериментальної творчої бази інноваційних проектів.

Ключові слова: SWOT-аналіз, організація та управління культурно-мистецькими проектами, оцінка культурних цінностей, прогнозування, ризики, можливості проектної діяльності, розвиток територій, експериментальна творча база, інноваційні проекти.

В статье рассматриваются особенности использования SWOT-анализа как действенного способа усовершенствования организации и управления проектами в сфере культуры и искусства. Автором исследования выявлено его преимущества в оценке культурных ценностей, осуществлен анализ недостатков проектов, спрогнозированы риски и возможности проектной деятельности в сфере культуры и искусства, определены перспективы развития территорий на основе создания экспериментальной творческой базы инновационных проектов.

Ключевые слова: SWOT-анализ, организация и управление проектами в сфере культуры и искусства, оценка культурных ценностей, прогнозирование рисков, возможности проектной деятельности, развитие территорий, экспериментальная творческая база, инновационные проекты.

In the article features of application SWOT-analysis as an effective means of improving the organization and management of cultural and artistic projects. The study authors discovered its advantages in the assessment of cultural values, the analysis of defects, predicting the risks and opportunities of project activities in the cultural sphere, determining the prospects of territorial development through the creation of experimental base of creative innovation.

Key words: SWOT-analysis, organization and management of cultural and art projects, cultural values assessment, forecasting, risks, opportunities project activities, territorial development, experimental base creative, innovative projects.

Аналіз бізнес-клімату та планування є необхідними кроками у систематичній оцінці проектної діяльності в соціокультурній сфері та виявленні її ключових проблем. Під час запуску нового культурно-мистецького проекту, оцінки можливостей його здійснення чи звичайного вивчення поточної ситуації на ринку послуг SWOT-аналіз є дієвим засобом удосконалення його організації та управління. Наукова методологія дослідження проблем управління організаційним розвитком сформувалася під впливом концепції теорії управління, яку висвітлено в наукових працях Є. Арбієва, О. Бусигіна, В. Глущенко, І. Глущенко, О. Дація, А. Дегтяр, Л. Довгань, П. Друкера, Н. Калюжноі, М. Корецького, А. Мазаракі, М. Мескона, В. Михайловської, Н. Тарнавської, В. Отенко, О. Познякова, І. Писаревського, Р. Пушкар, Л. Нохріна, Д. Новикова, В. Немцова, З. Румянцевої, Н. Саломатіна, І. Свидрука, Р. Фатхутдіновата та ін.

Вагомий внесок у розроблення теоретичних і прикладних засад забезпечення проектів внесли вітчизняні і зарубіжні дослідники: А. Пилипенко, І. Бабаєв, Л. Базилевич, О. Курочкін, Д. Соколов, Л. Франева, Т. Безверхнюк, Н. Котова, С. Попов, Т. Хохлова, М. Міняєма, І. Мазур, В. Шапіро, Н. Ольдерогге, В. Рач, А. Пилипенко, С. Пилипенка, В. Отенка, Х.-Д. Літке, І. Кунов, Г. Дітхелм та ін. Технологіям управління соціальними проектами присвячено монографію вітчизняних учених Т. Безверхнюка, А. Левицького, К. Пеклуна та ін. Питанням забезпечення успішного управління культурно-мистецькими проектами присвячено праці українських учених І. Петрової та А. Пилипенка, О. Копієвської, О. Гавелі, І. Безгіна, Є. Кияниці, А. Димнікова, С. Герасимова, Г. Тульчинського, Т. Лохіна та ін.

Методи SWOT-аналізу, його переваги й недоліки представлено в працях П. Сухарева, О. Григоренка, О. Гвозденка та ін. Проте питанням виявлення особливостей і перспектив застосування цього методу в соціокультурній сфері приділено недостатньо уваги.

Недостатня розробленість наукової методології дослідження проблеми управління проектною діяльністю в соціокультурній сфері, а також необхідність навчання майбутніх менеджерів соціокультурної сфери і культурологів на сучасному рівні, обумовлює потребу у виявленні особливостей застосування SWOT-аналізу як ефективного методу модернізації управління культурно-мистецькими проектами в умовах сучасного суспільства. Очевидна актуальність означеної проблеми у сфері культурологічного знання, особливо що стосується специфіки та обставин здійснення SWOT-аналізу в контексті розвитку ринку сучасних культурно-мистецьких послуг, виявлення перспектив розвитку територій в Україні, створення експериментальної творчої бази іноваційних проектів.

Мета статті – виявити особливості і перспективи застосування SWOT-аналізу в сфері організації та управління культурно-мистецькими проектами.

Специфіка та обставини здійснення SWOT-аналізу в контексті розвитку ринку сучасних культурно-мистецьких послуг. Загальний аналіз бізнес-клімату є першим і необхідним кроком у систематичній оцінці проектної діяльності та виявленні її ключових проблем. Далі можна приступати до наступного етапу планування. Незалежно від намірів – чи це є запуск нового проекту, оцінка можливостей його здійснення чи звичайне вивчення поточної ситуації, на ринку культурно-мистецьких послуг у сфері управління мають враховуватися такі обставини:

- 1) економічні, політичні, соціокультурні та технологічні фактори, які можуть вплинути на діяльність команди, результати її проектної діяльності;
- 2) поточні можливості ринків;
- 3) стан і тенденції розвитку закладів та установ культури, художньої сфери;
- 4) діапазон пропозицій та рівень цін на культурно-мистецькі послуги;
- 5) природа конкуренції, потенціал кожного конкурента, його ринкова доля, репутація, маркетингові технології;
- 6) розмір власної ринкової долі, обсяг продажів культурно-мистецьких послуг, розмір прибутку та структура збуту.

Зазвичай такі дослідження, як аналіз бізнес-клімату, планування, здійснення систематичної оцінки проектної діяльності та виявлення її ключових проблем проводяться за допомогою спеціального методу структурування та наступного аналізу інформації SWOT. Останній базується на чотирьох критеріях: переваги (strengths) і недоліки (weaknesses) бізнесу, можливості (opportunities) ринку, ризики (threats), з якими можуть зіштовхнутися організації. Отримані дані слугують основою для прийняття рішень з приводу подальших дій.

Переваги застосування SWOT-аналізу в оцінці культурних цінностей та культурно-мистецьких проектів. Важливе значення для проекту має правильний вибір місця його реалізації. Сильною стороною є наявність закладів культури і мистецтва, які можуть підключитися до проекту і запропонувати широкий спектр культурних цінностей і культурно-мистецьких послуг; вигідне місцезнаходження офісу, в якому буде працювати проектна група або компанія. Оригінальність запропонованого творчого продукту також є значною перевагою проекту. В організаційному плані проект може виграти від ексклюзивних контрактів з вітчизняними та зарубіжними партнерами, отримання від них привабливих пропозицій, які сприяють підвищенню якості обслуговування чи зниження витрат.

Аналіз недоліків проектів за допомогою застосування SWOT-аналізу в культурно-мистецькій сфері та виявлення можливостей їх усунення. У сучасній соціокультурній практиці найбільш розповсюдженою проблемою є відсутність висококваліфікованих управлінських кадрів. Враховуючи це, в рамках вивчення дисциплін «Організація і управління культурно-мистецькими проектами» й «Управління проектами в соціокультурній сфері» студенти Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ) здійснюють аналіз вітчизняного та зарубіжного теоретичного та практичного досвіду в галузі управління проектами в сучасній соціокультурній сфері, розширюють уявлення щодо багатовекторного спрямування культурних цінностей молодого покоління України. На практичних заняттях вивчаються особливості організації та управління культурно-мистецькими проектами на прикладі проектів у Мистецькому Арсеналі; проектної діяльності Палацу дитячої та юнацької творчості (м. Київ); Центру української культури і мистецтв на Подолі (м. Київ); Меморіального комплексу «Національний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років»; Навчального центру «Культурний проект» у Києві та ін.

Важливе місце в аналізі недоліків проектів посідає виявлення психологічних ускладнень, пов'язаних зі складним характером бізнес-середовища, в якому діє

організатор проектів соціокультурної сфери; недостатньою компетенцією проектною команди, низькими стандартами її роботи, мало сформованими комунікативними та моральними якостями її учасників. Усунути такі недоліки можливо на основі поглибленого вивчення студентами, які готуються стати менеджерами соціокультурної сфери таких предметів, як «Психологія» і «Психологія управління»; проведення психологічних тренінгів і майстер-класів, присвячених формуванню комунікативних та лідерських якостей учасників проектних команд. Завдання тренінгів, як правило, полягають у навчанні співробітників установ і організацій, що працюють у сфері культури, проектного і культурного менеджменту правилам ефективної комунікації, залучення фінансування, здійснення волонтерської діяльності; оптимального використання людського ресурсу установ та організацій культури, нарощування їх творчого потенціалу для створення ними затребуваного і високоякісного культурного продукту.

У процесі просування проектів у соціокультурній сфері можуть бути недостатньо враховані особливості роботи з рекламними компаніями. Проектна група має проаналізувати, наскільки конкурентоспроможним буде розроблений нею проект, з урахуванням культуровідповідності послуг інтересам та запитам споживачів, якості культурного продукту та умов співробітництва з іншими закладами та установами культури, обґрунтованості встановлених цін на культурно-мистецькі послуги, діапазону пропозицій та ін.

Прогнози ризику проектною діяльністю за допомогою застосування SWOT-аналізу в культурно-мистецькій сфері. Реалізація проекту залежить від економічної ситуації в регіоні й здебільшого відбувається в умовах невизначеності й ризику. Це викликає необхідність виявляти й ідентифікувати ризики, проводити аналіз і оцінку їх, вибирати методи управління, розробляти й вживати заходи для зниження цих ризиків, контролювати й оцінювати результати впроваджуваних заходів.

Управління ризиками варто розуміти як сукупність заходів і методів аналізу й послаблення впливу чинників ризику, поєднаних у систему виявлення, оцінки, планування, моніторингу й проведення коригуючих заходів. Різниця між ризиком та невизначеністю полягає в тому, що особа, яка приймає рішення, має різноманітні уявлення про ймовірність очікуваних подій. Тому ризик присутній тоді, коли ймовірність можна визначити на підставі досвіду проектною діяльністю, набутого в попередній період. Невизначеність існує, коли можливість наслідків визначається суб'єктивно, оскільки відсутні дані.

Наявність ризиків зумовлюється такими чинниками:

- відсутністю повної і точної інформації про продукт (послугу) культурно-мистецького проекту, внутрішнє і зовнішнє соціокультурне середовище реалізації проекту, без чого неможлива точна оцінка всіх параметрів проекту;
- присутністю елемента випадковості, тобто неможливістю спрогнозувати чи передбачити всі чинники, які тією або іншою мірою можуть впливати на проект;
- наявністю суб'єктивних чинників, пов'язаних із можливою відмінністю інтересів учасників проекту чи дій структур і організацій, які так чи інакше причетні до реалізації проекту.

Проблеми скорочення кадрів, недостатньо високої кваліфікації менеджерів проектної діяльності потребують створення механізмів їхнього захисту з боку профспілок та перепідготовки кадрів.

Загалом будь-яка проектна діяльність, як і бізнес, пов'язана з постійним ризиком. Однак, якщо проблему вчасно розпізнати та запропонувати шляхи та прикласти зусилля для її вирішення, недоліки можна усунути і навіть перетворити їх на переваги.

Дослідження можливостей проектної діяльності в сучасній культурно-мистецькій сфері за допомогою застосування SWOT-аналізу. Можливості необхідно охарактеризувати як сприятливі обставини, які дають змогу максимально використовувати наявні переваги. Команда чи проектна група має постійно відстежувати ситуацію на ринку культурно-мистецьких послуг та шукати зручний випадок реалізувати власний творчий потенціал. Це може бути популяризація сучасного мистецтва, розвиток суспільної, культурної, активності молоді та її творчої самореалізації шляхом здійснення комплексу освітньо-практичних заходів, створення прецеденту «акту» соціальної творчості, спрямованого на вирішення реальних проблем у житті суспільства, прецеденту соціальної ініціативи «знизу», як важливого елементу формування громадянського суспільства. Слід проаналізувати попередні рекламні компанії та використовувати найбільш вдалі її елементи.

Перспективи розвитку території на основі створення експериментальних творчих баз інноваційних проектів у галузі культури і мистецтва. Застосування SWOT-аналізу й дослідження можливостей проектної діяльності в сучасній культурно-мистецькій сфері дало можливість виявити необхідність розвитку територій як перспективного напрямку проектної діяльності та розширення спектру культурних цінностей молодого покоління України.

Розвиток територій передбачає: розробку та реалізацію великих вітчизняних та міжнародних проектів у галузі розвитку культурного підприємництва і культурного туризму; розробку проектів та програм розвитку, маркетинг місць; впровадження нових планів та економічних моделей у сфері культури; розробку і координацію проектів з культурного, природного та молодіжного туризму на принципах стійкого розвитку інноваційних організацій у галузі управління соціально-культурними процесами; формування професійних команд проектних менеджерів, які розглядають культуру, туризм, освіту та інформаційні технології у якості основних ресурсів розвитку регіону; популяризацію та розуміння культури як стратегічного ресурсу розвитку територій; прийняття проектного підходу як пріоритетного у своїй діяльності; широке застосування нових гуманітарних технологій – соціокультурного проектування, маркетингу, фандрайзингу та інших напрямків в рамках менеджменту в сфері культури; побудову власних партнерських (мережових) співтовариств та активну участь у зовнішніх українських та зарубіжних мережах.

Освітні та інформаційні перспективи просування інноваційних проектів. Застосування SWOT-аналізу в дослідженні можливостей вітчизняної проектної діяльності дало змогу виявити необхідність запровадження сучасних освітніх та інформаційних технологій у культурно-мистецьку практику з метою просування інноваційних проектів та успішної інтеріоризації культурних цінностей молодим поколінням України.

Створення та організації інноваційних проектів у галузі культури і мистецтва передбачає такі кроки:

- проведення семінарів та тренінгів з організації та управління проектами у сфері культури, мистецтва і культурного туризму;
- розповсюдження проектної ідеології в закладах культури України, надання практичної допомоги у розробці проектів;
- визначення критеріїв відбору найкращих проектів, в основу яких покладені культурні цінності обдарованої особистості;
- проведення конкурсів культурно-мистецьких проектів.

Організуючою ланкою проектів, спрямованих на розвиток територій є освітні програми; презентації робіт у галузі культури і мистецтва України; зарубіжних країн, експериментальні багатожанрові проекти та інші художні акції. Також це культурно-просвітницька робота щодо популяризації різноманітних форм мистецтва, так чи інакше пов'язаних з екраном – комп'ютерна графіка, анімація, відеоарт, телевізійні програми, «відеотеатр». Разом із тим – показ кінокласики та шедеврів сучасного авторського кіно, організація концертів у широкому музичному форматі, експериментальних театральних постанов.

Інформаційне просування інноваційних проектів в галузі культури і мистецтва передбачає:

- створення та адміністрування Інтернет-ресурсів з культури та культурного туризму;
- випуск рекламної поліграфії та медіа продукції;
- створення координаційного центру музейно-туристичної мережі;
- надання інформації з історико-культурної та природної спадщини України, її туристичними послугами та шляхами музеїв;
- організація екскурсій та турів, спеціалізованих та ексклюзивних програм.

Місце сучасного мистецтва у створенні експериментальної творчої бази для інноваційних проектів. У створенні експериментальної творчої бази для інноваційних проектів важливе місце відводиться розвитку сучасного мистецтва, що передбачає такі кроки: розвиток сучасного мистецтва України та його просування на загальноукраїнський та міжнародний рівень; сприяння впровадженню та розвитку нових технологій в галузі культури і мистецтва; відкриття нових імен, надання можливостей для самореалізації молодим талантам, розвиток професійних навичок у молодих художників; проведення організаційної роботи з метою створення умов для стійкого розвитку творчого та ділового потенціалу молодих талановитих діячів культури і мистецтва України; формування в регіоні насиченого календаря подій в галузі різноманітних жанрів сучасного мистецтва, що формується з арт-проектів молодих діячів культури і мистецтва України, проектів та майстер-класів місцевих та запрошених метрів сучасного мистецтва; трансляція новітніх тенденцій та культурних стандартів.

Стратегічним напрямком діяльності є робота з молодими або маловідоми авторами, починаючими або «нерозрученими» художниками, фотографами, музикантами, іншими діячами культури, що передбачає знайомство української публіки з цілим рядом нових проектів, представлених різними категоріями: молодими художниками,

дизайнерами, музикантами, фотографами, акторами, журналістами, арт-кураторами, студентами, молодими бізнесменами, політиками, викладачами та ін.

Різноманітні фонди розвитку творчих індустрій і культурного туризму передбачає програмний розвиток проектів за такими напрямками:

– *дослідницька діяльність* (проведення конкурсів, виявлення нових авторів, створення інтернет-каталогу представників сучасного мистецтва України);

– *освітня діяльність* (проведення майстер-класів, лекцій, презентацій, які розкривають теоретичні і практичні аспекти різних напрямків сучасного мистецтва);

– *фестивальна діяльність* (організація культурних подій, що представляють творчість молодих українських авторів; презентація робіт в галузі сучасного мистецтва України й зарубіжних країн, що знайомлять місцеву публіку з високими зразками тих чи інших видів мистецтва);

– *формування інноваційного творчого сектору* регіональної культури.

– *створення системи державної підтримки творчого сектору регіональної культури* шляхом трансляції та адаптації європейських технологій підтримки розвитку творчих індустрій на державному рівні до українських умов та підтримки інноваційності та бізнес-навичок представників творчих індустрій (дизайн, ремісничо-сувенірна галузь, мода, текстиль та ін.) за допомогою розвитку нових концепцій та можливостей;

– *розробка ефективної моделі створення спеціалізованих ремісничих площадок* на базі установ та закладів культури;

– *навчання бізнес навичкам та технології ремісничого виробництва* з метою забезпечення самозайнятості, підвищення прибутків і якості життя сільського населення.

– *вивчення європейського досвіду державної підтримки представників творчого сектору економіки* на основі організації навчаючих подорожей експертів культурно-мистецьких проектів до європейських організацій, які постають прикладом успішної інтеріоризації культурних цінностей обдарованої особистості, використання дизайну і розвитку інноваційної діяльності для регіонального економічного розвитку;

– *дослідження ситуації в різних регіонах України* (аналіз поточного стану сектору місцевого виробництва унікальної української карельської продукції; оцінка ринкового потенціалу конвертації історико-культурної спадщини у створенні нових бізнесів із виробництва унікальної регіональної продукції);

– *проведення серії експертних семінарів* у рамках дослідження;

– *формування пакету стратегічних і практичних документів для розвитку творчого сектору економіки України* (стратегія розвитку творчого сектору та план заходів з його реалізації; програма впровадження найкращих культурно-мистецьких проектів, що пройшли конкурсний відбір; пакет положень та іншої юридичної документації);

– *створення системи перенавчання, додаткової освіти й підвищення кваліфікації для бенефіціаріїв проекту* (навчання європейської технології бізнесконсультування; розроблення й проведення освітньої програми для молодих українських митців та ін.);

– *розповсюдження інформації щодо результатів проектної діяльності в соціокультурній сфері* та ін.

У результаті виявлення можливостей застосування SWOT-аналізу як засобу удосконалення організації та управління культурно-мистецькими проектами можна

зробити такі висновки: застосування SWOT-аналізу дає змогу здійснити досить об'єктивну оцінку культурних цінностей та перспективи розвитку культурно-мистецьких проєктів в сучасній Україні, проаналізувати недоліки проєктів та виявити реальні можливості їх усунення, спрогнозувати ризики проєктної діяльності, дослідити можливості проєктної діяльності в сучасній культурно-мистецькій сфері, виявити перспективи розвитку територій на основі створення експериментальної творчої бази інноваційних проєктів у галузі культури і мистецтва, визначити освітні та інформаційні перспективи просування інноваційних проєктів.

Література:

- 1. Безверхнюк Т. М. Управління проєктами в публічній сфері: навч. посіб. / Т. М. Безверхнюк, Н. О. Котова, С. А. Попов ; за заг. ред. Т. М. Безверхнюк. – Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2011. – 344 с.*
- 2. Гвозденко А. Н. Использование методики многофакторного SWOT-анализа для разработки стратегических направлений деятельности / А. Н. Гвозденко // Маркетинг и маркетинговые исследования. – 2006. – №4. – С. 13–16.*
- 3. Дитхелм Г. Управление проєктами. В 2 т. Т. I / Г. Дитхелм ; пер. с нем. – Санкт-Петербург : Бизнес-пресса, 2004. – 400 с.; Т. II: – Санкт-Петербург : Бизнес-пресса, 2004. – 288 с.*
- 4. Методичні рекомендації щодо порядку проведення культурно-мистецьких заходів, творчих програм та проєктів у сфері культури, затверджено наказом Міністерства культури і туризму України від 10.04.2009 р. №230/0/16-09 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://195.78.68.75/mincult/uk/publish/printable_article/178745.*
- 5. Технологія управління соціальними проєктами : монографія / Т. М. Безверхнюк, А. О. Левицький, К. В. Пеклун та ін. ; за заг. ред. Т. М. Безверхнюк. – Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2014. – 292 с.*

ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СВІТОГЛЯДУ ПІДЛІТКІВ ЯК ОДИН ІЗ НАПРЯМІВ ДІЯЛЬНОСТІ ДИТЯЧОЇ БІБЛІОТЕКИ

У статті відзначено важливу роль дитячої бібліотеки у процесі формування громадянського світогляду підлітків, зважаючи на зниження інтересу до національної історії, культури і традицій, падіння освітнього і культурного рівня значної частини підлітків, безвідповідальне ставлення до виконання громадянських обов'язків, нівелюванням таких цінностей як Батьківщина, патріотизм, громадянськість, обов'язок, честь, гідність, самовідданість. Вказано на відсутність відповідних ґрунтовних комплексних культурологічних досліджень. Розкрито культуроутворюючу функцію дитячої бібліотеки, що полягає в здатності останньої проникати у світ іншої культури завдяки вихованню у своїх читачів культурної сприйнятливості, правильної інтерпретації проявів комунікативних властивостей різних культур. Наведено заходи Національної бібліотеки України для дітей з формування громадянського світогляду підлітків.

Ключові слова: громадянський світогляд, громадянськість, дитяча бібліотека, підлітки.

В статье отмечена важная роль детской библиотеки в процессе формирования гражданского мировоззрения подростков, несмотря на снижение интереса к национальной истории, культуры и традиций, падение образовательного и культурного уровня значительной части подростков, безответственное отношение к выполнению гражданских обязанностей, нивелированием таких ценностей как Родина, патриотизм, гражданственность, долг, честь, достоинство, самоотверженность. Указано на отсутствие соответствующих фундаментальных комплексных культурологических исследований. Раскрыта культуроформирующая функция детской библиотеки, которая заключается в способности последней проникать в мир иной культуры благодаря воспитанию у своих читателей культурной восприимчивости, правильной интерпретации проявлений коммуникативных свойств различных культур. Приведены мероприятия Национальной библиотеки Украины для детей по формированию гражданского мировоззрения подростков.

Ключевые слова: гражданское мировоззрение, гражданственность, детская библиотека, подростки.

The article noted the important role of children's libraries in the formation of the civil vision teenagers, given the declining interest in national history, culture and traditions, falling educational and cultural level of large adolescent, irresponsible attitude to civic duties, leveling values such as Homeland patriotism, citizenship, duty, honor, dignity and dedication. Specified on the relevant fundamental lack of

comprehensive cultural studies. Disclosed kulturoutvoryuyucha feature children's library, which is the ability of the latter to enter the world of another culture through the education of the readers of cultural sensitivity, correct interpretation displays communicative properties of different cultures. The ways of the National Library of Ukraine for Children of formation of civil outlook adolescents.

Key words: civic outlook, citizenship, children's library, teenagers.

Бібліотеки є одним з найдавніших культурних інститутів людства. Шляхом еволюції давня бібліотека, головною метою якої було накопичення книжкових багатств, перетворилася на стійкий соціокультурний інститут, який впорядковує та організовує духовну, інтелектуальну, культурну сфери життєдіяльності сучасної людини. Нині бібліотеки, у тому числі й дитячі, визначають свою роль у соціальній і культурній інфраструктурі суспільства, залишаючись, як і раніше, державним гарантом захисту прав дітей на культурне, духовне життя і на вільний доступ до інформації. У цьому процесі самовизначення дитяча бібліотека повинна орієнтуватися на завдання цілісного освоєння культури суспільства дитиною, ставши для неї транслятором джерел духовного багатства, накопиченого людством.

Ця мета діяльності сучасної дитячої бібліотеки передбачає, зокрема, й формування громадянського світогляду підлітків, що є вкрай важливим у сучасній ситуації в країні: глибокі соціальні і культурні зміни, які відбуваються сьогодні, супроводжуються зниженням інтересу до національної історії, культури і традицій, падінням освітнього і культурного рівня значної частини підлітків, безвідповідальним ставленням до виконання громадянських обов'язків, нівелюванням таких цінностей як Батьківщина, патріотизм, громадянськість, обов'язок, честь, гідність, самовідданість. Оскільки суть громадянського виховання полягає в тому, щоб сформувати у підростаючого покоління громадянську позицію, яка виражає прагнення особистості до досягнення високих моральних ідеалів, патріотичної та інтернаціональної свідомості і забезпечує найбільш повну реалізацію творчих можливостей, значення бібліотечних установ у цьому процесі складно переоцінити. Адже дитяча бібліотека, поряд зі школою і суспільством загалом, має можливість активно долучитися до формування громадянського світогляду у підростаючого покоління, яке згодом безпосередньо впливатиме на рівень розвитку громадянського суспільства в державі.

Отже, наукова проблема, що розкривається у статті, полягає в з'ясуванні особливостей діяльності дитячої бібліотеки як формоутворення культури з формування громадянського світогляду підлітків.

Правомірність розгляду даної проблеми з точки зору культурології доведена культуроутворюючою функцією дитячої бібліотеки, яка полягає в тому, що бібліотека, у тому числі й дитяча, здатна проникати у світ іншої культури завдяки вихованню у своїх читачів культурної сприйнятливості, правильної інтерпретації проявів комунікативних властивостей різних культур тощо. Крім того, бібліотека, у тому числі й дитяча, потужно впливає на культурний процес, на відбір культурних цінностей через вироблення власної технології добору, зберігання, передання текстів, формату і якості їх носіїв та процесу каталогізування, що дає цілком обґрунтовані підстави розглядати бібліотеку не лише як чинник детермінації культурних процесів, а й як культурно-

просвітній інститут, спроможний активно долучитися до процесу формування громадянської свідомості громадян країни.

Актуальність вивчення питання формування громадянського світогляду підлітків засобами дитячих бібліотек обумовлена усвідомленням того факту, що глибокі соціальні й культурні зміни, які відбуваються нині, супроводжуються зниженням інтересу до національної історії, культури і традицій, падінням освітнього і культурного рівня значної частини підлітків, безвідповідальним ставленням до виконання громадянських обов'язків, нівелюванням таких цінностей як Батьківщина, патріотизм, громадянськість, обов'язок, честь, гідність, самовідданість. У такій ситуації вкрай необхідні нові підходи до формування громадянського світогляду молодого покоління, які б відповідали сучасним реаліям. Дитяча бібліотека має усі можливості до застосування відповідних технологій, які б адекватно відображали потреби часу. Саме ця обставина спонукає до вивчення даного питання у такому формулюванні – формування громадянського світогляду підлітків як один із напрямів діяльності дитячих бібліотек.

Бібліотека як феномен культури привертає до себе дослідницький інтерес з часу усвідомлення її як необхідного елементу життя і діяльності культурної людини. Опис бібліотеки як культурного центру зустрічається ще в античних авторів, мислителів Середньовіччя та діячів Відродження. Однак знадобилася зміна самої теорії культури, набуття нею нового статусу, щоб постало питання про бібліотеку як формоутворення культури.

Дитяча бібліотека є об'єктом вивчення у виданнях Національної бібліотеки України для дітей [9; 10], у працях провідних бібліотекарів і науковців [4; 7; 8]. Дослідження питань діяльності спеціалізованої бібліотеки для дітей, теоретичне осмислення дитячої бібліотеки як соціокультурного феномена відображені в праці Н. Л. Голубевої [6]. Функції дитячих бібліотек розглядаються в працях М. П. Васильченка [5], О. І. Алімаєвої [2] та ін. Зокрема, дослідники виокремлюють культуруотворюючу функцію дитячої бібліотеки, яка полягає в тому, що вона, бібліотека, здатна проникати у світ іншої культури завдяки вихованню у своїх читачів культурної сприйнятливості, правильної інтерпретації проявів комунікативних властивостей різних культур. Знання через читачів бібліотеки ніби «перетікають» в інші культури, а через них в інші сфери діяльності, що дає змогу бібліотеці займати стабільне місце в процесах міжкультурних взаємодій і зберігатися у просторі світової культури [17, с. 12]. Це дає підстави стверджувати, що дитяча бібліотека завдяки продуманому формуванню бібліотечного фонду вирішує проблеми зберігання паттернів високої культури, тим самим зберігаючи «мозаїчність» загальнонародської культури, нівелюючи тенденції до глобалізації, уніфікації і стандартизації культурних процесів.

Зазначені автори та їхні концептуальні побудови свідчать про наявність наукового інтересу до бібліотеки, зокрема дитячої, та спроби поєднати всебічні підходи до неї як феномена культури з практичною діяльністю реальної бібліотеки, яка переживає нині складні трансформації.

Проблематика громадянськості, громадянського виховання, громадянської свідомості тощо є об'єктом вивчення переважно педагогіки, і представлена широким

колом праць. Зокрема, гуманістичні засади громадянського виховання розкрито у працях І. Д. Беха, О. І. Пометун та ін. [3; 14]. Історично-педагогічний аспект громадянського виховання висвітлювався в працях О. В. Сухомлинської, М. М. Чепіль, Я. М. Яціва та ін. [18; 19; 20]. Шляхи громадянського виховання учнів основної школи в позаурочній діяльності розглянуто у праці Л. О. Рехтети [16]. Громадянське виховання старшокласників у процесі історико-краєзнавчої діяльності розкрито у праці О. Ф. Кошолуп [11]. Психолого-педагогічні, соціально-педагогічні особливості національно-патріотичного виховання представлені працями О. Вишневського, Т. Дем'янюк, І. Єрмакова, А. Капської, В. Кіндрата, І. Коваленко, П. Кононенко, В. Кузя, І. Мартинюка, В. Оржеховської, С. Павлюка, А. Погрібного, Ю. Руденка, М. Стельмаховича, Б. Ступарика, Є. Сявак, К. Чорної, П. Щербаня та ін. У зарубіжній педагогіці проблемі формування громадянина присвячені праці А. Адлер, А. К. Вейнберга, Р. Г. Вудса, К. Г. Джанга, Г. Кершенштейнера, Ч. Паттерсона.

Варто відзначити, що погляди науковців на поняття національно-патріотичного виховання не тотожні. Частина вчених кваліфікує це поняття як визначний принцип вітчизняної педагогіки (В. М. Оржеховська), як духовно-моральний принцип (Т. Д. Дем'янюк), як основний принцип національного виховання (Б. М. Ступарик).

Отже, зважаючи на давню і ґрунтовну традицію вивчення питань громадянського і патріотичного виховання, дана проблематика загалом досить повно представлена в наукових дослідженнях. Безперечно, ці дослідження зробили істотний внесок у теорію і практику формування громадянської позиції, громадянської свідомості, громадянського виховання, однак проблема формування громадянського світогляду досліджена вкрай недостатньо. Більше того, у сучасній науці, у тому числі й у культурології, відсутні дослідження, присвячені формуванню громадянського світогляду підлітків засобами дитячих бібліотек. Зокрема, недостатньо вивчені механізми організаційних дій дитячої бібліотеки з формування громадянського світогляду підлітків; відсутня методологія формування громадянського світогляду підлітків, що враховує сутність та специфіку соціально-культурних явищ і процесів; не розроблена культурологічна теорія формування громадянського світогляду підлітків у середовищі дитячої бібліотеки, що забезпечує поєднання завдань соціально-культурного виховання особистості та взаємодії дитячих бібліотек як суб'єктів соціально-культурної діяльності; має місце слабе наукове обґрунтування міри участі бібліотечних установ в роботі з формування громадянського світогляду.

Таким чином, є реальна потреба з'ясування особливостей формування громадянського світогляду підлітків засобами дитячих бібліотек, чим і пояснюється науково-теоретичний рівень актуальності даної статті.

Отже, метою статті є з'ясування особливостей формування громадянського світогляду підлітків засобами дитячих бібліотек.

Нині більшість культурних інститутів, які продовжують функціонувати в межах сталої традиції, зіткнувшись із вимогами життя, відчують значні труднощі. Це пов'язане з тим, що в сучасну епоху відбулося одразу дві революції: ментальна і технологічна. Перша пов'язана з процесом глобалізації і формуванням нової культурної парадигми, друга – з наслідками революції у сфері комунікацій. Зміни, пов'язані з

глобалізацією, є переважно об'єктивними, і культурні інститути, у тому числі і бібліотеки, повинні з ними рахуватися, оскільки сучасне суспільство вимагає від них відповідності новим потребам – потребам вижити й орієнтуватися в полікультурному соціумі. Разом із тим, культурні інститути орієнтуються на вкорінені культурні стереотипи, тому така бажана зміна орієнтирів є складною, вимагаючи істотної зміни уявлень про роль культури в суспільстві.

У свою чергу, революція у сфері комунікацій пов'язана з усвідомленням того факту, що культура активно формується індивідами саме у процесі їх спілкування. Саме спілкування, або комунікація, є найважливішим засобом входження людини в соціум і перебування в ньому, а все її життя – це безперервний процес обміну інформацією, досвідом, навичками, результатами діяльності. Іншими словами, розвиток бібліотеки як феномена культури, розгортання її конкретних типів і форм перебуває в динамічній залежності від процесів, які відбуваються у суспільстві і культурі.

Унаслідок цих змін у функціонуванні інституту бібліотеки нині спостерігається стійка тенденція до поліфункціональності її діяльності, відбувається відхід від виключно традиційних методів роботи, отримує особливий розвиток інформаційно-просвітня і дозвіллева робота. Крім того, для аудиторії бібліотеки характерна значна зміна читацького поведіння під впливом розвитку медіасфери і зростання електронних технологій, унаслідок чого серед читачів збільшується частка віддалених користувачів. У структурі ж читання найбільш значущими стають ділові, функціональні мотиви, а кількість запитів, не пов'язаних із навчальною чи науковою діяльністю, відчутно зменшується. У великих бібліотеках, які мають достатнє матеріально-технічне забезпечення, найбільш запитуваною, як і раніше, залишається літературна складова бібліотечної діяльності і книга як об'єкт попиту, хоча частка тих, хто звертається до інтерактивних інформаційних ресурсів, має тенденцію до збільшення. У дитячій бібліотеці найбільшим попитом користується дозвіллева діяльність: освітні і культурно-просвітні заходи, творчі заняття, клуби за інтересами, консультації спеціалістів не бібліотечного профілю: психологів, юристів тощо.

Говорячи про взаємозв'язок і взаємовпливи бібліотеки і культури, варто пригадати, що бібліотека виникла як відповідь на потребу суспільства в накопиченні, зберіганні і переданні знань та культурного досвіду, відображених у тексті. Динаміка соціально-економічного та культурного розвитку формує книжковий світ, його стилі і напрями, диктує йому свої вимоги, обумовлює організацію бібліотечних фондів. Поряд із цим, бібліотека сама потужно впливає на культурний процес, на відбір культурних цінностей через вироблення власної технології відбору, зберігання, передання текстів, формату і якості їх носіїв та процесу каталогізування.

Бібліотеки вибудовують взаємозв'язки між продуктами культури і читачами (користувачами), сприяють динамічному розвитку міжкультурних контактів суспільств, соціальних груп та індивідів, і навіть створенню нових соціокультурних утворень [17, с. 13]. Міжкультурні взаємодії нині значною мірою детермінують ціннісні орієнтації і спрямованість розвитку культури, внаслідок чого в умовах глобалізації від їх змісту все більше залежить буття всіх локальних культурних світів, сучасної людини і людства загалом.

У цьому контексті особливу увагу слід звернути на культууроутворюючу функцію сучасної бібліотеки, яка полягає в тому, що вона, бібліотека, здатна проникати у світ іншої культури завдяки вихованню у своїх читачів культурної сприйнятливості, правильної інтерпретації проявів комунікативних властивостей різних культур. Знання через читачів бібліотеки ніби «перетікають» в інші культури, а через них в інші сфери діяльності, що дає змогу бібліотеці займати стабільне місце у процесах міжкультурних взаємодій і зберігатися у просторі світової культури [13, с. 12]. Відтак, можна стверджувати, що дитяча бібліотека завдяки продуманому формуванню бібліотечного фонду вирішує проблеми зберігання паттернів високої культури, тим самим зберігаючи «мозаїчність» загальнолюдської культури, нівелюючи тенденції до глобалізації, уніфікації і стандартизації культурних процесів.

Культуротворчі можливості дитячої бібліотеки найбільш повно проявляються у періоди трансформації, модернізації суспільного життя. Завдяки своїм технологіям і фондам дитяча бібліотека допомагає культурному співтовариству вирішувати проблеми зберігання і тривалого управління культурою через письмово-фіксоване знання і друковане слово. Завдяки документам, що зберігаються у бібліотеці, вона не лише здійснює передання накопиченого культурного досвіду, а й наповнює свідомість своїх читачів ідеєю культурного релятивізму, а через нього формує зразки культурної ідентичності.

Як культурний феномен бібліотека функціонує в матеріальному і духовному аспекті. Збираючи, зберігаючи і транслюючи нові знання, дитяча бібліотека, з одного боку, формує свого читача, його потребу в інформації і знаннях, а з іншого – з допомогою своїх засобів і способів впливає на суспільство. Цей вплив обумовлений її включенням в усі сфери людської діяльності, що дає їй змогу не лише задовольняти потребу в будь-якому виді діяльності, а й формувати цю потребу, особливо що стосується самостійного, вибіркового ставлення до світу цінностей, зміни внутрішнього світу користувача завдяки вихованню в нього усвідомленої активності. Таким чином дитяча бібліотека виконує свою культууроутворюючу роль в стійкому розвитку суспільства.

Отже, під впливом сучасних трансформаційних процесів бібліотека як відкрита комунікативна система перетворюється на центр, в якому формується модель сучасної соціокультурної особистості, а бібліотекарі стають зберігачами і пропагандистами не інформації як такої, а розуму, який перетворює інформацію на знання, а потім на розуміння, розсудливість, толерантність. Фактично йдеться про формування громадянськості, соціокультурна роль виховання якої полягає у вираженні інтересів соціально-культурних спільнот, організації суб'єктної активності до захисту цих інтересів, реалізації цих принципів у державній і міжнародній політиці. Громадянськість є елементом життєвої позиції особистості, що реалізується в її готовності і здатності до участі у вирішенні суспільних і державних проблем. Громадянськість є також формою ідентичності людини, що виражається у встановленні її зв'язку з конкретним суспільством і державою на основі прийняття та засвоєння загальних цінностей, смислів і норм поведінки і взаємної відповідальності [1, с. 19]. При цьому громадянський світогляд – це результат освоєння особистістю наукових, політико-економічних і

культурологічних знань, які співвідносяться з розвитком суспільства; самостійного вибору громадянських цінностей і оцінок, своєї активної позиції в системі «людина-суспільство» [12, с. 103].

У процесі формування громадянського світогляду засобами дитячих бібліотек необхідно чітко усвідомлювати, що ефективність цього процесу безпосередньо залежить від форм і методів його організації. Пріоритетну роль повинні відігравати активні форми, що стимулюють творчість, ініціативу, самостійне та критичне мислення і ґрунтуються на принципі багатосторонньої взаємодії. До активних форм належать різноманітні види дискусій, ситуаційно-рольові ігри, ігри-драматизації, «мозкові атаки», інтелектуальні аукціони, метод аналізу проблемної ситуації. При цьому важливу роль відіграє проектна робота: організація різноманітних проектів і кампаній, видання у бібліотеці газет і журналів. Варто також застосовувати й традиційні бесіди, диспути, лекції, конференції, різні форми роботи з книгою та періодикою. Наприклад, можна провести бесіди чи уроки державності на теми: «Знати і поважати Герб своєї Вітчизни, її прапор і гімн», «Державна символіка Батьківщини», «Наша Вітчизна Україна»; огляди періодики: «Пульс планети», «За текстами газет» та інші. Актуальними є такі заходи як «Свято рідної мови», Шевченківські читання, уроки мужності, зустрічі з ветеранами Другої світової війни. Доречними будуть і заходи екологічного змісту, а також заходи, що сприяють вихованню правосвідомості.

Необхідно також передбачити широкий спектр інформаційних форм роботи. Актуальними є інформаційні місячники, декади, тижні громадянської тематики, предметні дні, дні нової книги тощо. Важливу роль у формуванні громадянина відіграє залучення його до участі у громадських акціях та ініціативах (благодійна допомога, екологічні проекти, соціологічні опитування тощо).

Застосування наведених форм і методів формування громадянського світогляду повинно розвивати в особистості поведінкові норми, що включають в себе вміння аналізувати, ставити запитання, шукати відповіді, критично та всебічно розглядати проблему, робити власні висновки, брати участь у громадському житті, здатність орієнтуватися й адаптуватися в нових соціальних умовах, захищати свої інтереси, поважати інтереси і права інших, самореалізуватися тощо.

У Національній бібліотеці України для дітей розроблено «Програму національно-патріотичного виховання дітей і підлітків» на період до 2020 року. У ній, зокрема, відзначено, що «патріотизм покликаний дати новий імпульс духовному оздоровленню нашого народу, формуванню в Україні громадянського суспільства, яке передбачає трансформацію громадянської свідомості, моральної, правової культури особистості, розквіт національної самосвідомості і ґрунтується на відродженні народних традицій та визнанні пріоритету прав людини» [15, с. 1]. «Програма...» спрямована на «виховання у підростаючого покоління почуття патріотизму, духовності, людяності, доброти, любові до Батьківщини, свого народу; сприяння становленню й утвердженню України як суверенної і незалежної, правової, демократичної, соціальної держави; формування національної самосвідомості, високих моральних якостей, необхідних для відданого служіння Батьківщині, готовність відстоювати її незалежність, служити і захищати її, розділити свою долю з її долею» [15, с. 1]. Відтак метою «Програми...» є «забезпечення

цілеспрямованого, комплексного, послідовного утвердження в Україні патріотизму, становлення громадянина-патріота, готового самовіддано розбудувати її як суверенну, незалежну, демократичну, правову, соціальну державу і забезпечувати її національну безпеку, знати свої права і обов'язки, цивілізовано відстоювати і виконувати їх, сприяти єднанню українського народу, громадянському миру і злагоді в суспільстві» [15, с. 2].

«Програмою...» передбачено проведення таких заходів: 2016 р.: семінар-практикум «Національно-патріотичне виховання підлітків: особливості, досвід, проблеми»; мистецький вечір «Я люблю тебе, мій краю, рідна Україно»; конкурс дитячого малюнка «Твоя мала Батьківщина»; «Громада і суспільство грані співпраці»; історична гра-мандрівка «Лицарі українських степів»; вечір солдатської слави «Пам'ятати, щоб жити»; 2017 р.: круглий стіл «Патріотизм ХХІ століття: його формування на традиціях минулого і сучасного досвіду»; конкурс дитячого малюнка «Україна вільна, незалежна»; концертно-ігрова мозаїка «Козацькі витівки»; 2018 р.: урок громадянськості і миру «Майбутнє України твоє майбутнє»; літературно-музичний вечір «Ми українці велика родина, мова і пісня у нас солов'їна»; літературний реквієм «Голодом вбивали свободу українців»; 2019 р.: історико-краєзнавчий віртуальний похід «Шляхами мужності і стійкості»; вечір пам'яті О. Довженка «Обличчя української історії»; 2020 р.: патріотичний форум «Зустріч поколінь»; скайп-естафета поколінь «Пам'ять енергія вічності».

Щорічно передбачено також проведення таких заходів: «Символи моєї Батьківщини», «Герб і гімн моєї держави», правовий лекторій «Норми життя в суспільстві: права, обов'язки, відповідальність», зустріч з ветеранами «Ми знову прийдемо до вічного вогню», уроки мужності «Ми цю славу збережемо», зустрічі з очевидцями «Герої військових конфліктів», уроки історії незалежної України «Ми цю славу збережемо» до Дня гідності і свободи; літературні портрети ювілярів року «Величні постаті України»; цикл заходів за творчістю поета «Співане слово Тараса»; цикл заходів за творчістю Лесі Українки «Українська Лесина душа»; історична вітальня цикли заходів з нагоди ювілеїв діячів української історії «Вони творили історію України»; книжкові ретро-виставки з фонду НБУ для дітей Діти Великої Вітчизняної війни» (2018–2020), віртуальний творчий конкурс «Наша вулиця носить ім'я героя війни» (2019–2020) [15, с. 4–7].

Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити такі висновки. Дитяча бібліотека як соціокультурний інститут відчуває в сучасну епоху кілька серйозних викликів, пов'язаних зі зміною культурних парадигм. Будучи самостійною спеціалізованою установою, дитяча бібліотека сприяє не лише збиранню, зберіганню інформації, що циркулює в культурі, та обробці соціокультурної інформації, яку продукує суспільство для розвитку молодого покоління і яка відображає усі сфери осягнення дитиною культури суспільства (науку, мистецтво, літературу, релігію тощо), а й підтримує саму культуру через затребуваність культурно-значущої інформації, формує цю потребу.

У процесі формування громадянського світогляду підлітків дитяча бібліотека відіграє визначну роль, зважаючи на її культуроутворюючу функцію і можливості її реалізації. Саме тому подальшого ґрунтовного дослідження вимагають питання методів і способів формування громадянського світогляду підлітків засобами дитячих

бібліотек, які б адекватно відображали потреби часу та відповідали культурним запитам суспільства.

Література:

1. Айвазян А. А. Гражданственность и гражданское участие (теоретико-методологический анализ) : автореф. дис. ... канд. полит. наук : 23.00.01 / А. А. Айвазян. – Екатеринбург, 2001. – 19 с.
2. Алимаева О. И. Библиотека в эпоху глобализации: образовательный аспект / О. И. Алимаева // Библиотека. – 2005. – №1. – С. 10–11.
3. Бех І. Д. Психолого-педагогічні умови виховання у молоді громадянськості / І. Д. Бех // Громадянське виховання студентської молоді в умовах трансформації суспільства : зб. наук. ст. за матеріалами Всеукраїнського науково-практичного семінару. – Черкаси, 1998. – С. 23–27.
4. Бубекіна Н. В. Детские библиотеки в эпоху административных реформ / Н. В. Бубекіна // Независимый библиотечный адвокат. – 2005. – № 5(35). – С. 22–33.
5. Васильченко Н. О функциях детских библиотек / Н. Васильченко // Библиотека. – 1993. – №2. – С. 15–17.
6. Голубева Н. Л. Детская библиотека в современном информационном обществе / Н. Л. Голубева // Культура и образование в информационном обществе : материалы междунар. науч. конф., г. Краснодар, 16–18 сент. 2003. – Краснодар, 2003. – С. 260–263.
7. Гордієнко А. І. Бібліотека для дітей: нові можливості та пріоритети / А. І. Гордієнко // Дитяча бібліотека в новому вимірі: професійні цінності та інновації : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. директорів обл. бібліотек для дітей / ред. колегія С. А. Капранова [и др.]. – Севастополь : ЕКОСІ-Гідрофізика, 2013. – С. 3–7.
8. Дзюба Н. Й. Дитячий бібліотекар: професійний розвиток у Мережі / Н. Й. Дзюба // Дитяча бібліотека в новому вимірі: професійні цінності та інновації : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. директорів обл. бібліотек для дітей / ред. колегія С. А. Капранова [и др.]. – Севастополь : ЕКОСІ-Гідрофізика, 2013. – С. 23–30.
9. Дитяча бібліотека – соціокультурний інститут виховання і духовного розвитку особистості : консультація / Держ. закл. «Нац. б-ка України для дітей»; авт.-уклад. Н. І. Безручко, О. В. Безручко. – Київ, 2011. – 24 с.
10. Історія розвитку бібліотек України для дітей (кінець ХІХ–ХХ ст.) : монографія / Нац. бібліотека України для дітей ; А. І. Гордієнко, А. С. Кобзаренко (керівники авт. колективу) ; наук. ред. Л. П. Каліберда, Н. О. Новікова ; рец. : Павлуша Т. П., Палеха Ю. І. – Київ : Вид.-во Ліка-К, 2015. – 592 с.
11. Кошолан О. Ф. Громадянське виховання старшокласників у процесі історико-краєзнавчої діяльності : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.07 / О. Ф. Кошолан ; Херсон. держ. ун-т. – Херсон, 2005. – 20 с.
12. Насырова М. Б. Этнопедагогический словарь-справочник : учеб. пособие / М. Б. Насырова. – Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2005. – 168 с.
13. Позднякова Р. А. Библиотека в системе современной гуманитарной культуры : автореф. дис. ...канд. филос. наук. : 24.00.01 / Р. А. Позднякова. – Тамбов, 2005. – 32 с.
14. Пометун О. Формування громадянської компетентності: погляд з позиції сучасної педагогічної науки / О. Пометун // Вісник програм шкільних обмінів. – 2005. – №23. – С. 18–24.
15. Програма національно-патріотичного виховання дітей і підлітків у Національній бібліотеці України для дітей на період до 2020 року / Національна бібліотека України для дітей. – Рукопис. – 7 с.
16. Рехтета Л. О. Громадянське виховання учнів основної школи в позаурочній діяльності : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.07 / Л. О. Рехтета ; Ін-т пробл. виховання АПН України. – Київ, 2003. – 20 с.
17. Сатарова Л. Х. Межкультурные коммуникации в современной библиотечно-информационной среде : автореф. дис. ...канд. пед. наук. : 05.25.03 / Л. Х. Сатарова. – Казань, 2015. – 26 с.
18. Сухомлинська О. В. Ідеї громадянськості й школа в Україні / О. В. Сухомлинська // Шлях освіти. – 1999. – № 4. – С. 20–25.
19. Чепіль М. М. Антін Лотоцький – педагог, громадський діяч (1881-1949) : монографія / Чепіль М. М., Дудник Н. З. ;

**ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СВІТОГЛЯДУ ПІДЛІТКІВ
ЯК ОДИН ІЗ НАПРЯМІВ ДІЯЛЬНОСТІ ДИТЯЧОЇ БІБЛІОТЕКИ**

за ред. М. М. Чепіль. – Дрогобич : Ред.-вид. відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2008. – 264 с. **20.** Яців Я. М. Ідея національно-патріотичного виховання в українській педагогіці кінця ХХ – початку ХХІ століть / Я. М. Яців // Пріоритети сучасної освіти і виховання в контексті завдань педагогічної науки : матеріали педагогічних читань на пошану члена-кореспондента АПН України, доктора педагогічних наук, професора Прикарпатського університету імені Василя Стефаника Богдана Михайловича Ступарика. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – С. 123–126.

УДК 504.75.05:316.422.44

*Дубовий Олексій Володимирович,
кандидат сільськогосподарських наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ОСОБЛИВОСТІ ЕКОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ЕПОХУ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ПРОГРЕСУ

Поряд із досягненнями науково-технічного прогресу через покращення житлових умов, збільшення асортименту одягу і взуття, великий арсенал побутової хімії, різні харчові добавки тощо, відмічаються негативні наслідки його впливу на стан здоров'я людини. Спостерігаються, що завдяки екологічній культурі можливим є суттєве зменшення таких наслідків на здоров'я людини.

Ключові слова: науково-технічний прогрес, природне середовище, діяльність людини, стан здоров'я, екологічна безпека.

Показано, что наряду с достижениями научно-технического прогресса через улучшение жилищных условий, увеличение ассортимента одежды и обуви, большой арсенал бытовой химии, различные пищевые добавки и т. п., отмечаются негативные последствия его влияния на состояние здоровья человека. Указывается, что благодаря экологической культуре возможно существенное уменьшение таких последствий на здоровье человека.

Ключевые слова: научно-технический прогресс, среда, деятельность человека, состояние здоровья, экологическая безопасность.

It is shown that along with the achievements of science and technology by improving living conditions, increase range of clothes and shoes, a large arsenal of household chemicals, various food additives, etc., marked negative consequences of its impact on human health. It is noted that due to possible environmental culture is a significant reduction of such effects on human health.

Key words: scientific and technical progress, the environment, human activities, health, ecological safety.

Людина, покращуючи собі умови існування, породжує негативні наслідки для свого проживання, створюються нові антропогенні проблеми через інтенсивне використання природних ресурсів, з'являються шкідливі і навіть небезпечні відходи для природи і суспільства.

У цих умовах гармонія взаємовідносин людського суспільства із природою, перш за все, із «поліпшувачами» атрибутів життя потребує відповідних екологічних знань, нової філософії, яка повинна базуватися на досконалому розумінні і впровадженні раціональних напрацювань людини в забезпеченні гармонійних зв'язків з природою.

Науково-технічний прогрес увійшов у наше повсякденне життя через покращення житлових умов (євроремонт), збільшення асортименту моделей одягу та взуття, які не

відповідають санітарно-гігієнічним вимогам. Великий арсенал побутової хімії начебто призначений покращити умови праці домогосподарок, а вплив їх на здоров'я людини є суттєвим і негативним.

Харчові добавки, барвники, поліпшувачі смаку, які використовуються при виробництві різних видів ковбас та інших виробів, а що вже говорити за різні напої, парфуми, миючі засоби тощо.

Алкогольні напої і цигарки стають «авторитетними» атрибутами в спілкуванні не тільки серед молоді.

Уміння раціонально користуватися результатами науково-технічного прогресу, як в побуті, так і безпосередньо в громадських місцях потребує від людини відповідної екологічної культури – вміння використовувати ті чи інші речі, речовини, прилади, продукти в розумних межах, а від окремих відмовитися взагалі.

Екологічна культура стає складовою науки культурології, яка в свою чергу становить основу духовної культури суспільства.

Екологія як нова альтернатива, особлива філософія у взаємовідносинах людини і природи об'єднує в собі декілька наукових напрямів щодо різного ставлення до природи. Така ситуація вкрай небезпечна, вона стосується, перш за все, інтенсивного експлуатування природних надр, що приводить до серйозних економічних втрат і соціальних негараздів [1]. На превеликий жаль, серед загальної кількості екологів найвищої кваліфікації все ще немає єдності у вирішенні конкретних проблем. Це і зрозуміло, адже зміни які відбуваються в суспільстві по відношенню до природи набрали і продовжують інтенсивно набирати деструктивних ознак. Задача екологів зводиться до їх передбачуваності і запобігання щодо виникнення [2].

Біосферні синергетичні системи є складними і характеризуються принциповою відкритістю та необоротністю процесів [8]. У зв'язку із цим, взаємодія з ними людини протікає таким чином, що сама людська дія не є чимось зовнішнім, а немов включається в систему, видозмінюючи щораз поле її можливих станів.

Адже, якщо людина включена в біосферу як цілісну систему, що саморозвивається, то її діяльність може відгукнутися резонансом не тільки в найближчих, але й у віддалених ділянках системи і у визначених ситуаціях зумовити її катастрофічну перебудову. Насильницьке перероблення людиною синергетичної системи, у яку вона сама включена, може викликати небажані наслідки для самої людини. У цьому випадку неминучі певні обмеження діяльності, орієнтовані на вибір тільки таких можливих сценаріїв зміни світу, у яких забезпечуються стратегії виживання [7].

Інженерна діяльність людини все частіше має справу вже не лише з технічним пристроєм чи машиною, що підсилюють можливості людини, і навіть не із системою «людина – машина», а зі складними системними комплексами, у яких погоджуються як компоненти єдиного цілого. Технологічний процес, пов'язаний із функціонуванням людино-машинних систем, локальна природна екосистема (біогеоценоз), у яку цей процес має бути впроваджений, і соціокультурне середовище, що приймає нову технологію. Весь цей комплекс у його динаміці постає як особливий об'єкт, відкритий стосовно зовнішнього середовища з характерними властивостями саморегуляції. Він

упроваджується в середовище, що, у свою чергу, не є нейтральним полем для функціонування нових системних технологічних комплексів, а є певним цілісним живим організмом [2].

Екологічна діяльність є однією із основних складових будь-якої сфери народного господарства людини: сільське господарство, промислове виробництво, транспорт, військова діяльність та ін. Усі ці напрями діяльності зводяться до використання природних чи людських ресурсів, тобто відбувається втручання у процеси життєдіяльності біосфери. У зв'язку з цим об'єкт дослідження екології як науки про довкілля, особливо в даний час, включає в себе дослідження нових взаємозв'язків живих і неживих компонентів екосистеми, які проявляються під впливом природних і антропогенних факторів та суттєво впливають на функціонування екосистем і біосфери [3; 6].

Нині сформувалися біля 100 напрямів екологічних досліджень, які доречно було б об'єднати за принципами галузевої спрямованості, з урахуванням прямих і зворотних зв'язків.

Відомо, що серед розділів сучасної екології знаходять своє місце основні принципи загальної екології.

Провівши чітке розділення прикладної екології від загальної, ми цим самим зосередимо увагу на вирішенні конкретних проблем.

Слід зазначити, що теоретичною основою загальної екології є біоекологія, з усіма сучасними проблемами. Виділяють три основні блоки прикладної екології [5]:

- геоекологія, яка передбачає вивчення взаємовідносин організмів і середовища різних географічних зон;

- техноекологія, де висвітлюється взаємовідносини людини із такими об'єктами як енергетика, промисловість, сільське господарство, транспорт, космос, військова діяльність тощо. Саме цьому блоку випадає велика відповідальність щодо регламентації природокористування і технічних засобів охорони довкілля. Вирішує проблеми утилізації відходів і відтворення зруйнованих екосистем;

- соціальна екологія визначає роль людини в довкіллі в більшості своїй не як біологічного виду, а як соціальної істоти, визначає шляхи оптимізації взаємовідносин людини з природою, і, що надзвичайно важливо, формує екологічну свідомість і культуру, визначає закони екологічного природокористування, здійснює соціально-екологічний моніторинг, закладає основи подальшого розвитку екологічної політики.

Ці блоки екологічних наук є особливими, їм властиві особливі підходи щодо екологічного моніторингу, мають масштаби досліджень і свої методи, але їх об'єднує те, що вони визначають характер забруднення довкілля, встановлюють гранично-допустимі кількості небезпечних речовин в окремо взятих предметах, а також у повітрі, воді, ґрунті, передбачають ступінь їхньої загрози людству та шляхи, в разі необхідності, подолання виявлених небезпек [4].

Особливо актуальним є пізнання природних процесів і їх раціонально використовувати в життєдіяльності людини, як можна менше створювати «дискомфорт» природі.

В зв'язку із цим, метою наших досліджень було визначити характер взаємовідносин людини із природою в епоху інтенсивного розвитку науково-технічного прогресу, як нової філософії.

Про те, що людина повинна безвідкладно навчитися дбайливому ставленню до природи та з великим розумінням ставитися до надбань цивілізації, які стали необхідними атрибутами її повсякденного життя (мобільні телефони, мікрохвильові печі, побутова хімія, харчові добавки тощо), вміти запобігати шкідливим звичкам, що в іншому випадку приведе до порушення в цих стосунках і знищенню самої людини, відомо всім.

Людині необхідно вміти осмислювати особливості проходження природних процесів і процесів, які відбуваються і з використанням благ цивілізації. Як впливають такі поліпшувачі життя людини перш за все на її здоров'я і в цілому на природу? Чи може природа взяти в своє лоно ці продукти із наступним їх включенням в систему кругообігу речовин?

Вкрай необхідно осмислювати світ в якому живе людина і це завдання одного дня. Потрібно постійно удосконалювати відносини між людиною, суспільством і природою.

Необхідне етичне ставлення до природи, як відмічав А. Швайцер вкрай бажане «благоговіння перед життям».

У соціальній філософії, яка вивчає причини та наслідки деградації місця існування людини, сприяє розширенню сфери свободи людини шляхом створення гуманного ставлення як до природи, так і до оточуючих її людей.

Розвиток екологічно орієнтованої економіки передбачає гармонійний розвиток системи «суспільство-природа», але необхідно, щоб економічно напрацьовані продукти були екологічно доцільними і не представляли небезпеки людині.

Необхідно мати повну інформацію, об'єктивну екологічну реальність про олюднену природу, людську діяльність між соціальним світом і природою та їх наслідки.

Екологічно обґрунтоване ставлення людини безпосередньо до природного місця свого існування, при створенні матеріальних благ пов'язаних із процесом управління природними силами (вода, вітер, сонце), виробництвом енергії, речовин і гармонійне ставлення до соціально-побутових умов свого існування – все це складає основу екологічної культури.

Подальший хід сталого розвитку базуватиметься переважно на принципах екологічної культури, що суттєво буде відрізнятися від попереднього йому техногенного розвитку. Нині важко конкретизувати в деталях шляхи та засоби майбутніх змін у напрямку встановлення та розвитку екологічної культури.

Як відомо, порушену рівновагу відновлювала сама природа. Нині її регенеруючі можливості вкрай обмежені, а тому нам негайно необхідно прийти їй на допомогу. Тут своє слово повинна сказати наука. Упродовж еволюції розвитку науки не завжди була однаковою. В ході накопичення конкретного матеріалу, його узагальнення й пізнання закономірностей розвитку природи вплив науки посилювався. Уже з XVII століття почав бурхливо розвиватися комплекс фундаментальних наук, що й забезпечило могутнє піднесення технології виробництва [8].

Якщо проаналізувати, скільки зусиль інститутів не тільки в Україні, а і в світі спрямовано на те, щоб вирвати в природи її багатства, а скільки на встановлення меж «дозволеного» впливу на природу, то стає цілком очевидно, що таке порівняння далеко не на користь справі охорони навколишнього природного середовища. Ось чому все частіше лунають вимоги соціального регулювання наукової діяльності.

Проти бездумного застосування науки протестував видатний учений В. І. Вернадський. На жаль, багато передбачень науковця ми не зуміли належно оцінити. Передусім це стосується ядерної фізики, особливо Чорнобильської трагедії, 30-річчя якої з великою гіркотою на душі відмічаємо в цьому році. Наслідок жахливих «дослідів» – десятки регіонів з мільйонами невиліковно хворих людей. Екологічні наслідки розвитку науки та техніки досить непрості, оскільки начебто ґрунтуються на добрих намірах, а результати часто завдають шкоди. Нерідко технічні новинки погіршують екологічне становище. Яка відповідальність вчених за ці екологічно наслідки? Але слід зазначити, що особливість вченого визначається, за всіх інших рівних умов, ще й розумінням відповідальності, громадянською зрілістю ученого, зрештою, його екологічною культурою, його результатів досліджень.

Стає очевидним, що людина за рівнем своїх знань досягла статусу негативного екологічного чинника, що може призвести людство до загибелі.

Не кожне наукове дослідження екологічних проблем обов'язково поліпшує процес прийняття рішень у межах природоохоронної діяльності, допомагаючи знімати невизначеність наслідків реалізації науково-технічних проектів і вибирати бездоганні в екологічному плані їх варіанти. Досягнута поки що необхідна точність екологічних прогнозів не дуже висока. Інтереси вчених, зазвичай, надто вузькі й визначаються специфікою конкретної науки. Через те немає гарантії, що в ході наукового дослідження будуть визначені відповідні процеси та зміни. До того ж, нерідко чинники, які не відігравали особливої ролі в історії наявних екосистем, набувають вирішального значення за умов, коли навколишнє середовище суттєво змінюється під впливом людської діяльності.

Слід пам'ятати, що спостереження, здійснювані на обмежених територіях чи в акваторіях в обмежені інтервали часу, тільки з великою обережністю можуть бути використані для прогнозування розвитку всієї екосистеми загалом.

Оцінюючи екологічні наслідки проектів, їх результати не слід сприймати як єдино правильні. Найбільш небезпечним є невизначеність, оскільки така політика здатна послабити сталість рішень системи управління, які вона приймає, призвести до можливих не катастрофічних наслідків.

Аналізуючи особливості методології наукової екологічної експертизи науково-технічних проектів М. Ф. Реймерс досить чітко окреслив основні закони та базові принципи, про які потрібно пам'ятати особливо в ході екологічної оцінки та прийняття рішень [9]. Розвиток науки перебуває в тісному зв'язку із соціальними процесами, що відбуваються в суспільстві. Думка про те, ніби наука розвивається тільки під впливом своєї внутрішньої основи, ніщо інше, як міф, потрібний лише тим, хто хоче приховувати свій управлінський вплив на науку. Необхідно чітко усвідомлювати, що наука і техніка в державі – інструмент, який багато в чому залежить від людських цінностей і потреб.

У цьому поєднанні наука не тільки відображає світ, а й за допомогою техніки творить його.

Орієнтація на збереження природи має стати головною в науці. З зв'язку з цим наука повинна стати засобом екологічної безпеки, вирішувати екологічні проблеми, і бути не лише «виробничою силою», а мати більш вагоме значення. Вона має виконувати і свою функцію забезпечення матеріального добробуту населення, але не зводиться тільки до нього.

Необхідні екологізації технологій, оскільки сучасна виробнича інфраструктура нашої країни за своїм характером, як відомо, є не природоохоронною, а розімкнутою природомарнотратною системою, де готовий продукт через деякий час також стає відходом. У науці відомі напрацювання та впровадження ідей, спрямовані на досягнення найменш екологічно ризикованих і найбільш екологічно рентабельних форм взаємодії людини і природи. Проте на цьому шляху все-таки більше нерозв'язних питань, більше інерції у мисленні та вчинках, аніж усвідомленого, науково обґрунтованого.

Як відомо нині інтенсивна утилізація природних ресурсів на принципово якісній основі і створення штучних еквівалентів природних речей формують об'єктивні умови для автотрофного функціонування виробництва та, відповідно, автотрофного існування людини. Тобто створення таких умов, за яких промислове, сільськогосподарське й рекреаційне функціонування суспільства не було б пов'язане з подальшим порушенням природних взаємозв'язків і відносин. Такі можливі рішення заслуговують на увагу як важливі теоретичні та інженерні напрацювання.

Економічна свідомість, на нашу думку, має домінуюче значення, адже економічні важелі людина часто ставить як пріоритетні, нехтуючи екологічними наслідками. У зв'язку із цим необхідна передбачуваність можливих негативних наслідків при вирішенні конкретних проблем.

Для прикладу доцільно як ми вважаємо, навести обґрунтоване із економічної точки зору створення великих тваринницьких комплексів, які сприяють зменшенню собівартості вирощуваної продукції, а екологічні наслідки при цьому є складними, якщо не назвати їх жахливими.

Інший факт зворотнього вирішення проблем. У Китайській Народній Республіці з метою залучення більшої кількості працівників до роботи на селі землі роздаються в приватну власність і обробляються як правило із залученням ручної праці. Таким чином, немає великих за площею полів, де вирощували б конкретні культури, а це зменшує ступінь заселення їх шкідниками і хворобами. Другим позитивним моментом є великий відсоток зайнятості людей у виробничій галузі, а тому безробітних як такої категорії людей, там практично немає, що дуже важливо із можливих негативних наслідків для суспільства.

Зміст людського буття полягає у розумному вивільненні зі стану безпосередньої залежності від природи завдяки людському розуму і волі. У цьому процесі виникає «друга природа», нова галузь діяльності людини, яка створена нею у процесі праці і повністю переходить у сферу соціальних зв'язків, олюднена, соціалізована природа. За таких умов людина стає важливою рушійною силою багатьох процесів, які відбуваються навколо неї.

У зв'язку із цим інтереси сучасної екології вийшли далеко за біологічні межі і перетворилися на розгалужену галузь знань. Коло наук залучених до екологічної проблематики надзвичайно розширився. Поряд із біологією, це економіка і географія, медичні і соціологічні дослідження, фізика атмосфери і математика. Таким чином, екологія претендує на роль володарки наук і прагне асимілювати всі проблеми природознавчого із акцентами медичного, продовольчого, соціогуманітарного профілю, а тому екологія характеризує собою міждисциплінарний комплекс, стає цілісною дисципліною. Вона представляє собою точну науку, в тому розумінні, що використовує математичні, хімічні, фізичні та інших природничих наук концепції та методи досліджень. Водночас вона є гуманітарною наукою, оскільки на структуру і функцію екосистем дуже впливає поведінка людини, її практична діяльність.

Удосконалюючи власний світ, людина цим самим є регулятором і організатором природного світу.

Таким чином, науково-технічний прогрес вимагає нових підходів, нової філософії у взаємовідносинах людини і природи. Людина повинна переглянути свої запити щодо покращення умов проживання, існування, як соціальної одиниці, адже створюючи комфортні умови, суттєво порушує взаємовідносини із природою, що в кінцевому результаті сприяє появі нових проблем.

Література:

1. Киселев Н. Н. *Экологическое воспитание трудящихся* / Н. Н. Киселев. – Київ : Наукова думка, 1988. – 56 с.
2. Коммонер Б. *Замыкающийся круг: Природа, человек, технология* / Б. Коммонер. – Ленинград : Гидрометеиздат, 1974. – 276 с.
3. Крисаченко В. С. *Екологічна культура: теорія і практика* / В. С. Крисаченко. – Київ : Заповіт, 1996. – 352 с.
4. Сидоренко Л. І. *Сучасна екологія. Наукові, етичні та філософські ракурси : навч. посіб.* / Л. І. Сидоренко. – Київ : Вид-во ПАРАПАН, 2002. – 152 с.
5. Тарасенко Н. Ф. *Природа, технология, культура. Философско-мировоззренческий анализ* / Н. Ф. Тарасенко. – Київ : Наук. думка, 1985. – 255 с.
6. *Україна в глобалізованому світі : зб. наук. праць НАН України. Ін.-т світової економіки і міжнародних відносин.* – Київ, 2007. – 185 с.
7. Юрченко Л. І. *Науково-технологічний чинник екологічної безпеки* / Л. І. Юрченко // *Гуманітарний часопис.* 2010. – № 4. – С. 105–113.
8. Удовик С. Л. *Глобализация: семиотические подходы* / С. Л. Удовик. – Москва : Мысль, 2002. – 367 с.
9. Реймерс Н. Ф. *Экология: теории, законы, правила, принципы, гипотезы* / Н. Ф. Реймерс. – Москва : Россия молодая, 1994. – 364 с.
10. Швайцер А. *Благоговение перед жизнью* / А. Швайцер // *Про Эко, спецвыпуск бюллетеня «Охрана дикой природы».* – 1995. – № 11. – С. 14.

*Линюк Олена Миколаївна,
кандидат культурології, доцент,
Київська міська академія естрадного та циркового мистецтва*

ЖІНКА У СИСТЕМІ «НОВОЇ СОЦІАЛІСТИЧНОЇ ОБРЯДОВОСТІ»

У статті розглядаються гендерні аспекти соціалістичної обрядовості та вплив радянської ідеології на традиційні українські обряди. Зміна суспільного ладу у країні на початку минулого сторіччя, перетворення народних обрядів на соціалістичні, заміна основного змісту і форми призвели до мінімізації або заміни функціональної ролі жінки у родинній обрядовості, носієм і хранителькою яких вона була. Виявлено, що офіційним виконавцем головних обрядів нової соціалістичної обрядовості був представник спеціалізованої державної служби, що свідчить про тотальну секуляризацію, уніфікацію та одержавлення свят та обрядів.

Ключові слова: жінка, обряд, ідеологія, традиція, колективізація, релігія, інтернаціоналізація, уніфікація, атеїзм, функція, культпрацівник, секуляризація.

В статье рассматриваются гендерные аспекты социалистической обрядности и влияние советской идеологии на традиционные украинские обряды. Изменение общественного порядка в стране в начале прошлого века, преобразования народных обрядов на социалистические, замена основного содержания и формы привели к минимизации или замене функциональной роли женщины в семейной обрядности, носителем и хранительницей которых она была. Обнаружено, что официальным исполнителем главных обрядов новой социалистической обрядности выступает представитель специализированной государственной службы, что свидетельствует о тотальной секуляризации, унификации и огосударствления праздников и обрядов.

Ключевые слова: женщина, обряд, идеология, традиция, коллективизация, религия, интернационализация, унификация, атеизм, функция, культработник, секуляризация.

The article examines the gender aspects of socialist rituals and influence of Soviet ideology on traditional Ukrainian rites. Changing the social order in the country at the beginning of the last century, the transformation of the socialist folk rituals, replacing the main content and form, led to reduction or replacement of the functional role of women in the family rituals bearer and guardian where she was. Found that the main executor of the official ceremonies of the new socialist ritual the representatives of the specialized public service, indicating the total secularization and nationalization of ritualism

Key words: woman, ritual, ideology, tradition, collectivization, religion, internationalism, unification, atheism, function, kultpratsivnyk, secularization.

Нині Україна переживає складний процес реформування державних інституцій і суспільства, пов'язаних з інтеграцією в європейське співтовариство. Перебування України довгий час у складі тоталітарної держави СРСР вплинуло на ментальність українців та їх світогляд. Навіть 20 років незалежності не подолали попередню 70-річну ідеологічну «окупацію мозку» нації остаточно. Бандитські 90-ті, революційні потрясіння 2004 та 2014 рр., анексія Криму Росією та війна на сході України, що триває дотепер не сприяють впевненості у майбутньому та підвищенню рівня добробуту населення, а масова політична неосвіченість, брак інформації про ідеологічний тиск і вплив тоталітарної системи на формування особистості та світогляду, породжують ностальгічні думки деяких категорій населення про реставрацію попереднього режиму. Тому необхідно висвітлювати механізми впливу радянської пропаганди, розроблені радянськими ідеологами, що стане основою розуміння подій у минулому і запорукою неповернення їх у майбутньому, а також сприятиме процесу самоідентифікації нації, усвідомленню своєї історичної значимості та унікальності, що неможливо без знання та плекання традиційної побутової культури українців та її основи – обрядів.

XX століття вписало найдраматичніші сторінки в історію традиційно-побутової, зокрема, обрядової культури українців. Руйнівними для традиційного способу життя українців були колективізація та пов'язаний з нею голодомор, масові репресії, депортації, переселення в Україну великих контингентів іншоетнічного населення, а також системний ідеологічний тиск, що супроводжувався заходами адміністративного та репресивного характеру з метою демонтажу усталених форм української побутової культури та її основи – традиційної обрядовості. У перші ж десятиліття радянської влади було здійснено тотальну секуляризацію свят та обрядів водночас зі зміною їхньої ідеологічної основи та удержавленням. Радянські свята становили собою централізовану систему, основу якої становили календарні свята. Чільне місце в радянській календарній обрядовості посідали загальносоюзні політичні свята :роковини Жовтневої революції, День Перемоги, День Міжнародної солідарності трудящих, День Конституції та ін. Найнижчу сходинку в ієрархії радянських обрядів посідали «суспільно-сімейні» свята, які «позначалися найменш запрограмованою, «індивідуалізованою» ритмічністю» [4, с. 491]. Ідея гендерної паритетності, задекларована в радянських конституціях, втілювалася у чоловічому (День Радянської Армії – 23 лютого) й жіночому (Міжнародний жіночий день – 8 Березня) святах, але у державному святково-обрядовому офіціозі переконливо домінувало маскулінне начало.

Масована пропаганда радянської обрядовості породила велику кількість спеціальної літератури: теоретичних праць, методичних розробок, рекомендацій, збірників, типових сценаріїв, які масовими тиражами друкувалися в усіх республіках колишнього СРСР. Назвемо деякі з них: «Роль социалистической обрядности в формировании советского образа жизни» Б. Аманова [Ашхабад, 1987], «Атеистический потенциал советского обряда и праздника» Д. Аптекмана [М., 1987], «Атеистическая направленность новых советских обрядов» Ю. Калініна та О. Огневой [К., 1985], «Обрядность в системе коммунистического воспитания» В. Балашової [М., 1983], «Современные семейные обряды и обычаи» І. Браїма [Мінськ, 1988], «Новая жизнь – новые обряды» П. Дарманського [К., 1984], «Советская обрядность как фактор

атеистического воспитания» Н. Дорогунцової [К., 1982], «Советские обряды и их роль в воспитании сельских жителей. Методическое пособие» С. Загрузевської [М., 1985], «Обучение пропагандистов советских традиций, праздников и обрядов» Л. Зінченка [К., 1986], «Наши праздники и обряды» П. Косухи [К., 1987], «Счастья вам, люди! Методические рекомендации по проведению семейно-бытовых обрядов» Б. Купрієнко [М., 1984], «Советские традиции, праздники и обряды. Рекомендованный библиотечный указатель» В. Лукової [К., 1984], «Роль новой советской обрядности в формировании и совершенствовании советского образа жизни молодежи» А. Міцкевича, «Новые советские обряды и обычаи как фактор интернационального и патриотического воспитания. Научно-аналитический обзор» Є. Іваненка [К., 1989], «Золотое кольцо. Сценарий обряда бракосочетания» А. Розенфельда [М., 1982], «Ни капли алкоголя. Методические рекомендации в помощь клубным работникам по проведению безалкогольных праздников и обрядов и других клубных мероприятий» [Пермь, 1986]» «Временное положение о салоне обрядовых услуг» [М., 1983], «Положение о комиссиях по современным традициям, праздникам и обрядам Украинской ССР» [К., 1978], «Рекомендації по обряду «Урочисте вшанування ветеранів праці» [К., 1986] та ін.

Назви цих та інших подібних видань свідчать, що їх об'єднує заідеологізованість і той загальнорадянський чиновницький бюрократизм, який визначав суть підходу партійних та адміністративних органів до народної обрядовості. Показово, що в бібліографії наукової і пропагандистської літератури відсутні тексти, присвячені гендерним аспектам народної обрядовості, зокрема, функціональній ролі жінки в обрядах календарного та родинного циклів.

Однак, не зважаючи на агресивне впровадження в побут радянських людей соціалістичної обрядовості й заборони на проведення традиційних обрядів календарного й родинного циклів, українська обрядова культура вижила. Процесу виживання сприяла й самовіддана праця українських етнографів та фольклористів, які у несприятливий час здійснили велику роботу зі збирання, систематизації, осмислення й видання взірців народної обрядової культури – праці Ф. Колесси, О. Дея, Г. Танцюри, С. Грици, А. Гуменюка, А. Пономарьова, О. Курочкіна, В. Борисенко, В. Скуратівського та ін.

Формування радянської ментальності, місце жінки в українській ментальності та системі родинної обрядовості, залучення жінок до формування нової тоталітарної моделі суспільства стали нині предметом спеціальних досліджень – зокрема аналіз впливу радянської ідеології на ментальність українців здійснено С. В. Кульчицьким у праці «Історичне місце української радянської державності», В. І. Прилуцьким «Молодь України в умовах формування тоталітарного ладу» (1920–1939), О. П. Рабенчуком «Робітничо-селянська інспекція і культурне життя в радянській Україні», А. М. Киридоном «Час випробувань: держава, церква, суспільство в радянській Україні» наукове дослідження В. Мотуз «Зміни в ментальності українського селянства в добу утвердження тоталітаризму в 20-х–30-х рр. ХХ ст.», а саме стаття «Зусилля з виховання радянської жінки та утворення нової обрядовості». Однак, ці дослідження відбувалися переважно в історичному, психологічному та політично-економічному зрізах. Гендерні аспекти соціалістичної обрядовості, виявлення яких є метою нашої статті зміна суспільного ладу, що найповніше виявлявся у народній свідомості традиціями, звичаями

та обрядами, носієм і хранительською яких була жінка на нові форми радянської обрядовості, директиви і планові святкування досліджено з культурологічних позицій не належним чином і перебувають у процесі активних розвідок, однією з яких є ця робота.

Під агресивним тиском соціалістичних обрядів традиційна календарна й родинна обрядовість відійшла на другий план, зазнавши тяжких втрат і деформацій, інтерпретованих радянськими етнографами як «перетворення». Глибина цих «перетворень» оцінювалася, виходячи з методологічного положення про те, що «стан побутової культури наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. належить розглядати як точку відліку, спадщину, що дісталася поколінням радянського часу» [1, с. 214].

Характеризуючи стан побутової культури у визначеній «точці відліку», М. Гаврилюк та О. Курочкін у статті «Обрядово-святкова спадщина східнослов'янських народів в умовах соціалізму» відзначали тенденції відмирання окремих форм календарної обрядовості під впливом проникнення в селянський побут буржуазних відносин. Значно менших втрат, на думку дослідників, зазнали родинні обряди. Нерівномірність трансформації «не заважала загальному комплексу календарних і сімейних обрядів залишатися однією з консервативних ділянок народного життя, – стверджували автори. – В цьому комплексі магія, забобони й церковно-християнські компоненти посідали ще значне місце, домінували над реальним і раціонально-практичним» [1, с. 214]. Звідси зрозуміло, що перетворення консервативних обрядів на соціалістичні шляхом вилучення магії, забобонів, церковно-християнських компонентів та заміна їх соціалістичною атрибутикою, – а саме це становило суть соціалістичних перетворень – закономірно призводило й до мінімалізації ролі жіночого начала, домінуючого у традиційній обрядовості.

На думку радянських етнографів, колективізація, формування нового світогляду і пов'язані з цими суспільними процесами радикальні зміни традиційного сільського життєстрою призвели до «стрімкого розколу традиційної календарної обрядовості й відходу від побутової релігійності взагалі» [1, с. 216]. У радянській антирелігійній пропаганді велика увага приділялася жіноцтву як консервативнішій частині суспільства. Так, у вступній статті до збірника «Народ про релігію» О. Дей підкреслював: «Релігія відмовила у людських правах і людській гідності половині людства – жінкам, деякі «отці церкви» принизливо називали їх «диявольською посудиною» [2, с. 4]. Серед уміщених у збірнику текстів знаходимо цілий ряд «частівок», що висміюють «релігійний дурман» із позиції молодої селянки-колгоспниці, комсомолки:

«Я колись молилась богу
І біла поклони,
А в колгосп як поступила,
Спалила ікони.
Покинула навек церкву,
Зітхнула легенько,
Полегшало на душі,
Гарно на серденьку» [2, с. 233–234].

Як видно з цього та багатьох інших прикладів, у частівках антирелігійного змісту досить часто використовувалося у пісенному фольклорі звертання дочки до матері, причому дочка втілює передове начало на відміну від матері – уособлення консервативних рис заботливої старожитньої українки:

«Годі тобі, моя мамо,
Богові молитись,
Бери книжку, іди в школу
Грамоті учитись»
«Ой казала мені мати:
– Іди сповідатись!
А я пішла у колбуд
Освіти навчатись» [2, с. 233].

Частівки засвідчують перемогу атеїстичної пропаганди серед найконсервативнішої верстви сільського соціуму – старих жінок:

«Стара баба Ковалиха,
Що богу молилась,
Всі ікони познімала,
В печі попалила» [2, с. 234].

У світлі компартійної ідеології колективізація і пов'язані з нею трансформації селянської свідомості й побутової культури розцінювались як закономірний процес суспільного розвитку. Така оцінка зберігала свою чинність у народознавстві кінця 80-х років ХХ століття. Характеризуючи планомірний процес руйнування обрядів календарного циклу, М. Гаврилюк і О. Курочкін писали: «В нових умовах, коли усупільнене соціалістичне землекористування ліквідувало вікову залежність дрібного господарства від сил природи і страх землероба перед загрозою голоду, розорення, стара система календарних звичаїв і свят поступово, але ненастанно втрачала свою доцільність, обов'язковість, все більше дрібнилася на окремі елементи» [1, с. 216]. Як відомо, у 20-ті – 30-ті рр. українські селяни пережили голод 1922–1923-х і штучний голодомор 1932–1933-х рр. Отже, цілком зрозуміло, що радянська влада ліквідувала не споконвічний і природний страх селянина перед голодом, а саме селянство, котре чинило запеклий опір колективізації, що підривала основи споконвічної традиційно-побутової культури українців.

Зауважимо: тут і далі посилаючись на текст статті М. Гаврилюка та О. Курочкіна, як і інших дослідників радянської доби, які і в несприятливих обставинах тоталітарного режиму зробили багато корисного на ниві вивчення і збереження цінностей народної культури, – їхні праці ми розглядаємо як тексти, що відбивають типові ідеї, концепти й методологічні підходи радянської доби.

Тому не зважаючи на вимушену тенденційність, М. Гаврилюк та О. Курочкін відтворюють певною мірою реалістичну картину втрат і деформацій, що їх зазнала календарна обрядовість за кілька десятиліть радянської влади. «Швидко відпала потреба в архаїчній аграрно-магічній практиці, а з нею відмирало й багато річних звичаїв та обрядів, – пишуть дослідники. – Забувалися численні заборони та обмеження з приводу роботи у святкові дні, втрачали силу прийоми передовсім господарської спрямованості, правила дотримуватися постів тощо.

У довоєнний період процес редукції і трансформації охопив усі цикли річного кола аграрних свят. Зокрема, на більшій частині території України з масового побуту зникли обряди викликання дощу, заклинання морозу на святий вечір, хрещенські купання в ополонці, маснична «коляда», обряд «Спасова борода» на обжинках» [1, с 216–217].

Таким чином, першого, найвідчутнішого удару тоталітарної держави зазнала обрядовість, пов'язана з господарською, аграрною діяльністю. У повоєнні роки деструктивних змін зазнали також обряди, пов'язані з репродукційною, очисною, любовно-шлюбною магією, головними носіями яких традиційно були жінки: «...Майже повністю припинили існування обряди, які містили прийоми репродукуючої, очисної, апотропеїчної та любовно-шлюбної магії: осінньо-зимові зібрання молоді, в тому числі зі грою «калита» на день Андрія, обрядовий цикл зустрічі весни з веснянками й гаївками, волочені обходи перед Пасхою, троїцький обряд водіння «куща», русальні й частково купальські звичаї, а також виготовлення різдвяної прикраси з соломи під назвою «павук», випічка ритуального хліба на Благовіщення, середохресному тижні тощо. Більш стійко утримувався пласт ігрових дівочих ворожінь про шлюб, деякі прийоми лікувальної магії, драматичні вистави типу «Вертеп» та ін. [1, с. 217].

Характеризуючи загальний стан календарної обрядовості наприкінці 80-х, М. Гаврилюк і О. Курочкін відзначали, що в сільському побуті українців збереглися переважно ті календарні свята, які були пов'язані зі зміною пір року і штучно поєднані зі святковими датами церковного календаря. «Однак, – підкреслювали дослідники, – їхнє мотивування і функціональне призначення принципово змінилося. Ріст масового атеїзму сприяв тому, що переважаюча раніше релігійно-магічна функція розмивалася і відмирала, поступившись місцем іншим, у тому числі соціально-етичним, естетичним, розважально-ігровим, інтегративним функціям» [81, с. 217]. Як найбільш показові у цьому плані автори називають новорічне колядування, щедрування, посипання із зацілілими де-не-де іграми ряжених; випікання пасок, виготовлення писанок, звичай прикрашати хату зіллям на Зелені свята тощо. Колядування в західних областях України інтерпретувалося як таке, що втратило свій релігійно-магічний зміст і старовинні обштинно-інтегративні функції, перетворившись на розважальну традицію, носіями якої були переважно діти. Автори також фіксують порівняно більшу життєздатність у Західній Україні карнавального обряду «Маланка», додаючи при цьому, що обряд давно втратив будь-який зв'язок із язичницьким світоглядом, уже в ХІХ столітті трансформувався у святкову забаву, в якій домінували шлюбні мотиви, – що не відповідало правді життя.

Модернізація народного календаря порушила вироблене віками й освячене народним досвідом ритмічне чергування буднів і свят, сприяла руйнуванню багатьох обрядових дійств, сповнених філософського змісту й чарівної поезії, а спроби «переосмислення» драматургії народних календарних свят у радянських сценаріях призводили до розриву форми і змісту народних ритуалів, драм і містерій. «Під час фестивалів, масових заходів линує у січні – купальські пісні, в червні щедрівки і колядки, – відзначає М. Ткач. – І тоді падає сніг на білий цвіт, і гримить грім різдвяної ночі. А ми дивуємося: чому це так? – Знання втрачені. Традиції поруйновано. Предківські застереження відкинуто» [3, с. 142].

Одним із важливих напрямів ідеологічної роботи на фронті нової обрядовості було розвінчання націоналістичних теорій, зокрема, тих, які визначали чинники своєрідної релігійності й індивідуалістичної психології українців на противагу традиційній общинності росіян. Характерний приклад бездоказової критики «ворожих» теорій знаходимо у передмові О. Дея до збірника «Народ про релігію», «Народне розвінчання релігійної облуди»: «Українські буржуазно-націоналістичні «теоретики» ще в ХІХ ст. висунули тезу про богобоязливість, релігійність та про індивідуалістсько-власницьку психологію українців, – писав учений. – Цим застарілим перержавілим інструментарієм користуються й зараз (збірник вийшов у 1984 році – О. Л.) зарубіжні продажні націоналістичні писаки. Проте вся атеїстична українська народна творчість рішуче спростовує ці наклепи, а сучасне суспільне життя українського радянського народу-атеїста, що разом з усіма народами СРСР прямує до комуністичної мети, не залишає від цих зловорожих «теорій» каменя на камені» [2, с. 7–8].

Ідеї утвердження соціалістичного колективізму на противагу «вигаданому» буржуазно-націоналістичними теоретиками індивідуалізму українського селянства було підпорядковане заохочуване владою творення переважно самодіяльними поетами та композиторами новорічних пісень – радянських щедрівок, – у яких прославлялися люди праці, герої п'ятирічок, ударники соціалістичного змагання тощо й оспівувалося радісне, щасливе життя радянського народу, який семимильними кроками прямував у комуністичне майбутнє. Якщо народні колядки і щедрівки були традиційною формою індивідуального новорічного привітання, то в радянську добу «все більшого значення набували привітання колективні», – «така переорієнтація відбиває глибокі зсуви у свідомості і психології радянського селянства – колгоспників і працівників радгоспу, які на практиці оцінили переваги колективної праці» [1, с. 223].

Мотиви уславлення колгоспної праці, соціалістичного способу життя і т. ін. витісняли у сценаріях радянських календарних свят первинний поетичний зміст. У плані виявлення загальних закономірностей адаптування традиційної обрядовості до нового соціалістичного побуту є модернізований варіант купальського свята. Характеризуючи його типову, рекомендовану схему, М. Гаврилук і О. Курочкін відзначають: «Зберігаючи яскравий» народний колорит і близьку до календарної приуроченість, прадавнє свято докорінно змінилося і проходить сьогодні нерідко як огляд готовності трудівників села до майбутніх жнив. У багатьох областях України купальські звичаї та обряди використовуються як елементи художньо-ігрової програми Дня молоді, Свята Серпа і Молота та ін., що відзначаються у середині літа» [1, с. 223–224].

Під впливом радянських обрядотворців руйнувалася традиційна символіка купальської містерії – «природно інтернаціоналізувалася, тобто набувала більш широкого звучання» [81, с. 224]. Конкретним прикладом такої інтернаціоналізації було те, що в радянській редакції «купальський вінок любові нерідко трактується як вінок дружби народів, спалення солом'яних чучел символізує суд над паліями війни» [1, с. 224]. Оскільки генеральним напрямком розвитку радянського масового свята було «святкове осмислення праці», як природний тлумачився і той факт, що в традиційну основу «радянського свята Івана Купала вплітаються мотиви величання ударників праці, уславлення союзу робітничого класу і селянства» [1, с. 224]. З позицій пострадянської

етнології цілком очевидно є саме протиприродність інновацій тоталітарної доби, які перетворювали традиційну святкову обрядовість на примітивні пропагандистські кітчі.

Ідеї інтернаціоналізації традиційної культури українців слугували «збагачені» соціалістичним змістом і символікою російські свята зустрічі Весни та Російської Зими. Ці свята, незважаючи на очевидну для всіх специфіку кліматичних умов північної сусідки, поширювалися на території України та Білорусії. «...Свято зустрічі Весни, як і свято Російської Зими, вперше з кінця 50-х років стало відзначатися в РСФСР і тільки потім поширилося на Україні та в Білорусії, – відзначають М. Гаврилук і О. Курочкін і висновують: – Широкий і доволі швидкій популяризації цих святкових традицій у сусідніх республіках сприяла генетична й історико-культурна спорідненість трьох братніх народів, які належать до єдиної метаєтнічної спільноти. У цьому слід бачити один із конкретних проявів... інтеграційних процесів міжрегіонального характеру» [1, с. 224]. Насправді ж поширення створених у московському центрі псевдонародних схем календарних свят було одним із напрямів «генеральної лінії», спрямованої на уніфікацію традиційної обрядовості українців, білорусів і росіян з метою стирання рис національної своєрідності й утвердження стандартів «загально-радянських» свят, єдиної структури «соціалістичної святково-обрядової культури»: «Склад сезонних чи календарних свят нового типу, художньо-обрядові засоби їх вираження ще остаточно не стабілізувалися і перебувають у процесі розвитку, – констатували українські дослідники на Х Міжнародному з'їзді славистів 1988-го року. – Одні з них – свято Врожаю, Нового року – мають по суті всесоюзний діапазон, інші, як наприклад, свято Івана Купала, поширені в межах великого регіону республіки, треті, такі, як свято проводів на полонину у вівчарів Карпат, є локальною традицією. Але незважаючи на різні масштаби побутування, всі вони входять в єдину систему соціалістичної святково-обрядової культури. У ній, як і в інших сферах життєдіяльності радянського суспільства, активно діє механізм зближення і збагачення національних культур» [1, с. 224–225]. «Остаточна стабілізація» системи соціалістичної обрядовості означала в майбутньому її цілковиту уніфікацію шляхом поступового стирання рис регіональної і локальної своєрідності. Цей процес, у який були різною мірою втягнуті не лише всі республіки колишнього СРСР, а й країни – насамперед слов'янські – соціалістичного табору, припинився лише з розпадом соціалістичного табору й Радянського Союзу.

Соціалістичні перетворення значною мірою деформували і традиційну родинну обрядовість, зруйнувавши її цілісність. Припинення діяльності баб-повитух, зумовлене розвитком системи охорони здоров'я, було чи не єдиною беззастережно позитивною інновацією радянської доби. Обряд «звіздин», який у комплексі нової обрядовості замінив традиційні христини, був позначений типовими рисами загальнорадянської ідеологізації та уніфікації, у церемонії «звіздин» акцентувалися цінності тоталітарної системи на протигагу традиційним цінностям родинного життя.

Найбільше архаїчних елементів зберігали поховально-поминальні обряди, пов'язані з обмиванням, одяганням покійного, покладанням до труни, виносом із дому, походом на кладовище похованням, поминальним обідом із ритуальним коливом, обов'язковими поминками на дев'ятий, сороковий день і роковини. Зберігали чинність і поминальні дні: «проводи» на Пасху, троїцька субота. Серед найпоширеніших

нововведень стали правила вимикати радіо і телевізор, зупиняти годинник на знак трауру, зупиняти поховальну процесію біля місця роботи покійного, біля монумента воїнам, полеглим у боях за радянську владу використовувати траурні вінки, пов'язки. Схема громадянського поховального обряду, насаджувана в селі, включала створення поховальної комісії, врочисте чергування біля труни, промови керівників колективу, участь духового оркестру тощо.

Суттєвих трансформацій зазнали українські шлюбні обряди. Роль традиційних елементів обрядовості в радянському шлюбному ритуалі була мінімізована, зведена до другорядно-декоративної. Визначальною у структурі нового ритуалу була «сукупність офіційних символічних актів загальносоюзного значення», куди входили: урочисте привітання молодих, обмін обручками, згода на шлюб, вручення шлюбного свідоцтва, виголошення привітальних текстів, покладання квітів до пам'ятника Леніну чи монумента загиблим воїнам тощо. Серед відібраних з арсеналу традиційних і санкціонованих владою обрядових форм найактивніше використовувалися наступні: зустріч молодих біля входу в обрядове приміщення з караваєм чи тортом на рушнику, ставання молодих на рушник, після чого «молода... протягує його ногою, «щоб і інші дівчата виходили заміж»; обсіпання молодих зерном і цукерками [1, с. 226] тощо, – тобто, загалом, елементи, пов'язані з максимально примітивованою символікою хліба та весільних рушників. У форматі локальних традицій практикувалося використання весільного «гільця», «деревця», елементи національного одягу, стрічки, барвінкові віночки, ритуал одягання молодої, заплітання коси та ін. У переліку збережених елементів традиційної обрядовості М. Гаврилюк і О. Курочкін називають батьківське благословення і збереження «основи інституту весільних чинів» [1, с. 219]. У тексті цитованої статті, як і в більшості інших досліджень, присвячених шлюбним обрядам соціалістичної доби, не згадується про домінування матері в усьому комплексі обрядодій, що становило одну з найхарактерніших рис традиційного українського весілля. У радянській шлюбній обрядовості домінували не берегиня родинного вогнища, а офіційні особи, які певною мірою представляли маскуліну державність Радянського Союзу, здійснюючи обов'язкові ритуали всесоюзного зразка. Роль матері була зведена до другорядної.

Специфічно радянським варіантом шлюбної церемонії було комсомольське весілля, у якому були практично відсутні головні складові традиційного весільного дійства. Комсомольське весілля загалом не прижилося в українському селі. Безрезультатними виявилися і спроби запровадити «безалкогольне» весілля в контексті «антиалкогольної кампанії» доби М. Горбачова, – дефіцит спиртного компенсувався горілкою домашнього виробництва, замаскованої під узвар, квас чи компот.

Запровадження соціалістичних обрядів радикально змінило рольові функції жінки в усьому комплексі нової святково-обрядової культури. «Якщо на святах державно-політичних «керував» представник місцевої партноменклатури, то на святах неполітичних, особливо сімейних, на перший план виходить постать так званого масовика-витівника фахівця з радянських обрядів, свят, загалом розважально-дозвіллевих дійств, спеціально навченого й перевіреного у відповідних органах з метою недопущення порушень завізованих і регламентованих правил. Так, у методичному

збірнику «Сотворение праздника», надрукованому в Донецьку 1988-го року, чітко визначається роль масовика-витівника на весіллі і, щоб не втратити специфічний колорит типового тексту, процитуємо в оригіналі: «... Колоритная фигура на свадьбе – сваха. Как правило, эту роль берет на себя культработник. Она (чи він – О. Л.) встречает свиту жениха шутками да прибаутками... Подготовка свадьбы, так же, как и других послеобрядовых торжеств, – дело сложное, его ведущие должны быть и сценаристами, и режиссерами, и актерами...» [5, с. 7].

Носієм нової соціалістичної обрядовості є представник спеціалізованої державної служби, що свідчить про грубе втручання держави у сферу родинної обрядовості. Виконуючи функції головного розпорядника весільних обрядодій, культпрацівник або масовик-витівник вносить у весільне дійство той елемент державного організуючого й регламентуючого втручання, котрий перетворював невимушене весільне дійство на стандартну церемонію. Політика агресивного «внесення святковості в побут», руйнуючи засадничі принципи традиційних обрядів, позбавляла родинні свята людського тепла, естетичного багатства й символічної значимості, часто зводячи його до примітивного колективного трапезування.

Проведений аналіз доводить, що в радянську добу календарна й родинна обрядовість маргіналізувалася, зазнавши суттєвих втрат і деформацій.

Перетворення народних обрядів на соціалістичні шляхом заміни базових змістів і форм на радянські міфологеми й відповідну зовнішню атрибутику призвело до мінімізації ролі жіночого начала, традиційно домінуючого в родинній обрядовій культурі українців. Офіційним носієм і виконавцем головних обрядів нової соціалістичної обрядовості є представник спеціалізованої державної служби, що свідчить про тотальну секуляризацію та одержавлення свят та обрядів. Виконуючи функції головного розпорядника й виконавця святково-обрядових дійств, культпрацівник чи масовик-витівник вносив у них елемент організуючого й регламентуючого стороннього втручання, котре перетворювало свято на уніфікований за всесоюзними зразками захід. Політика агресивного «внесення святковості в побут», руйнуючи засадничі принципи календарних і родинних народних обрядів, позбавляла їх символічної значимості, естетичного багатства й національної своєрідності.

Література:

1. Гаврилюк М. Обрядово-святкова спадщина східнослов'янських народів в умовах соціалізму / М. Гаврилюк, О. Курочкін // X Міжнародний з'їзд славистів, Софія, вересень 1988 р.: Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів: Доп. / АН УРСР. Редкол П. Сохань / відп. ред. та ін. – Київ : Наукова думка, 1988. – С. 211–227. 2. Дей О. Народне розвінчування релігійної облуди / О. Дей // Народ про релігію: Українська народна антирелігійна творчість / Упор. А. Іоаніді, А. Бондаренко; Вст. ст. О. Дея. – [2-е вид., доповнене]. – Київ : Політвидав України, 1984. – 254 с. 3. Лозко Г. Українське народознавство / Г. Лозко. – Київ : ЗодіакЕко, 1995. – 368 с. 4. Різник О. Обряди і свята / О. Різник, О. Гриценко // Нариси української популярної культури. – Київ : УЦКД, 1998. – С. 481–502. 5. Сотворение праздника // Статті, інтерв'ю, бесіди за «круглим столом». – Донецьк : Донбасс, 1988. – С. 72.

Малюк Євген Олександрович,
аспірант,
Київський національний університет культури і мистецтв

НОВИНИ-ІГРИ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ

У статті розглянуто особливості новин-ігор, елементу іммерсивної журналістики, характерною рисою якої є представлення матеріалів новин у формі відеоігри. Проаналізовано можливості подібних відеоігор у контексті журналістських жанрів.

Ключові слова: іммерсивна журналістика, новини-ігри, жанри журналістики, інтерактивність, відеоігри, процедурна риторика.

В статье рассмотрены особенности новостных игр, одной из составляющих частей иммерсивной журналистики, характерной чертой которой является представление новостных материалов в форме видеоигры. Проанализированы возможности подобных видеоигр в контексте журналистских жанров.

Ключевые слова: иммерсивная журналистика, жанры журналистики, интерактивность, newsgames, процедурная риторика.

In this article described features of newsgames, part of immersive journalism that represents journalistic materials in the form of videogames. Possibilities of immersive journalism in traditional journalism were analyzed.

Key words: immersive journalism, journalistic genres, interactivity, newsgames, procedural rhetoric.

Відеоігри стали невід'ємною частиною культури. У процесі розвитку технологій можливості відеоігри стали використовуватися не тільки для розваг. Хоча відеоігри ще не позбавилися остаточно «несерйозного» іміджу, час від часу розробники намагаються залучити їх до різних «серйозних» сфер – військової, наукової тощо. На поч. ХХІ ст. почали з'являтися ігри, що мають відношення до журналістики. Це явище отримало назву «іммерсивна журналістика» (від англ. immerse – занурюватися, поглиблюватися). За словами авторів книги «Newsgames: Journalism at Play», подібні ігри поєднують ігрову інтерактивність та влучність публіцистичного висловлювання [2].

Актуальність цієї теми полягає у відсутності досліджень іммерсивної журналістики з точки зору сучасної медіакультури, невід'ємною частиною якої вона є.

Метою статті є аналіз специфіки іммерсивної журналістики в контексті особливостей традиційної журналістики та сучасної інформаційної культури.

Продукти іммерсивної журналістики відносяться до «серйозних ігор», які представляють собою відеоігри, для яких розвага не є основною ціллю. Відомими дослідниками таких ігор є С. Егенфельдт-Нільсен, Дж. Х. Сміт, С. Пахарес Тоска, які аналізували можливості безпосередньо іммерсивної журналістики як «серйозної гри».

Іммерсивна журналістика досліджується також спеціалістами з *game studies*, тобто теоретиками відеоігор, серед яких Я. Богост, Б. Швайцер і С. Феррарі, чия робота «*Newsgames: Journalism at Play*» є базовою для цієї роботи; також М. Сікарт, який у своїх статтях аналізує технічні особливості новин-ігор і визначає можливу роль новин-ігор у суспільстві.

Дослідженнями медіа, в т. ч. і «новими» займалися в своїх дослідженнях О. Соколов, який відзначав велику роль ігрового начала в медіа, Л. Манович, що сформулював низку критеріїв «нових медіа» та вписав у цей контекст відеоігру.

Жанрові особливості традиційної журналістики вивчав О. Тертичний, матеріали з робіт якого використовуються в цій статті для порівняння з особливостями іммерсивної журналістики. Варто зазначити, що гра в загальному вигляді визначається О. Тертичним як окремий жанр періодики. Такі ігри частіше за все не відносяться до якихось подій, вони просто існують для привернення уваги читачів. Ігри в періодиці – це різні пазли, загадки, кросворди; інколи гра є частиною конкурсу. На відміну від «іммерсивної журналістики», ігри традиційної журналістики не є інтерактивними.

Новини-ігри – нове явище у світових медіа, яке знаходиться на перетині відеоігри та журналістики. Автори книги «*Newsgames: Journalism at Play*», Я. Богост, С. Феррарі та Б. Швайцер знаходять шляхи, якими ігри можуть використовуватися в новинах, які б дозволили іграм розкрити ті теми, які, можливо, не завжди вдасться розкрити звичним журналістським матеріалом.

Певна теоретична плутанина створюється при аналізі такого терміна як «новини-ігри». М. Сікарт розглядає їх лише в контексті коментарів до новин, тоді як Я. Богост, Б. Швайцер і С. Феррарі ототожнюють поняття «новини-ігри» та «іммерсивна журналістика», і в їхній праці найближчим аналогом до розуміння М. Сікартом «новини-ігор» є «ігри поточних подій». «Новини-ігри» як назва всього класу ігор, що пов'язані з журналістикою, є неточною, оскільки сфера журналістики виходить далеко за межі новин. Тобто іммерсивна журналістика є ширшою темою. Більше того, іммерсивна журналістика виходить за межі відеоігри. Наприклад, т. зв. ARG – *Augmented Reality Games* («Ігри доповненої реальності»), описані в книзі «*Newsgames*», проходять у різних умовах, лише час від часу потребуючи комп'ютера.

Відеоігра як медіум, за допомогою якого створюється журналістський матеріал, є принципово новим підходом для даної сфери. Відеоігри симулюють роботу певних систем, конструюючи моделі, з якими можна взаємодіяти. Подібну функцію відеоігри Ян Богост називає «процедурною риторикою» – можливість переконувати за допомогою створення певних унікальних ситуацій у межах відеоігри, яка не була притаманна до цього жодному іншому медіуму. Подібна особливість є важливою частиною нашої сучасної культури – можливість «грати» в певні події, моделювати певні ситуації, що мають відношення до конкретних подій, що мають пряме відношення до людської дійсності, змінює розуміння особливостей передачі та сприймання інформації. З точки зору ігрових правил продукти іммерсивної журналістики є досить простими, а час проходження такої гри зазвичай не перебільшує аналогічний час, який потрібен читачу або глядачу для освоєння більш звичної форми журналістського контенту. Однак цей підхід вимагає інших якостей для сприйняття матеріалу. Іммерсивна

журналістика змінює реципієнта медіакультури, який крім прямого споживання інформації, стає учасником її формулювання за допомогою активної взаємодії з медіумом. Таких людей дослідник Д. Гарріс пропонує називати «viewers» – від поєднання двох англійських слів «глядач» і «користувач».

М. Сікарт зазначає, що новини-ігри близькі до того, що називається «суспільним мовленням», тому що вони також існують не для прибутковості, і також намагаються вийти за рамки обмежень чистої розваги, урізноманітнюючи досвід своїх користувачів. Такі ігри скоріш симулюють певні аспекти новин, а не прямо передають ідеї. «Ігри як новини не міняють ідеї, але дають нові аргументи для залучення їх у сферу суспільної дискусії. Відношення ігор як новин до користувача є відношенням до громадянина, а не споживача», – робить висновок дослідник [4]. Відсутність конкретного однозначного висловлювання та схильність багатьох із новин-ігор до симулювання систем дозволяють гравцеві робити вільний вибір.

Новини-ігри хоч і мають редакторський вплив і стосуються багатьох політичних питань, та при цьому вони схожі не на пропагандистську машину, а на майданчик для дискусії. За влучним висловленням М. Сікарта, «політичні ігри звертаються до партизана, а новини-ігри – до громадянина». Однак помилково вважати, що новини-ігри не ідеологічні, просто ідеологія в новино-іграх завдяки особливостям подачі представлена не як істина в останній інстанції, а як аргумент [4].

У книзі *Newsgames* визначаються наступні жанри іммерсивної журналістики:

– ігри поточних подій:

а) ігри-авторські колонки;

б) ігри-таблїди;

в) репортажні ігри;

– ігри-інфографіка;

– редакційні ігри;

– ігри комм'юніті;

– ігри-пазли;

– платформи для новин-ігор.

Отже, при створенні класифікації автори поклалися на яскраві особливості певних ігор, ніж на логіку, адже протягом класифікації її елементи порушують правило подїлу понять, не маючи загальної підстави. Класифікація конкретно «ігор поточних подій» хоч, можливо, і не ідеальна, але цілісна та має зрозумїлі відповідники до традиційної журналістики, тому більшість своєї уваги в питанні схожого та відмінного з традиційною журналістикою придїлимо їм.

За М. Сікартом, «новини-ігри» – це «серйозні комп'ютерні ігри, що створені для ілюстрування специфічного та конкретного аспекту новин за допомогою значення її процедурної риторики з метою участі в публічних обговореннях». М. Сікарт розцінює новини-ігри як ілюстрацію чи коментар до новин. Важливою особливістю подібних ігор є те, що вони насамперед симулюють певні аспекти новин, а не прямо передають ідеї. Новини-ігри дають нові аргументи для залучення їх у сферу суспільної дискусії. Відношення ігор як новин до користувача є відношенням до громадянина, а не споживача [4]. З іншого боку відеогра не вільна від пропаганди, і думка М. Сікарта є лише побажанням.

Ніхто не заважає геймдизайнерові спланувати цілковито пропагандистську гру, яка б тим не менш відповідала основним критеріям новино-гри.

Із точки зору традиційної журналістики більшість з новин мають жанр замітки. За О. Тертичним, головними вимогами до інформаційної замітки є оперативність та актуальність [7]. Якщо проблема актуальності в рамках іммерсивної журналістики вирішується доволі просто, і відеоігри піднімають найскладніші теми, як, наприклад, тероризм, то з оперативністю появи таких ігор існують проблеми. Розробка гри, навіть доволі примітивної, потребує часу, який більший за написання текстового матеріалу або монтажу відео, оскільки відеогра представляє собою синтез тексту, графіки, музики, програмного коду тощо. Можливим вирішенням проблеми може бути автоматизація процесу розробки новино-ігор шляхом використання конструкторів для їх реалізації.

У свою чергу «ігри поточних подій» автори книги «Newsgames. Journalism at Play» поділяють на:

а) ігри-редакційні статті (editorial games):

Автори вищеназваної книги в якості прикладу, що демонструє типову «гру-редакторську колонку», звертаються до одного з матеріалів журналу «Wired», де проблема сомалійських піратів, актуальної на момент випуску (а тому є такою, що відноситься до новин) розглядалась з точки зору економіки. Багато елементів статті «Крвожерливий капіталізм: економічний аналіз бізнес-моделі сомалійських піратів» нагадують відеограу – ілюстрації до статті могли б стати частиною типової відеогри з елементами менеджменту. Була й ще одна причина, завдяки якій ця стаття більше нагадувала відеограу, ніж авторську колонку – ігри, які базуються на описуванні певних систем, скоріш демонструють системну динаміку, ніж розповідають конкретну історію. Тобто замість того, щоб розповісти історію про конкретну піратську команду, стаття характеризує систему сомалійського піратства в цілому.

Звісно, це була лише стаття та набори формул, які описують систему, а не симулюють її. Однак автори статті відчули потенціал даної моделі як гри і згодом створили веб-сторінку за мотивами статті. Завданням гравця було захоплювати кораблі біля Аденської затоки. Звісно, гра не симулювала усіх особливостей піратства в Сомалі, що були описані в статті; деякі деталі, які робили систему більш насиченою, були опущені задля того, щоб модель гри представляла собою керовану систему, її правилам було б простіше навчитися та ігрова сесія була короткою. Крізь гру користувач розуміє, як сомалійське піратство включене у світову економіку [2, с. 9–10].

Більшість із «ігор-редакційних статей» з точки зору як методу, так і жанру традиційної журналістики близькі до коментаря. За допомогою його «автор виражає ставлення до актуальних подій, формулює пов'язані з ними задачі та проблеми у формі стислого аналізу недоліків або досягнень, а також виражає оцінку, прогноз розвитку тощо» [7]. Хоча багато ігор тяжіють до аналітичності, чистих аналогів теоретичних аналітичних жанрів, як, наприклад, стаття, в іммерсивній журналістиці не знайти. Унаслідок своїх особливостей навіть в ігровому процесі тих ігор, для яких головне не коментар щодо подій, а симуляція системи, як, наприклад, ігри серії «Democasu», смисл залежить у більшій мірі від стратегії гравця, ніж від інтенції автора продемонструвати певні залежності.

Гонсало Фраска – відомий уругвайський геймдизайнер, один з піонерів «новин-ігор», є автором яскравих прикладів «ігор-редакторських колонок». У грі «12 вересня» гравець повинен скинути бомби на терористів в умовному іракському містечку, та бомби неодмінно вбивають мирних жителів, і чим більше мирних жителів вбито, тим більше терористів. Існує тільки одна можливість припинити зменшення кількості терористів – взагалі зупинити бомбардування та припинити гру. Фраска створив ще декілька цікавих ігор-соціальних коментарів. *Kabul Kaboom* – переосмислення класичної гри *Kaboom* з консолі Atari 2600. Задача гравця – ловити бомби, які кидає в'язень. У версії Фраско замість в'язня – фігура з картини Пікассо «Гуерніка», а додаток до бомб – гамбургери. Пікассо намалював цю картину у відповідь на бомбардування міста Гуерніка німецькими та італійськими літаками під час громадянської війни в Іспанії. Фраска проводить аналогію між цими авіаударами та американськими і натовськими бомбардуваннями для повалення Талібану [2, с. 13]. Тут відеогра наближається до невербального жанру карикатури. Спорідненість карикатури та гри-редакторської колонки відзначається дослідниками М. Треанором та М. Матеасом, які вказують, що внаслідок процедурної риторики, тобто переконанням за допомогою ігрового процесу, відеоігри більш впливові, ніж карикатури;

б) ігри-таблоїди:

Ігри-таблоїди акцентують увагу на плітках з життя зірок спорту, кіно, політичних діячів тощо. У цьому вони близькі до журналістського жанру заміток, однак не в класичному вигляді, для якого головним є об'єктивне подання фактів, а у вигляді її підвиду з «жовтої преси», яка, за вдалим висловлюванням авторів книги «*Newsgames*», «капіталізує суспільний інтерес». Після фіналу Чемпіонату світу з футболу 2006 року, коли Зінедін Зідан вдарив головою Марко Матерацці і наприкінці матчу був видалений з поля, анонімний італійський футбольний фанат створив невеличку гру під назвою «*Nothead Zidane*». Гравець, що уособлює Зідана, бігає серед десятків Марко Матерацці, яких можна бити головою; після декількох вдалих спроб, він отримує червону картку і гра закінчується. Автори книги «*Newsgames*» не бачать тут ні коментаря, ні якоїсь розваги (у грі навіть немає таблиці рекордів); як стверджує Я. Богост, це просто відповідь на суспільний інтерес. Такі ігри дуже швидко проходяться, навряд чи гравець витратить більше часу на неї, ніж на читання статті, але досвід від цього буде зовсім іншим [2, с. 16].

Російська дослідниця Ю. Шитенко вважає, що гра «*Whack Osama!*» («Вдар Осаму!») – мається на увазі колишній лідер терористичної організації «Аль-Каїда» Осам бен Ладен), – незважаючи на заяви авторів і таблоїдний характер, не є новинною, оскільки та не відноситься до певних подій, не симулює певних процесів і «не конвертується в повідомлення журналістського тексту» [8]. Ігровий процес «*Whack Osama!*» є аналогічним до відомої американської гри *whack-a-mole* («Вдар крота»), де гравець повинен швидко бити по кротах, що вилізають із нір. Дійсно, при тому, що гра дуже близька до таблоїдних та експлуатує людський інтерес або скоріш відчай (реліз гри відбувся 19 вересня 2001 року – через 8 днів після трагічних подій у Нью-Йорку), вона не є частиною «новин-ігор». Однак є частиною «іммерсивної журналістики», яка за аналогією до традиційної журналістики серед інших жанрів має місце те, що називається «грою» та не прив'язане до конкретних подій;

в) репортажні ігри:

Репортажні ігри ж намагаються бути не такими звичайними; вони відтворюють факти, як справжня відеоігрова версія статті чи телевізійного матеріалу. Одна з подібних ігор, *Points of Entry*, відтворювала реальний досвід здобуття *green card*. Після проходження цієї гри, гравець отримував інформацію про успішні та неуспішні стратегії отримання цього документа. Гра демонструвала всю редукованість сучасної імміграційної системи. Цікавим моментом є використання в цій грі методу інтерв'ю, який може бути окремим жанром у традиційній журналістиці, але не є таким у відеоігрі, оскільки сутність цього жанру полягає в обміні досвідом, думками з певною людиною. Допоки ігри не проходять тесту Тьюрінга і не можуть бути повноцінним співбесідником, реальність створення подібних проектів дуже низька, в усьому ж іншому інтерв'ю.

Під час створення гри-симуляції програміст та дизайнер повинні враховувати, що деякі особливості реального явища в їхній ігровій моделі треба опустити. Дослідник Як Богост називає це «симуляційною прогалиною». Інший дослідник Мігель Сікарт стверджує що «ідеологію ігр-новин... можна знайти в тому, як переводиться тема новин на мову ігрової системи» [4].

Уваги варта й гра «*Faith Fighter*», яка демонструє, що іммерсивна журналістика спроможна піднімати тему релігійної нетерпимості. Вона є коментарем до антиісламських карикатур газетах, яка намагається показати, що дуже часто використання потужності релігії призводить до розпалювання ненависті серед віруючих. Ця гра є інструментом, який можна використовувати, щоб звільнитися від релігійної ненависті без реального насильства та шкоди проти інших. Але інтенція автора була неправильно трактована більшістю з користувачів, і розробнику гри довелося робити другу частину, в якій був інший підхід – треба клікати на різних богів на екрані, щоб вони залишалися щасливими. Гра рано чи пізно все ж закінчувалася поразкою та написом «Гра закінчена: Ви не змогли поважати релігію і тепер світ у повному безладі». Подібний підхід є й у відомій грі «*Madrid*», яка стосувалася терористичних актів у Мадриді, де гравець повинен клікати на свічки, що постійно гаснуть. Єдиний спосіб не програти – грати безкінечно. Як бачимо, при однаковій механіці обидві гри в різні шляхи звертаються до гравця.

Новини-ігри є одним із різновидів «серйозних ігор», які використовують інтерактивні можливості відеоігор у журналістиці. Хоча деякими дослідниками, як, наприклад, О. Тертичним, ігри традиційної періодики на кшталт кросвордів розглядаються як окремий її жанр, новини-ігри відходять від виняткової розваги, реагуючи на актуальні події сьогодення. Вони можуть бути соціальним або політичним коментарем чи просто «капіталізувати суспільний інтерес» до резонансних подій. Новини-ігри представляють особливий інтерес для аналітики, яку представляють не в якості статичних цифрових даних, а симулюванням певних систем. Подібні відеоігри можуть виконувати в сучасному суспільстві роль «суспільного мовлення», незалежного та не орієнтованого на виключно розважальний матеріал, що пов'язано з особливістю «процедурної риторики», яка притаманна іграм, і які переконують за допомогою ігрового процесу, який у залежності від вибору користувача може мати інше смислове навантаження. З іншого боку, подібна незалежність та свобода трактовок ігрового процесу є певною мірою міфологізацією, і гра не є вільною від упередженої, пропагандистської думки.

Література:

1. Bogost I. *Persuasive games*/Ian Bogost. – Cambridge, MA and London: MIT Press, 2007. – 450 pp.
2. Bogost I., Ferrari S., Schwarzer B. *Newsgames: Journalism at Play*/ Ian Bogost, Simon Ferrari, Bobby Schwarzer. – Cambridge: MIT Press, 2010. – 236 pp.
3. Kovach, B. and Rosenstiel T. 2001. *The Elements of Journalism*. Three Rivers Press. – 320 pp.
4. Sicart M. *Newsgames: Theory and Design*/M.Sicart. Режим доступу – <https://www.icict.fiocruz.br/sites/www.icict.fiocruz.br/files/Newsgames%20Theory%20and%20Design%20in%20Entertainment%20Computing.pdf>
5. Swain C. *Designing Games to Effect Social Change*/ C.Swain. DIGRA. Матеріали конференції. Режим доступу – <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/07311.09363.pdf>
6. Treanor M., Mateas M. *Newsgames: Procedural Rhetoric meets Political Cartoons*. [Електронний ресурс] / M.Treanor, M.Mateas. DIGRA. Матеріали конференції. Режим доступу – <https://games.soe.ucsc.edu/newsgames-procedural-rhetoric-meets-political-cartoons>
7. Тертычный А. *Жанры периодической печати*. [Електронний ресурс]/Александр Тертычный. – Москва : Аспект Пресс, 2000. Режим доступу: www.evartist.narod.ru/text2/01.htm
8. Шутенко Ю. «Новостные игры» как феномен журналистики. [Електронний ресурс] / Ю. Шутенко – Вестник Челябинского государственного университета. 2015, №5 (360). Режим доступу – cyberleninka.ru/article/n/novostnye-igry-kak-fenomen-zhurnalistiki

УДК 378.147:78

*Мірошніченко Анна Анатоліївна,
здобувач,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У статті йдеться про умови формування професіонала з високим рівнем музично-освітньої підготовки. Обґрунтовано необхідність використання у процесі його формування методологічних принципів, що базуються на загальнофілософській і культурологічній основі. Зазначено, що лише за таких умов освітній потенціал музичної культури може одержати цілісне вивчення й ефективне використання набутих знань.

Ключові слова: музична культура, принцип, музична освіта, методика, культурологія, знання, фахівець.

В статье речь идет об условиях формирования профессионала с высоким уровнем музыкально-образовательной подготовки. Обосновывается необходимость использования в процессе его формирования методологических принципов, основанных на общепhilosophической и культурологической методологии. Отмечается, что только при таких условиях образовательный потенциал музыкальной культуры может получить целостное изучение и эффективное использование приобретенных знаний.

Ключевые слова: музыкальная культура, принцип, образование, методика, культурологія, знання, спеціаліст.

It is talking about the conditions of the formation of a professional with a high level of the musical and educational training in the article. The necessity of the using in the process of his formation of the methodological principles based on the philosophical and cultural methodology. It is noted that only under such conditions, the educational potential of the musical culture can get a holistic learning and effective use of the acquired knowledge.

Key words: musical culture, principle, education, technique, culture, knowledge, expert.

Культивування смаку й художньо-естетичної свідомості реалізується значною мірою засобами мистецької, у тому числі музичної освіти. Сучасна музична освіта наповнена культурно-креативними, гуманістичними ідеями, потребує цілеспрямованого збагачення набору фахових дисциплін за перспективними навчальними програмами, супроводжуваного використанням ефективних методів і методик. Музична педагогіка в сучасній Україні поступово модернізується, зберігаючи традиціоналізовані ціннісні орієнтації. Тривають процеси гуманітаризації і культурологізації системи музичної освіти. Вона реалізується засобами спеціалізованих навчальних закладів – від рівня

музичних шкіл й дитячих академій мистецтв до державних музичних академій, консерваторій і університетів мистецтв.

Проблеми розвитку музично-педагогічної освіти різноаспектно досліджуються вітчизняними освітянами й мистецтвознавцями як у теоретико-методологічному, так і в практичному аспектах: О. Бузова, Т. Гризоглазова, О. Добриньова, В. Журавський, С. Заливадний, К. Ібраєва, Н. Ничкало, О. Передерій, Л. Столярчук й ін. Зазначені ними принципи музичної освіти в їхній органічній єдності об'єктивно зумовлені логікою освітньо-виховного процесу й зростанням навчально-методичної якості всієї системи сучасної музичної освіти, досягненнями науки і техніки у світі.

Аналізуючи феномен сучасної освіти в контексті глобальних цивілізаційних процесів, український педагог Н. Ничкало визначає основні принципи її побудови: взаємозв'язок загальної і професійної освіти; індивідуалізацію навчання; інтердисциплінарність знань із забезпеченням їх належної якості; постійне збагачення знань та умінь педагога; пізнання й акцентуація власної системи цінностей тощо [4, с. 39].

У дисертації російського вченого С. Заливадного проаналізовано загальні принципи освоєння й синтезування музичних традицій, які зазнали впливу комп'ютеризації. Тому актуалізується потреба поглибленого вивчення механізмів музичної традиції, концептуального синтезування її елементів й вихід цього процесу в напрямку міждисциплінарності [3]. У докторській дисертації російської дослідниці О. Передерій проаналізовано методологічні принципи й концепції побудови російської музичної освіти, у тому числі й засвоєння фортепіанно-виконавського мистецтва [5].

Метою статті є розгляд теоретико-методологічних принципів української музичної освіти для забезпечення ефективності музичного навчання і виховання.

Сучасний стан розвитку вітчизняної музичної освіти характеризується її входженням до загальноєвропейського культурного простору, безперервністю у часі й задоволенні художньо-естетичних потреб дітей і дорослих. Потреба модернізації музичної освіти підпорядкована формуванню особистості, зорієнтованої на творчий саморозвиток, невід'ємний від надбань світової та вітчизняної музичної культури, із залученням авторських оригінальних навчальних проєктів, новітніх інформаційно-освітніх технологій тощо, які ґрунтуються на певних теоретико-методологічних принципах музичної освіти.

Принцип цілісності та інтегративності, передбачаючи органічний взаємозв'язок загальноосвітніх і фахових знань, створює сприятливі умови для плідної взаємодії науки і мистецтва. Реалізація цього принципу передбачає ефективну співпрацю викладачів різних навчальних дисциплін, потребує злагодженості їхніх навчально-виховних зусиль, вимагає координації та взаємоузгодженості освітніх програм, цілей та завдань. Його застосування сприяє цілісному засвоєнню вихованцями сутності музично-композиційних та виконавських процесів, високопрофесійній орієнтації у різноманітних художньо-мистецьких явищах, уможливорює паралельне засвоєння вузлових компонентів навчального матеріалу в процесі виконання сукупності духовно-практичних завдань.

Дотримання принципу системності і послідовності вимагає чіткої структурної організації занять, поетапного засвоєння музично-освітніх знань, умінь та навичок за

умови поступового ускладнення в процесі реалізації індивідуальних домашніх творчих завдань й систематичного планування самостійної домашньої роботи. Непересічним володінням музично-виконавської практики позначена концертна діяльність багатостраждального українського акордеоніста І. Завадського з щоденним тренуванням гри на музичному інструментові протягом не менше 8 годин на добу, а також проведення у студентських аудиторіях пізнавально-виховних лекцій-концертів з історії світової та української національної музики.

Принцип активності, об'єктивований в освітньо-виховному процесові вихованцями музичних навчальних закладів, потребує цілодобової виконавської практики й наполегливого тренування. Не випадково після тріумфальних музично-концертних виступів видатного оперного співака Д. Гнатюка в середині 1960-х рр. у Канаді одна з тамтешніх музичних критиків охарактеризувала його голос «як великий, чистий, дуже багатий і тренований настільки, що будь-яка вокальна трудність здається йому легкою і природною, як розмова і ходіння» [6, с. 305].

Принцип індивідуалізації ґрунтується на всебічній об'єктивній оцінці індивідуально-психологічних особливостей вихованців, рівня їх музичної обдарованості, загального та фахового розвитку. Наставникам творчої молоді слід постійно коригувати процес удосконалення її творчих здібностей, інтересів та потреб, прагнути методологічної переорієнтації музично-виконавської підготовки від технологічної її реалізації до особистісно-розвивальної моделі, створення умов для найповнішого розкриття індивідуальних можливостей кожного.

Винятково важливим є принцип творчої самостійності, зорієнтований на здійснення цілеспрямованого переходу від керованої діяльності до самодіяльності вихованців музичних навчальних закладів, прищеплення їм знань і навичок методики опрацювання навчально-виконавського матеріалу, осягнення його естетичної цінності через емоційні переживання та співтворчість у процесі реалізації мистецького задуму, прагнення до якнайповнішої об'єктивації творчих можливостей.

Реалізація принципу єдності форм музичної діяльності, спрямована на забезпечення активного й цілеспрямованого сприйняття вихованцями музичних творів, оцінку їх художнього змісту й логічної структури, розучування й виконавське опрацювання потребує засвоєння та осмислення потрібної історико-теоретичної інформації як зародку творчого музикування. Безумовною запорукою успіху є органічний зв'язок послідовності і пропорційності в набутті музично-виконавських умінь та навичок.

Відповідно до принципу освітньої доцільності музично-виконавського репертуару, ретельно окреслений обсяг навчального матеріалу з урахуванням індивідуальних особливостей майбутніх музикантів-професіоналів та зростання їхніх виконавсько-технічних можливостей сприяє належному сприйняттю пропорційного співвідношення художнього й інструктивно-технічного матеріалу за вимоги поетапного зростання його складності, зважаючи на емоційно-образну насиченість музичних творів, їх композиційну довершеність та жанрово-стильове розмаїття.

Особливо важливим для вдосконалення музично-освітньої підготовки студентів вищих мистецьких навчальних закладів має забезпечення їх загальнохудожньої ерудиції.

Вирішенню цього завдання, як зазначає сучасний український мистецтвознавець і педагог О. Бузова, слугуватиме запровадження розробленого нею спецкурсу «Музика і поліхудожнє виховання особистості», який включає навчально-методичні тексти, що стосуються проблематики мистецького опанування, полі художнього діалогу й педагогічної проєкції поліхудожніх знань [1]. Причому прищеплення майбутнім викладачам музики належних художньо-естетичних смаків має кваліфікуватися як визначальний чинник реалізації їх професійного становлення. Зазначене уможлиблюється в процесі запровадження верифікованих соціокультурною практикою навчально-виховних методів. Зокрема, образно-асоціативний метод об'єктивується шляхом збагачення естетичних переживань студентами художньо-образних зв'язків між різними видами мистецтва.

Емоційно-почуттєвий потенціал художніх образів поезії, музики, живопису, кіно й театру тощо ефективніше за будь-які вербальні пояснення сприяє формуванню музично-сенсорної реакції й інтенсифікації емоційно-естетичних переживань музики, супроводжуючись культивуванням продуктивно-креативної уяви. Аналітико-формотворчий метод цінний потенціалом якісної порівняльності виражальних та зображальних засобів у різних видах мистецтва й сприяє поглибленому усвідомленню універсальних та специфічних художніх закономірностей. Систематизований підхід до порівняльно-художнього аналізу вимагає розуміння змісту і форми витворів мистецтва в їх нерозривній єдності засобами зорового, вербально-сислового й пластичного спрямування.

Міжмистецька асоціативна домінанта стимулює катарсичну насиченість музичних образів й підносить на якісно вищій рівень естетичну задоволеність студентів комплексними результатами художньо-естетичної діяльності.

Активізації креативної насиченості музично-теоретичної й виконавської діяльності в процесі аналізу та інтерпретації музичних творів сприяє запровадженню апробованих соціокультурним досвідом методів і прийомів. До них належать:

- прищеплення студентам умінь та навичок художньо-пошукової мотивації в процесі реалізації можливостей поліваріантного розв'язання творчих завдань у різних видах мистецтва. Процес ознайомлення з художніми образами певної музичної теми й порівняння їх із іншими мистецькими творами і жанрами має супроводжуватися визначенням різноваріантності її художньої інтерпретації із залученням адекватного набору художньо-мистецьких засобів. Усвідомлення можливостей диференційованого прочитання теми є важливим чинником процесу продукування у студентів творчих здібностей і культивування в них потреби продуктивної самореалізації;

- стимулювання творчої уяви й фантазії в процесі образного моделювання музично-композиційних завдань з урахуванням міжмистецьких зв'язків. Не означає винятку й художньо-естетична інтерпретація музики творчий процес. У процесі поліхудожнього освоєння закономірностей мистецького пізнання створюються сприятливі можливості для активізації образної уяви й творчої фантазії студентів, прищеплення їм навичок художньо-образного моделювання дійсності. Образність художньо-індивідуального сприйняття змістовності музичних творів сприяє активізації духовно-практичної діяльності і в інших видах мистецтва;

- культивування здібності до інтерпретаційно-формотворчої діяльності засобами художньої інтуїції, тобто здатності розкривати істину без обґрунтування засобів логічних доведень. Остання як компонент художньо-пізнавального процесу є наслідком усієї попередньої діяльності митця. Це особливий вид асоціативних уявлень, у якому контрольований свідомістю результат розумової діяльності сприймається як знахідка, осяяння. Художня інтуїція допомагає митцеві завершити ланцюг уже пізнаних ним фактів.

Методики музичної освіти й виховання передбачають активне використання різноманітних форм: уроків музичного мистецтва, факультативних музичних занять, позакласної та позашкільної роботи (гуртки, музично-виховні свята, концерти, вистави, художні виставки з музичним супроводом тощо). Акумуляція музично-педагогічного досвіду передбачає поглиблене вивчення й узагальнення здобутків науково-експериментальної діяльності практичних педагогів у процесі пошуку ефективних освітньо-виховних технологій й оптимізації музичного навчання та виховання. Цей досвід збагачується здобутками науково-дослідних інститутів, лабораторій та окремих науковців, які працюють над комплексним удосконаленням процесу музичного навчання.

Протягом тривалого досвіду опанування грою на музичному інструментові, тобто практичного музикування, крім традиційних індивідуальних уроків музики, є участь вихованців у концертній практиці музичної самодіяльності, колективних музичних заходах тощо. У процесі професійного музичного навчання метод привчання реалізується протягом повсякденної участі вихованців у музичному житті навчального закладу – відвідуванні та участі у концертах, лекторіях, інших акціях, спрямованих на поширення та пропаганду музичного мистецтва.

Музично-виконавські вправи – багаторазовим повторенням певних завдань сприяють закріпленню й удосконаленню практичних навичок музичного виконавства. Зазначене досягає максимальної ефективності лише за умови поєднання зорієнтованості на високий професіоналізм і метод переконання. Музично-виконавські вправи з акцентуванням на індивідуалізацію широко використовуються в сучасній музичній освіті в контексті забезпечення технічної підготовки музиканта з вектором творчості. Високопродуктивна, творча робота можлива лише за умови міцного освоєння змісту і форм музичних конструкцій, осягнення зв'язків між ними й прагнення майстерно матеріалізувати свої художні замисли. Для прогресивного розвитку сучасної музичної освіти є актуальним висловлене видатним швейцарським педагогом І. Песталоцці застереження щодо неприпустимості будь-яких проявів рутинності й одноманітності у професійній діяльності вчителя. Альтернативою цим небезпечним явищам у сучасній музично-освітній творчоті мають стати інтенсивне переосмислення цінностей, оригінальність, інноваційність підходу до справи освіти.

Сучасними осередками середньої спеціалізованої мистецької освіти є гімназії естетичного виховання, дитячі академії мистецтв, різноманітні творчі студії, спеціалізовані музичні школи-інтернати. Навчально-виховний потенціал цих закладів спрямовано на формування й розвиток творчих здібностей дітей і підлітків. Значна увага приділяється освітньо-виховній роботі з музично-обдарованими дітьми.

Успішному засвоєнню мистецьких дисциплін сприяє дедалі інтенсивніше використання в роботі зі студентами сучасних інформаційних технологій (мультимедійних і комп'ютерних програм, аудіо- та відеоряду тощо) [2].

Музична інформатика, зокрема, використовує комп'ютер як засіб вирішення складних творчих завдань у рамках музичної (композиторської, виконавської та звукорежисерської), музикознавчої й музично-педагогічної діяльності. Застосування новітніх електронних навчальних програм-презентаторів і тестування сприяють залученню широкого кола бажаючих до вивчення історії й теорії музики, формування й удосконалення навичок сольфеджування тощо і, отже, оптимізують музично-освітній навчальний процес [7].

Дедалі активніше використовуються комп'ютерні програми запису й обробки звуку (Audio CD (Ahead Nero), Adobe Audition, Sound Forge та ін.), нотного набору й верстки музичного тексту (Finale 2003), підготовки презентаційної графіки (MS Power Point тощо). Зазначені комп'ютерні технології допомагають учителям активізувати продуктивну увагу учнів, розвиваючи їхню музичну пам'ять і прищеплювати зацікавленість музикою.

Електронне програмування Power Point також успішно використовується педагогами-музикантами в навчально-виховному процесі з метою ефективного засвоєння учнями музично змістовного та звукового матеріалу. Її ж доцільно використовувати в презентаціях педагогічного досвіду вчителя, навчальних програм або окремих розділів, курсів з використанням різноманітних форм контролю за освоєнням музично-освітніх знань (тестування, цифрові музичні диктанти, участь у фахових вікторинах тощо). Програма Power Point дозволяє також органічно поєднувати трансляцію аудіо- та відеоматеріалів музично-освітнього характеру.

Принцип художньої трансформації сприяє об'єктивації потужного потенціалу різних мистецтв у креативно-експериментальній діяльності вихованців. Професійному музичному виконавству внутрішньо притаманний активний творчий характер, який проявляється у своєрідності виконавської інтерпретації музичного твору, обумовленої особливостями творчої індивідуальності музиканта-виконавця, у розмаїтті виконавських стилів тощо. Тому й струнку систему вітчизняної музичної освіти, становленню та розвитку якої первісно прислужилися у свій час М. Лисенко, Б. Лятошинський, брати Д. і Л. Ревуцькі, Р. Глієр, А. Авдієвський, М. Кондратюк і Д. Гнатюк й ін. в органічному поєднанні у ній етнокультурних традицій і новаторства, цілком справедливо вважати невід'ємним компонентом естетичних освіти і виховання нашого народу.

Таким чином, у процесі розвитку музичної освіти в Україні. сформовано струнку систему підготовки фахівців з чіткою ієрархією, яка забезпечує вертикаль наскрізної підготовки від музиканта-початківця до високого професіонала з дотриманням принципів послідовності, наступності й поетапної спадкоємності музично-освітньої підготовки. При цьому освітній потенціал музичної культури може одержати цілісне вивчення й ефективно використовуватися лише в тому випадку, якщо в процесі його формування опиратися на методологічні принципи, що базуються на загально-філософській і культурологічній методології.

Література:

1. Бузова О. Д. Поліхудожнє виховання як засіб удосконалення музичної підготовки майбутніх вчителів музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / О. Д. Бузова; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2004. – 19 с.
2. Добриньова О. Л. Проблеми професійної музичної освіти // Педагогічна наука: історія, теорія, практика, тенденції розвитку [Електронний ресурс]. – 2009. – №1. – Режим доступу: http://intellect-invest.org.ua/pedagog_editions_e-magazine_pedagogical_science_arhiv_pn_n1_2009_st_13/.
3. Заливадный М. С. Теоретические проблемы компьютеризации музыкальной деятельности (опыт комплексной характеристики): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство / М. С. Заливадный; Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; кафедра инструментовки и теории музыки. – Санкт-Петербург, 2000. – 23 с.
4. Ничкало Н. Г. Професійна освіта / Н. Г. Ничкало. – Київ : Вища школа, 2000. – 380 с.
5. Передерий О. И. Развитие отечественной педагогики музыкального образования в XIX–XX веках: автореф. дис. ... доктора пед. наук : спец. 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования» / О. И. Передерий; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2010. – 44 с.
6. Попельницька О. 100 великих діячів культури України / О. Попельницька, М. Оксеніч. – Київ : Арій, 2010. – 464 с.
7. Столярчук Л. І. Використання комп'ютерних технологій на уроках музики / Л. І. Столярчук [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://intkonf.org/stolyarchuk-li-vikoristannya-kompyuternih-tehnologiy-na-urokakh-muziki/>.

УДК 392.72:316.3

*Поплавська Аліна Вячеславівна,
аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ГОСТИННІСТЬ ЯК МЕХАНІЗМ ІНТЕГРАЦІЇ СОЦІУМУ

У статті йдеться про передумови виникнення гостинності як явища соціальної культури і фактори сприяння його розвитку. Обґрунтовано важливість і складність інтегрування первісної людини в систему соціокультурних зв'язків. Акцентовано, що саме потреба у торгівлі – тобто налагодженні обміну продуктами виробництва – спонукала наших далеких предків до дружніх стосунків з «іншими».

Ключові слова: гостинність, соціум, соціальна культура, інтегрування, торгівля, обмін, соціокультурні зв'язки.

В статье речь идет о предпосылках возникновения гостеприимства как явления социальной культуры и факторы содействия его развитию. Обосновывается важность и сложность интегрирования первобытного человека в систему социокультурных связей. Акцентируется, что именно потребность в торговле – то есть в налаживании обмена продуктами производства – побудила наших далеких предков к дружеским отношениям с «другими».

Ключевые слова: гостеприимство, социум, социальная культура, интеграция, торговля, обмен, социокультурные связи.

The article focuses on the preconditions of the appearance of the hospitality as a phenomenon of the social culture and the factors of the contribution to its development. The importance and complexity of the integration of a prehistoric man to the system of the social and cultural ties is substantiated. It is noted that it was the need for the trade – that is, to facilitate the sharing of the food production – has prompted our ancestors to the friendly relations with the "others"

Key words: hospitality, society, social culture, integration, sale, exchange, socio-cultural communication.

Гостинність є специфічною людською соціальною якістю, яка здавна притаманна усім народам у різних формах вияву, характеризуючись різним ступенем розвиненості залежно від соціально-економічного устрою життя людей. Вона завжди була не лише засобом неформальних стосунків людей, а й гарантованою формою забезпечення людини притулком, теплом і турботою, виявом довіри, прихильності, співпереживання, милосердя, взаєморозуміння.

Визрівання передумов виникнення гостинності як явища соціальної культури і факторів сприяння його розвитку був не простим і довготривалим періодом історії перетворення первісного стада вищих приматів на суспільство людей. Завжди голодні, вихідці із «загону всеїдних тварин», природно вбачали в «чужинцях» насамперед об'єкт

мисливства («ходячу їжу»), і минуло чимало часу, впродовж якого люди в пошуках засобів задоволення первісних фізичних потреб, передусім їжі, перейшли від збирання до їхнього виробництва (вирощування рослин, розведення тварин, виготовлення знарядь праці й ін.). Зазначений фактор визначив розвиток колективних початків господарського упорядкування в первісну епоху.

Серед значної кількості праць, присвячених різним аспектам феномену гостинності, виявлено лише декілька публікацій, у яких порушено питання власне соціокультурної природи первісної гостинності. Перші твори становили переважно фрагментарні описи різних традицій народів світу, зафіксованих мандрівниками та географами. Підтвердженням значного інтересу до проблеми гостинності становлять праці Аполлодора, Геродота, Гомера, Платона, Страбона й ін. Предметом вивчення авторів цих джерел є насамперед етикетні та моральні норми взаємин та питання етнічних традиційних звичаїв. Із сучасних праць найважливішими є дослідження Ю. Ватоліної, Т. Захарової, М. Мосса, П. Полевого, М. Скружинської та ін.

На думку російського дослідника Д. Громова, соціально-економічними факторами гостинності є обмін безпекою, створення комунікативної мережі у вигляді знайомств, укладання договорів про дружбу, побратимство, вільна торгівля, обмін благами, інформацією тощо. Дослідник вважає, що гостинність як соціокультурна норма утвердилася внаслідок розвитку дружніх міжрегіональних зв'язків та конкуренції між соціальними групами у гостинних пропозиціях [2].

Дослідження французького етнологіста і соціолога М. Мосса засвідчили, що до існування грошей та ринку для обміну в архаїчних громадах користувалися універсальним засобом – даруванням. М. Мосс у праці «Нарис про подарунок: форма і причина обміну в архаїчних суспільствах» яскраво проілюстрував процеси дарообміну на ранній стадії розвитку людського суспільства [5].

Російська дослідниця Т. Захарова розглядає гостинність у, так би мовити, філологічному ключі. У рамках гостинності розігрується й тимчасово нейтралізується закладена в основі моделі світу бінарна опозиція між Своїми та Чужими (бути чужими на ранніх стадіях розвитку суспільства означає бути ворожими й небезпечними). Мовна форма дає змогу чітко побачити взаємний, обмінний характер відносин гостинності як культурного явища, зокрема в дарообміні [4].

При всій науковій важливості результатів згаданих досліджень в українській культурології досі немає цілісного дослідження гостинності як явища і показника розвитку соціальної культури суспільства.

Мета статті – розкрити передумови виникнення гостинності як явища соціальної культури.

Примітивність знарядь праці вимагала від первісної людини ще довго дотримуватися колективного способу полювання, що підвищувало ефективність останнього. Зі збільшенням населення та вдосконаленням добування харчового продукту порушилася рівновага в стосунках людської общини та природного середовища: виникають нові форми господарювання – річковий або морський промисел, а з винайденням зброї – примножився мисливський здобуток. У результаті цього продуктивні сили виявились уже спроможними забезпечити первісні потреби

членів певної спільноти і навіть були в надлишку. Як наслідок – поступово втратилася необхідність полювання на собі подібних та виникла потреба пошуку спілкування з ними з метою взаємообміну надлишками вироблених продуктів.

Розділення скотарства і землеробства та виробництво заліза стали великими суспільними явищами, що прискорили активність продуктивних сил та суттєве піднесення продуктивності праці і як його наслідок – появу надлишку продукту, що потребував збуту (обміну). Первісні люди перестали вбачати в «чужинцях» лише мішень для полювання, роблячи перші кроки мирних контактів, шукаючи «партнерів» із торгівлі, товарообміну, заради чого необхідно було іноді подолати важкий і небезпечний шлях.

Епоха кам'яного віку позначилася початком перших торгових подорожей, формуванням перших «торгових» шляхів. Товарний обмін здійснювався не лише з довколишніми племенами у вигляді «дарообміну» при умові дружніх взаємин або «німого» при ворожих або напружених стосунках. На міжгромадському рівні подібні зв'язки сприяли і розвиткові престижної економіки, яка стимулювала соціальне розшарування в межах племені.

Потреба суспільства в кооперації праці, торговому обміні, гарантованому захисті від ворогів, зміцненні мирних відносин, у встановленні шлюбних зв'язків стали причиною того, що полювання на чужих перетворилося на їх поважання.

Незважаючи на торгові контакти, племінні групи вели досить закритий спосіб життя. Наскільки складним початково був цей процес налагодження цивілізованих стосунків між племенами, свідчать історичні факти, так би мовити, безконтактної торгівлі. Приклад безконтактної торгівлі купців з жителями Югри, розвиток яких знаходився на стадії дикості, наводить П. Полевой. Після довгого шляху засніженим степом подорожні зупиняються в потрібному місці і викладають свої товари. Залишаючи їх для огляду, купці повертаються до місця своєї стоянки. Якщо наступного ранку вони знаходять замість привезених товарів предмети обміну, залишених племенем: серед них соболі, білки і горностаї, то, задоволені таким обміном, беруть його негайно з собою та їдуть. Якщо ж ні, залишають його разом зі своїм привезеним товаром. Після надбавки до хутра купці забирають пропонуваній племенем обмін, залишаючи натомість свій товар. Причому все це відбувається без жодних візуальних або звукових контактів, так що приїжджі не знають людей, які ведуть з ними обмін [6, с. 146].

Регулярний дарообмін між різними племенами супроводжувався ситними бенкетами (зокрема, відомими в історії є «свинячі свята» у папуасів).

Спільність частування *гостя*, трапези взагалі й жертвопринесини проглядається через етимологічний зв'язок слів «жратва» і «жертва»; у найбільш ранній формі жертвопринесення буквально являє собою годівлю надприродних сил [1, с. 139]. У зв'язку з питанням про ідентифікацію гостинності як ритуалу підношення, жертвності варто згадати й те, що в багатьох народів обмін подарунками був елементом приймання гостя настільки ж обов'язковим, як частування. Жертвопринесення, таким чином, виявляється у самій серцевині сакрально-практичного змісту обряду гостинності.

Віддавна відоме (скептичним ставленням до нього) прислів'я «реклама – двигун торгівлі». Скепсис, однак, у цьому разі, вочевидь, невинуватий, оскільки торгівля – визначне явище соціальної культури – і насправді була й залишається рушієм прогресу

в мирних, сповнених доброзичливості відносинах народів і держав. Саме потреба в торгівлі, тобто налагодженні обміну продуктами виробництва, спонукала наших далеких предків докорінно переглянути ставлення до інших, «чужих» як до ворогів та віднаходити засоби і способи налаштування доброзичливих, довірливих, дружніх стосунків.

У результаті зусиль у цьому напрямі у суспільній свідомості тієї чи іншої спільноти відбувалися позитивні зрушення, зокрема перехід давніх греків від побоювання та ненависті до чужинців (*ксенофобії*) до системи заходів налагодження дружніх стосунків (*проксенія*). Поступово формувалася моральна настанова, згідно з якою слово «гість», яке спочатку в латинян означало «ворог», набуло прямо протилежного значення: *бажаний, очікуваний пришелець*.

У пізньому неоліті й у наступному за ним бронзовому столітті торговці продовжують проникати в незвідані сфери, прокладаючи перші шляхи на північ, роблячи перші спроби освоєння далеких околиць світу, відомим прадавнім жителям. Оскільки шлях цивілізації на північ прокладалися найосвіченішими народностями стародавнього світу – фінікійцями, етрусками, греками, римлянами – то і їхні шляхи мало чим відрізнялися від подібних спроб новітнього часу, які прокладали шляхи торгівлі та цивілізації всередину Африки або Азії. Прямуючи до берегів Балтійського моря західним, морським шляхом, торгівля трималася берегів, спираючись на прибережні колонії й факторії; прямуючи до того ж Балтійського моря через ліси та нетрі середньої Європи, торгівля йшла річками, крок за кроком, просуваючись і заглиблюючись усередину країни. Вивчення цих стародавніх торгових шляхів, з півдня Європи до балтійського прибережжя, дають можливість припустити, що й цими шляхами торгові каравани рухалися, спираючись на постійні становища, засновуючи на шляху щось подібне до торжків або складських місць, і завжди, більш або менш, спричиняючи цивілізаційний вплив на ту країну, якою пролягав торговий шлях.

Обмін товарами в землях, де вони були життєво необхідні, обіцяв успішні угоди і виправдовував тривалі та важкі поїздки. Так, з окремих караванних стежок поступово складається широка мережа торгових доріг, що охоплює великі на ті часи простори і ще задовго до початку писемної історії людства покриває всю Європу, Азію та Африку. Більш-менш цільно сформованим станом були купці, ті купці-воїни, які торгували з мечем в руках; вони-то, ймовірно, й поклали перші початки тісного зв'язку між слов'янськими та фінськими племенами на північному сході, того зв'язку, який називають торговим союзом, і які призвели згодом до злиття окремих слов'янських племен в одну загальну Русь. Стан (*сословие*) купців-воїнів вже й до IX ст. було, ймовірно, багатим, судячи з тих скарбів, які безсумнівно належать до того часу і які досі відкопують на всіх шляхах давньої торгівлі.

Зрозуміло, що в той далекий час, серед таких перешкод і небезпек, торгівля не могла існувати як виключно мирне заняття: військове ремесло було нероздільним з торгівлею. Торгова людина того часу, вирушаючи з товаром своїм до місця збуту, повинна була долати тисячі небезпек, готуватися до всіляких випадковостей. Вона йшла в небезпечне торгове плавання озброєною з голови до ніг, прийнявши свого роду застережні заходи проти нападу хижаків, які перешкоджали на її шляху до найбільш

важких місць, долаючи величезні труднощі, то розвантажуючи, то знову навантажуючи товаром свої човни, то переносячи їх через кам'яні гряди. Досягнувши, нарешті, бажаного місця збуту, після довгої й важкої мандри, купець вступав у торгові стосунки з племенем, продавав або міняв свій товар, і нерідко, звівши підсумки своїх оборотів, раптом спокушався можливістю легкої наживи і починав грабувати тих, із ким вчора торгував. Торг закінчувався грабунком і війною, або навпаки – війна нерідко приводила до встановлення мирних торговельних контактів і до прокладання нових торгових шляхів. Внаслідок цього особливого, виняткового становища торгівлі експедиція мала складатися з добірних людей, сміливих, відважних, на все готових молодців; о сміливішим і завзятішим був торговець, то краще він знав торгове ремесло, відважніше вирушав у небезпечну далечінь з твердою впевненістю у свою міць і молодечтво – тим і торгівля для нього була вдалішою, і збагачення відбувалося швидше й вірніше.

Мандрівні торговці вже в доісторичну епоху є посередниками культурного обміну – нового технічного і наукового досвіду – між віддаленими один від одного племенами. Зовсім не будучи дослідниками, намагаючись лише краще вести власні справи, вони стали землепрохідцями, володарями перших скромних знань про розподіл води і суші задовго до того, як перша людина підсумовувала і впорядковувала географічні знання.

Відомості про чужі країни тривалий час залишалися привілеєм вузького кола осіб, які з політичних та економічних міркувань зберігали їх у суворій таємниці, побоюючись заповзятливих конкурентів. Наприклад, болгари не допускали заповзятливих арабів до прямих контактів навіть із найближчими сусідами, представляючи їх то людоїдами, які пожирають мандрівників, то ненависниками усього чужоземного, які безпощадно вбивають кожного чужинця, який заїхав до них.

Гостинність у первіснообщинному суспільстві була своєрідним механізмом, що сприяв біологічному виживанню людини або відносній можливості виживання. Т. Захарова трактує її як первинний досвід становлення соціальних відносин і соціального спілкування, заснованого на прагматичній основі за формулою: *Do ut des* (лат.) (Даю, щоб ти дав. Даю, щоб одержати). Особливістю архаїчної стратегії гостинності був примітивний розрахунок на віддарювання. Але саме сподівання на дотримання зазначеної формули і втримання балансу інтересів поступово сприяло інтегруванню первісної людини в систему соціокультурних зв'язків [4].

Дарообмін у зв'язку з феноменом гостинності є характерним культурно-історичним стереотипом традиційного суспільства. Його було ґрунтовно досліджено французьким соціологом і антропологом М. Моссом (1872–1950) у праці «Нарис про дарунок. Форма і підстава обміну в архаїчних суспільствах», створеній на основі розмаїтого етнографічного матеріалу. Дарунок, зазначає вчений, є елементом обміну, який відбувається між окремими частинами первісних спільнот: не між особами, а між певними групами або їх лідерами. Така система дарування, на перший погляд начебто безкорислива, але позначена прихованою взаємною вигодою і соціальною нормованістю. Відтак дарообмін постає як усвідомлена сторонами економічна угода, яка з розвитком господарського побуту дедалі активніше ґрунтується на ідеї цінності та оцінці обмінюваних предметів [5].

Дарообмін є звичайним способом встановлення дружніх відносин або побратимства. Посилення міжгромадських контактів сприяло розвитку соціальних інститутів гостинності, побратимства тощо. Функціонування різних систем дарування як вид адекватного обміну й забезпечення соціокультурної рівноваги, еволюціонуючи, стало невід'ємним компонентом життєдіяльності усіх цивілізованих спільнот, фіксує у писаних та неписаних морально-етичних нормах. Щоправда, здавна поширена з-поміж східних слов'ян гостинна щедрість, дарування й віддарювання, готовність віддати людині «останню сорочку» є втіленням не лише моральної імперативності, а й ментальної щирості, вірної дружби та самовідданого побратимства. Крім традиційно народного обрання парубка за брата або побратима-оборонця, українська православна держава навіть закликала ворогуючі сторони до дружби і любові, до братотворіння [3, с. 459].

Тематика зв'язку гостинності з даром посідає помітне місце в давньогрецькій міфології та літературі. Слова «чужий», «гість» в античній Греції позначалися однаково – «ксенос». З цим терміном пов'язані слова: ксенофобія – страх перед чужинцями, первісно християнське ім'я Ксенія (у перекладі «іноземка») й новогрецьке Ксенофонт (той, хто говорить іноземними мовами) тощо. Ксеніями давні греки йменували дари, які пропонував господар гостям, бажаючи приємно погостювати в його домі. Облаштування помешкань дозволяло надавати гостям окремі кімнати і, щоб гості не відчували труднощів й незатишність на чужині, їм надалі надсилалися в подарунок продукти (ксенії).

Греки шанобливо ставилися до чужоземців, дотримуючись священних законів гостинності щодо гостей-чужинців. Ксенією (гостинною) називали Афіню як захисницю гостей. Одним з епітетів Зевса, який свідчив про його опікування чужоземцями, був Ксеній («що охороняє чужинців»).

Отже, звичай гостинності в умовах розкладу первіснообщинної формації набув вагомого значення універсального механізму в подоланні племінної замкненості та налагодження міжплемінних стосунків. Будучи єдиним засобом активізації торгівельних контактів, згодом він сприяв зміцненню соціально-економічних зв'язків між територіально віддаленими народами.

Як продукт соціокультурного розвитку феномен гостинності реалізується в процесі приймання гостя, застілля, обміну подарунками. Ці ритуали, будучи формами універсального обміну, пронизують усі сторони часопростору гостинності від доби архайки до наших днів.

Література:

1. Байбурун А. К. У истоков этикета / А. К. Байбурун, А. Л. Топорков. – Ленинград : Наука, 1990. – 168 с.
2. Громов Д. В. Гостеприимство как антропологическая категория / Д. В. Громов // Грамматика гостеприимства. – Москва : ИЭА РАН, 2015. – С. 11–35.
3. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – Київ : Довіра, 2006. – 703 с.
4. Захарова Т. В. Сравнительно-сопоставительное лингвокультурологическое исследование концепта «гостеприимство» (на паремиилог.

матеріалі рус. і фр. яз.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Т. В. Захарова; [Юж.-Урал. гос. пед. ун-т]. – Екатеринбург, 2011. – 22 с. **5.** Мосс М. Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах / М. Мосс // *Общества. Обмен. Личность.* – Москва : «Восточная литература» РАН, 1996. – С. 85–111. **6.** Полевой П. Очерки русской истории в памятниках быта : в 2-х томах. Т. I / П. Полевой. – Санкт-Петербург : Типография В. Денакова, 1879. – 177 с.

ГОСТИННІСТЬ ЯК БЕЗУМОВНИЙ ДАР: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Розкривається зміст гостинності як безумовного дару, з'ясовується її місце серед інших форм комунікації. Виявляються функціональні аспекти явища, його ціннісна основа, обставини формування інституту гостинності безумовного дару в історичному контексті. Особлива увага приділяється розгляду гостинності як сакрального явища в контексті релігійних вчень.

Ключові слова: гостинність, безумовний дар, комунікація, дарообмін, потlach.

Раскрывается содержание гостеприимства как безусловного дара, выясняется ее место среди других форм коммуникации. Выявляются функциональные аспекты явления, его ценностная основа, обстоятельства формирования института гостеприимства безусловного дара в историческом контексте. Особое внимание уделяется рассмотрению гостеприимства как сакрального явления в контексте религиозных учений.

Ключевые слова: гостеприимство, безусловный дар, коммуникация, дарообмен, потlach.

The content of hospitality as an unconditional gift, it turns its place among other forms of communication. Identifies functional aspects of the phenomenon, its value basis, the circumstances of the formation of the institute of hospitality unconditional gift in a historical context. Particular attention is paid to the hospitality as a sacred phenomenon in the context of religious teachings.

Key words: hospitality, unconditional gift, communication, daroobmin, Potlatch.

Традиції гостинності виявляють найхарактерніші риси комунікативної культури народів світу. Гостинність завжди була не тільки обов'язковим компонентом способу життя, а й частиною світосприйняття, вірувань і повір'їв. Проблеми, які існують в сучасному світі і шляхи їх розв'язання потребують жертвовності. У свою чергу гостинність, завдяки своїй властивості проникати у всі сфери життєдіяльності людини являється універсальною формою жертвовності. Тому дослідження феномену гостинності та його складових є надзвичайно актуальним на сьогодні. Адже в умовах глобалізації саме гостинність може забезпечити не тільки оптимальні форми комунікацій між народами, але й зберегти при цьому їх національну ідентичність.

Об'єктом дослідження є гостинність як одна із форм комунікативної культури народів світу.

Предметом дослідження є обставини формування інституту гостинності безумовного дару в історичному контексті. Автор з'ясовує місце гостинності як безумовного дару серед інших форм комунікації, виявляє функціональні аспекти цього явища та його ціннісну основу.

У традиційній культурі феномен гостинності представляє собою високоритуалізоване дійство, певний морально-релігійний і соціально-правовий інститут. Гостювання, гостина розгортається у складний ритуал, витоки якого сягають доісторичних часів. Стародавній грек і германець, індіанець, африканець чи слов'янин, не намагалися вбити мандрівника, а навпаки зустрічали його як гостя. Часом, приймаюча сторона приготує все із останніх, взятих у борг або навіть вкрадених запасів наскільки можливо розкішний стіл, надасть на ніч зручне приміщення, поступиться хазяйською постіллю, а при від'їзді обдаровує подарунками, проводить до кордонів володінь громади і часто вважатиме образою для себе будь-яку пропозицію відплати. Такі риси гостинності характерні для багатьох народів світу і в наш час.

Поряд з гостинністю відповідного дарообміну існує гостинність безумовного дару. Такого роду гостинність зустрічається у всіх традиційних суспільствах. Суть її полягає у тому, що вона передбачає надання дару як основного змісту гостинності без наміру отримати від гостя дарунку у відповідь, тобто здійснення нічим не обумовленого вчинку. Характерними рисами такої форми взаємодії є реалізація ідеї свободи через подолання зобов'язань, а також припинення двостороннього дарообміну як невідповідного дару, і, побудова нової моделі суспільних відносин. Концепція гостинності безумовного дару в нових соціально-економічних умовах передбачає певні соціальні дії, побудовані на стійкій, нічим не обмеженій мотивації людей до дії. Саме вони формують у суспільній комунікації найбільш стійкі форми доброзичливих стосунків, на що вказують теорії дарообміну. Ці стосунки складають значний потенціал для зародження нових більш ефективних і стійких моделей суспільної комунікації.

Закони, звичаї, традиції та літературні образи гостинності вивчаються в міждисциплінарному контексті з позицій антропології, філософії, семіотики, соціології, етнографії, історії, літературознавства, а також економіки, практичної політики, ідеології і права. Тема основ функціонування феномену гостинності в суспільстві піднімалася також в наукових пошуках, тісно пов'язаних з сервісною реальністю, туристичним бізнесом. Термін безумовний дар взагалі не поширений в літературі, але поняття безумовного дару має місце у таких авторів як Ж. Батай, Ж. Дерріда, С. Жижек, Е. Левінас та інші [3; 6; 8; 14].

Науковцями, які здійснили вагомий внесок в розробку розуміння специфіки гостинності є Г. Андрущенко, А. Байбурін, М. Іваннікова, В. Латишев, Л. Лихачова, І. Пахолова, В. Русавська, І. Сухіна, та інші [1; 2; 10; 12; 13; 15; 19; 20; 21]. Слід виокремити важливість роботи фахівців з антропології М. Мосса, Л. Тевено, Є. Ярославського [16; 17; 23]. Значної уваги заслуговують класичні філософські праці І. Канта [11], лінгвістичні пошуки Е. Бенвеніста [4].

Мета статті – розкриття сутності феномену гостинності безумовного дару як первинної форми гостинності. Реалізація поставленої мети передбачає виконання наступних завдань:

- проаналізувати обставини формування інституту гостинності безумовного дару;
- виокремити історичні форми цього типу гостинності;
- розглянути мотивацію до двосторонньої взаємодії в умовах її реалізації.

У процесі історичного розвитку інститут гостинності зазнав безліч змін і за формою, і за змістом, але не втратив моральної основи. Феномен гостинності також, хоч і опосередковано зберігає відбитки релігійних вірувань попередніх епох. Як різновид

соціальної діяльності гостинність складається навколо відносин, що виникають у процесі надання дарів і послуг подорожуючим. При цьому подорожуючий завжди виступає як споживач цих послуг, а стороною, що надає ці послуги, є суб'єкт, який перебуває в середовищі свого постійного існування [5]. Досліджуючи основи гостинності, Русавська В. А., доходить висновку, що вона є з'єднувальною ланкою між соціальними процесами і структурами, з одного боку, та культурою і духовним життям – з іншого [21]. Як свідчить етимологія, первинне значення терміну описує саме неприбуткову, стихійну, традиційну, обрядову сферу відносин.

Практично всі джерела, які стосуються визначення структурних складових гостинності, вказують на центральне місце дарообміну у відносинах учасників взаємодії. Обмін дарунками як комунікаційний засіб є особливо важливим явищем в процесі здійснення гостинності. Дарунок як матеріальний символ гостини в народній культурі відігравав значиму роль в культурах світу. Традиційно цінність дару полягала не стільки в самій речі, скільки у зв'язку, який встановлювався і підтримувався між дарувальником і отримувачем подарунку. Цей зв'язок встановлювався за ініціативою однієї із сторін, яка пропонувала іншій стороні дар. Альтернативний погляд на дарообмін у контексті здійснення гостинності представляє філософський підхід до чистого значення гостинності і її центральної категорії – дару. У такому контексті проводиться перегляд мети і мотивації моделей гостинної поведінки. У зв'язку з цим вводиться в обіг термін безумовного дару, який не передбачає отримання дару у відповідь, не потребує прагматичного встановлення ситуації боргу для сторони-реципієнта, що отримує подарунок. Основи гостинності за принципом безумовного дару змістовно описані в статті І. Пахолової «Гостинність без відплатного дару як соціокультурний досвід чужого». За визначенням автора, безумовний дар спрямований не на встановлення відносин обміну, а на припинення обміну і демонструє специфічні відносини з «чужим», з яким не виникає спільності, що дозволяє «чужому» залишатися «чужим» [19, с. 34]. Основна функція гостинності безумовного дару як ординарного досвіду «чужого» полягає в тому, щоб зберегти існуючий соціальний порядок і не допустити утворення нової спільності, встановлення відносин обміну. Особливість безумовного дару полягає в тому, що, як і будь-який дар, він припускає символічний обмін, але у випадку з безумовним даром справжнім предметом обміну є не розширення і зміцнення соціальних зв'язків, а припинення будь-якого обміну, запобігання утворення нової соціальної спільності [20, с. 12].

В історичному контексті гостинність безумовного дару постає одним із найдавніших інститутів, підкріплених звичаєвою формою життя. Існуючи поруч з традиційною гостинністю за формулою «потлача», характерною для первісних суспільств, в процесі змістовних трансформацій разом з іншими формами вона заклала фундамент сучасним формам гостинності народів світу. За своєю природою, інститут гостинності часто відігравав роль у формуванні добросусідських відносин всередині спільнот та у їх зовнішніх зв'язках. За сценарієм гостинності часто здійснювалося встановлення зв'язків племен і народів. Тому у минулому інститут гостинності наділявся привілейованим становищем – як неписаний закон, що визначає зобов'язання по відношенню до гостей-чужинців, священний обов'язок, недотримання якого підлягає

божій і правовій помсті. Згодом гостинність перетворюється на соціальний інститут і наділяє обидві сторони союзу невід'ємними зобов'язаннями.

Ситуація гостинності часто засновується на тому сценарії, що одна людина вступає в зв'язок з іншими, беручи на себе зобов'язання відплатити за деяку послугу, яка їй була надана. Обмін дарами поділяють на типи за трьома обов'язками – обов'язком давати, приймати і відплачувати. З точки зору Дж. Болдуїна, соціальні відносини, мораль, емоційність, сім'я і гостинність створюються і підтримуються, можна сказати, діалогічним обміном дарами і послугами. На думку дослідника, позитивне значення цієї форми обміну в тому, що вона породжує «сімейні почуття», відданість, любов, великодушність і солідарність. Про це свідчать незліченні, повсякденні і безперестанні обміни – подарунками, послугами, допомогою, візитами, увагою, добротою [7, с. 94]. Іноді перевищити «іншого» в дарі, означає мати право очікувати в майбутньому дар ще більший. Це випробування щедрості і перемога в цьому випробуванні не матеріальна, а символічна. В той же час дар «іншому» є символічним вираженням влади, а дарувати, значить показувати свою силу, ставлячи «іншого» в підлегле і залежне становище.

Гостинність безумовного дару можна визначити як безумовну гостинність, що містить в собі вимогу надати прийом кожному, хто з'явиться на порозі дому. Тут найважливіший момент полягає в тому, що безумовний дарунок не служить причиною якихось зобов'язань, не породжує новий порядок обміну. Якраз навпаки, безумовний дар припиняє обмін і тим самим заперечує соціальні відносини, засновані на обміні. На місце соціальних відносин обміну приходять вільні стосунки безумовного дару, які можуть мати непередбачувані наслідки і результати.

Звертаючись до історичного процесу розвитку різних світових цивілізацій, можна зробити висновок про паралельне існування обох форм гостинності – гостинності звичайного дарообміну і безвідплатної, що для цивілізаційного поступу мали велике значення. Звичай гостинності зародився ще в епоху первісного суспільства, а в період його розпаду набув особливої ваги як універсально поширений механізм подолання племінної замкнутості та налагодження міжплемінних контактів. Цей звичай був чи не єдиним засобом зміцнення та розвитку торгівлі та соціально-економічних зв'язків між територіально роз'єднаними народами. Гостинність в умовах родового суспільства виконувала функцію своєрідного міжнародного права. Найбільш стародавня форма гостинності обумовлена обміном дарами, тому союз гостинності, заснований і підкріплюваний взаємними дарами, гарантував недоторканність і безпеку на «чужій» території. Як вказує Е. Бенвеніст, йдеться про систему, характерну для індіанських племен північного заходу Америки, яка полягає в послідовності дарувань і відповідних дарувань, коли отримавши подарунок, партнер повинен в силу якогось зобов'язання неодмінно віддячити дарувальника більш цінним подарунком [4, с. 78]. Французький антрополог і релігієзнавець М. Мосс у «Ессе про дар» вказує, що в архаїчних суспільствах не ринкова торгівля, але саме колективний або персональний обмін дарами зумовлював багато важливих сторони економічного життя, більше того, він виходив за рамки перерозподілу матеріальних ресурсів і функціонував як обмін знаками уваги, бенкетами, обрядами, військовими послугами, жінками, дітьми, святами та іншими цінностями. Обмін дарами, пише він, конституював встановлення і закріплення

договірних відносин між колективами або індивідами, накладав на них взаємні зобов'язання [17]. За висновком Е. Бенвеніста, даний інститут під назвою «потлач» допомагає пояснити феномен гостинності, який є ослабленою формою першого.

З точки зору соціальної комунікації, традиційна гостинність дарообміну висуває ряд вимог до учасників взаємодії. Оскільки в даруванні необхідно беруть участь дві волі, їх прийняття означає добровільне визнання певних обов'язків однієї сторони гостини до іншої. Для того, щоб дарування здійснилося, воля приймаючої та даруючої сторони має бути спільною. У даруванні передбачається взаємна угода, без якої факт дару не буде мати місця. Більше того, відповідно «загальної теорії зобов'язань потлача», постає механізм взаємодії трьох видів соціальних обов'язків – давати дари, приймати дари і відшкодовувати дари. При цьому відмова від будь-якої складової тотожна оголошенню війни, оскільки розцінюється як знак відмови від «союзу та об'єднання», фактор соціальної дезінтеграції. У цьому складному механізмі дарувань, у примусовому порядку зобов'язують до дій у відповідь даруванням. Коли ця система компенсацій діє в межах одного і того ж кола людей, вона призводить до виникнення спільноти людей, об'єднаних взаємними зобов'язаннями.

У лінгвістичних дослідженнях феномену гостинності Е. Бенвеніст доходить висновку, що не можна не визнати, що поряд з гостинністю, призначеною для взаємної відплати, існувала і гостинність безумовного дару. За даними, приведеними дослідником, існує два терміни *gratus munus* – це дарування, яке зобов'язує до повторного дарування, і *immunis* ставиться до того, хто не виконує цього обов'язку. Сказане підтверджує що існує модель взаємодії, яка не вимагає в своїй мотивації і змісті розділяти проаналізовані вище обов'язки з іншими. Етимологічна передісторія вказує однозначно на такий дар, який не передбачає відповідного дарування і недвозначно свідчить про те, що паралельно існує також і саме безкорисливий дар [17, с. 80].

Дійсно, безумовний дар не вимагає виплати за вексями, ні до чого не зобов'язує тих, на кого він спрямований і заради кого зроблений. Безумовний дар завжди створює територію свободи для суб'єкта дії у своєму дарі, а отримувач вільний у тому, щоб прийняти або відкинути дар, а також не відповідати на дар своїм даром [19, с. 34]. Він здійснюється за принципом – даруй себе, і не чекай і, тим більше, не вимагай нічого натомість. За великим рахунком, дія безумовного дару не скасовується навіть тоді, коли на дар отримана відповідь – адже відповідь була необов'язковою і багато в чому випадковою. За своїм визначенням безумовний дар гостинності передбачає те, що ніхто нікому не зобов'язаний, не повинен вести себе за правилами і дотримуватися встановленого кордону. Безумовний дар відкриває свободу поза традиційних прагматичних відносин, взаємодії без умов, ризикованої і непередбачуваної, що виходить за рамки вже існуючого соціального порядку. Головне призначення безумовного дару – забезпечити неможливість встановлення відносин обміну, прагматики і покласти початок зародженню нових соціальних зв'язків. Дію за зразком безумовного дару можна вважати успішною тоді, коли в результаті залишається незмінним колишній порядок соціальних відносин.

Основна функція гостинності безумовного дару полягає в тому, щоб зберегти існуючий соціальний порядок, або порядок відносин, порядок утворення смислів,

властивий для того чи іншого співтовариства і не допустити утворення нової спільності через встановлення відносин обміну. Справжнім предметом обміну в гостинності безумовного дару є недопущення самої можливості будь-якого символічного обміну між сторонами.

Однією з найважливіших мотивацій складного й багатофункціонального ритуалу гостинності безумовного дару є спільне для багатьох народів архетипне уявлення про сакральність гостя. Це є одна із засад пояснення походження інституту безумовного дару – релігійна. Міфологічна основа гостя й гостинності втілена в багатьох звичаях, обрядах та народних піснях. Інший дієвим стимулом дотримуватися законів гостинності в період великих цивілізацій був страх перед гнівом і покаранням богів, де кара, яка очікує клятвопорушників, сприймалася як реальність. За визначенням В. Русавської, гостинність розглядається як повсякденна і святкова, а також як селянська, громадська, міська, родинна, дворянська, світська і церковно-монастирська [21, с. 28]. В цілому поділяючи запропоновану класифікацію, можна виокремити релігійну основу гостинності. Це пояснюється тим, що на відміну від світської гостинності, у якій «ритуал приймання гостя перетворюється на формальну процедуру», релігійна гостинність ґрунтується, зокрема в християнстві, на заповідях і наповнена важливим духовним змістом, зокрема, співчуття і допомоги ближньому.

Яскравим прикладом реалізації концепту безумовного дару гостинності є традиції приймання жебраків, описані у праці Е. Ярославського «Жебраки завжди бажані гості у домі християн» [23]. Автор зазначає, що жебраки у селянському середовищі Бретані і Росії входили в ту категорію людей, з якими неможливо було встановити відносини обміну під час здійснення гостинності, адже жебрак – це не той, хто дає, а той, кому дають, на кого поширюється дія безумовного дару. Жебрак міг з'явитися на порозі будинку в будь-який момент і розраховувати на особливе ставлення до себе. На жебраків були спрямовані різні благодіяння: їх обдаровували милостинею, влаштували на нічліг в будинку, вони були непроханими, але бажаними гостями на сімейних святах. Ставлення до жебраків в давнину визначалося древнім повір'ям, що існувало в усній традиції, яке зводилося до наступного: «Жебраки є гості Бога. Ніколи не почують вони грубе слово на порозі селянського будинку, тому і не зупиняються в нерішучості біля дверей, а сміливо заходять» [23]. Важливі ідеї, що містяться в легендах народного фольклору щодо надання гостинності, говорять про те, що Бог винагороджує гостинних, і що гостинність має надаватися від чистого серця. Звертання до даного матеріалу є цікавим з тієї причини, що тут гостинність за принципом безумовного дару розкривається саме як повсякденний, а не винятковий соціокультурний досвід.

Одним із дієвих стимулів щодо дотримання принципу безумовного дару є діяння святих і релігійних постатей у християнстві. З такою літургійною дією пов'язують вчинки в історії Мойсея у Старому Заповіті. Мойсей, як відомо, по своїй волі, свідомо приймає на себе місію пророка, покликаного вивести єврейський народ з Єгипту в Землю Обітовану. При цьому він знає, що сам не досягне мети, не ступить на землю, обіцяну його народу, не зможе скористатися плодами своєї праці, нічого не отримає натомість своїх зусиль. Мойсей робить жест безумовного дару, вкладаючи всього себе в майбутнє інших людей, але не в своє. Подібно Мойсею Еней у творі Вергілія також присвячує

себе і все своє життя не своєму майбутньому, а майбутньому інших поколінь. Еней виводить троянців, яким загрожує полонення і рабство, з Трої, щоб привести їх у землю, обіцяну богами – майбутній Рим.

Можна сказати, що чистим жестом безумовного дару в християнській культурі є жертвоприношення Христа. На думку науковців, християнська етика загалом заснована на ідеї переривання обміну, руйнуванні логосу справедливості, який за злочин вимагає покарання, відшкодування збитків. Заклик Христа підставити щоку розмикає круговий ланцюг провини і відплати, усуває з соціальних відносин принцип обміну і стверджує принцип безумовного дару. Таким чином, і жертва Христа – це його дар, який не підлягає обміну, його не можна перевищити.

Відповідно до аналізу ряду релігійних вчень, експерти висувають припущення, що у релігії вищими субстанціями переважно не заохочується надлишкове багатство одних людей і крайня бідність інших, тому для багатих щедрість є обов'язковою: дарувати частину свого майна у формі милостині – моральний імператив багатих. Так «вимальовується теорія милостині» та етики багатства [17, с. 67]. Надання гостинності, прийом і допомогу мандрівникам відігравали значну роль у житті ранніх християн [18]. Це підтверджують і повторювані вмовляння і нагадування, на зразок тих, що ми знаходимо в апостольських посланнях: «Будьте гостинні один до одного без нарікання» або: «Не забувайте, бо через нього деякі надавали гостинність ангелам». Ці заклики викликані, мабуть, двома причинами:

– по-перше – практичної потребою, оскільки хазяї, безперечно, надавали подорожуючим значну допомогу, що встановлювало тісні доброзичливі міжнародні зв'язки;

– по-друге – етичними міркуваннями.

Таким чином, на прикладі розгляду релігійних мотивів безумовного дару, можна бачити, як уже на такому ранньому етапі свого розвитку, християнське вчення в повній мірі виявляло тенденцію до етики безвідплатних вчинків.

Теоретичним підґрунтям для дослідження поняття гостинності в філософії є праці І. Канта [11]. Поглиблення його ідей знаходимо в наукових розвідках Ж. Дерріди, Е. Левінаса [6; 14]. Згідно з І. Кантом, проблема гостинності полягає в можливості чужоземця відвідувати територію іншої держави і при цьому не ставати її ворогом. І. Кант у праці «Основи метафізики моральності» обстоює моделі двосторонньої взаємодії в умовах здійснення морального вчинку щодо Іншого [11]. За дотримання першої, або адекватної схеми взаємодії, суб'єкт дарунку, або дії не має наміру отримати взамін щось від Іншого за дану інтеракцію, і останній це також розуміє і тому не є зобов'язаним до дії віддачі. За іншої схеми, або за єдиним неправильним варіантом взаємодії, реципієнт дарунку вдається до лихого вчинку стосовно Іншого. Як висновок – обидва учасники дарообміну є абсолютно незалежними, як до, так і після вчинення дії, і можуть діяти як завгодно, не маючи жодних зобов'язань окрім як завдавати шкоди один одному.

Однією з перших спроб осмислити дар як діяння, яке не потребує відповіді, є етична феноменологія Е. Левінаса. Він говорить про особливі дії, які вимагають етичного ставлення, і ці дії є літургією, тобто діяннями невігідними і нерозділеними

витратами на користь Іншого. У Е. Левінаса літургія постає як безумовний дар, зроблений на користь майбутніх поколінь, в якому себе проявляє «буття-по-той-бік-смерті» [14].

Ж. Дерріда пропонує розглядати гостинність як загальний безумовний закон або кантівський категоричний імператив. Французький філософ ставить знак рівності між гостинністю і етикою – етичне ставлення і є гостинністю. До ідеї безумовного дару Ж. Дерріда звертається у своїй роботі «Дарувати смерть» і не бачить семантичного сенсу в тому, щоб відокремлювати поняття безумовного дару як різновиду дару. Він пропонує переглянути те розуміння дару, яке склалося в соціокультурному знанні завдяки дослідженням М. Мосса щодо відносин прагматичного товарообміну. Дар потрібно мислити, на думку філософа, в його «чистій» формі: поза економікою, поза обміном, поза відповідним даром. Дерріда виводить формулу: «Якщо Інший віддав або заборгував мені те, що я йому подарував, це означає, що потрібно віддавати назад, і що ніякого дару немає. Це цілком зрозуміло, якщо Інший, отримавши дар, віддає мені безпосередньо те ж саме» [6]. Тут мова йде про дар в його абсолютному значенні, в його етичному розрізі: якщо дар можливий, то можливий тільки як безумовний дар.

У суспільствознавстві вважається, що звичайна гостинність відплатного дару, розширює життєвий простір суспільства, підтримує економіку обміну між різними спільнотами. Під гостинністю розуміється ритуал соціального визнання, який характеризується певними випробуваннями, і, як результат, включенням У нове суспільство і закріпленням за індивідом нового соціального статусу. Специфіка ритуалу соціального визнання в традиційному суспільстві полягає в тому, що він служить умовою, за допомогою якої емоції швидше контролюються і приховуються, ніж виражаються. Іншими словами, в сучасних умовах ритуал соціального визнання прийняв різновид правил етикету [22, с. 54]. Проте дії за зразком безумовного дару можуть змінити існуючий порядок речей, зруйнувати попередні соціальні зв'язки, також і наслідування безумовного дару здатне перешкодити утворенню нових відносин, нової спільності. У той час як дія відповідного дару здійснює відносини обміну, тим самим зміцнюючи і розширюючи суспільні зв'язки, дія безумовного дару, навпаки, заперечує саму можливість виникнення будь-яких соціальних зобов'язань.

За своєю природою цей обмін був якісно відмінний від товарообміну. Разом з тим, сутнісною особливістю гостинності безумовного дару є те, що це сфера вільних, ризикованих, непередбачуваних і випадкових відносин. Тому сама по собі гостинність безумовного дару не гарантує уникнення невдач у комунікації. Тим не менше, суттєвою перевагою гостинності безумовного дару є те, що це конкретна можливість «чужого» заявити про себе як про «чужого» – тут ми маємо справу з готовим «місцем» для «чужого» в соціокультурному просторі. У гостинності безумовного дару «чуже» вже очікуване в сценарії несподіваної зустрічі, яка забезпечена звичним порядком дії по відношенню до «чужого». Чистий концепт дару передбачає становлення комунікації без покладання зобов'язань у разі прийняття дару однією зі сторін, і таким чином, є однією з форм прояву ліберального способу організації буття.

Таким чином, гостинність безумовного дару не обмежується соціокультурним досвідом традиційних суспільств, а є цілком прийнятною моделлю взаємодії і для сучасної культури. Можна зробити висновок, що гостинність безумовного дару є

актуальною формою комунікації, історично заснованої в минулому. Вона успішно функціонувала в процесі історичного розвитку поряд з гостинністю відплатною, заснованою на компенсаційному товарообміні. Виконуючи різні функції, обидві форми становлять неподільну єдність і постають як соціальний інститут гостинності.

Перспективи подальших досліджень передбачають розкриття змісту широкого кола питань, зокрема визначення функцій гостинності безумовного дару, його складових, моделей поведінки і цивілізаційної ролі в процесі еволюції різних форм комунікації. З огляду на її актуальність для сьогодення, гостинність безумовного дару може стати складовою етичних досліджень у філософському дискурсі. Подальші наукові розвідки варто спрямувати на глибоке вивчення міжкультурних взаємовідносин між історичними і сучасними спільнотами у розрізі питання гостинності, перевіряючи її форми на співпадання з сценарієм мотивацій щодо гостинності безумовного дару.

Література:

1. Андрущенко Г. І. Гостинність як одна із перших форм прояву людської довіри / Г. І. Андрущенко // Соціальні технології, 2011. – № 52. – С. 7–12.
2. Байбурин А. К. У истоков этикета : этнографические очерки / А. К. Байбурин, А. Л. ; Акад. наук СССР. – Ленинград : Наука, 1990. – 168 с.
3. Батай Ж. Теория религии. Литература и Зло / Ж. Батай; пер. с фр. Ж. Гайковой, Г. Михалковича. – Минск : Современный литератор, 2000. — 352 с.
4. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / И. Бенвенист ; пер. с фр. общ. ред. и вступ. статья Ю. С. Степанова. – Москва : Прогресс-Универс, 1995. – 456 с.
5. Вишневська Г. Г. Еволюція сфери гостинності міста Києва другої половини ХІХ – початку ХХ століття в контексті розвитку українського туризму : автореф. дис... канд. культурології: 26.00.06 / Г. Г. Вишневська ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2008. – 19 с.
6. Дерріда Ж. Дарувати час / Ж. Дерріда ; пер. з фр. М. Ющенко. – Львів : Літопис, 2008. – 204 с.
7. Джон Болдуин. «Жизни нужна страсть»: Бодрийяр и дар / Дж. Болдуин // Хора. – 2009, № 2 (8). – С. 89–108.
8. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек ; пер. с англ. В. Софронов. – Москва : Худож. журн., 1999. – 236 с.
9. Жорж Батай. Проклятая часть : сакральная социология / Ж. Батай. – Москва : Ладомир, 2006. – 742 с.
10. Іваннікова М. Етнопедагогічні традиції, їх зміст, структура, функції / М. Іваннікова // Вісн. ін-ту розвитку дитини : зб. наук. пр. – Київ, 2012. – Вип. 23. – С. 79–84.
11. Кант И. Основы метафизики нравственности / И. Кант. – Москва : Изд-во «Мысль», 1965. – 1471 с.
12. Латышев В. В. Очерк греческих древностей. Богослужбные и сценические древности / В. В. Латышев. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. – 319 с.
13. Латышев В. В. Государственные и военные древности : очерк греческих древностей. / В. В. Латышев ; вступ. статья и общ. ред. Э. Д. Фролов. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. – 347 с.
14. Левинас Э. Избранное : тотальность и бесконечное / Э. Левинас ; пер. И. С. Вдовина [и др.] ; сост. С. Я. Левит. – Москва : Культ. Инициатива ; Санкт-Петербург : Университетская кн., 2000. – 415 с.
15. Лихачева Л. Этикет в социальном взаимодействии : полипарадигмальный подход / Л. Лихачева. – Екатеринбург, 2000. – 153 с.
16. Лоран Тевено. Чудесный хлеб гостеприимства : (недоразумения, проясняющие открытость и закрытость сообществ) / Л. Тевено, Н. Карева. // Новое литературное обозрение. 2009. № 6 (100). С. 678–701.
17. Мосс М. Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах / М. Мосс // Общества. Обмен. Личность : труды по социальной антропологии / Пер. с франц., послесловие и коммент. А. Б. Гофмана. – Москва : Восточная литература, РАН 1996.
18. Мязина О. Б. Страннолюбие в раннехристианских

общинах и античный обычай гостеприимства // Закон и обычай гостеприимства в античном мире : доклады конф. – Москва, 1999. – Ч.2. – С. 177–180. **19.** Пахолова И. В. Гостеприимство безответного дара как социокультурный опыт «Чужого» / И. В. Пахолова // Междунар. журн. исследований культуры. – Санкт-петербург, 2011. – №1. – С. 32–38. **20.** Пахолова И. В. Социокультурный образ «Чужого» // Автореф. дис... на соискание ученой степени канд. филос. наук : 09.00.11 / Пахолова Ирина Викторовна ; Сам. гос. ун-т. – Самара, 2010. – 20 с. **21.** Русавська В. А. Гостинність в духовній культурі українського суспільства / В. А. Русавська // Духовна культура як домінанта українського життєтворення : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. – Київ, 2005. **22.** Хамрина Ю. В. Способы и пути трансформации ритуалов в современном обществе / Ю Хамрина // Вестн. Томского государственного ун-та. – Томск, 2011. – С. 53–56. **23.** Ярославский Е. Нищие всегда ожидаемы в доме крестьянина (Традиции гостеприимства в Бретани и в России в XIX в.) // Традиционные и современные модели гостеприимства : материалы российско-французской конф. 7–8 окт. 2002 г. / под ред. С. Н. Зенкина, А. Монтадона. – Москва : Изд-во РГГУ, 2004. – С. 27–54.

Трач Юлія Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв

ТЕНДЕНЦІЇ ТА ОСНОВНІ ПРОЯВИ ВІРТУАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті з точки зору культурології розкрито прояви віртуалізації сучасної культури, зокрема зазначено, що вся світова культура певним чином пов'язана з твореними людиною віртуальними світами, на основі яких описується теоретико-пізнавальний аспект людської діяльності. Звернено увагу, що віртуальну реальність можна розглядати як нову техніку репрезентації, яка в найближчому майбутньому багато в чому визначатиме естетичний досвід людства. Розглянуто питання комп'ютерних соціальних мереж як одного з найбільш поширених та істотних культурних артефактів сучасності. Наголошено на необхідності послідовного і систематичного культурологічного аналізу феномена віртуальності.

Ключові слова: віртуальне, віртуальна реальність, віртуалізація, культура, комп'ютерні соціальні мережі.

В статті з точки зору культурології розкрито проявлення віртуалізації сучасної культури, в частині вказано, що вся світова культура певним чином пов'язана з твореними людиною віртуальними світами, на основі яких описується теоретико-пізнавальний аспект людської діяльності. Звернено увагу, що віртуальну реальність можна розглядати як нову техніку репрезентації, яка в найближчому майбутньому багато в чому визначатиме естетичний досвід людства. Розглянуто питання комп'ютерних соціальних мереж як одного з найбільш поширених та істотних культурних артефактів сучасності. Наголошено на необхідності послідовного і систематичного культурологічного аналізу феномена віртуальності.

Ключевые слова: виртуальное, виртуальная реальность, виртуализация, культура, компьютерные социальные сети.

This article from the perspective of cultural studies disclosed virtualization manifestations of contemporary culture, in particular, pointed out that the entire global culture in a certain way connected with man-soluble virtual worlds, on the basis of which is described epistemological aspect of human activity. The attention that virtual reality can be seen as a new representation technique that in the near future will largely determine the aesthetic experience of mankind. The problems of computer social networks as one of the most common and important cultural artifacts of our time. There was a need for a consistent and systematic cultural analysis of the phenomenon of virtuality.

Key words: virtual, virtual reality, virtualization, culture, social computer network.

Суперечливість і багатоплановість різних соціальних і технічних процесів межі двох тисячоліть актуалізували теоретичне осмислення спрямованості змін, що відбуваються в сучасній цивілізації. Ці зміни, торкаючись країн, регіонів, всієї людської цивілізації, стимулюють інтерес дослідників до масштабного аналізу того, що відбувається. Зокрема, «вибух» інтересу до феномена віртуальності пов'язують із створенням сучасних комп'ютерних технологій, однак вони лише привернули до нього увагу. Сьогодні в результаті колективної діяльності учених, розробників, інженерів і програмістів створено цілий комп'ютерний віртуальний світ, «кіберпростір», який кардинально змінив життя людства і залучив у свою динаміку мільярди людей.

Охоплюючи значний соціокультурний простір у сучасному світі, феномен віртуалізації став невід'ємним компонентом усіх сфер соціальної реальності і все частіше розглядається в якості специфічної характеристики постмодерністського світовідчуття. Як справедливо зазначає М. С. Уваров: «Показовий факт віртуалізації сьогоденішнього суспільства, в якому симулятивна діяльність набуває таких масштабів, що дає підстави говорити про втрату стійкості соціальних структур і про відчуття примарності і нестабільності соціального буття в ситуації постмодерну. <...> Причому віртуальні інформаційні технології – це лише одне з можливих втілень симуляції, прояви якої можна знайти і в сфері міжособистісних і сексуальних відносин, у мистецтві, в політиці тощо» [16, с. 70].

Як і будь-яке інтенсивно пізнаване явище, віртуальність, або віртуальна реальність, розглядається і вивчається з дуже різних, іноді протилежних позицій, тому це поняття вже стало багатозначним.

У сучасній культурологічній думці домінуючими є уявлення про віртуальне як про створений людською діяльністю штучний феномен, який має специфічні властивості. Першими «культурний потенціал» віртуальних реальностей оцінили її розробники – Дж. Ланьє, М. Крюгер, У. Брік. На початку 1990-х рр. віртуальною реальністю зацікавилися філософи, соціологи, психологи, мистецтвознавці, культурологи. При цьому саме міждисциплінарний характер дискурсу і поліфункціональний характер явища ВР зробили його особливо привабливим для культурологічного аналізу.

Грунтовними культурологічними працями з питань ВР, які дають змогу отримати уявлення про даний феномен, є дослідження М. Кагана, Л. Мосолової, А. Карміна, С. Іконнікової та ін. [8; 6]. Питання ВР у контексті проблем культури, духовності, моральності розглянуті в працях Р. Яновського [18]; питання кіберкультури – у працях Т. Лірі [12]; питання віртуальної реальності в сучасному мистецтві – О. Астаф'євої та ін. [2]; питання трансформацій в естетиці та культурі – Н. Маньковської, Ю. Легенького та ін.

Проблеми комп'ютерної ВР вивчаються й у ряді філософських і природничо-наукових досліджень. Зокрема, С. Капіца та ін. [9] розглядали у своїх працях технічні та програмні засоби систем віртуальної реальності; В. Шапіро – методологічні проблеми розробки систем комп'ютерної віртуальної реальності [17]; В. Стьопін – людино-машинні системи, складні інформаційні комплекси і системи штучного інтелекту [14]; В. Іноземцев, М. Кастельс, Г. Рейнгольд – проблеми віртуальної реальності в контексті становлення інформаційного суспільства [7; 10].

Незважаючи на певні здобутки у вивченні проблеми комп'ютерної віртуальної реальності, донині бракує цілісного, узагальнюючого дослідження віртуальної реальності з культурологічної точки зору. Зокрема, потребують вивчення її прояви в сучасній культурі. Йдеться не лише про трансформацію видів мистецтва, а й виникнення нових, появу специфічних субкультур, застосування технологій ВР у різних сферах культури, і, врешті решт, появу віртуальної культури. Аналіз цих проявів й становить мету статті.

Віртуальна реальність (ВР) – технологія, що зародилася в 60-х роках ХХ ст. на перетині досліджень у сфері тривимірної комп'ютерної графіки і людино-машинного інтерфейсу. Сплеск суспільного інтересу до ВР на початок 1990-х рр., час перших успіхів технології. ХХ ст. не лише повернуло до життя забуте поняття «віртуальний», але зробило його словом, яке у зв'язку з комп'ютерами, телебаченням та Інтернетом. З допомогою цього слова намагаються охопити «дух часу» і, відповідно, визначити роль людини в історії. «Віртуальний» належить до ключових слів сучасності, на відміну від штампів і розмитих метафор, як, наприклад, «комп'ютерна епоха» чи «науково-технічна революція». На початок ХХІ ст. ВР досягла певного рівня зрілості, на що вказують масовість і технологічність її застосувань. Сфери застосування ВР надзвичайно різноманітні: це тренажерні системи, промислове і архітектурне проектування, візуалізація наукових даних, освіта, медицина, мистецтво, розваги. Наймасовіша сфера застосування ВР – це, безумовно, комп'ютерні ігри.

Метою розробників ВР було створення максимально природного інтерфейсу, усунення «зазору» між людиною і комп'ютером. Технологія віртуальної реальності передбачає симуляцію чуттєвих даних, які формують «ніби реальний» досвід. При всій різноманітності комп'ютерних систем віртуальної реальності їх об'єднує вироблюваний ефект – ефект занурення, який полягає в тому, що користувач перестає відчувати себе зовнішнім спостерігачем і включається у віртуальне оточення, починає сприймати його «як справжнє» або «майже як справжнє».

ВР – не лише «чергова комп'ютерна технологія», вона належить до тих знакових досягнень науки і техніки, з появою яких пов'язують зміни в багатьох сферах людської діяльності, в масовій свідомості. Дослідження ВР проблем буття, вивчення розуму і відчуттів людини, а також сучасної культури. ВР примушує по-новому підійти до проблеми співвідношення символу і образу, конкретно-чуттєвого і абстрактно-розсудливого пізнання, переосмислити роль уяви і фантазії. Віртуальну реальність можна розглядати як нову техніку репрезентації, яка в найближчому майбутньому багато в чому визначатиме естетичний досвід людства. ВР стає овищем спілкування і соціалізації сучасників. Вже сьогодні ВР впливає на повсякденний досвід і, відповідно, поведінку в реальному світі.

Кожна технологія – це втілення ідеології суспільства або, швидше, – ідеологічні інвестиції суспільства у власне найближче майбутнє. Тому ВР можна розглядати не лише як чинник масштабних змін, а й як вираження сучасних культурних тенденцій. Таким чином ВР стає метафорою при розгляді актуального стану культури і його теоретичному осмисленні, метафорою, яка не стільки прикрашає чи ілюструє думку, скільки слугує їй інструментом.

ВР – це технологія конструювання штучних світів, які можуть посперечатися по достовірності світом реальним. Віртуальна реальність пропонує переосмислити одвічні питання: що таке реальність? які методи її пізнання? як світ довкола людей співвідноситься з їхніми відчуттями й уявленнями? де межа між культурою і натурою, штучним і природним?

Комп'ютерна реалізація віртуальної реальності занурює людину в штучний світ. Щоб досягти цілковитої реальності зовсім не потрібно моделювати навколишній світ до найдрібніших моментів. Обов'язкова присутність лише двох моментів. Перший момент полягає в тому, що крім простого передання зорової інформації, такі програми одночасно впливають ще на деякі органи чуття, включаючи слух і навіть дотик. Другий полягає в тому, що в системах користувач може доторкнутися рукою до об'єкту, який лише в пам'яті комп'ютера, надягнувши обладнану датчиками рукавичку. Віртуальна реальність в комп'ютерній науці – це те, що дозволяє переміщатися у тривимірному світі з шістьма рівнями свободи і дозволяє оглядати його в реальному часі. Людина потребує фіктивного подвоєння світу.

Технологічно продукована «віртуальна реальність» на сьогодні втрачає статус техногенних явищ, що належать винятково до сфери техніки і стає у певному сенсі метафорою, що дозволяє хоч би в загальних рисах визначити контури тих реалій культурологічного, антропологічного і філософського характеру, з якими людство стикається на межі століть. Йдеться про пізнавальну ситуацію, що досить радикально відрізняється від традиційної.

Так звана «соціальна віртуальна реальність», «нульовий» простір, «паралельний» світ, нове «місце існування», «кіберпростір» – це не лише взаємозв'язані з допомогою комунікаційного і програм комп'ютери, а, люди, що взаємодіють у цьому середовищі з продуктами своєї активності. Людська активність в середовищі Інтернет підпорядкована задоволенню трьох основних потреб: комунікативної («все населення планети – серед Ваших партнерів»), пізнавальної («всі знання світу – біля Ваших ніг») і ігрової («наше життя – гра»). Соціальний віртуальний простір Інтернет як ноосферне явище – не лише віддзеркалення наявних політичних, економічних чи яких-небудь ще реальностей, а й у певному значенні автономна суть, що активно впливає на предметний світ. Розвиток електронних комп'ютерних мереж стає тим чинником, який можна вважати за формоутворювальний для культури віртуальної реальності.

Соціальна віртуальна реальність і можливості творити, що незвичайно розширилися – принципово привабливі риси середовища Інтернет сьогодні. Соціальна віртуальна реальність – це особлива субкультура зі своїми ідеалами, принципами, певною мовою і стилем спілкування. Багато що зі створеного, образно кажучи, «на клавішах», має естетичну цінність, і шедеври «комп'ютерних майстрів» примушують задуматися про виникнення нового виду мистецтва зі своєю естетикою.

Таким чином сучасні комунікаційні технології стимулюють виникнення нового виду мистецтва і значно змінюють класичну парадигму творчості, побудовану на опозиції автора і публіки. «Інтерактивне телекомунікаційне мистецтво, в якому перетинаються взаємно стимульовані індивідуальні креативні потоки, виразно демонструє соціально-комунікативну природу творчості, що не завжди виявляється явно і відкрито в інших сферах творчої діяльності» [4].

Серед основних напрямів віртуалізації суспільства виокремлюють віртуалізацію економіки, яка виявляється у створенні мережевої економіки, електронних ринків продукції, у розвитку міжнародної мережі електронних магазинів, ринку цінних паперів; віртуалізацію політики, пов'язану із створенням віртуальних політтехнологій; віртуалізацію культури, пов'язану з PR-технологіями, створенням електронної преси та книг; віртуалізацію науки; та віртуалізацію системи освіти. Крім того, широко досліджуються соціально-особистісні аспекти віртуальної реальності, такі, як втеча від реальності, критичне ставлення до традиційного, отримання задоволень, зв'язок віртуальності із сьогоденням, минулим і майбутнім. З'являються та аналізуються нові поняття, що відповідають новим явищам: «віртуальний продукт», «віртуальна інновація», «віртуальна організація», «віртуальні гроші», «віртуальні потреби», «віртуальна культура».

Дослідження віртуальної реальності постулює, що вся світова культура певним чином пов'язана з твореними людиною віртуальними світами, на основі яких описується теоретико-пізнавальний аспект людської діяльності. Віртуальна реальність, створена творцем-художником, творцем-музикантом, творцем-поетом, є інтерактивною. Вона дає глядачеві, слухачеві, читачеві підключатися до неї, занурюватися в неї, існувати в ній. Віртуальні світи дозволяють досліджувати процеси вільного становлення і виникнення принципово нових структур, характерних для будь-якої творчості, без яких будь-який суб'єкт культури не може обійтися.

Електронну, тобто комп'ютерну, віртуальну реальність за архітектурою можна поділити на автономну і мережеву, в результаті взаємодії з якими людина формує віртуальну культуру. У формуванні уявлень про віртуальну культуру в історії наукової думки можна виокремити: ранні дослідження описового характеру, серед яких вирізнялися «технологічна утопія» або «технологічна антиутопія»; дослідження, де головна увага зосереджена на появі феномена віртуальних спільнот; дослідження, де увага зосереджена на аналізі соціальних, культурних та економічних взаємодій, що відбуваються в мережі Інтернет, включаючи соціальне конструювання реальності, створення етичних кодексів поведінки в Інтернеті тощо.

Віртуальні форми діалогічних відносин породжують нові форми діалогу культур, які умовно позначають як віртуальний діалог, реально-віртуальний діалог, віртуально-реальний діалог. Перший відбувається у свідомості читача-користувача, коли віртуальне середовище виступає сховищем і засобом передання інформації, подібно до паперової енциклопедії чи документального фільму, але відрізняється можливістю нелінійного прочитання. Другий відбувається, коли користувач за комп'ютером «читає» твір розробників програм. Тут відбувається реальний діалог з віртуальним об'єктом, в який вкладено природний інтелект автора. Третій виражається у вигляді діалогів з реальними співрозмовниками, в результаті яких досягаються образи іншої культури.

У цьому контексті варто звернути увагу на один з найбільш поширених та істотних культурних артефактів сучасності – комп'ютерні соціальні мережі, які впливають не лише на окремі сторони способу життя людей, а й торкаються фундаментальних основ самого життя людини, формують віртуальний модус буття, породжують нового суб'єкта культури. Розглядати комп'ютерну соціальну мережу лише як похідну розвитку

інформаційно-комунікаційних технологій неправомірно. Такі сайти, безперечно, є супровідним явищем Інтернету, черговим технічним досягненням людства, проте вони виникли не лише в результаті технічного прогресу, а й завдяки світовідчуттям і світогляду сучасної людини.

Будучи об'єктивним та універсальним засобом, який знаходить застосування в багатьох сферах життєдіяльності людини, комп'ютерні соціальні мережі перетворилися на надгалузеву технологію, задіяну майже у всіх сферах культури. Однак ці сфери не можна розглядати як щось, що належить виключно світу техніки, вони настільки глибоко проникли в життя людей, вплелися в саму тканину її повсякденності, що вичленувати їх із загального світоглядного та культурологічного контексту вже неможливо. Тому сьогодні важливо визначити соціально-культурну роль феномена комп'ютерної соціальної мережі як провісника майбутнього техногенної цивілізації, його вплив на зміну сутності і буття людини, вплив на культуру та виникнення нових субкультур.

Центральна роль, яку відіграють комп'ютерні соціальні мережі в процесі віртуалізації сучасної культури, інакше ставить питання причин і підстав величезної популярності подібних сайтів, глибокої залученості великої кількості користувачів різного віку і професій в нову форму міжсуб'єктної взаємодії, тривалого перебування в електронному просторі. При цьому можливості сайтів соціальних мереж повинні оцінюватися в якості важливого, але другорядного фактора масштабної експансії даного феномена в життєвий простір індивіда.

Крім того, інтенсивний процес інформатизації та автоматизації всіх сфер людської діяльності (електронні гроші, мобільні пристрої, портативні комп'ютери, Інтернет-магазини, відеоконференції, електронна форма послуг тощо) звужує поле прийняття самостійних рішень, змушуючи людини адаптуватися до змін шляхом активного освоєння інновацій. Подібно до того, як в XIX ст. після першої науково-технічної революції люди, які не вміють читати, виявилися на узбіччі громадського життя, так і сьогодні, у другому десятилітті XXI ст., індивіди, які не володіють елементарними навичками роботи з мобільним телефоном, комп'ютером, не мають доступу до Інтернету і не зареєстровані в соціальній мережі, ризикують опинитися на периферії культурно-історичного процесу. Оволодіти інформаційними технологіями і грамотно використовувати їх стало неминучою вимогою часу, життєво важливою метою людини, якщо вона не хоче перебувати в ролі аутсайдера, оскільки технологічні інновації кардинально перетворюють не лише способи взаємодії людей, організацію праці, роль системи освіти, економічну і політичну сфери, а й безпосередньо впливають на саму людину, середовище її проживання, механізми соціалізації. Таким чином, сучасна людина певною мірою позбавлена вільного вибору в питанні використання/ігнорування тієї чи іншої технології, їй доводиться жити у вузьких межах «технотронного суспільства» (З. Бжезинський) і робити те, що задано і наказано, в тому числі бути користувачем соціальної мережі. Однак тут важливо усвідомити, що існує загроза інформаційної нерівності, коли частина людей з різних причин виявиться поза масовою технологією (технічна неграмотність, технофобія, елементарна відсутність технології).

Узагальнюючи вищевикладене, варто відзначити, що в даний час ми є свідками формування нового способу соціокультурного буття індивіда, що вкладається в межі

масштабного процесу віртуалізації сучасної культури. Виходячи з того, що зміст процесу віртуалізації культури не зводиться виключно до маніпуляцій в межах новітніх ІТ-розробок або медіа-середовища як обов'язкових компонентів, то віртуалізацію таких сфер соціальної реальності як економіка, політика, мистецтво, наука і віртуалізацію приватного буття індивіда, реалізовану з допомогою соціальної мережі, слід розуміти як взаємопов'язані явища одного порядку, що істотно змінюють соціальну та духовну природу людини. Основна відмінність полягає в тому, що в першому випадку превалює соціальна симуляція, а в другому йдеться про панування технологічного механізму підміни автентичних зразків.

Аналіз феномена віртуальної реальності і безлічі праць, присвячених його дослідженню, свідчить про відсутність ясності і єдності навіть у визначенні віртуальності. Крім того, праці, присвячені послідовному культурологічному аналізу віртуальності, пошуку її істотних властивостей і сенсу, що досліджують віртуальність як складний, багаторівневий феномен, у даний час практично відсутні. Це зумовлює необхідність з'ясування того, що ж насправді може вважатися віртуальним, які є типи віртуальних об'єктів і яким чином їх класифікувати.

Множинність уявлень про феномен віртуальності, фрагментарність його дослідження, відсутність системності та цілісності у культурологічному осмисленні феномена віртуальності актуалізує необхідність його послідовного і систематичного культурологічного аналізу.

Література

1. Акчурин И. А. *Виртуальные миры и человеческое познание* / И. А. Акчурин // *Общетеоретические и логические проблемы виртуальных миров*. – Москва, 2000. – С. 9–29.
2. Астафьева О. Н. *Компьютерная виртуальная реальность как игровая форма культуры* / О. Н. Астафьева // *ПОИСК. Вып. IV. Актуальные проблемы духовности, культуры, искусства*. – Москва : РИЦ ИСПИ РАН, 2003. – С. 103–117.
3. Баксанский О. Е. *Виртуальная реальность и виртуализация реальности* / О. Е. Баксанский // *Концепции виртуальных миров и научное познание*. – Санкт-Петербург : РХГИ, 2000. – С. 292–305.
4. Дубина И. Н. *Современное телекоммуникационное искусство: становление новой парадигмы творчества* / И. Н. Дубина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.philosophy.ru/library/dubina/index.html.
5. Иванов Д. В. *Феномен компьютеризации как социальная проблема* / Д. В. Иванов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.soc.pu.ru.8101/publications/pts/divanov.html.
6. Иконникова С. Н. *Виртуальная реальность как новая технология и способ постижения действительности* / С. Н. Иконникова // *Виртуальная реальность. Наука. Культура*. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 5–8.
7. Иноземцев В. Л. *Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы* / В. Л. Иноземцев. – Москва, 2000. – 304 с.
8. Каган М. С. *Философия культуры* / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. – 416 с.
9. Капица С. П. *Очевидное невероятное. Программа, посвященная проблеме компьютерных виртуальных технологий* / С. П. Капица. – Москва : ОРТ, 1996.
10. Кастельс М. *Становление общества сетевых структур* / М. Кастельс // *Новая постиндустриальная волна на Западе: Антология*. – Москва : Academia, 1999. – 560 с.
11. Кузнецов М. М. *Виртуальная реальность – техногенный артефакт или сетевой феномен* / М. М. Кузнецов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.synergetic.ru/philosophy/ – Загол. с экрана.
12. Лири Т. *Семь языков бога*. [Часть

четвертая. Хаос и киберкультура] / Т. Лири [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.psyoffice.ru/8/psychology/book_o177_page_29.html **13.** Малясов Г. В. Виртуальная реальность: в поисках антропной идентичности / Г. В. Малясов // Материалы межвуз. конф. – Казань, 2000. – С. 35–38. **14.** Степин В. С. Философия науки и техники : учеб. пос. / В. С. Степин, Горохов В.Г., Розов М.А. – Москва : Изд-во: Гардарики, 1999. – 400 с. **15.** Таратута Е. Е. Философия виртуальной реальности / Е. Е. Таратута. – СПб., 2007. – 147 с. **16.** Уваров М. С. Третья природа: размышления о культуре и цивилизации / М. С. Уваров. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2012. – 252 с. **17.** Шапиро Д. И. Виртуальная реальность и проблемы нейрокомпьютинга / Д. И. Шапиро. – Москва : Изд-во «РФК-ИмиджЛаб», 2008. – 454 с. **18.** Яновский Р. Г. О виртуальной реальности / Р. Г. Яновский // Виртуальные реальности: Труды лаборатории виртуалистики. Вып. 4. / под ред. Р. Г. Яновского, Н. А. Носова. – Москва. : Ин-т человека РАН, 1998. – С. 134–138.

УДК 745/749(477)"19"

*Школьна Ольга Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,*

АКАДЕМІК ДВОХ АКАДЕМІЙ БОРИС ЛИСІН В СВІТЛІ УКРАЇНСЬКОЇ МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА КЕРАМОЛОГІЇ

Стаття присвячена життєвому і творчому шляху видатного українського силікатознавця Бориса Савелійовича Лисіна. Ця людина сто років тому змінила хід розвитку галузі вітчизняної тонкої кераміки, очоливши пореволюційний всеукраїнський трест «Фарфор-фаянс-скло». Дворянин за походженням, хімік-технолог за освітою, знавець вітчизняних каолінів і глин за покликанням, останній куратор Києво-Межигірського художньо-керамічного інституту, переданого до відомства Українського технологічного інституту – Інституту силікатів при КПІ, Б. Лисін надзвичайно багато зробив для розвитку українського промислового мистецтва і дизайну фарфору-фаянсу 1920-х – 1930-х рр., однак досі ця грань його спадщини повноцінно не поцінована.

Ключові слова: Борис Лисін, український трест «Фарфор-фаянс-скло», 1920-ті – 1930-ті рр., Межигір'я.

Статья посвящена жизненному и творческому пути выдающегося украинского силикатоведа Бориса Савельевича Лысина. Этот человек сто лет назад изменил ход развития отрасли отечественной тонкой керамики, возглавив послереволюционный всеукраинский трест «Фарфор-фаянс-стекло». Дворянин по происхождению, химик-технолог по образованию, знаток отечественных каолинов и глин по призванию, последний куратор Киево-Межигорского художественно-керамического института, переданного в ведомство Украинского технологического института – Института силикатов при КПИ, Б. Лысин чрезвычайно много сделал для развития украинского промышленного искусства и дизайна фарфора-фаянса 1920-х – 1930-х гг., однако до сих пор эта грань его наследия полноценно не оценена.

Ключевые слова: Борис Лысин, украинский трест «Фарфор-фаянс-стекло», 1920-ые – 1930-ые гг., Межигорье.

The article is devoted to a vital and creative way of the outstanding Ukrainian expert in silicates Boris Lysin. This person a hundred years ago changed process of domestic branch thin ceramics, headed Ukrainian trust «Porcelain-faience-glass» after October revolution. A nobleman by origin, the chemist-technologist by education, the expert on domestic clay on calling, last curator Kievo-Mezhigirskogo art-ceramic institute, and the Ukrainian institute of technology – Institute of silicates at the Kiev polytechnical institute, B. Lysin has very much made for development of the Ukrainian industrial art and design of porcelain-faience 1920–1930th, however this side of its heritage is not estimated till now.

Keywords: Boris Lysin, Ukrainian trust «Porcelain-faience-glass», 1920–1930th, Mezhygiryia.

На сучасному етапі розвитку дизайну, фахівці з науки і техніки та знавці мистецтва мало контактують із знавцями вітчизняної художньої культури та мистецтвознавства. Між тим питання вивчення дизайну промислових виробів одночасно лежать у площині технічних знань та художніх, і потребують від фахівця широкої ерудиції. Прикладом багатозарового розуміння мистецтва фарфору-фаянсу та його інженерно-технологічних аспектів розвитку можна вважати творчість академіка двох академій НАН України Бориса Лисіна, плідна діяльність якого припала на першу половину ХХ ст.

Серед публікацій, присвячених Б. Лисіну, варто назвати праці вітчизняного історика науки і техніки В. Константинова [18-20], що намагався зібрати дайджест з історії життя і творчості вченого за архівом КНТУ «КПШ».

Шляхом аналізу останніх публікацій цього вченого у співавторстві з А. Колобовим у збірнику праць за матеріалами конференції в м. Іваново «Современное состояние, проблемы и перспективы энергетики и технологии в энергостроении» 1989 р., одноосібних у збірнику «Строительные материалы и конструкции» 1993 р. та у серії «Видатні українські вчені та інженери-будівельники» 2002 р., невирішеними лишилися питання зв'язку діяльності Б. С. Лисіна із «Укрфарфорфаянстрестом» 1920-х – 1930-х рр., а також ролі вченого в українському мистецтвознавстві, адже його праця 1930-х рр. на пряму була пов'язана із осередком бойчукістів на Київщині – Межигірським художньо-керамічним інститутом.

Мета статті – представити життєвий і творчий шлях Бориса Лисіна в світлі української матеріальної культури, силікатознавства та керамології першої половини ХХ ст.

Борис Савелійович Лисін народився 22 липня за старим стилем 1883 р. у селищі Звягелі (нині м. Новоград-Волинську Жит. обл.) в родині начальника поштово-телеграфної контори Савелія Никаноровича Лисіна, українця, дворянина, надвірного радника. Його мати та старший брат Степан також працювали у поштово-телеграфній конторі. Мати була телеграфісткою 5-го розряду, а брат допомагав вести догляд за комунікаціями радіотелеграфу. Допомогаючи батькам, юний Борис доставляв кореспонденцію на заводи Волині як кур'єр.

Родина була багатодітною, проте більшість братів і сестер Бориса померли у молодому віці. Борис Савелійович отримав основи знань у стінах Новоград-Волинського міського початкового чоловічого училища, а потім вступив до реального училища в Рівному, після якого можна було вступати до технічних вузів Російської імперії. Батько у цей час обіймав посаду міського голови Звягеля, проте коштів не вистачало. Тому Борис одночасно із навчанням давав приватні уроки рівненським школярам.

Найбільші старовинні підприємства з виготовлення елітарної керамічної продукції України, а також родовища глини, каолінів, кременю, вогнетривів тощо були зосереджені саме в цьому регіоні. В роки юнацтва Б. С. Лисіна на більшості з підприємств йшла реконструкція, встановлювалося нове обладнання і устаткування, механізувалися виробництва. Зокрема, на Баранівці, Городниці, Олевську, Токарівці, Кам'яному Броді, Довбиші тощо.

Маючи здібності та нахил до наукової праці, Б. С. Лисін цікавився технологічними процесами створення силікатів – від цементу й будівельної кераміки до скла, фаянсу та

фарфору. Врешті перша робота вплинула на вибір подальшої професії і напрямок кар'єри. 1903 року Борис Савелійович закінчив Рівненське реальне училище (навчався з 1894 р.). Оскільки з п'ятого класу сам почав викладати тут же, по завершенні навчання продовжив викладацьку діяльність у реальному училищі Києва. До столиці переїхав з надією отримати вищу освіту в новоствореному Київському політехнічному інституті імені Імператора Олександра II.

1903 року в складі екзаменаційної комісії КПІ був сам Дмитро Іванович Менделєєв, який особисто перевіряв якість київської хіміко-технологічної освіти першого випуску ВУЗу (перші чотири факультети були відкриті 1898). У рік вступу Лисіна на базі КПІ саме започатковувалася перша хімічна лабораторія. Це давало можливість дослідним шляхом вивчати маси та поливи, того сирого матеріалу, який, за висловом Лисіна, «служит для проявления тех возвышенных стремлений человеческой души, кои вносят в жизнь восторг и красоту» [10, арк. 4].

Протягом 1903–1909 року Борис Савелійович Лисін – студент на хімічному відділенні ВУЗу. За виступи проти погромів 1905 року на шпальтах журналу «Студенческая мысль» деякий час перебував у тюремному ув'язненні. Проте, наявність активної громадянської позиції не вплинула на закінчення освіти. У 1908 році майбутній інженер-технолог проходив практику на Волині, про що лишив спогади. Він писав: «Працюючи в 1908 р. на Городницькому фарфоровому заводі авторові цих рядків доводилося спостерігати роботу «бразника» – головного робітника, що керував випалюванням. Протягом 48 годин він стежив за випалюванням від завантаження горна до припинення випалювання при температурі близько 1380 . Ця робота вимагала виняткової витривалості» [12].

Для дипломної роботи Борис Лисін обрав тему: «Полива для цегли з київської глини». Тобто, крім вивчення компонентів мас і полив силікатів Волині, вже у студентські роки коло наукових зацікавлень майбутнього видатного керамолога стосується всієї України. Радою професорів талановитого дипломанта обирають на посаду викладача курсу технології будівельних матеріалів, доручивши за сумісництвом посаду лаборанта.

1909 року Б. С. Лисін закінчив інститут і отримав звання інженера 1-го розряду. В тому ж році він розпочав працювати лаборантом, згодом асистентом і викладачем на кафедрі будівельних матеріалів, якою керував відомий вчений професор К. Г. Дементьєв. З 1912 року Борис Савелійович очолив лабораторію випробувань будівельних матеріалів. Його самовіддана праця була гідно оцінена підвищенням по службі, й орденом Станіслава 3-го ступеню.

Вже за два роки по закінченню ВУЗу, молодий викладач Київської політехніки розпочинає активно друкуватися, видаючи іноді по кілька ґрунтовних наукових праць за рік. Вже 1911 р. вийшло друком кілька монографічних досліджень молодого науковця, що виступив у них вже як зрілий фахівець. Окремо заслуговує на увагу робота Б. С. Лисіна «Производство керамических изделий в Юго-Западной России» (з ретельним викладенням історії порцеляно-фаянсової промисловості України). Крім неї, значущою була низка наступних розробок з питань вивчення ґрунтів і мінеральних родовищ України. Вона мала надзвичайну вагу в сенсі практичних застосувань результатів досліджень. У галузі хімічного аналізу полив і мас, в першу чергу каолінів,

Борис Савелійович провадив порівняльні дослідження зазначених компонентів та їх застосування у зарубіжних країнах, вивчав закордонну і місцеву літературу, вводячи більшість з неї до наукового обігу України та Росії уперше.

Однією з найбільш ранніх праць визначного силікатознавця стала брошура «Керамиковыя канализационныя трубы. Производство и определение их технического достоинства» (К., 1916). Дане видання завдяки Б. С. Лисіну зберегло для нащадків не тільки технологію виготовлення означених виробів, а й зображення й креслення фігурних (або фасонних) різновидів димарів та ковпаків на димарі [21, с. 5], мистецтво виготовлення яких практично було втрачене протягом радянського часу. Ці реліквії за даними автора зберігалися при Київській міській управі, яка надала зразки труб і димарів-ковпаків для досліджень науковця [21, с. 4].

Протягом 1916–1917 років вчений обійняв свою першу керівну посаду – працював заступником директора, а згодом директором Київських піротехнічних майстерень при Київському політехнічному інституті. Дослідний шлях і проведення експериментів у лабораторії та майстернях уможливили різнобічне вивчення складних сполук і інгредієнтів, зокрема в галузі вогнетривких (піротехнічних) компонентів, які входили до складу кахлів для печей і камінів, метлаських підлог, вогнетривких різновидів цегли, а також шамоту, фаянсу, фарфору. У 1910-х роках молодий вчений був серед учасників 1-го Всеукраїнського з'їзду Наукових Робітників [3, арк. 22].

З'ясовуючи особливості вітчизняних каолінів та доводячи промислову цінність цієї сировини, Б. С. Лисін розробив унікальний метод збагачення каоліну, котрий пізніше був впроваджений на всіх каолінових підприємствах України та СРСР. Створивши власну «каолінологію», він виступає з науковими доповідями, розрахунками та раціоналізацією з приводу сировини глуховецького, просянівського, дубрівського, й особливо цеглицького родовищ на вітчизняних і закордонних хімічних конференціях, зокрема в Копенгагені, де його винайдення отримали міжнародний стандарт. Певною мірою Лисін, крім суто технології, вивчав ще й мистецькі властивості мас і полив.

У 1917 році Бориса Савелійовича обирають Головою Ради викладачів КПІ, висувають делегатом I-ої Всеросійської наради з реформи Вищої школи в Петербурзі (червень). З 1917 року Б. С. Лисін став головою Ради викладацького корпусу інституту, делегатом Всеросійської наради з питань реформи вищої школи в Петрограді, членом комісії Української Академії Наук з вивчення природних ресурсів України, яку очолював академік В. І. Вернадський. Багато він зробив для опису і прогнозу промислової розробки глини та будівельних матеріалів на теренах України і півдня Росії.

Близько більшовицького перевороту вийшла ціла низка наукових праць і статей вченого у вітчизняних виданнях. Він вперше в українській науці знайшов «золотий перетин» хімії, силікатології, геології, архітектури, мистецтва і матеріальної культури, спираючись на міждисциплінарне вивчення абсолютно не досліджених ділянок науки. Як сутий відкривач, 1917 року Борис Савелійович погодився на чергову майже «авантюру» науково-практичну і дослідницьку роботу в галузі цементів і в'язучих речовин (алебастрів тощо.).

Після тотального розповсюдження в епоху модерну будівництва з цементом і бетоном, з'являється вітчизняне фундаментальне дослідження цього питання, яке

вилитися у наукову працю, оприлюднену 1917 року «Исследование цементных строительных растворов, творенных на песке с искусственной и естественной примесью глины». Наступні кілька років Лисін продовжував працювати над цією проблематикою.

Окремі розробки вченого торкалися питань вогнетривів, кислототривів, хімічного складу давньоруських розчину і плінфи. Серед наукових інтересів Бориса Савелійовича було створення новітньої методики впровадження «силікатології» в життя. Завдяки розробкам вченого, крім естетичних і практичних властивостей, наприкінці 1910-х – у 1920-х роках почали надавати великого значення формам і технології виготовлення промислової кераміки – від найпростіших на перший погляд фасонів покрівельної дахівки, димарів до кубиків бруківки.

Окрему роботу означеній проблемі присвятив першим в Україні Б. С. Лисін. У виданні під назвою «Глини і глиняна промисловість на Україні. Черепиця, звончак для шляхів, фарфор, фаянс, цемент, скло». (К., 1918) на 160 сторінках тексту вперше у вітчизняній керамічній промисловості висвітлювався весь спектр виготовлення «художніх силікатів», від її «нижчих» різновидів – тесаного каменю й «фемів» до вишуканого білого фарфору. Очевидно саме так варто розглядати вироби означеної галузі, зважаючи на взаємне збагачення технологічними здобутками й дотримуючись принципу ансамблевості. Ця робота була здійснена протягом часу, коли Борис Савелійович викладав неорганічну хімію у Київському будівельному технікумі, а технологію силікатів – у Народному університеті-політехнікумі (1917–1919 рр.).

В Б. С. Лисіні уживався одночасно фізик і лірик. Так, Борис Савелійович мав поетичний хист, який неодноразово допомагав йому розкривати складні питання технології силікатів. 1918 року у вищезгаданій праці він писав: «Коли Фінляндію називають царством гранітів і озер, то Україну по справедливості можна величати країною каолінів і глин» [23. с. 5] або «Надаючи прикрасу нашим будівлям, кераміка без сумніву розвиває у нас любов та чуття до краси, а це стремління в відшукованні прекрасного, мусить впливати користно на духовний розвиток народу» [23, с. 6]. Окремо в цій роботі було зроблене надзвичайно вагоме узагальнення по даним з історії виробництва цегли, дахівки й бруківки в Україні, яке актуальне до сьогодні.

Протягом 1918–1920 року вчений закінчив працю над темою «Про будівництво цегляного заводу з „сухим” та „мокрим” способом виробництва цегли» (рос. мовою) [16]. Розробляючи технологічні аспекти силікатів і в’язучих розчинів для будівництва, Б. С. Лисін очолив окремий напрямок у становленні радянської промисловості. 1920 року його призначили керівником відбудови цементних заводів у Новоросійську. Експериментальна будівнична база дозволила вченому вивірити аналіз необхідних умов для будівництва і праці цементних заводів з боку вдосконалення технології.

1921 р. Борис Савелійович став завідувачем новоствореної кафедри технології силікатів, яка виникла на базі кафедри мінеральної технології та будівельних матеріалів КПІ, очолюваною перед тим вчителем Б. С. Лисіна професором К. Г. Дементьєвим. Цю почесну успадковану посаду майбутній академік буде з гордістю займати протягом 35 років (до 1956). З цього моменту Борис Лисін, у свої 38 років стає визнаним науковим авторитетом української і російської керамології, силікатології й певним чином мистецтво-й архітектурознавства.

Протягом 1921–1922 рр. вже відомий на весь Радянський Союз хімік-технолог і силікатознавець Борис Савелійович Лисін викладав курс технології будівельних матеріалів у Київському архітектурному інституті. З 1922 р. поєднав основну роботу професора і завідувача кафедри у КПІ із посадою декану хімічного факультету. Від 1923 р. збереглося фото Б. С. Лисіна у КПІ з рекламою локомотива Державних Мальцовських заводів [3, 20]. Тобто у цей час, очевидно, науковець вивчав системи агрегатів і двигунів у керамічній промисловості. З 1924 р. Борис Савелійович – викладач курсу технології будівельних матеріалів у Межигірському керамічному технікумі, потім в Українському технологічному інституті кераміки та скла. З 1922 до 1927 рр. він постійно обирався членом Київської міської Ради, був делегатом ІХ Окружного з'їзду Рад.

За спогадами учнів, у 1920-х роках Борис Савелійович часто звертався до студентів з фразою: «Отдаёте ли Вы, молодой человек, себе отчёт, какую трудную специальность Вы выбираете? Вам придётся быть пионером» [20]. Можливо саме таке не поверхове і уважне ставлення до силікато- і керамології стало причиною, через яку, як відомо з флайєру 1927 року, виданого Межигірським керамічним інститутом, більшості з студентів Бориса Савелійовича було не просто здати екзамен і отримати кваліфікацію технолога або художника: випадкові люди у фарфоро-фаянсову і керамічну промисловість кінця 1920 – початку 1930-х років просто не потрапляли.

Викладання відомого професора у Межигір'ї уможливило після ліквідації інституції вберегти обладнання, частина якого за офіційною версією потрапила до факультету технології силікатів у КПІ, а друга опинилася в Одеському художньому інституті, спішно реформованому в училище. Саме ця технологічна база пізніше дозволила Михайлу Жуку, Жозефіні Діндо і Петру Мітковицеру створити національну школу української порцеляни. Адже досвід викладачів-бойчуків Межигірського технікуму Оксани Павленко, Івана Падалки, Василя Седяра і їх технологічні напрацювання були у повній мірі засвоєні одеситами.

Паралельно з 1922 по 1926 рік Борис Савелійович обіймав посаду офіційного консультанта Тресту «Фарфор – Фаянс – Скло». На замовлення тресту він як штатний технолог написав першу в Україні монографію рівня докторської дисертації «Виробництво фарфору й фаянсу» (1923 рік), після якої був призначений (1927–1930-ті рр.) директором Українського науково-дослідного інституту силікатної промисловості.

Монографія була наслідком ретельного опрацювання російських та іноземних друкованих джерел та власного «польового» та експериментального досвіду. Фактично, вона була підсумком десятилітніх наукових пошуків і лабораторних досліджень. У цій «синтетичній» праці Борис Савелійович не лише поєднав теоретичну, практичну та викладацьку базу, виклавши основи технології, що спиралася на реальні можливості праці в умовах вітчизняних заводів, а й розробив перспективи модернізації підприємств галузі з урахуванням мистецького напрямку розвитку виробництва.

Вже перший розділ монографії «Фарфор и фаянс, как результат достигений техники в области переработки глины», який складався із вступу з історії розвитку промислової і художньої кераміки світу, схеми поділу силікатів у своєму різноманітті на 8 основних

категорій (класів), короткого начерку історії виникнення фарфоро-фаянсових заводів у Росії та в Україні й суто розділу з технології виготовлення фарфору, фаянсу, компонентів маси і полив, являв собою вичерпний довідково-енциклопедичний матеріал з повним описом каолінових та інших родовищ України по губерніях.

Цю працю Бориса Савелійовича Лисіна важко переоцінити. Адже досі на такій зрозумілій мові з послідовним і добре розтлумаченим викладенням не написано жодної праці з технології керамо- і силікатології. Лише перелік літератури складає більше трьохсот позицій по вітчизняних джерелах і сімдесят один по закордонних. Зокрема, Лисін спирається на дослідження Вауліна, технолога Абрамцево; Філіппова, фахівця з питань засвоєння технології ірізації і люстрів; автора першої монографії з історії виробництв фарфору-фаянсу Російської імперії і першого повноцінного марочника, Селіванова; фахівця з фотокераміки та фотографії на фарфорі Флека тощо.

Деякі суто мистецтвознавчі та статистичні дані цієї праці взагалі унікальні. Зокрема, автор наводить дати існування й описує основне устаткування двадцяти шести українських заводів порцеляни і фаянсу, тринадцятеро з яких припинили існування до більшовицького перевороту. Окремі позиції цього зведення в інших джерелах не зустрічаються, як, приміром, практично невідомий завод Смотрицького. Крім того, оскільки відсутні розвідки з етнографії фарфору, цікавими є спостереження, зафіксовані Борисом Савелійовичем щодо звичок населення Волині вшанування визначних майстрів порцеляни-фаянсу. Зокрема, Лисін свідчив: «Старожилы Волини помнят времена, когда рабочим фарфоровых заводов оказывали почёт и остальные смертные должны были при встрече с ними отвешивать им низкий поклон» [22, с. 9].

Книжки Лисіна мали надзвичайний попит на виробництвах галузі в Україні. Нами зафіксовані документи в архіві Будянського фаянсового заводу, за якими технологи найбільшого післяреволюційного підприємства неодноразово зверталися до Правління тресту «Фарфор – Фаянс – Скло» (написання назви у різні роки змінювалось) із проханням закупити для них «Керамическую технологию» Б. С. Лисіна, оскільки її на книжковому ринку Харкова не було. Так, у листі від 03.02.1925 р. правління заводу просить два екземпляри, оскільки видання потрібне для школи фабрично-заводського навчання. Крім того, серед паперів заводу зберігаються докази запрошення Бориса Савелійовича відвідати підприємство в якості члена журі [8].

По успішному виконанні всіх поставлених Трестом завдань, професор Лисін накопичив нові дані і знов видав фундаментальну працю. Оскільки у країні йшов процес стандартизації складників мас і полив для виробництва промислової кераміки, він запропонував власний варіант системи «ОСТів». На основі вивчення каолінових родовищ, він розробив систему перших вітчизняних стандартів на каолін, яка була затверджена Народним Комісаріатом важкої промисловості СРСР 1928 року. Цьогоріч вийшла друком і одна з відоміших його брошур «Каолин Глуховецкий».

Згодом за наполегливу працю в ім'я радянської керамології, вже як директор Українського науково-дослідного інституту силікатної промисловості, Борис Савелійович був «преміюваний» закордонними відрядженням. З метою вивчення каолінових виробництв Західної Європи, задля просування вітчизняних каолінів на Захід, Б. С. Лисін вивчав це стратегічне для країни питання у творчих лабораторіях Німеччини,

Чехословаччини й Польщі. За даними автора, з 1921 по 1930 рік ним було надруковано 2 книги: «Керамика» та «Изучение каолинов» (по 30 друкованих аркушів кожна), 2 брошури та 12 статей [17].

Точний термін його перебування за кордоном невідомий, однак через кілька років він все ж таки отримав ступінь доктора технічних наук і професора (1936 рік). Практична і дослідна робота науковця постійно була пов'язана із науково-організаційною та педагогічною працею. Вчений очолював низку науково-дослідних інститутів, у тому числі працював директором представництва держтресту «Русские самоцветы» (Мінсировини в Україні). Під його керівництвом робились розрахунки найбільш проектування та модернізації потужних заводів сировини галузі, провадились реконструкції та будівництва підприємств з виготовлення силікатів і тонкої кераміки.

Борис Савелійович був членом Всесоюзного науково-технічного товариства силікатів, членом Українського відділення Радянського національного об'єднання істориків природознавства і техніки, а також багатьох наукових і науково-технічних товариств, зокрема «Знання». Його обирали редактором і членом редколегій визначних видань з історії техніки і силікатознавства, у тому числі «Вестник инженеров», «Керамика и стекло», «Стройматериалы», «Вестник технологии». У 1930-х роках Б. С. Лисін опублікував понад 20 книг, монографій і фундаментальних статей.

1939 року професору, доктору технічних наук Борису Савелійовичу Лисіну було присвоєне звання академіка Академії Наук України. Посвідчення та матеріали справи зберігаються нині в Інституті архівознавства Центральної наукової бібліотеки імені Вернадського в м. Києві, де створений окремий фонд Бориса Савелійовича Лисіна. Незавершені статті, відбитки надрукованих праць, креслення і світлини 1973 року до ЦНБ передала дружина академіка, його кохана одноступиця Марія Дмитрівна Лисіна. Із нею видатний керамолог виховав двох доньок, інженерів І. Б. та Н. Б. Лисіну. Їх можна побачити поруч із батьком на світлинах професорсько-викладацького складу хіміко-технологічного факультету випуску інженерно-технологічного факультету Київського Індустріального Інституту 1934–1939 років.

Згадані фото зберігаються в архіві Національного архіву українського гончарства Національного музею-заповіднику Українського гончарства в Опішному [1]. В цей час академік Лисін був завідувачем означеної кафедри. У цьому ж архіві зберігається диплом Доктора технічних наук Бориса Савелійовича Лисіна, виданий Вищою атестаційною комісією Всесоюзного Комітету у справах Вищої школи СНК СРСР (без дати) [1, арк. 1] та атестат професора пр №001123, виданий у Москві 7 лютого 1946 року, у науковому званні якого Б. С. Лисіна затверджено по кафедрі силікатів протоколом №3 від 17 грудня 1936 року Рішенням Вищої Атестаційної Комісії (обидва за підписом заступника голови Вищої Атестаційної Комісії І. Ароскіна) [1, арк. 1зв.-2].

Цей же фонд, що складається із 28 документів, містить посвідчення Дійсного члена Академії Наук УРСР Бориса Савелійовича Лисіна, обраного 22 лютого 1939 року академіком (з фото і власноручним автографом), за підписом Президента Академії Наук УРСР академіка О. В. Палладіна [5, арк. 1-2]. Крім іншого, серед документів архіву зберігається посвідчення про затвердження від 19 серпня 1950 року Б. С. Лисіна Дійсним членом Академії Архітектури УРСР за підписом Президента Академії

Архітектури УРСР В. Г. Заболотного [4, арк. 1-2]. Серед світлин фонду Опішного є одна, де академік Борис Савелійович Лисін сфотографований з академіком Євгеном Оскаровичем Патеном [3, арк. 15].

Тут же в архівній справі НАУГ НМЗУГО кілька листів з фронту від сина Ігоря, адресованих до Татуся, Мамочки, Іринки та Ніночки (очевидно, сестер) за адресою: Київ–55, Політехнічний Інститут, буд. 4, кв. 42 [2]. З них випливає, що родина лишилася в окупованому Києві. Перший дослідник творчості Б. С. Лисіна, науковець В. О. Константинов наводить факт, що під час окупації Борис Савелійович задля виживання родини налагодив у домашніх умовах виробництво пудри, соди, мила, які його дочки обмінювали в селах на продукти [20, с. 53].

Але найбільш цікавим є підпис на світлині Бориса Савельйовича із зовнішністю а-ля Сальвадор Далі до улюбленої дружини, сповнений найніжніших почуттів: «Возлюбленной, Божественной, Незаменимой, Прекрасной как солнце юга, Очаровательной, как юношеский сон, Прелестной как поцелуй ребёнка, Восхитительной жене нашей Марусе на память от столь же Любвеобильного мужа Бориса Савельевича» [3, арк. 12]. Ця єдина сакраментальна фраза обожнювання доносить до нас всю поетичну емоційну схвильованість, душевні пориви видатного науковця, який до своєї честі ще й був далеко не черствою людиною-технарем.

Зайвий раз підтверджуючи тезу, що в кожному фізикуві живе трошки лірика, варто зазначити, що перед самою Другою світовою академік Лисін очолив Інститут мінеральної сировини Академії Наук УРСР і відділення фізико-математичних наук. 1944 року, після звільнення Києва, очолив кафедру технології силікатів КПІ. З 1945 Борис Савелійович почав розробляти науковий метод прискореного визначення якості бетонів та в'язучих речовин. Винайшов ряд технологій новітнього цементу і в'язучих речовин, присвятивши цій тематиці понад тридцять наукових робіт.

З 1945 по 1950 він – директор Інституту промисловості будматеріалів Академії будівництва й архітектури УРСР. Після обрання академіком ще й цієї Академії (1950 р.), Бориса Савелійовича за розробку безолов'яних і безсвинцевих емалей нагороджено Державною (Сталінською) премією СРСР (1950 р.). По завершенні Другої світової його наукові поради допомогли розробити технологію виготовлення ефективних та дешевих будівельних матеріалів для відбудови зруйнованих міст і сіл, віднайти нові ефективні види цементів.

1956 р. у зв'язку із погіршенням стану здоров'я Борис Савелійович вийшов на пенсію, проте продовжував роботу у вчених радах і комісіях Академії наук СРСР. Брав участь у роботі секції Держтехніки при Раді Міністрів УРСР. Крім вчених рад КПІ, Академії архітектури УРСР, входив до складу вчених рад Інституту промисловості будівельних матеріалів, Інституту чорної металургії, Інституту загальної і неорганічної хімії, Київського інженерно-будівельного інституту, Київського технологічного інституту скла, Технологічного інституту промисловості, Технічної ради Укрфарфорфаянсового об'єднання.

Вчений виховав цілу плеяду відомих вчених у галузі будівельних матеріалів і силікатів, стояв біля витоків створення в Україні Інституту колоїдних матеріалів, виховавши власну наукову школу. На основі дипломних проектів його студентів в Україні

збудовано низку цегельних, порцелянових заводів, проведена реконструкція каолінових і цементних підприємств. Загальна кількість вихованих ним студентів сягає чотирьох тисяч осіб. Тільки кандидатських дисертацій під його керівництвом було захищено близька тридцяти.

Протягом життя вчений написав майже 130 наукових праць, десяток з яких – вагомні монографії. Після виходу на пенсію, Б. С. Лисін намагався максимально викласти ще недрукований матеріал, який збирав впродовж довгих років. У фонді №28 ІА ЦНБУ зберігаються машинописи його рідкісних розробок в галузі кераміки. Серед них варто зазначити кілька. Зокрема, працю у співавторстві з Ю. Є. Корніловичем (зятєм) «Мікроструктура давніх київських будівельних розчинів» [11]; «Короткий нарис історії техніки силікатних виробництв на Україні» [12]; у співавторстві з К. В. Дажук і Б. І. Вишневським «Дослідження складу та властивостей кам'янокерамічних виробів з української сировини» (неопублікована стаття) [13]; «Краткий очерк возникновения и деятельности кафедры силикатов» [14]; «Изучение физико-химических свойств и структуры каолина новых месторождений Закарпатской области УССР» [15] та значна кількість інших розробок видатного без перебільшень вченого.

Борис Савелійович ніколи не був членом Комуністичної партії, хоча відзначався принциповістю і самовідданістю у праці. Помер академік Б. С. Лисін 22 листопада 1970 року, похований на Байковому кладовищі.

Висновки. Творчість непересічного силікатознавця Бориса Савелійовича Лисіна у своєму роді унікальна. Адже доробок вченого охоплює як пласти матеріальної культури, так і

Література

1. Архів НАУГ НМЗУГО (Національний архів українського гончарства) Національного музею-заповідника українського гончарства в с. Опішному). Ф. 18, оп. 1, спр. 1, арк. 1-2. Документи, світлини.
2. Архів НАУГ НМЗУГО. Ф. 18, оп. 1, спр. 2, арк. 6-8. Листи.
3. Архів НАУГ НМЗУГО. Ф. 18, оп. 2, спр. 2, арк. 12, 15, 20, 22. Світлини.
4. Архів НАУГ НМЗУГО. Ф. 18, оп. 2, спр. 4, арк. 1-2. Документи.
5. Архів НАУГ НМЗУГО. Ф. 18, оп. 2, спр. 5, арк. 1-2. Документи.
6. Вітренко В. В. [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://novograd.org.ua/>. Дата доступу: 08.10.2008 р.
7. Волков В. Химики: Биографический справочник / В. А. Волков, Е. В. Вонский, Г. Г. Кузнецова. – К. : Наукова думка, 1984. – С. 314.
8. ДАХО (Державний архів Харківського обл.). Ф.-Р. 1956, Український Трест фарфор-фаянс-скло. оп. 1, д. 325. Приказы н / Треста. 10.10.1924 – 01.11.1925. На 500 л. Л. 34, 35, 121.
9. История Академии наук Украинской ССР. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 711.
10. Інститут архівознавства ЦНБУ імені В. Вернадського. Ф. 28, оп. 1, спр. 1. Окремі аркуші з друкованих праць Б. С. Лисіна. Арк. 4.
11. ІА ЦНБУ. Ф. 28, оп. 1, спр. 30. 1955. 13 арк. Машинопис. На рос. та укр. мовах.
12. ІА ЦНБУ. Ф. 28, оп. 1, спр. 37. Не раніше 1963 р. 80 с. Короткий нарис історії техніки силікатних виробництв на Україні. Стаття. Машинопис з рукопис. вставками. На укр. мові. С. 8.
13. ІА ЦНБУ. Ф. 28, оп. 1, спр. 38. Б/д. Частина статті. Машинопис. На укр. мові.
14. ІА ЦНБУ. Ф. 28, оп. 1, спр. 39. Б/д. Частина статті. На рос. мові.
15. ІА ЦНБУ. Ф. 28, оп. 1, спр. 51. Б/д. Машинопис. Тези доповіді. На рос. мові.
16. ІА ЦНБУ. Ф. 28, оп. 1, спр. 79. На 73 с. З автографом Б. С. Лисіна.
17. ІА

АКАДЕМІК ДВОХ АКАДЕМІЙ БОРИС ЛИСІН В СВІТЛІ УКРАЇНСЬКОЇ
МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА КЕРАМОЛОГІЇ

ЦНБУ. Ф. 28, оп. 1, спр. 39. На 60 с. Краткий очерк возникновения и деятельности кафедры силикатов. Витримка. Б/д. Машинопис з рукописними правками. Арк. 10. **18.** Колобов А. Деятельность академика АН УССР Б. С. Лысина в области технологии силикатов / А. Колобов, В. Константинов // Современное состояние, проблемы и перспективы энергетики и технологии в энергостроении. Тезисы докладов Всесоюзной научно-технической конференции. – Иваново, 1989. – С.156-157. **19.** Константинов В. Фундатор силикатной науки в Украине / В. Константинов // Строительные материалы и конструкции. – 1993. – №2. – С. 43. **20.** Константинов В. Борис Савелійович Лисін (1883–1970) / В. Константинов // Видатні українські вчені та інженери-будівельники. В.5 / гол. ред. М.М. Жербін; АБУ, ДНАББ імені В. Заболотного: Серія історичних нарисів. Ред. кол. : Г. А. Войцехівська та ін. – К. : Київоргбуд, 2002. – С. 50-57. **21.** Лисін Б. Керамиковья канализационныя трубы. Производство и определение их технического достоинства. – К., 1916. – С. 4, 5. **22.** Лисін Б. Виробництво фарфору й фаянсу. – К., 1923 рік. – С. 9. **23.** Лисін Б. Глини і глиняна промисловість на Україні. Черепиця, звончак для шляхів, фарфор, фаянс, цемент, шкло». – К., 1918. – 160 с. **24.** Особовий фонд Б.С. Лисіна // Інститут архівознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 28, оп. 1-2., спр. 1-294. **25.** Особовий фонд Б. С. Лисіна // Національний архів українського гончарства Національного музею-заповіднику Українського гончарства в Опішному. Ф.18, оп. 1, спр.1-6; оп. 2, спр. 1-2.

УДК 008.001.2

*Яковлев Александр Вікторович,
кандидат історичних наук, доцент,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв*

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

У статті розглянуто синергійні напрями розвитку культури регіонів України в добу глобалізації. Проаналізовано концепцію закономірностей перетворення щодо простих елементів і підсистем в ієрархічно складні структури культурної діяльності в площині синергетичної парадигми саморозвитку. Як засіб інтенсифікації синергійних процесів у культурному середовищі регіонів пропонуються сучасні гуманітарні проекти, спрямовані на подальший розвиток інтеграції. Показана соціокультурна функція фестивалів фольклору, які виконують соціальне замовлення на інтеграцію та синергію культурного простору України.

Ключові слова: культурологія, синергетика, синергетична парадигма, глобалізація, міжнародні гуманітарні стратегії, регіон, культурний континуум України.

В статье рассмотрены пути развития культуры регионов Украины в эпоху глобализации. Проанализирована концепция закономерностей преобразования относительно простых элементов и подсистем в иерархически сложные структуры культурной деятельности в плоскости синергетической парадигмы саморазвития. Как средство интенсификации синергических процессов в культурной среде регионов предлагаются современные гуманитарные проекты, направленные на дальнейшее развитие интеграции. Показана социокультурная функция фестивалей фольклора, которые выполняют социальный заказ на интеграцию и синергию культурного пространства Украины.

Ключевые слова: культурология, синергетика, синергетическая парадигма, глобализация, международные гуманитарные стратегии, регион, культурный континуум Украины.

This article discusses how to develop synergistic cultural regions of Ukraine in the era of globalization. Analyzed the concept of converting relatively simple patterns of components and subsystems in hierarchical structure of complex cultural activities in the plane of synergetic paradigm of self-development. As a means of intensification of synergistic processes in the cultural environment of the region offers modern humanitarian projects aimed at further development of integration. Shown sociocultural function folklore festivals, performing social order for the integration and synergy of cultural space of Ukraine.

Key words: cultural studies, synergy, synergistic paradigm, globalization, international humanitarian strategy, region, Ukrainian cultural continuum.

У сучасній науці синергетика стала визнаним міждисциплінарним напрямком досліджень, присвячених вивченню складних систем, компоненти яких взаємодіють між собою нелінійним чином. На сьогоднішній день теорія синергетики найбільш широко використовується в природничих науках і техніці, але її положення поступово проникають у соціально-гуманітарні науки.

Синергетика – напрям міждисциплінарних досліджень, породжений розвитком теорії систем і методологією системного аналізу. Її основоположниками стали Г. Хакен [13], І. Пригожин [9], Є. Князева [5], С. Курдюмов [5], які підкреслюють, що основні закономірності самоорганізації, виявлені при вивченні природничих процесів, мають широкий спектр дії, охоплюючи розвиток суспільства. Це підтверджується дослідженнями В. Василькової, І. Яковлева, І. Баригіна [1], І. Євіна [4], які перевірили дієвість синергетичної методології в аналізі процесів самоорганізації у розвитку суспільства, культури, мистецтва.

В українській науці до методології синергетики звертаються вчені різних галузей: О. Вознюк [2] (педагогіка), Н. Корнієнко [6] (мистецтвознавство, театрознавство), А. Свідзінський [10] (теорія культури), А. Стьопін [12] (історія). «Втім сьогодні можна стверджувати, що її (синергетики) конструктивні ідеї ще не одержали належного поширення серед науковців гуманітарного профілю... Тим більше, що в нинішній Україні відбувається низка соціальних процесів, які безпосередньо мають відношення до проблеми самоорганізації, – розбудова незалежної держави, формування української політичної нації, громадянського суспільства...» – стверджує А. Стьопін. [12, с. 56]. А. Свідзінський доводить, що роль механізму самоорганізації у соціумі відіграє саме культура [10]. На думку Н. Корнієнко, «художня культура, яка є іманентно евристичною і утримує упереджувальну «смыслотворчу місткість» нині має всі шанси увійти в історію як одна із вирішальних компонент планетарного соціуму, Планетарного Розуму... А оскільки художня культура... є нелінійною, з потужною евристичною складовою, – саме її можливостями можуть усуватися ентропійні процеси у макросистемах» [6, с. 72].

Мета дослідження – накреслити шляхи розвитку культури регіонів України в умовах глобалізаційних процесів у вимірах методології синергетики.

Синергетична концепція саморозвитку спирається на принцип саморуху і розвитку матерії, на уявлення реальних структур і систем та пов'язаних з ними процесів розвитку, розкриває зростання упорядкованості та ієрархічної складності систем самоорганізації на кожному етапі еволюції матерії. Процеси самоорганізації носять цілеспрямований характер взаємодії з навколишнім середовищем. Завдяки процесам самоорганізації відбувається взаємодія елементів, підсистем і систем, що призводить до їх збалансованої поведінки і в результаті – до утворення інноваційних структур, які слугують прогресу суспільства, культури і мистецтва.

Сутність синергетичної концепції полягає в дослідженні закономірностей перетворення відносно простих елементів і підсистем в ієрархічно складні структури культурної діяльності в площині синергетичної парадигми саморозвитку. Завданням культурології є виявлення тих внутрішніх сил, що впливають на динаміку розвитку культури. Саме синергетичне мислення, що розвиває методологію системних

досліджень, відкриває нові можливості пізнання закономірностей саморозвитку та самоорганізації сучасного українського суспільства, яке переживає свою соціокультурну трансформацію в незалежну державу в умовах світових процесів глобалізації та альтернативного поглиблення етнонаціональних регіональних ідентифікацій. Отже, науковою проблемою представленої статті є обґрунтування синергетичної парадигми саморозвитку культури України та виявлення шляхів оптимального розвитку культури регіонів в умовах світової глобалізації.

На межі двох тисячоліть у житті всіх країн світу центральне місце займають проблеми глобалізації. Поряд із термінами «глобалізація» і «глокалізація» в контексті не тільки економіки, а й виявлення політичної і соціальної, громадянської складових процесу інтеграції учені вводять поняття мондіалізації, яке відповідає ціннісним орієнтаціям світового суспільства. Поняття «глобалізація», виникнувши в суто економічному і політичному контексті в процесі своєї трансформації охопило всі сфери соціокультурного буття людства, набуло універсального значення. Особливий вплив глобалізаційні процеси мають на розвиток культури: посилення взаємодій культур в інформаційному суспільстві, транснаціональний характер етнічних діалогів, зростання масштабів індустрії культури, коли новітні інформаційні та телекомунікаційні технології перетворилися з елементів інфраструктури минулих років в універсальний засіб культурного і наукового розвитку. Це означає, що в глобалізованій інформаційній системі інтелект став новою формою власності, заснованою на комп'ютерних технологіях та можливості використання нових концепцій культурології.

Науковий культурологічний підхід у дослідженні цих явищ потребує виваженого комплексного міждисциплінарного аналізу сучасних культурних процесів інтеграції у парадигмі синергетики, яка розглядає результат самоорганізації зближення і об'єднання різних елементів в єдине ціле. Так, у сучасній культурології інтеграція визначається як глобальний процес зближення національних культур і цінностей, посилення культурних, комунікативних, цивілізаційних зв'язків, внаслідок якого досягнення науки і мистецтва, нові форми соціальної і політичної діяльності швидко розповсюджуються та засвоюються в сучасному світі, формуючи його цілісність.

В умовах глобалізації етнічні культури й створена ними єдина загальнолюдська універсальна культура є сукупністю особливих форм і засобів людської діяльності, які формуються на основі діалогу культур на світовому, державному, регіональному, груповому та індивідуальному рівнях. Наявність загальнолюдських основ у культурі окремих етносів надає можливості використати принципи та закономірності синергетики в інтеграції різних етнічних культур.

Проведений аналіз сучасних наукових тлумачень поняття «глобалізація» та споріднених термінів у виявленні універсального характеру впливу глобалізаційних процесів на розвиток світової спільноти, дав змогу запропонувати науково обґрунтовану цілісну концепцію: «синергія регіональних ідентичностей», яка покладена нами в основу розроблення стратегії розвитку загальнонаціональної культури соборної України XXI ст. Науковий культурологічний підхід у дослідженні цих явищ потребує виваженого комплексного міждисциплінарного аналізу сучасних культурних процесів інтеграції у парадигмі синергетики, яка розглядає результат самоорганізації зближення і об'єднання різних елементів в єдине ціле.

Синергетична парадигма становить методологічну основу цілісного холістичного аналізу процесу діалектики регіональних ідентичностей та інтеграції соціокультурного простору сучасної України. Синергетика як нове світобачення сучасної культурології знаходить своє застосування в дослідженнях соціальних і культурних процесів. Подальшого розвитку потребують синергетичні напрацювання на двох рівнях: загальнометодологічному і конкретно-дослідницькому, зокрема культурологічному.

Ідея полягає в дослідженні закономірностей перетворення відносно простих елементів і підсистем у ієрархічно складні структури культурної діяльності в площині синергетичної парадигми саморозвитку. Як справедливо зазначає англійський учений Томас Кун, для сучасного наукового пізнання ефективний саме парадигмальний підхід. Під парадигмою розуміють «сукупність принципів, установок, правил, що утворюють специфіку світобачення, світорозуміння всередині тієї чи іншої наукової спільноти» [7, с. 61].

В умовах нової соціокультурної ситуації в Україні особливого значення набуває визначення шляхів розвитку та консолідації регіональних культурних ідентичностей, що відзеркалено в Резолюції «Пріоритети Міністерства культури України на 2014–2020 рр. та створення передумов для подальших реформ». В Резолюції відзначається: «У новій Україні культура є простором особистісної свободи та вільного творчого самовираження. Культура створює смислове поле, в якому кожний індивід отримує можливість для формування своєї власної унікальної ідентичності та шанс на самореалізацію і повноцінний розвиток особистості. ... Культура є платформою для діалогу і взаємодії різноманітних ідентичностей на рівні індивідів, спільнот, інституцій, регіонів тощо... Культура є основою для консолідації українського суспільства» [8, с. 1].

«Пріоритети Міністерства культури України на 2014–2020 рр.» спрямовані на запрошення до діалогу, співпраці та вироблення спільних і загальноприйнятих правил гри на культурному полі. Головними векторами діяльності Міністерства культури на 2014–2020 роки є концентрація зусиль для подальшої докорінної реформи культурної царини в контексті євроінтеграційних процесів, створення умов для міжкультурного й міжрегіонального суспільного діалогу, розвиток партнерства і порозуміння між співгромадянами на ґрунті європейських цінностей.

Першим кроком до реформування культурної царини є розробка коротко-строгового плану дій на 2014–2015 рр., наступним – розробка середньо- і довгострокової стратегії розвитку культури – до 2020 і до 2025 рр., котра стане основою національної культурної політики. План дій у сфері культури зосереджений на чотирьох основних пріоритетах: стимулювати суспільний діалог для об'єднання країни; зберігати і розвивати культурне надбання як ресурс теперішніх і майбутніх поколінь; розвивати творчі індустрії як рушійну силу соціокультурних інновацій; запровадити європейські стандарти відкритості. Культурі відводиться ключова роль у консолідації та розвитку суспільства. Україна має стати культурним простором можливостей для самореалізації кожної особистості завдяки комунікації між людьми та вільному обігу ідей.

Для реалізації цих ідей пропонуються такі шляхи: перехід до грантового і цільового фінансування культурно-мистецьких проектів і програм; посилення потенціалу

бібліотечної мережі для промоції читання як соціально важливої компетенції; забезпечення умов для мультидисциплінарних обмінів (пересувні виставки, проекти міжрегіональної співпраці, круглі столи й діалоги, воркшопи, симпозиуми, фестивалі тощо); підтримка програм участі культурних діячів у заходах за кордоном та у межах України; зростання кількості спільних проектів між організаціями культури України та ЄС у межах програми «Креативна Європа», зокрема у фестивальному русі.

Історія культури свідчить про закономірний характер періодичного виходу національного мислення того чи іншого народу у світовий простір. На межі тисячоліть, у ХХІ ст. відзначається «космічний ритм» національного буття України як складової світової інформаційної структури. З іншого боку, у незалежній Україні спостерігаються процеси децентралізації та регіоналізації, зумовлені відродженням етнічної самобутності окремих областей та територій країни. Сьогодні ми є свідками небувалого розквіту фестивального руху, що демонструє різноманітність культурного ландшафту України, мистецьку своєрідність її регіонів.

Фестиваль фольклору як сучасна форма міжкультурної комунікації здатний сприяти інтеграції культур у світовому художньому просторі на основі актуалізації та трансляції етнокультурної спадщини в умовах розвитку синергійних процесів.

Спираючись на «Державну програму охорони та збереження нематеріальної культурної спадщини», в якій задекларовано положення про соціокультурне значення фольклору в сучасному суспільстві і необхідність створення відповідних умов для збереження нематеріальної культурної спадщини, розглядаємо фестивалі фольклору як дієвий засіб культурної консолідації етносів у художньому континуумі України ХХІ ст. [3].

Особливості розвитку сучасного фестивального руху в Україні виявляються в багатовекторності процесів регіональної децентралізації сучасного українського простору, тобто адміністративному ствердженню Києва як столиці протиставляється створення альтернативних локальних міст-центрів, у яких фестиваль стає оптимальною формою проведення музичних акцій, що підвищує статус міста в новому культурному ландшафті України, де тривають процеси «локального центрування».

Проведення фестивалів як альтернатива концертному сезону та резонансний засіб демонстрації культурної значущості міста є фактором формування нового регламенту культурного життя міста, нової моделі споживання мистецтва; унікальний епіцентр мистецьких подій, що приваблює до себе публіку з інших міст країни, а також «виводить» українське мистецтво до європейського світового простору.

Розвиток фестивального руху в Україні нерозривно пов'язаний із загальносвітовими культуротворчими процесами, в контексті яких фестивалі фольклору як соціокультурний феномен із кожним роком набувають поширення. У «Рекомендації про збереження традиційної культури та фольклору» (листопад 1989 р.) серед заходів, покликаних позитивно вплинути на процес захисту, збереження і поширення об'єктів нематеріальної культурної спадщини, зокрема, фольклору особливе значення надається саме фестивалям фольклору.

Фольклорно-фестивальний рух в Україні розпочався наприкінці 80-х рр. ХХ ст.: фестиваль кобзарського мистецтва «Вересаєве свято» (1988) у с. Сокиринці

Чернігівської обл., фестиваль зимових обрядів «Florile dalbe» («Белая кипень») (1988) у м. Рені Одеської обл. Першими фестивалями фольклору в Україні стали: фестиваль грецької культури «Мега юрти» (1988) у Донецькій обл., обласний фестиваль колядницьких колективів «Вертеп» у м. Мукачеві (1989), у червні 1991 р. в Луцьку Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня», у вересні в с. Верховина Івано-Франківської області – перший Міжнародний гуцульський фестиваль.

У травні 1990 р. в Києві пройшов Другий міжнародний фестиваль фольклору під гаслом Генеральної Асамблеї ООН «Боротьба всіх країн і народів за збереження й збагачення загальнолюдської культури і цивілізації, зміцнення довіри та взаєморозуміння» за участю фольклорних колективів з 16 країн.

Восени 1991 р. в с. Верхній Ясинів Верховинського району Івано-Франківської області пройшов Перший міжнародний гуцульський фестиваль, організований товариством «Гуцульщина», фестивалі інших етнічних груп західного регіону, зокрема, лемків і бойків (Всеукраїнський фестиваль лемківської культури «Дзвони Лемківщини», Міжнародні етнічні фестивалі бойків «Всесвітні бойківські фестини», «Бойківська ватра»), в 2001 р. у м. Івано-Франківськ було започатковано фольклорний фестиваль «Родослав». У січні 1992 р. в м. Чернівці проходив перший за часів незалежної України регіональний фестиваль традиційних зимових обрядів Волинської, Закарпатської, Івано-Франківської, Львівської, Рівненської, Тернопільської та Чернівецької областей.

Поступово поширюється нова форма фольклорного руху – етнофестивалі: Міжнародний фестиваль етнічної музики й лендарту «Шешори» (с. Шешори, Івано-Франківська обл., 2003 р.), Міжнародний етнофестиваль «Країна Мрій» (Київ, 2004 р.), Міжнародний етнофестиваль «Підкамінь» (с. Підкамінь, Бродівський район Львівської обл., 2007 р.), Міжнародний еко-культурний фестиваль «Трипільське коло» (м. Ржищів Київської обл., 2008 р.) тощо.

Вивчення фестивально-фольклорного руху засвідчило, що завдяки змістовним художньо-мистецьким і науковим програмам фестивалів, які насичені народними традиціями і поліетнічним спілкуванням, форуми позитивно впливають на відродження української культурно-мистецької спадщини, сприяють синергії регіональних культурних ідентичностей у єдиний культурний континуум сучасної України.

До збереження та відродження традицій засобом фольклорно-фестивальних дійств звертаються представники етнографічної групи українців – лемки. Наразі на території України є декілька імпрез цієї етнографічної групи. Щорічно, починаючи з 1999 р., проходить Всеукраїнський фестиваль «Дзвони Лемківщини» (м. Монастирськ Тернопільської обл.), «Відгомін Бескидів» (сmt. Рожнятів Івано-Франківської обл.), «Плаче і кличе Зелена Неділя» (с. Копанки Калуського району Івано-Франківської обл.), «Пісні незабутого краю» (м. Городок Львівської обл.), «Стежками Лемківщини» (с. Переможне Луганської обл.), фестивалі-конкурси традицій Холмщини й Підляшшя «Політ на зраненім крилі» (сmt. Оброшине Львівської обл.) тощо.

Аналіз фольклорно-фестивального руху в Україні кінця 90-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст. виявив, що його розквіт пов'язаний із політичними й соціально-економічними перетвореннями нашої держави в незалежну країну періоду національного відродження, в культурному процесі якої особливого значення набув розвиток фольклорних традицій.

Вивчення фестивально-фольклорного руху продемонструвало, що завдяки змістовним художньо-мистецьким і науковим програмам фестивалів, які насичені народними традиціями і поліетнічним спілкуванням, форуми позитивно впливають на відродження української культурно-мистецької спадщини, сприяють синергії регіональних культурних ідентичностей у єдиний культурний континуум сучасної України.

Здійснюючи соціокультурні функції, фестивалі фольклору на даному етапі історичного розвитку виконують соціальне замовлення на інтеграцію та синергію культурного простору України, збереження та розвиток народних традицій завдяки відкритих кордонів та меж незалежної країни кін. ХХ – поч. ХХІ ст. аналіз фольклорно-фестивального руху українців засвідчив, що нині такі культурно-мистецькі акції позитивно впливають на процес збереження й передачі етноінформації.

Важливим напрямком синергії культурного простору України, поряд з фестивально-фольклорним рухом, є соціокультурне проектування. Так, вирішенням проблеми стратегічного планування культурної діяльності є пропозиція синергетичного і кластерного підходів, що узгоджується з пілотними проектами. Наприклад, у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ) – це проекти: «Арсенал ідей», «Визначні діячі та пам'ятки культури України», «Діалог культур: Україна – Греція – Сербія», Інтернет-конгрес «Наука. Культура. Освіта – ХХІ століття». Докторантом НАКККіМ Ю. Сугрובовою розроблена і апробована культуротворча модель етнонаціональної освіти у вищій школі АР Крим [13, с. 342]. Національним інститутом стратегічних досліджень започаткований цікавий проект «Національні дебати». Це – відеоконференції за участю всіх регіонів України, найближчою тематикою якої є обговорення нової регіональної політики. Національний проект «Відкритий світ» об'єднує всі регіони України з країнами – членами ЄС. У представлених проектах синергія української культури розкривається з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації окремих етнонаціональних спільнот, регіонів та їх полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ соборної України у глобалізованому світі початку ХХІ ст. Вихід сучасної незалежної України у світовий постіндустріальний простір зумовлює також вивчення можливостей розширення міжнародних культурних відносин як засобу діалогу культур у просторі полікультурного світу.

Зазначені чинники зумовили дослідження в НАКККіМ актуальних наукових проблем: «Міжнародні гуманітарні стратегії в сучасній Україні як системний культуротворчий феномен» та «Синергетика регіональних ідентичностей в культурному континуумі України кінця ХХ – початку ХХІ століття» (докторант О. Яковлев, науковий консультант В. Личковах). Мається на увазі як концептуальне вирішення завдань міжнародних гуманітарних стратегій, так і висвітлення шляхів їх практичної реалізації.

За результатами проведеного дослідження, виявлено головні завдання вивчення культуротворчих можливостей сучасної української культури в її стратегічно-гуманітарній спрямованості: визначення знакового змісту гуманітарних стратегій, характеру, способів та форм міжкультурного діалогу; усвідомлення ролі людини – особистісного фактору як головного чинника гуманітаризації культури та її стратегічного

скерування. Важливою рисою названої стратегії є її часова тривалість та просторова поширеність на відміну від епізодичної тактичної дії, адже стратегічна розрахована на усталеність та універсальну значущість. Охоплюючи сферу міжнародних взаємодій, вона набуває множинності вияву у формах комунікативних інституцій і стає важливим чинником глобалізації в її позитивному значенні.

Сучасні соціально-гуманітарні проекти, спрямовані на подальший інтеграційний розвиток, пропонуються як засіб інтенсифікації синергетичних процесів в культурному середовищі регіонів. Проект «Визначні діячі та пам'ятки культури України», який сприяє утвердженню національної парадигми й регіональних особливостей культури соборної України в умовах глобалізації комунікативно-інформаційного простору; науково-освітні проекти, спрямовані на євроінтеграцію національної науки і освіти; конкурсно-фестивальний рух і музейно-виставкова діяльність, які презентують найяскравіші регіональні зразки національного мистецтва України – серед низки таких заходів.

Усі ці заходи спрямовані на інтеграцію різних регіонів України, а соціально-гуманітарні проекти сприяють виявленню індивідуального обличчя історико-культурних областей України, їх самобутнього образу, що у своїй багатоманітності національної ідеї утворюють цілісний український культурний простір – холистичний континуум духовності. Дієвість запропонованих проектів синергетичної інтеграції регіональних ідентичностей верифікується у процесах їх практичної реалізації, що підтверджується виданням серії монографій: «Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII – першої третини XX століття» [16], «Синергетична парадигма простору культури України» [11] за участю автора дослідження в рамках проекту «Видатні діячі та пам'ятки культури України». У монографіях духовна синергетика української культури розкрита з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації культурних цінностей (видатних пам'яток) окремих етнонаціональних спільнот і регіонів та їх полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ соборної України у глобалізованому світі початку XXI ст.

Проведене дослідження синергії регіональних культурних ідентичностей України відкриває шляхи подальшого розроблення проблематики соціокультурного розвитку культурного середовища регіонів України у вимірах теорії синергетики.

Література:

- 1. Василькова В. Волновые процессы в общественном развитии / В. Василькова, И. Яковлев, И. Барыгин. – Новосибирск, 1992. – С. 116.*
- 2. Вознюк О. В. Развитие вітчизняної педагогічної думки: синергетичний підхід / О. В. Вознюк. – Житомир : ЖДУ ім. І.Франка, 2009. – 183 с.*
- 3. Державна програма охорони та збереження нематеріальної культурної спадщини на 2004–2008 роки: Постанова №1732 Кабінету Міністрів України від 23 грудня 2004 року. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kmi.gov.ua/control/uk/cardnpd?docid=10479090>. – Назва з екрану.*
- 4. Евин И. Синергетика искусства / И. Евин. – Москва, 1993. – 210 с.*
- 5. Князева Е. Основания синергетики: Режимы с обострением, самоорганизация, темпомыры / Е. Князева, С. Курдюмов. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – 414 с.*
- 6. Корнієнко Неллі. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н. Корнієнко. – Київ, 2008. – 246 с.*
- 7. Кун Т. Структура*

научных революций / Томас Кун; [пер. с англ. И. З. Налетов и др.] – Москва : АСТ, 2001. – 605 с. **8.** Пріоритети Міністерства культури України на 2014–2015 рр. та створення передумов для подальших реформ : Резолюція МКУ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.spadschina.kh.ua/assets/files/КМУ/strategija%20rozvitku%20kulturi.pdf>. – Назва з екрану. **9.** Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: пер. с англ. / И. Пригожин, И. Стенгерс. – Москва : Прогресс, 1986. – 432 с. **10.** Свідзінський А. В. Синергетична концепція культури / А. В. Свідзінський. – Луцьк : Вежа, 2008. – 696 с. **11.** Синергетична парадигма простору культури : монографія. – Київ : НАКККіМ, 2014. – 302 с. **12.** Стьопін А. О. Синергетичні виміри розвитку України: історія і сучасність / А. О. Стьопін. – Одеса : Астропринт, 2006. – 153 с. **13.** Сугрובה Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід): монографія / Ю. Ю. Сугрובה. – Сімферополь : Видавничий центр КДМУ, 2012. – 352 с. **14.** Хакен Г. Синергетика / Г. Хакен. – Москва, 1985. – 361 с. **15.** Чернецька С. Ю. Фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / С. Ю. Чернецька. – Київ, 2015. – 469 с. **16.** Шульгіна В. Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України ХVІІІ – першої третини ХХ століття / Валерія Шульгіна, Олександр Яковлев. – Київ, 2011. – 256 с.

УДК 378:791](477)

*Безручко Олександр Вікторович,
доктор мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв*

МУЗИЧНА КІНОКОМЕДІЯ «ІНТРИГАН» ЯК ПЕРЕЛОМНИЙ МОМЕНТ У ДОЛІ УКРАЇНСЬКОГО РЕЖИСЕРА ТЕАТРУ І КІНО Я. І. УРІНОВА

У статті досліджено життєвий і творчий шлях українського театрального актора, режисера театру і кіно, сценариста, заслуженого артиста Киргизької РСР, заслуженого діяча мистецтв Бурятської АРСР Якова Ісааковича Урінова та вплив на його подальшу долю музичної кінокомедії «Інтриган».

Ключові слова: Яків Урінов, кінематограф, театр, Київська кіностудія художніх фільмів, боротьба з формалізмом, «Інтриган», режисер, сценарист.

В статье исследован жизненный и творческий путь украинского театрального актера, режиссера театра и кино, сценариста, заслуженного артиста Киргизской ССР, заслуженного деятеля искусств Бурятской АССР Якова Исааковича Уринова и влияние на его дальнейшую судьбу музыкальной кинокомедии «Интриган».

Ключевые слова: Яков Уринов, кинематограф, театр, Киевская киностудия художественных фильмов, борьба с формализмом, «Интриган», режиссер, сценарист.

In this article investigational vital and creative way of the Ukrainian theatrical actor, stage-director of theatre and cinema, scenario writer, Honoured artist of the Kirghiz's Soviet Socialistic Republic, Honoured worker of arts of the Burat's Autonomous Soviet Socialistic Republic Yakiv Isaakovich Yrinov and influence on his further fate of musical comedy movie «Schemer».

Key words: Yakiv Yrinov, cinema, theatre, Kyiv film studio of feature films, fight against formalism, «Schemer», stage-director, scenario writer.

Актуальність дослідження зумовлена потребою вивчення творчої спадщини провідних українських митців, які з тих чи інших причин опинилися поза зоною уваги вітчизняних мистецтвознавців і культурологів.

Проблема, якій присвячується дослідження полягає в тому, що українськими мистецтвознавцями фактично не досліджувалося життя і творча діяльність українського театрального актора, режисера театру і кіно, сценариста, заслуженого артиста Киргизької РСР (1943), заслуженого діяча мистецтв Бурятської АРСР (1944) Якова Ісааковича Урінова (28.05.1898 – 13.08.1976).

Виходячи з проблеми, мета дослідження – дослідити та проаналізувати сторінки життя і творчої діяльності українського театрального актора, режисера театру і кіно, сценариста Я. Урінова.

Я. Урінов після закінчення 1921 р. акторського і режисерського відділення Київської державної театральної студії спочатку працював у театрі, а 1925 р. перейшов до кінематографу: спочатку був асистентом російського і радянського режисера, заслуженого діяча мистецтв РРФСР (1935), заслуженого діяча мистецтв Узбецької РСР (1943) Якова Олександровича Протазанова (4.02.1881 – 8.08.1945) на стрічці «Процес про три мільйони» (1926), потім в Україні як режисер-постановник (а в деякий фільмах ще й автор сценарію) зняв фільми «Матрос Іван Гапай» (1929, фільм не зберігся), «Вогняний рейс» (1930), «Дві зустрічі» (1932), «Степові пісні» (1934) та «Інтриган» (1935). Зняті в Росії фільми будуть названі наприкінці статті.

Перш за все, треба розібратися з правильністю написання прізвища Я. Урінова. У російськомовних джерелах він проходить як «Уринов» [4; 7, с. 1150], в українськомовних зустрічаються два варіанти написання: «Урінов» [3, с. 61; 17, с. 3] та «Уринов» [8]. Проте автор вважає більш правильним вживати «Урінов».

В енциклопедичній статті «Урінов Яков Исаакович», що була надрукована ще за радянських часів у другому томі «Кинословаря» перші фільми митця, відзняті Я. Уріновим в Україні у 30-х рр. ХХ ст. взагалі не згадуються [7, с. 1150]. Натомість першим фільмом режисера-постановника Я. Урінова вказано повнометражний документальний фільм про глухонімих дітей «Вони будуть говорити», відзнятий митцем 1963 р. на кіностудії «Центрнаучфільм» [7, с. 1150]. Така ж інформація в наш час виставлена на спеціалізованому російському сайті з красномовною назвою «Кино-театр» [14].

У надзвичайно популярній серед сучасних вітчизняних кінофілів книжці «Історія українського кінематографа. 1896–1995» французького кінознавця українського походження Любомира Госейка згадуються лише два останні українські фільми Якова Урінова «Степові пісні» [3, с. 61, 76–77] та «Інтриган» [3, с. 84].

В українському варіанті «Вікіпедії» першим фільмом Я. Урінова помилково вказано «Вогняний рейс» (1930) [16], у російському варіанті «Википедии» правильно вказано перший фільм Якова Урінова та рік виходу, проте зроблена помилка в назві – «Матрос Іван Галай» (1929) [15]. Автором статті завдяки опрацюванню тогочасної фахової преси з'ясована точна назва першої стрічки Я. Урінова, відзнятої в якості режисера-постановника – «Матрос Іван Гапай» [8].

Вихід першої картини Я. Урінова «Матрос Гапай» висвітлювався в четвертому номері українського журналу «Кіно» за 1929 р.: «Тематика горожанської (громадянської. – О. Б.) війни ще й досі є одним з найбільших полотен, що його намагаються використати сценаристи й режисери. Фільм «Матрос Гапай», що його ставив для Совкіно режисер Урінов, незабаром має з'явитися в прокаті. В головних ролях знімалися: нар. арт. Республіки Блюменталь-Тамарина, Турвух, засл. арт. Петровський тощо» [8]. Ілюструвалася ця невеличка стаття кадром з фільму, на якому були зображені актори, що сміються.

Любомир Госейко зазначав, що 1933 р. внаслідок Голодомору річний обсяг українського кіновиробництва зменшився більш аніж на 60%: «Із 18 фільмів, які ставлять після неодноразових переробок, закінчено лише половину. Це, зокрема, звукові – «Зона» Михайла Капчинського, яка вийде в новій версії 1935 р. під назвою «Остання ніч», «Каховський плацдарм» Олександра Штрижака», «Любов» Олександра

Гавронського й Ольги Улицької, «Коліївщина» Івана Кавалерідзе, «Степові пісні» Якова Урінова...» [3, с. 76–77].

Улітку 1933 р. в московській газеті «Кино» Г. Григор'єв повідомляв про фільми, які знімаються на Київській кінофабриці «Українфільм»: «Режиссер Я. Урінов снимає сейчас картину «Степные песни» по сценарию Урінова и Леонидова на тему о нарастании революционного движения на селах Кубани и Дона в гражданскую войну. В главных ролях снимаются Гайдаров, Гзовская, Зубарев и др. Музыка пишет композитор Ревуцкий. Сейчас проходят съемки огромных натуральных построек – ярмарка. В эпизоде участвует огромная массовка – десятки возов, цыгане со своим «инвентарем» и т.д. «Степные песни» выйдут в 3 квартале (1933 р. – О.Б.)» [4].

Ця стрічка Я. Урінова, як розповідалося одній з московських газет, «о солдате царской службы, инвалиде, георгиевском кавалере, мелком крестьянине, чье сознание перековывается с приближением пролетарского Октября» [9].

Фільму Якова Урінова «Степові пісні» (1933) Любомир Госейко приділяв великого значення, тому згадував у книжці «Історія українського кінематографа. 1896–1995» в якості знакової стрічки однієї з трьох категорій у першій половині 30-х рр.: «Зі 110 стрічок, що їх було випущено в Україні з 1930 до 1935 р., створено близько двадцяти звукових за трьома категоріями: натуралістичні чи експериментальні фільми на кшталт «Симфонії Донбасу» (1930) Дзиги Вертова; фільми з музичною ілюстрацією, занадто алегоричні чи емоційні, як-то «Степові пісні» (1933) Якова Урінова; й, нарешті, оригінальні ігрові картини, як, скажімо, «Фронт» (1931) Олександра Соловйова та «Іван» (1932) Олександра Довженка» [3, с. 61].

Проте не все було добре з цією стрічкою Я. Урінова. Восени 1933 р. у московській газеті «Кино» Л. Мітницький віднайшов «нацдемівські бацили» в картинах Київської кінофабрики П. Коломойцева «Межигір'я», «Червона хустинка» Л. Френкеля, «Любов» Я. Гавронського та «Степові пісні» Я. Урінова: «Этот сценарий представляет для режиссера много трудностей и в него тихой сапой вкрались нацдемиевские бациллы. С помощью фабричной общественности режиссеру, который в поте лица трудится над этой картиной, удастся (судя по разрозненным пока частям) прийти к намеченной цели» [9].

Утім, як видно з останньої фрази, перспективи у стрічки «Степові пісні» Я. Урінова були чудові, як, до речі, й у нового фільму митця з робочою назвою «Найсолодший політ», який перед виходом на екрани отримав назву «Інтриган».

Не випадково помічник керівника ГУКФ СРСР К.Ю. Юков у патетичній статті «Українська кінематографія на підйомі» серед багатьох картин Київської кінофабрики відзначав й нову стрічку Я. Урінова «Найсолодкіший політ» («Інтриган»): «В настоящее время заметно начало большого творческого подъема. На Киевской и Одесской фабриках идет напряженная постановочная работа. В Киеве режиссер И. П. Кавалеридзе заканчивает свой большой эпопейный фильм «Прометей». Интенсивную съемочную работу ведут режиссер Луков («Я люблю»), режиссер Шмин и Ильинский («Однажды летом»), А. Роом («Строгий юноша»), режиссер Урінов («Сладчайший полет»)» [19].

У музичній кінокомедії Я. Урінова розповідалося про долю іноді аж занадто веселого курсанта школи молодих пілотів, який під час одного з навчальних польотів

на низькій висоті перелякав табун коней з розташованої неподалік військової частини радгоспу. За цей хуліганський вчинок він може не отримати диплома, що фактично «закриває небо» та зводить нанівець омріяне майбутнє «сталінського сокола». Проте завдяки поверненню цим курсантом до радгоспівських конюшень племінного жеребця-втікача «Інтригана», який дуже любить цукор (чим власне й скористалися курсант з подружкою Ольгою), все закінчується для хлопця хеппі-ендом.

Стрічка «Інтриган» була успішно здана Яковим Уріновим кінокерівництву восени 1935 р. У першому номері журналу «Радянське кіно» за 1936 р. з метою реклами фільму для пересічного глядача було вміщено кадр з фільму «Інтриган», під яким було написано: «Арт. П. Масоха в ролі студента авіаінституту. З фільму «Інтриган» Реж. Урінов, оператор Вовченко» [1].

За словами Л. Госейка: «Саме 1935 р. більшість фільмів, знятих в Україні, стають звуковими. «Інтриган», музична комедія Якова Урінова, й «Остання ніч» Михайла Капчинського, перемонтована версія «Зони» з 1933 р., доводять, що нові технології ще далеко не освоєні» [3, с. 84].

Проте проблема цієї стрічки Я. Урінова була не в недостатньому опануванні режисером звукових технологій, а, перш за все, в тому, що на початку 1936 р. у Радянському Союзі розпочалася широкомасштабна боротьба проти «формалізму» і «натуралізму». Для того, аби всі трудящі, і насамперед самі митці, зрозуміли, що ж таке формалізм у мистецтві, було випущено навіть збірники з розділами, присвяченими різним видам мистецтва (кінематограф, музика, театр, архітектура, образотворче мистецтво тощо). Такі збірники були перекладені всіма мовами Радянського Союзу. Зокрема, в Україні 1936 р. вийшов збірник українською мовою «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» [11], у якому після оприлюднення програмної статті наведено скорочену стенограму промови голови новоствореного Комітету у справах мистецтв при Раднаркомі СРСР П. Керженцева на пленумі ЦК Спілки робітників мистецтв СРСР «За велике мистецтво соціалізму», що у повному варіанті й російською мовою була надрукована в газеті «Правда» 16 лютого 1936 р.: «Утворення Комітету у справах мистецтв – велика політична подія, яка має значення не тільки для робітників мистецтв, але і для всього культурного фронту» [11, с. 81].

У добу боротьби з формалізмом стрічка Якова Урінова «Інтриган» разом з фільмами Івана Кавалерідзе «Прометей» та Абрама Роома «Суворий юнак» була оголошена формалістичною, та, відповідно, «покладена на полицю». Незважаючи на тогочасні заборони вищезгадані фільми збереглися до наших днів.

Нагадаємо, що спочатку фільм Я. Урінова хвалить друга людина серед найвищого кінематографічного керівництва СРСР (помічник керівника ГУКФ СРСР К. Юков [19]), проте невдовзі ще вище керівництво, а саме керівник радянської кінематографії Б. Щумяцький у виступі «Проти формалізму і натуралізму» нищівно громив ту ж саму стрічку Я. Урінова, як, до речі, і роботи А. Роома та І. Кавалерідзе: «В фильме «Интриган», например, изображается нелепая история с конем, который мешает любви, расстраивает свидание и, наконец, исчезает из конюшни. В чем порок этой вещи? Тема могла послужить основанием для неплохой и смешной комедии, но растянутость фильма, плохая актерская игра, сусальность режиссерской трактовки и плохая музыка губят фильм» [12].

Зрозуміло, що після цього найвищий український кінематографічний керівник – новий очільник «Українфільму» М.П. Ткач в контексті критики фільму А. Роома «Суворий юнак» вже априорі серед поганих називав «Інтригана»: «Печальная история. Она тем печальнее, что такие истории происходят в киевской студии далеко не впервые. «Прометей»... «Интриган»... «Однажды летом»... «Счастливый финиш»... Цепь неудач. Серые, идейно и художественно слабые, а то и совершенно негодные вещи. И вот теперь – «Строгий юноша», один из «ведуших» фильмов в плане студии в 1935 г.» [13].

Ця стаття називалася «“Суворий юнак” і несуворі керівники». У ній Ткач робив винуватцем вищеназваних стрічок не лише режисерів-постановників, але й свого попередника Левіта та директора Київської кінофабрики Нечесу. Доповідь керівника Українфільму Марка Петровича Ткача про «шкідників» і «ворогів» за тогочасною традицією широко обговорювалися на Київській кіностудії, про що повідомлялось у всесоюзній газеті «Кино»: «На двух заседаниях, длившихся до поздней ночи, творческие работники киевской киностудии обсуждали доклад начальника Украинфильм тов. М. П. Ткача о деятельности троцкистско-зиновьевского террористического центра» [6].

На цих зібраннях були вимушені виступати з викривальними промовами (хто щиро, а хто і з страху стати наступним «ворогом народу») більшість працівників Київської кіностудії – новий директор С. Орелович, режисери О. Довженко, Л. Луков, Г. Гричер, Л. Френкель, М. Каростін, Ф. Лопатинський, Л. Бодик та ін. Утім політично правильні виступи не допомогли новому керівництву Київської кінофабрики, усього через рік після «викриття» попередників будуть заарештовані керівник «Українфільму» М. Ткач і директор Київської кіностудії С. Орелович.

Проте це відбудеться 1937 р., а у 1936 р. в головному журналі української кінематографії «Радянське кіно» одним зі звинувачень нещодавно заарештованому керівнику «Українфільма» Левіту було виробництво фільму «Інтриган»: «Понад два роки художньо-виробничим управлінням «Українфільм» керував троцькістський дворушник Левіт. Він застосував особливу, гідну дворушника тактику у своїй роботі – не випинатися там, де політично гостра ситуація, щоб, мовляв, не помітили, не зірвали машкари – і тишком-нишком робити своє. Під його безпосереднім керівництвом зроблені такі політично шкідливі фільми, як «Інтриган», «Суворий юнак». Викинуто в повітря 2,5 мільйонів державних грошей» [2].

Так само і директорів Київської кінофабрики П. Нечесі дорікали, що він «втратив більшовицьку пильність і припустив провал виробництва фільмів, під «керівництвом» якого студія зробила «Прометей», «Суворий юнак», «Інтриган»» [10].

Режисер та сценарист Одеської, а потім і Київської кінофабрики С. Лазурін, який був автором сценарію стрічки «Інтриган», під час триденного зібрання творчого активу Київської кінофабрики на початку 1936 р., присвяченого розбору «формалістичних помилок» у фільмі І. Кавалерідзе «Прометей» був вимушений виправдовуватися за власні «помилки» в сценарії «Інтригана», зокрема дивне враження справила самокритична частина доповіді Лазуріна: «У моєму сценарії «Інтриган» жива дійсність потонула і у видуманій з голови комедійній схемі. Люди в сценарії намічені слабше, ніж літаки і кінь. Режисер поглибив мої помилки і зробив оперету просто жанром, ще більше підкресливши умовні характери і, крім того, ще вніс у фільм свій поганий смак».

Будучи мистецьким керівником студії і переглядаючи зняті шматки фільму, Лазурін бачив, що таке оперета. Нарешті, приймаючи картину, він бачив, що режисер «поглибив його помилки». Чому ж, як мистецький керівник, він тоді ж не заявив, що фільм «Інтриган» – брак? Про це ні слова.

Далі, Лазурін, кажучи про картину «Прометей», бачить основну помилку керівництва і творчої секції в тому, що «керівництво студії і творчий колектив не були наполегливі до кінця у спробах примусити т. Кавалерідзе переоцінити його роботу над «Прометеем» і зрозуміти допущені помилки» [17, с. 2].

Інші творчі працівники також не оминали у своїх виступах фільм Я. Урінова «Інтриган»: «Як відповідь на це, у значній частині виступів творчі працівники студії наводили приклад з картиною «Інтриган» (реж. Урінов) як абсолютне ігнорування дирекцією студії думки творчих працівників.

Бюро творчої секції дало негативну оцінку картині. Дирекція позитивно оцінила фільм «Інтриган». Наслідки відомі» [17, с. 3].

Фільм Я. Урінова «Інтриган», як і А. Роома «Суворий юнак» та І. Кавалерідзе «Прометей» у другій половині 30-х рр. ХХ ст. в українській кінематографії стали взірцем (якщо так можна сказати) поганих фільмів. Так, наприклад, М. Ятко в статті про невдачу фільму А. Окунчікова і Л. Бодіка «Справжній товариш» вживав такі фрази: «Після ряду виробничих поразок (“Інтриган”, “Прометей”, “Суворий юнак”))» [20, с. 12], «ще одна ланка в ланцюгу невдач і поразок київської кіностудії, що відкриваються “Інтриганом”» [20, с. 15].

У вересні 1937 р. Г. Затворницький серед групи «ворогів народу», що працювали на Київській кіностудії та в Київському державному інституті кінематографії називав і прізвище Я. Урінова: «Відомо, що в Київському державному інституті кінематографії в складі лектури довгий час орудували викриті вороги – різні гавронські, врони, мухіни та ін., а також виявлено безграмотних, далеких від кіномистецтва людей, як Файнберга, Урінова (виділено мною. – О. Б.), Юнаківського, Панкришева та ін.» [5].

Зазначимо, що так звані проробляння і чистки політично важливих для радянської влади кінофабрик, інститутів тощо, були постійними і планомірними. Вони широко анонсувалися в пресі. Так, про одну із «чисток» Київської кінофабрики повідомлялося у фабричній газеті «За більшовицький фільм»: «Чистка розпочинається через кілька днів!» [18, с. 1].

Розглянемо варіанти подальшої долі режисерів, які потрапили під маховик такої масштабної критики. Після багатоденних «формалістичних чисток» за фільм «Прометей» (1935) український скульптор, кінорежисер, драматург, сценарист, художник кіно, народний артист УРСР (1969) І. П. Кавалерідзе (13.04.1887 – 3.12.1978) не зміг завершити задуману ним трилогію «Коліївщина» – «Прометей» – «Дніпро», а став на Київській кіностудії знімати фільми-опери «Наталка-Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1937).

Автор «формалістичного фільму» «Суворий юнак» (1936, інші назви – «Дискобол», «Комісар побуту», «Чарівний комсомолець») російський кінорежисер, сценарист, актор, кінопедагог Абрам Матвійович Роом (28.06.1894 – 26.07.1976) реабілітувався на Київській кіностудії двома політично важливими «оборонними»

стрічками «Ескадрилья № 5» (1939) та «Вітер зі Сходу» (1940), після чого повернувся до Росії, де активно та успішно знімав, за що й отримав звання народного артиста РРФСР (1965) та дві Державні (Сталінські) премії СРСР за стрічки «Нашествя» (1946, рос. – «Нашествие») та «Суд честі» (1949).

Водночас Яків Ісаакович Урінов після нищівної критики свого останнього знятого на Київській кіностудії фільму «Інтриган» (1935), залишив кінематограф майже на півтора десятка років. Наприкінці 30-х – у першій половині 40-х рр. ХХ ст. Яків Урінов працював актором і режисером Киргизького російського театру, за що отримав звання заслуженого артиста Киргизької РСР (1943) та заслуженого діяча мистецтв Бурятської АРСР (1944) [14]. Повернувся до кінорежисури Я. Урінов 1948 р. Тільки, по-перше, став знімати не в Україні, а в Росії, а, по-друге, не ігрові фільми, а науково-популярні. Я. Урінов працював на кіностудії «Центрнаучфільм», де був режисером-постановником стрічок: «Вони будуть говорити» (1963), «Андрюша думає» (1963), «Роббі» (1964), «П'єр і Жаннте» (1964), «Містер Усезнайко» (1966), «Дядя Ернест» (1967) тощо [7, с. 1150].

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено життєвий і творчий шлях Я. Урінова в Україні; визначено правильність написання прізвища митця українською мовою; з'ясовано правильну назву першого фільму Якова Урінова, знятого в якості режисера-постановника та рік виходу на екрани; наведено список режисерських робіт митця на Київській кіностудії художніх фільмів у 20–30-х рр. ХХ ст. та на «Центрнаучфільмі» у 60-х рр. ХХ ст.; проаналізовано причини заборони стрічки «Інтриган» внаслідок боротьби з формалізмом в СРСР у другій половині 30-х рр. ХХ ст. та її вплив на подальшу долю Якова Ісааковича Урінова.

Тим не менш, перспективи наукових розвідок залишаються широкими, оскільки майже не дослідженими залишаються життя і творча діяльність Я. Урінова з 1936 до 1948 р.

Література:

1. [Арт. П. Масоха в ролі студента авіаінституту] // Радянське кіно. – 1936. – № 1. – С. 52.
2. Вище більшовицьку пильність : [ред. ст.] // Радянське кіно. – 1936. – № 9. – С. 2.
3. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 : пер. із фр. / Л. Госейко. – Київ : КІНОКОЛО, 2005. – 464 с.
4. Григорьев Г. На Киевской кинофабрике «Украинфильм» / Г. Григорьев // Кино. – 1933. – 16 июня.
5. Затворницький Г. Шлях творчого зросту / Г. Затворницький // За більшовицький фільм. – 1937. – 4 вересня.
6. И. Л. Ответить делом! / И. Л. // Кино. – 1936. – 11 сентября.
7. Кинословарь : в 2 т. / гл. ред. С. И. Юткевич. – Москва : Советская энциклопедия, 1970. – Т. 2 : М – Я, Дополнения. – 1424 с.
8. «Матрос Гапай» : [ред. ст.] // Кино. – 1929. – № 4. – С. 14.
9. Митницький Л. Лицом к вчерашему дню / Л. Митницький // Кино. – 1933. – 6 октября.
10. Презрені вороги народу : [ред. ст.] // Радянське кіно. – 1937. – № 1–2. – С. 5.
11. Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. – Київ, 1936. – 137 с.
12. Против формализма и натурализма. Из доклада тов. Б.З. Шумяцкого // Кино. – 1936. – 6 марта.
13. Ткач М. «Строгий юноша» и не строгие руководители / М. П. Ткач // Кино. – 1936. – 28 июля.
14. Уринов Яков Исаакович. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/20158/bio/>
15. Уринов Яков

МУЗИЧНА КІНОКОМЕДІЯ «ІНТРИГАН» ЯК ПЕРЕЛОМНИЙ МОМЕНТ У ДОЛІ
УКРАЇНСЬКОГО РЕЖИСЕРА ТЕАТРУ І КІНО Я. І. УРІНОВА

Исаакович. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. Русский язык. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2_%D0%98%D1%81%D0%B0%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 **16.** Урінов Яків Ісаакович. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. Українська мова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%80%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0%AF%D0%BA%D1%96%D0%B2_%D0%86%D1%81%D0%B0%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 **17.** У роботі Київської студії потрібна більшовицька і дійова самокритика: [ред. ст.] // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 1–3. **18.** [Чистка розпочинається через кілька днів!] // За більшовицький фільм. – 1933. – 2 вересня. **19.** Юков К. Украинская кинематография на подъеме / К. Ю. Юков // Кино. – 1935. – 23 июля. **20.** Ятко М. Легковажність до виробництва фільму «Справжній товариш» / М. Ятко // Радянське кіно. – 1936. – № 10. – С. 12–15.

КРИТЕРІЇ ПОБУДОВИ МОРФОЛОГІЧНОЇ МАТРИЦІ У ПРОЦЕСІ ПОШУКУ ІННОВАЦІЙНИХ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РІШЕНЬ

У статті викладено результати аналізу методів художнього проектування костюма на предмет відповідності вимогам сучасної індустрії моди. Показано, що тенденції фешн-ринку каталізують протиріччя між художньо-естетичними і утилітарними вимогами до сучасного одягу. На основі результатів аналізу обрано алгоритм прийняття дизайнерських рішень, що дозволяє шляхом модернізації встановити оптимальний баланс між суперечливими критеріями. У ролі потенційно перспективного алгоритму розглянуто тандем морфологічного аналізу-синтезу, модернізація якого спрямована на оптимізацію вибору комбінацій елементів творчого джерела з елементами-носіями тенденцій моди. Обґрунтовано логіку формування матриці морфологічного аналізу, надано рекомендації прийняття рішень відбору перспективних комбінацій. Показано, що застосування запропонованого алгоритму у складі узагальненої методики художнього проектування костюма сприяє знаходженню інноваційних дизайнерських рішень і підвищенню ефективності фешн-проектів.

Ключові слова: суперечливість критеріїв, морфологічна матриця, елементи-носії тенденцій моди, правила комбінування.

В статье изложены результаты анализа методов художественного проектирования костюма на предмет соответствия требованиям современной индустрии моды. Показано, что тенденции фешн-рынка катализируют противоречие между художественно-эстетическими и утилитарными требованиями к современной одежде. На основе результатов анализа выбран алгоритм принятия дизайнерских решений, который позволяет путем модернизации установить оптимальный баланс между противоречивыми критериями. В роли потенциально перспективного алгоритма рассмотрен тандем морфологического анализа-синтеза, модернизация которого направлена на оптимизацию выбора комбинаций элементов творческого источника с элементами-носителями тенденций моды. Обоснована логика формирования матрицы морфологического анализа, приведены рекомендации принятия решений по отбору перспективных комбинаций. Показано, что применение предложенного алгоритма в составе обобщенной методики художественного проектирования костюма содействует нахождению инновационных дизайнерских решений и повышению эффективности фешн-проектов.

Ключевые слова: противоречивость критериев, морфологическая матрица, элементы-носители тенденций моды, правила комбинирования.

The article is devoted the problem of improve the efficiency of generalized method of modern clothes fashion design, which is based on a synthesis of the creative source elements with carrier elements of fashion trends.

The structure, content and stages of the algorithm of the generalized method of modern clothes design were characterized. Variants of the matrix structure organization and the rules of selection promising combinations «a source element – an element of modern suit prototype», which are the basis of creative synthesis of design solutions, were described. It is shown that the application of this algorithm in the composition of a generalized method can improve fashion project.

Key words: antagonism of criteria, morphological matrix, elements-carriers of fashion trends, rules of combining.

Тенденції індивідуалізації у дизайні сучасного одягу в умовах індустрії моди породжують протиріччя між художньо-естетичними та утилітарно-економічними критеріями. Однак в умовах розвитку методики художнього проектування та автоматизації процесів створення одягу появляються можливості подолання цих протиріч. Задовольнити вимоги гармонізації костюма з особливостями образу та пріоритетними аксіологічними орієнтирами особистості, що раніше було під силу лише знаменитим кутюр'є, нині можуть дизайнери «нової генерації», які володіють компетенціями, що потрібні для ефективного використання інноваційних технологій. При цьому виникають питання: як втілити у колекціях сучасного одягу вимоги індивідуальних потреб особистості, не виходячи за рамки бюджету, що продиктований тиском ринкової конкуренції? Як зберегти переваги індустріального виробництва з переходом на усе більше деталізовану адаптацію до інтересів вузьких цільових груп у процесі персоналізації дизайнерських рішень сучасного костюма?

Шляхи подолання протиріччя між художньо-естетичними вимогами і економічністю, функціональністю, технологічністю дизайнерських рішень доцільно шукати серед сучасних інноваційних методів теорії художнього проектування костюма, які володіють найбільшим потенціалом у сенсі балансування між індивідуалізацією та технологічністю створення одягу. Тому аналіз сучасних методів проектування одягу з метою вибору гнучких алгоритмів розробки дизайнерських рішень, які найбільш перспективні до модернізації стосовно сучасним вимогам індустрії моди, становить актуальну проблему теорії художнього проектування костюма.

Традиційно костюм є предметом і об'єктом досліджень в мистецтвознавстві та культурології. Аналізу проблем художнього проектування костюма присвячені роботи багатьох авторів [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29]. У публікаціях, які ґрунтуються на мистецтвознавчому підході, авторами досліджується динаміка удосконалення прийомів використання творчих першоджерел, аналізується розвиток алгоритмів створення композиційного і стилістичного рішення костюма, характеризуються принципи візуального сприйняття та використання їх у методиці імпресивного проектування. Активний інтерес дослідників викликають методи створення структури костюма, методи формоутворення.

Культурологічний підхід до аналізу костюма використовується авторами для дослідження феномену моди у взаємозв'язку з формуванням проектної культури

створення костюма, для вивчення питань соціальної та інформаційно-комунікативної ролей костюма у сучасному суспільстві.

Науковим дослідженням проблем теорії та практики художнього проектування костюма присвячені роботи Т. О. Бердник [4; 5], І. А. Гардабхадзе [1; 2; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 31; 32], Є. В. Ільїчевої [19], Т. В. Козлової, Л. Б. Ритвинської, Р. А. Степучева [17; 18; 19; 20], М. А. Коробцевої [21], О. И. Косенко [22], И. А. Кузнецової [23], Ф. М. Пармона [25], Г. І. Петушкової [26; 27], О. С. Самоненко [28], З. Тканко, О. Коровицького [29], Н. В. Чупріної [30].

У роботі О. С. Самоненко, що присвячена розробці асоціативно-образного методу проектування костюма, пророблено масштабний мистецтвознавчий і культурологічний аналіз матеріалів щодо теорії костюма [28]. Автором проаналізовано підходи дослідження моди і костюма за матеріалами робіт І. А. Андрєєвої, І. Богардуса, В. Ю. Борева, А. Б. Гофмана, С. М. Данієля, А. Ю. Демшиної, Ю. Кавамури, М. С. Кагана, Л. В. Петрова, Б. Ф. Поршнєва, Л. Свендсена, М. И. Топалова, М. Фуко, З. Б. Элькіної, Г. Эрнера, праці з історії костюма Р. П. Андрєєвої, П. Г. Богатирьова, О. Б. Вайнштейна, С. М. Ваньковича, А. А. Васильєва, Г. Н. Габриєля, Л. М. Горбачової, П. П. Гнедича, Ш. Зелінга, Н. М. Калашникової, Е. В. Кирєєвої, Р. М. Кірсанової, Ф. Ф. Комиссаржевського, М. Н. Мерцалової, М. В. Яковлевої, проаналізовано підходи до розуміння психологічної сутності костюма за матеріалами робіт М. И. Килошенко, В. М. Липської. За основу для вивчення суті інформативності образного рішення костюма взято роботи Р. Барта, Ж. Бодрийяра, Ж. Деррида, Э. Кассирера, Ю. М. Лотмана, Ф. де Соссюра.

Висновком із цього аналізу стало твердження про недостатній рівень вивченості механізмів творчого пошуку дизайнерських рішень сучасного одягу.

Однак ні у дослідженні Самоненко, ні в інших проаналізованих публікаціях не охарактеризовано підходи художнього проектування сучасного одягу, які володіють найбільшим потенціалом балансування критеріїв індивідуалізації та технологічності створення одягу, відсутні пропозиції модернізації методики проектування з метою оптимізації балансу художньо-естетичних і утилітарно-економічних вимог.

Проблемою, що актуалізувала дане дослідження, є потреба у подоланні протиріччя між художньо-естетичними та утилітарно-економічними вимогами до створення костюма, які пред'являє ринку сучасна індустрія моди.

Метою цього дослідження є аналіз сучасних методів проектування одягу на предмет визначення гнучких алгоритмів розробки дизайнерських рішень, які найбільш перспективні до модернізації відповідно сучасним вимогам індустрії моди. За результатами аналізу передбачається надання рекомендацій щодо модернізації певного алгоритму згідно з вимогами сучасних тенденцій фешн-ринку.

Прагнення виконати вимоги, які ідентичні для широкого спектра завдань проектування, приводять до того, що різні підходи до пошуку дизайнерських рішень костюма, які було проаналізовано у цьому дослідженні, мають багато спільного. В основі усіх напрямів лежить зародження замислу, генерація ідеї, її візуалізація шляхом перетворення у віртуальний образ і матеріалізація образу на носії – двовимірному ескізі або тривимірній моделі. Відмінність методів полягає у підходах до стимулювання

креативної генерації ідей, у прийомах перетворення асоціацій в образ та у візуалізації образів.

Для досягнення успіху колекції велике значення має процедура вибору дизайнерських рішень, тому її доцільно покласти в основу формування підходу до аналізу методів проектування та вибору перспективного алгоритму для модернізації. Ця процедура розподілена за стадіями створення одягу. Узагальнена методика художнього проектування костюма характеризується складом послідовних стадій: передпроектне дослідження вимог ринку індустрії моди та очікувань цільових груп користувачів; генерація авторської проектної ідеї; пошук, аналіз, класифікація та типізація елементів творчих першоджерел та тенденцій моди; творчий синтез характерних рис першоджерел та елементів-носіїв тенденцій моди; візуалізація дизайнерських рішень у двомірних ескізах та матеріалізація у тривимірних моделях; презентація, оцінка та просування моделей одягу на ринок індустрії моди.

На стадії передпроектного дослідження процес прийняття рішення використовується для визначення цільової групи користувачів. На стадії зародження замислу колекції сучасного одягу прийняття рішень вимагає процес фільтрації та доопрацювання результатів генерації образних ідей. На стадії класифікації та типізації елементів першоджерел та елементів-носіїв тенденцій моди прийняття рішень необхідно для формування комплексу ознак класифікації та побудові типізованих зразків елементів кожної групи класифікації. На стадії творчого синтезу необхідно скомбінувати характерні елементи першоджерел та елементи-носії тенденцій моди та вирішити, які комбінації доцільно використати для синтезу дизайнерських рішень. На стадії візуалізації задуму колекції прийняття рішень вимагає техніка перетворення ідеї у віртуальний образ. На стадії матеріалізації образу на носії конструктивні, конфекційні та технологічні рішення приймаються у ході створення моделі у матеріалі. На стадії презентації моделей в ескізах, стендах або на подіумі прийняття рішення необхідно у процесі побудови плану-сценарію презентації. На стадії оцінки моделей одягу процедура прийняття рішень буде потрібна для вибору критеріїв та вагомих коефіцієнтів індикаторів оцінки. На стадії просування моделей на ринок індустрії моди прийняття рішень є ключовим аспектом формування маркетингової стратегії.

Аналіз методів теорії художнього проектування костюма свідчить про нерівномірний рівень досвіду та теоретико-методологічного забезпечення прийняття рішень на різних стадіях проекту. Стадії передпроектного дослідження, візуалізації дизайнерських рішень, презентації, оцінки та просування моделей одягу на ринок мають достатню теоретико-методологічну платформу та підтримуються вагомим досвідом прийняття рішень, частково запозиченим із суміжних спеціалізацій.

Найменш вивченими є стадії генерації авторської проектної ідеї, класифікації та типізації елементів творчих першоджерел і тенденцій моди, а також стадія творчого синтезу характерних рис першоджерел та елементів-носіїв тенденцій моди. Це збігається з висновками аналізу, що сформульовано у роботі [28]: «Технології» творческого процесса, необходимые для создания концептуально-образного решения, до сих пор остаются мало разработанными. Непонимание сложности структуры и основных функций концептуально-образного решения современного костюма

вимушує дизайнера користуватися єдиним доступним творчим інструментом – інтуїцією». Як результат, для створення образного рішення костюма автор обґрунтовує необхідність розробки та використання комплексного інтуїтивно-аналітичного підходу.

Однак інтуїтивно-аналітичний підхід або асоціативно-образний метод, що запропоновані автором, є всього лише одним кроком у напрямку вдосконалення сучасної теорії проектування костюма у сенсі усунення вищезазначеного протиріччя. Вивчення та аналіз особливостей асоціативно-образного методу, який запропоновано в [28], засвідчили відсутність у ньому конкретних рекомендацій, спрямованих на управління балансом художньо-естетичних і утилітарних вимог, що робить цей метод неперспективним щодо модернізації відповідно вимогам сучасного фешн-ринку.

Незважаючи на різний характер проблем дизайну і різний підхід до їх рішення, існує загальна методологія, що допомагає позбутися хаосу суперечливих вимог, сформулювати та класифікувати проблеми, підібрати найбільш підходящі спроби вирішення проблем, вчасно прийняти рішення та уникнути стресових ситуацій [30, с. 117]. Структура узагальненого алгоритму використання характерних рис першоджерела у дизайнерських рішеннях сучасного костюма може бути представлена на основі системного підходу трьома основними етапами, до яких додається експериментальний етап з декількома підзадачами у кожному [9].

На першому етапі системного підходу формується планування проекту, визначається методологія дослідження характерних рис першоджерел, уточнюється алгоритм побудови дизайнерського рішення і формулюється підхід до експериментальної оцінки результатів проектування. Цей етап має загальнометодологічний характер.

Другий етап – етап аналізу і класифікації, в ході якого досліджуються матеріали та виконується класифікація творчого джерела і тенденцій моди. Далі будуються типізовані елементи першоджерела та одягу за тенденціями моди провідних країн світу. Знайдені узагальнені (типізовані) елементи виконують роль вихідних елементів для творчого синтезу.

На третьому етапі відбувається творчий синтез узагальнених елементів першоджерел та елементів-носіїв тенденцій моди. Отримані синтезовані елементи мають риси творчого першоджерела та відповідають напрямкам моди, що дозволяє успішно використати їх у нових дизайнерських рішеннях сучасної колекції.

Завершальним є експериментальний етап. Він складається з експериментальної перевірки результатів фешн-проекту шляхом демонстрації моделей і комплексної оцінки ефективності знайдених рішень.

Пошук інноваційних дизайнерських рішень сучасного одягу з використанням елементів першоджерел може бути ефективно реалізований із використанням тандему «морфологічний аналіз – творчий синтез» комбінацій типізованих елементів першоджерел і сучасного костюма.

Результати морфологічного аналізу можуть бути представлені в матричній формі. Морфологічна матриця – символічна форма опису рішень, яка дає уявлення про всі можливі комбінування типізованих елементів, які належать до класів першоджерела та елементів сучасного одягу. Відповідальний етап морфологічного аналізу – оцінка та

відбір варіантів комбінацій елементів-прототипів, що впливають зі структури морфологічної матриці. Варіанти комбінацій елементів порівнюються за певними критеріями, у склад яких входять індикатори художньо-естетичних та утилітарно-економічних параметрів. На основі порівняння показників із заданими значеннями з них відбираються комбінації, поєднання яких володіють найбільшим потенціалом створення інноваційних дизайнерських рішень. Таким чином реалізується оптимальний баланс між суперечливими критеріями та одночасно створюються інноваційні рішення.

Наступним етапом є творчий синтез із обраних комбінацій нового дизайнерського рішення. Ця частина процесу важко формалізується, оскільки передбачається, що таким шляхом можна побудувати безліч нових об'єктів, деякі з яких будуть мати характеристики, що перевершують вихідні об'єкти прототипу та творчого першоджерела.

Розглянемо двовимірний випадок аналізу, коли шукається поєднання двох параметрів. Морфологічна матриця допомагає врахувати всі комбінації. Процес відбору комбінацій може бути представлений у формі рекомендацій щодо прийняття рішень, які залежать від особливостей і пріоритетів завдання на проектування, досвіду, інтуїції або можливостей передбачення результатів автором. Для формування та застосування рекомендацій з вибору перспективних комбінацій елементи морфологічної матриці повинні бути упорядковані за певними правилами.

Опишемо рекомендації прийняття рішень із вибору найбільш перспективних сполучень.

Правило впорядкування та відбору комбінацій елементів морфологічної матриці за максимальною подобою. Це правило застосовується у випадку, коли вихідні елементи мають однакову природу, тобто творчим першоджерелом є костюм. Кожна із груп елементів, що визначає найменування стовпців і рядків матриці, повинна бути впорядкована за зменшенням (збільшенням) найбільш характерної з інформативних ознак. Тоді на діагоналі матриці буде відображено поєднання елементів, що мають схожі властивості.

Часто класифікація ідентичних за призначенням вихідних об'єктів проводиться за однаковою кількістю ідентичних параметрів, у результаті чого створюється квадратна матриця. Поєднання, що лежать на діагоналі квадратної морфологічної матриці, будуть складатися з однойменних елементів. Відмінність їх тільки в тому, що вони належать до різних об'єктів морфологічного аналізу.

У випадку пошуку рішення елемента подібного функціонального призначення пріоритетним критерієм вибору є функціональна подібність елементів, з яких проектується новий елемент. Це самий найочевидніший набір комбінацій для синтезу, і в сенсі функціональної подібності елементів найпростіший для сприйняття. Результати синтезу однойменних елементів найбільш передбачувані, необхідно лише вдало визначити характерні риси елемента першоджерела, риси-носії сучасних тенденцій моди, та спробувати об'єднати їх у новому елементі, що має аналогічне функціональне призначення і подібне найменування. У новому дизайнерському рішенні повинна витримуватися гармонія ліній, форм, композиційна цілісність, колірна гармонія, доцільність і раціональність конструкції. Додатково ставиться завдання перенесення в певний елемент художньої виразності першоджерела і збереження ознак тенденцій моди. У досягненні цих вимог і полягає мистецтво творчого синтезу.

Правило відбору комбінацій елементів за максимальною функціональною взаємодоповнюваністю початкових елементів синтезу. Елементи з максимальною функціональною взаємодоповнюваністю можуть бути як елементами одного функціонального призначення, так і різного типу. У цьому випадку функціональні та композиційні відмінності стають потенційно перспективними, тому що підвищують кількість поліпшених властивостей об'єкта, що проектується.

Евристичне правило відбору комбінацій елементів.

Із практики застосування морфологічного аналізу відомо, що найбільш рідкісні, несумісні поєднання початкових елементів у більшості випадків не знаходять практичного застосування. Але саме серед них потрібно шукати «перлини», тобто дизайнерські рішення, які у ході проектування одягу призводять до несподівано високих результатів. Тому до комбінацій, вибраних згідно з пріоритетами перерахованих вище правил, необхідно додати сполучення, які в результаті аналізу навели автора на думку про доцільність їх використання. Бажано сформулювати причини, завдяки яким ця комбінація здатна підвищити вихідні якості або додати нові властивості об'єктові синтезу.

Висновки. У цій статті надано результати аналізу сучасних методів художнього проектування костюма. Недостатній рівень вивченості механізмів творчого пошуку дизайнерських рішень сучасного одягу та відсутність механізмів подолання протиріч між художньо-естетичними та утилітарними вимогами актуалізували проблему оптимального балансування індикаторів суперечливих критеріїв у рамках узагальненої методики проектування.

У дослідженні запропоновано рекомендації до модернізації алгоритму пошуку інноваційних дизайнерських рішень моделей сучасного одягу, що заснований на синтезі характерних елементів творчого першоджерела з елементами-носіями тенденцій моди. Обґрунтовано логіку формування критеріїв побудови морфологічної матриці, що лежить у основі морфологічного аналізу вихідних прототипів.

Сформульовано правила вибору перспективних комбінацій «елемент першоджерела – елемент-прототип сучасного костюма». Показано, що застосування даного алгоритму у складі узагальненої методики сприятиме підвищенню ефективності процесу проектування моделей сучасного одягу.

Подальший розвиток методики морфологічного аналізу-синтезу полягає в удосконаленні методів пошуку ознак класифікації першоджерел і характеристик елементів-носіїв тенденцій моди.

Література:

- 1. Гардабхадзе І. А. Актуальні проблеми теорії і практики художнього проектування сучасного одягу / І. А. Гардабхадзе // Вісник ХДАДМ. – № 13, 2012. – С. 18–24.*
- 2. Гардабхадзе І. А. Стратегія актуалізації дизайнерського творчества в умовах конвергенції спеціалізацій / І. А. Гардабхадзе // Збірник наукових праць «Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка». – № 27–28 (2014). – Луганськ : ЛГАКИ, 2014. – С. 28–34.*
- 3. Андросова Э. М. Основы художественного проектирования костюма : учеб. пособ. / Э. М. Андросова. – Челябинск : Челяб. гос. ун-т, 2005. – 176 с.*
- 4. Бердник Т. О. Архитектоника костюма. Социокультурная динамика : дис. ... канд. философ. наук :*

**КРИТЕРІЇ ПОБУДОВИ МОРФОЛОГІЧНОЇ МАТРИЦІ
У ПРОЦЕСІ ПОШУКУ ІННОВАЦІЙНИХ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РІШЕНЬ**

24.00.01 / Т. О. Бердник. – Ростов-н/Д., 2004. – 147 с. 5. Бердник Т. О. Дизайн костюма / Т. О. Бердник, Т. П. Неклюдова. – Ростов н/Д. : Феникс, 2000. – 448 с. 6. Бескоровайна Г. П. Научные основы проектирования гармоничной и композиционно-целостной одежды : дис. ... д-ра техн. наук : 05.19.04 / Г. П. Бескоровайна. – Москва, 2004. – 416 с. 7. Гардабхадзе И. А. Исследование в методике анализа моделей аналогов при проектировании модной базовой формы системы «коллекция» / И. А. Гардабхадзе // Вісник КНУТД. – 2006. – № 4. – С. 99–105. 8. Гардабхадзе И. А. Повышение эффективности процессов создания современной одежды на основе принципов проектного управления / И. А. Гардабхадзе // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2011. – № 10. – С. 13–15. 9. Гардабхадзе И. А. Аналіз факторів підвищення ефективності процесів створення сучасного одягу / И. А. Гардабхадзе // Вісник КНУТД. – 2009. – № 6. – С. 119–123. 10. Гардабхадзе И. А. Комплексна оцінка ефективності процесу проектування одягу на основі багатокomпонентної моделі / И. А. Гардабхадзе // Вісник КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство». – Київ, 2009. – Вип. 20. – С. 33–43. 11. Гардабхадзе И. А. Особливості проектного управління процесами створення сучасного одягу / И. А. Гардабхадзе // Вісник ХДАДМ. – Харків, 2011. – Вип. 7. – С. 39–48. 12. Гардабхадзе И. А. Особливості системного підходу до проектування сучасного одягу на основі поетапного управління ефективністю процесів розробки / И. А. Гардабхадзе // Вісник КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство». – Київ, 2010. – Вип. 22. – С. 25–42. 13. Гурдіна В. В. Сучасні методи проектування в дизайне одягу та їх особливості / В. В. Гурдіна // Вісник ХДАДМ. – 2009. – № 4. – С. 39–44. 14. Гусейнов Г. М. Композиция костюма: Учебник для ВУЗов / Г. М. Гусейнов, В. В. Ермиловна, Д. Ю. Ермиловна. – Москва : «Академия», 2004. – 432 с. 15. Коблякова Е. Б. Основы проектирования рациональных размеров и формы одежды / Е. Б. Коблякова. – Москва : Легкая и пищевая пром., 1984. – 208с. 16. Козлова Т. В. Основы теории проектирования костюма : учеб. для вузов по спец. «Худож. оформ. и моделирование изделий текстил. и лег. пром-сти» / Т. В. Козлова, Р. А. Степучев, Г. И. Петушкова и др. ; под ред. Т. В. Козловой. – Москва : Легпромбытиздат, 1988. – 350 с. 17. Козлова Т. В. Основы художественного проектирования изделий из кожи : учеб. для вузов по спец. «Худож. оформ. и моделирование изделий текстил. и лег. пром-сти» / Т. В. Козлова. – Москва : Легпромбытиздат, 1987. – 232 с. 18. Козлова Т. В. Стиль в костюме XX века : учеб. пособ. для ВУЗов / Т. В. Козлова, Е. В. Ильичева. – Москва: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. – 160 с. 19. Козлова Т. В. Художественное проектирование костюма / Т. В. Козлова. – Москва : Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 144 с. 20. Коробцева М. А. Проектирование одежды. Импрессивный подход / М. А. Коробцева. – Москва : «Гном и Д», 2001. – 160 с. 21. Косенко О. И. Анализ научных подходов к эволюции формы костюма [Электронный ресурс] / О. И. Косенко. – Режим доступа: <http://www.isr-ua.com/ru/node/1249>. – Дата доступа 10.02.2012. – Загл. с экрана. 22. Кузнецова И. А. Импрессивный подход на примере дизайна одежды [Электронный ресурс] / И. А. Кузнецова, Е. В. Бессарабова, С. Л. Тарнавская // Наукові нотатки. – 2008. – Вип. 22, т. 2. – С. 176–184. – http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/Nn/2002_2009/naunot15.htm. 23. Основы теории проектирования костюма : учеб. для вузов / под ред. Т. В. Козловой. – Москва : Легпромбытиздат, 1988. – 352 с. 24. Пармон Ф. М. Композиция костюма. Одежда, обувь, аксессуары / Ф. М. Пармон. – Москва : Легпромбытиздат, 1997. – 318 с. 25. Петушкова Г. И. Проектирование костюма : учеб. для высш. учеб. заведений / Галина Ивановна Петушкова. – М. : Изд. центр «Академия», 2004. – 416 с. 26. Петушкова Г. И. Трансформативное формообразование в дизайне костюма / Г. И. Петушкова. – Москва : МГУДТ, 2010. – 201 с. 27. Самоненко О. С. Ассоциативно-образный метод проектирования

**КРИТЕРІЇ ПОБУДОВИ МОРФОЛОГІЧНОЇ МАТРИЦІ
У ПРОЦЕСІ ПОШУКУ ІННОВАЦІЙНИХ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РІШЕНЬ**

костюма : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.06 – техническая эстетика и дизайн / О. С. Самоненко. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет сервиса и экономики, 2012. – 23 с. **28.** Тканко З. Моделювання костюма в Україні ХХ століття : навч. посіб. для студ. навч. закл. мистецтва і легкої пром-сті, художників, мистецтвознавців / З. Тканко, О. Коровицький. – Львів : «Брати Сиротинські і К», 2000. – 96 с. **29.** Чупріна Н. В. Розробка художньо-технологічних принципів проектування колекції сучасного жіночого костюма на основі українського народного одягу : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. техн. наук : 05.19.04 / Н. В. Чупріна. – Київ : КНУТД, 2001. – 15 с. **30.** Гардабхадзе І. А. Дизайн-проекування. Сучасний одяг: науковий підхід до вирішення проблем дизайну : навч. посіб. / І. А. Гардабхадзе. – Київ : Видавництво «Издательский дом Виниченко», 2013. – 276 с.

УДК 792.82:82–31

*Гресь Олександра Ігорівна,
аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА МИКОЛИ ГОГОЛЯ У СВІТОВОМУ БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті розглянуто твори класика російської і української літератури, письменника Миколи Гоголя (1809–1852), втілені на світовій балетній сцені засобами хореографічного мистецтва. Визначено особливості танцювальних постановок «Бісова ніч», «Тарас Бульба», «Ніч перед Різдом», «Сорочинський ярмарок», реалізованих на вітчизняній балетній сцені, а також у музичних театрах близького та далекого зарубіжжя.

Ключові слова: Микола Гоголь, хореографічне мистецтво, український балетний театр.

В статье рассмотрены произведения классика русской и украинской литературы, писателя Николая Гоголя (1809–1852), воплощенные на мировой балетной сцене средствами хореографического искусства. Определены особенности танцевальных постановок «Чертova ночь», «Тарас Бульба», «Ночь перед Рождеством», «Сороченская ярмарка», реализованных на отечественной балетной сцене, а также в музыкальных театрах ближнего и дальнего зарубежья.

Ключевые слова: Николай Гоголь, хореографическое искусство, украинский балетный театр.

In the article the works of classic Russian and Ukrainian literature, the writer Nikolai Gogol (1809-1852) embodied on the world ballet stage by means of choreographic art. The features dance performances, «Devil's Night», «Taras Bulba», «The Night Before Christmas», «Sorochintsy Fair», implemented at the national ballet stage, as well as musical theaters and abroad.

Key words: Nikolai Gogol, choreographic art, Ukrainian ballet theater.

Творчість видатного письменника Миколи Гоголя, безперечно, набула всесвітнього значення. Постановки за його літературними творами (опери, балети, традиційні драматичні вистави та експериментальні сценічні інтерпретації) є окрасою багатьох театральних підмоств світу. На жаль, у вітчизняному мистецтвознавстві світова хореографічна «гоголіана» залишається до кінця не дослідженою. Термін «світова балетна гоголіана» вперше було використано М. Загайкевич у статті «Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів» («Студії мистецтвознавчі», 2009, № 4). Зокрема, особливий науковий інтерес в історіографії проблеми викликають 1930–1950-ті рр., коли літературний доробок М. Гоголя було вперше втілено мовою танцювального мистецтва. Недостатня вивченість художніх принципів балетних постановок за гоголівськими сюжетами зумовили актуальність підготовки дослідження

за даною темою. Метою наукової розвідки став аналіз хореографічних вистав, здійснених за мотивами творів М. Гоголя зарубіжними та вітчизняними хореографами пер. пол. ХХ ст.

Аналіз наукових джерел доводить, що літературна творчість Миколи Гоголя як одна із засад розвитку світового театру неодноразово ставала предметом наукового обговорення вітчизняних і зарубіжних дослідників. Когорта закордонних науковців представлена такими іменами як І. Вишневська («Театр Гоголя», Москва, 1974) [2], О. Поламишев («Театр Н. В. Гоголя: природа театральності прозы писателя», Москва, 1982) [8], В. Рижова («Русский театр XIX века», Москва, 1983) [10] тощо. Цінні свідчення про сценічне втілення гоголівських героїв на балетній сцені можна віднайти у науковій публіцистиці В. Красовської [6, с. 295–304]. Посилання на художню критику М. Гоголя, присвячену балетному театру зустрічаємо у спогадах відомого московського танцівника М. Михайлова («Жизнь в балете», Ленінград-Москва, 1966) [7, с. 104] та реформатора балетної естетики початку ХХ ст. М. Фокіна («Проти течії», Москва, 1981) [13, с. 62]. Останній, зокрема, так коментував літературні судження М. Гоголя про балет: «Гоголь запропонував чудові думки для художника, творця балету про психологічну правду танцю. Але його рядки, присвячені балету, стали не відображенням того, що він бачив в дійсності, а скоріше продуктом іншого, оновленого балету» [13, с. 62]. Відомо, що Фокін планував створити одноактний балет «Майська ніч» за однойменним твором М. Гоголя (його сценарій можна знайти у мемуарному збірнику «Проти течії»), однак задум, на жаль, не був втілений [13, с. 275–278].

До вітчизняних науковців, які вивчали вплив творчості М. Гоголя на розвиток українського театру (тема розглядалася переважно у контексті досліджень історії української культури) варто зарахувати роботи В. Фірсанової («Повісті М. В. Гоголя «Сорочинський ярмарок», «Майська ніч» і «Ніч перед Різдвом» в інсценуванні М. Старицького (До питання російсько-український літературних зв'язків), Київ, 1962) [12], Б. Романицького («Український театр у минулому і тепер», Київ, 1950) [9], І. Черничка («Українське театральне мистецтво др. пол. XIX – поч. ХХ ст.: джерела, функції, інновації», Київ, 1999) [14] та інших. До цілеспрямованих наукових розвідок про зв'язок літературної спадщини М. Гоголя та балетного театру зверталися українські мистецтвознавці М. Загайкевич [4, с. 68–73], Ю. Станішевський [11], Б. Кокуленко [5] тощо.

Розглядаючи значення письменницької спадщини М. Гоголя у контексті балетного театру, не можна не брати до уваги критичні відгуки самого письменника про хореографічне мистецтво (до речі, окремі поради прозаїка залишаються актуальними й для сучасних балетмейстерів). Приміром, про глибоке розуміння Гоголем сутності дієвого танцю, його культурно-виховного значення свідчать літературні рядки з «Петербурзьких записок 1836 року». Він писав: «Постановка балетів в Парижі, Петербурзі та Берліні пішла дуже далеко; але варто зауважити, що вдосконалюється в них лише багатство костюмів і декорацій; сама ж сутність балету [...] не йде в один ряд з його постановкою; балетні композитори демонструють досить не багато нового в танцях» [3, с. 184].

Певні недоліки постановочної (балетмейстерської і режисерської) роботи сучасників М. Гоголь нерідко вбачав у недостатньому інсценуванні правди життя,

«у слаборозвинутих танцювальних характерах». Він писав з цього приводу: «Подивіться, народні танці є в різних частинах світу: іспанець танцює не так, як швейцарець, шотландець, як німець, росіянин не так, як француз, як азіат. Навіть в провінціях однієї держави змінюється танець. Північний рус не так танцює, як малорос, як слов'янин південний, як поляк, як фін: у одного танець говорить – у іншого він бездушний; у одного скажений, розгульний – в другого спокійний; у одного напружений, важкий – у іншого легкий, повітряний. Звідки народилася така різноманітність танців? Вона народилася з характеру народу, його життя і способу занять. Народ, який провів гордовите і войовниче життя, висловлює ту саму гордість у своєму танці; у народу безтурботного і вільного в танцях відбиваються та ж сама безмежна воля і поетичне самозабуття; народ гарячого клімату залишив у своєму національному танці ту ж млість, пристрасть і ревності. Керуючись чуйною розбірливістю, творець балету може брати з них скільки захоче для визначення характерів своїх танцюючих героїв. Зрозуміло, що, схопивши в них першу стихію, він може розвинути її і піднятися незрівнянно вище оригіналу, як музичний геній з простої, почутої на вулиці пісні створює цілу поему. Принаймі, танці матимуть тоді більше сенсу, збагатиться їх легка, повітряна і полум'яна мова, яка досі ще обмежена і стиснута» [3, с. 184–185].

На російській сцені однією з перших балетних постановок за мотивами творчості М. Гоголя стала вистава Ленінградського хореографічного училища «Ніч перед Різдвом» на музику Б. Асаф'єва. Прем'єра спектаклю відбулася 15 червня 1938 року на сцені Ленінградського державного академічного театру опери та балету ім. С. Кірова (зараз – Маріїнський театр Санкт-Петербурга). До втілення творчого задуму було притягнуто найкращі сили театру: балетмейстер В. Варковицький, художник О. Коломойцев, диригент П. Фельдт. У тому ж році «Ніч перед Різдвом» було поставлено на сцені Московського художнього балету під керівництвом В. Кригер в хореографії Ф. Лопухова та В. Бурмейстера (режисер П. Марков, сценографи В. Барков та Б. Кнокблок, диригент В. Едельман). Загальні партії вистави виконали відомі московські танцівники М. Сорокіна (Солоха), І. Курилов (Вакула), А. Тольський (Чорт), А. Урсова (Оксана), О. Клейн (Чуб), А. Фін (Одарка) [1, с. 378].

1940 року балетмейстер Ф. Лопухов знов звернувся до літературної творчості М. Гоголя і поставив на сцені Ленінградського театру опери та балету ім. С. Кірова виставу «Тарас Бульба» на музику В. Соловйова-Седого (лібрето С. Каплана, режисер І. Ковтунов, диригент Є. Дубовський). Михайло Михайлов, виконавець однієї з головних партій спектаклю (Тарас), зазначав, що особливо Ф. Лопухову вдався перший акт вистави. «У цій роботі, – писав він у спогадах, – мабуть, як ні в жодній іншій, Федір Васильович у всій широті розкрив своє цікаве обдарування, спираючись на величезний балетмейстерський досвід...» [7, с. 104].

Не залишилося непоміченим втілення художнього образу й самим М. Михайловим. Відомий російський мистецтвознавець і історик балету В. Красовська писала про виконання ним партії Тараса: «Тарас Бульба Михайлова [...] розкривав протягом вистави невичерпний запас духовних багатств [...]. Актор епічно щедро і соковито демонстрував, як можуть поєднуватися в одному характері простота і мудрість, наївність і лукава хитринка. Пускаючись в танок, він ставав несподівано рухливим, навіть стрімким, і в

танці його відгукувалися розмах і воля степових просторів. Важкий епізод, де глибоко задумливий Тарас, майже не рухаючись, сидить на авансцені, Михайлов проводив з граничним тактом, точно розраховуючи послідовність пантомімних реплік. Але, мабуть найбільш привабливими в цій складній ролі були блискітки гумору, розсипані актором в сценах, де Тарас зустрічав синів і бенкетував на їх честь. У жесті, в паузі, поданої крупним планом, Михайлов змушував згадувати настільки властиві стилю Гоголя гостроту ситуацій і безпосередність характерів, саму особливість інтонаційних оборотів його мови...” [7, с. 302–303].

26 березня 1941 року балет «Тарас Бульба» було втілено на московській сцені Великого театру СРСР балетмейстером Р. Захаровим (сценограф А. Петрицький, диригент Ю. Файер). Головні партії у виставі виконали найвідоміші радянські балетні артисти: Л. Лащилін (Тарас Бульба), К. Сергєєв (Остап), М. Габович (Андрій), О. Лепешинська (Оксана), М. Семенова (Панночка), В. Галецька (Ганна). На жаль, хореографію «Тараса Бульби» через воєнні лихоліття було безповоротно втрачено, але й дотепер збереглася варіація Андрія («Гопак») з балету Захарова – один з найпопулярніших концертних номерів, який включають до свого репертуару найтехнічніші і найтепераментніші танцівники сучасності (Ш. Ягудін, В. Писарев, Г. Круковський, Г. Савельєв, Д. Медведєв тощо) [1, с. 150].

1943 року літературний твір М. Гоголя «Сорочинський ярмарок» став основою лібрето американського танцівника і балетмейстера Дейвида Лішина (Ліхтенштейна). Разом з трупною «Балле тієтр» він продемонстрував на сцені Метрополітен-опера у Нью-Йорку (США) власне бачення образів гоголівських персонажів на музику симфонічної поеми М. Мусоргського «Ніч на Лисій горі».

На початку 1940-х років до тематики творів М. Гоголя вперше звернулися українські постановники. Мистецтвознавець М. Загайкевич писала з цього приводу: «Діячі українського балетного театру не могли пройти повз таке могутнє джерело натхнення, як письменницька спадщина Миколи Гоголя. Широкий образний діапазон його творів, глибоке вкоріння в український ґрунт, органічне поєднання лирики з тонким гумором, побутових замальовок з фантастикою – розкриває великі можливості для виникнення оригінальних, національно-забарвлених і водночас ефектних, привабливих для глядацької аудиторії балетів» [4, с. 68].

1943 року в Іркутську балетмейстер С. Сергєєв поставив комедійний балет «Бісова ніч» за мотивами творів М. Гоголя. Музику для вистави написав композитор В. Йорик, лібрето належало перу режисера Д. Смолича, сценографію було розроблено відомим художником-декоратором О. Хворостенко-Хвостовим. Вже згадувана нами М. Загайкевич зазначала, що “Бісову ніч” було навмисно вирішено у комедійно-розважальному жанрі – на протигагу жорсткій повоєнній дійсності. «Нескладний сюжет, – писала вона, – що розповідав про залицяння молодих бурсаків до сільських дівчат Ганнусі та Горпини, став приводом для примітивного нанизування гумористичних сцен, запозичених з «Вія», «Ночі перед Різдвом», «Сорочинського ярмарку» та інших оповідань і повістей М. Гоголя. Усе це уподоблювало спектакль до позбавленого наскрізної драматургії дивертисменту» [4, с. 69].

Інший, не менш відомий український мистецтвознавець Ю. Станішевський також поставився до вистави досить критично і надав спектаклю С. Сергєєва схожі з

М. Загайкевич характеристики. У книзі «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність» (Київ, 2002) він писав: «Музична драматургія «Бісової ночі» була дещо фрагментарною, ілюстративною і еkleктичною, а часом просто компліятивною, хоча й яскраво мелодійною і щедро танцювальною. Драматургійної стрункості, завершеності бракувало й літературному лібрето, яке примушувало постановника йти шляхом відвертої розважальності.» [11, с. 373].

Насправді, балетмейстер не приховував, що ставив за мету лише створити життєрадісну, розважальну танцювальну виставу, яка б здебільшого нагадувала барвистий дивертисмент, насичений короткими пантомімічними епізодами. Постановник використав композиційну побудову та лексику окремих українських народних танців (гопак, козачок, метелиця), органічно поєднуючи їх з розвиненими формами класичної хореографії (па д'аксьон, па-де-де, варіації тощо). Але, як справедливо підкреслював Ю. Станішевський, далеко не в усіх танцювальних сценах прагнення С. Сергєєва реалізувалися цілком. «В його постановці було чимало наївно-ілюстративних епізодів – зазначав мистецтвознавець, – невдалих мізансцен і відверто карикатурних персонажів, що порушували стильову єдність вистави, вносили у балет елементи комікування і приземленого натуралізму» [11, с. 373]. Так, у виставі «співіснували» легкі пачки балерин, прикрашені українським орнаментом і незграбні кожухи, натуральні глечики, миски; традиційні пуанти і чоботи; розгорнуті класичні ансамблі змінювалися занадто натуралістичними пантомімічними сценами.

Незважаючи на певні недоліки, «Бісова ніч» С. Сергєєва водночас мала й багато позитивного. Так, особливо майстерно було поставлено чоловічі танці, в яких балетмейстер «поєднав форми віртуозної класичної варіації з високими стрибками й навальними обертаннями українського народного танцю» [11, с. 374]. Чимало винахідливих спроб поєднати форми жіночої класичної варіації з елементами дівочих народних танців мали місце у партіях головних героїнь вистави: Ганусі (Антоніна Васильєва) та Горпини (Зінаїда Лур'є). Крім того, поява балету за мотивами класика вітчизняної літератури у важкі роки воєнного лихоліття мала, за визначенням М. Загайкевич, знаковий характер: «Він продемонстрував прагнення українських митців за допомогою гоголівських персонажів нагадати про рідну землю, її особливий аромат і красу» [4, с. 69].

Подальше відображення гоголівської тематики на українській балетній сцені відповідало загальним тенденціям розвитку радянського балетного мистецтва. Про це, зокрема, свідчить поставлений 1956 року у Донецькому музичному театрі (нині – Донецький національний академічний театр опери та балету ім. А. Солов'яненка) балет «Сорочинський ярмарок» на музику композитора В. Гомоляки. Сценаристи балету Б. Таїров і Б. Каменькович побачили у повісті М. Гоголя насамперед «інтригуючий сюжет з дотепними комедійними ситуаціями, придатними для пантомімічного зображення» [4, с. 69]. Балетмейстер вистави М. Трегубов обрав етнографічно-описовий шлях реалізації балетного лібрето. Виставу було побудовано на яскравих масових танцях, ліричних дуетах і сольних варіаціях, забарвлених народними інтонаціями. Але за структурою, рушійною силою балетної дії залишалися пантомімічні епізоди, нерідко витримані у манері грубої пародії. «В цілому ж балет «Сорочинський ярмарок» був

колеритним і ефектним, – писала про виставу М. Загайкевич. – Однак, репрезентуючи жанр хореографічної комедії, заснованої на літературному творі, він відображав радше її зовнішні ознаки, лише поверхово торкаючись образного змісту й соковитого гумору повісті Гоголя» [4, с. 70].

Підсумовуючи викладене у публікації, зацентруємо на наступних висновках:

1. Аналіз наукових джерел довів, що літературна творчість Миколи Гоголя у контексті розвитку світового театру неодноразово обговорювалася у монографіях і наукових публікаціях вітчизняних і зарубіжних дослідників (І. Вишневська, М. Загайкевич, А. Поламишев, Б. Романицький, В. Риждова тощо). Проте творчі принципи втілення письменницької спадщини М. Гоголя на світовій балетній сцені було розглянуто науковцями досить побіжно. Саме це зумовило зацікавлення даною науковою проблемою.

2. Залишаючись прихильником реалістичного відображення дійсності в хореографічному мистецтві, М. Гоголь стверджував, що основу балету становить не зовнішня його сторона (декорації і костюми), а внутрішній зміст, який у повній мірі має відображати характер народу, його життя і образ занять.

3. Визначено, що літературна творчість М. Гоголя неодноразово привертала увагу зарубіжних балетмейстерів (В. Варковицький, Ф. Лопухов, Р. Захаров, Д. Лішин). Експериментуючи з пластичним текстом, вони насамперед намагалися втілити принцип широкого залучення структурно-композиційних прийомів українського народного танцю в систему академічної хореографії.

4. З'ясовано, що в постановках українських хореографів, які у 1930–1950-х роках зверталися до письменницького доробку М. Гоголя (С. Сергєєв, М. Трегубов), на жаль, переважали регресивні принципи розвитку радянського балетного мистецтва др. пол. ХХ ст.: домінування пантоміми над дієвим танцем, підміна художньої правди штучною правдоподібністю та примітивним етнографізмом, недооцінка специфічної умовної природи балетного жанру тощо.

Підкреслимо, що вивчення розглянутої наукової проблеми, не може обмежуватися лише даною публікацією і вимагає глибшого дослідницького аналізу з подальшим відображенням отриманих результатів у спеціалізованих монографіях з історії вітчизняного та світового балетного мистецтва.

Література:

1. Балет: енциклопедія / гл. ред. Ю. Григорович. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. 2. Вишневская И. Л. Театр Гоголя : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. / И. Л. Вишневская; Ин-т истории искусств. – Москва, 1974. – 36 с. 3. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года / Н.В. Гоголь // Полное собрание сочинений. – Т. 8. – Москва-Ленинград: Издательство АН СССР, 1952. – 740 с. 4. Загайкевич М. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів / М. Загайкевич // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – № 4. – С. 68–73. 5. Кокуленко Б. Творчість Миколи Васильовича Гоголя в театрі і танці / Б. Кокуленко // Культура і сучасність. – 2013. – № 1. – С. 143–148. 6. Красовская В. Об авторе этой книги / В. Красовская // В кн. : М. Михайлов. Жизнь в балете. – Ленинград-Москва: Искусство, 1966. – С. 295–304. 7. Михайлов М. Жизнь в балете / М. Михайлов. – Ленинград-Москва : Искусство, 1966. – 316 с., ил. 8. Поламышев А. Театр Н. В. Гоголя: Природа театральности прозы писателя / А. Поламышев. – Москва : Советская Россия,

ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА МИКОЛИ ГОГОЛЯ
У СВІТОВОМУ БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ

1982. – 118 с. **9.** Романицький Б. Український театр у минулом і тепер / Б. Романицький. – Київ: Держполітвидав УРСР, 1950. – 64 с. **10.** Рыжова В. Русский театр XIX века / В. Рыжова. – Москва : Знание, 1983. – 160 с. **11.** Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2002. – 736 с., іл. **12.** Фирсанова В. Повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством» в инсценировке М. П. Старицкого (К вопросу русско-украинских литературных связей : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. Фирсанова; Ин-т литературы им. Т. Шевченко. – Киев, 1962. – 25 с. **13.** Фокин М. Против течения / М. Фокин ; ред. Г. Н. Добровольская. – [2-е изд., доп. и испр.]. – Ленинград : Искусство, 1981. – 510 с. **14.** Черничко І. Українське театральне мистецтво другої половини XIX – початку XX століття: джерела, функції, інновації / І. Черничко; НАНУ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Відділ театрознавства. – Київ, ІМФЕ, 1999. – 16 с.

УДК 792.08

*Наконечна Олександра Вікторівна,
аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ТАНЦЮВАЛЬНІ ШОУ (ШОУ-ПРОГРАМИ) В ІНДУСТРІЇ РОЗВАГ

У статті розглянуто проблематику розвитку театралізованих танцювальних шоу як відносно нове дослідницьке питання для вітчизняної мистецтвознавчої науки. Визначено специфічні особливості сучасного танцю й танцювального шоу. Проаналізовано роль науково-технічного прогресу у вдосконаленні виконання шоу. Виявлено співвідношення сучасного і традиційного (фольклорного) у театралізованих танцювальних шоу. Досліджено 5 обраних шоу-програм України, США, Росії, Ірландії й Туреччини.

Ключові слова: театралізовані танцювальні шоу, танець, шоу-програми, індустрія розваг, мистецтвознавство, стиль, фольклор, міфологія, балетмейстер, технічні засоби.

В статье рассмотрена проблематика развития театрализованных танцевальных шоу как относительно новый исследовательский вопрос для отечественной искусствоведческой науки. Определены специфические особенности современного танца и танцевального шоу. Проанализирована роль научно-технического прогресса в усовершенствовании исполнения шоу. Выявлено соотношение современного и традиционного (фольклорного) в театрализованных танцевальных шоу. Исследованы 5 избранных шоу-программ Украины, США, России, Ирландии и Турции.

Ключевые слова: театрализованные танцевальные шоу, танец, шоу-программы, индустрия развлечений, искусствоведение, стиль, фольклор, мифология, балетмейстер, технические средства.

In the article the problem of development of the theatricalized dancing shows is considered as relatively new research question for domestic study of art science. The specific features of modern dance and dancing show are certain. The role of scientific and technical progress is analyzed in the improvement of execution of show. Correlation is exposed modern and traditional (folk-lore) in the theatricalized dancing shows. 5 select shows-programs of Ukraine, USA, Russia, Ireland and Turkey are investigational.

Key words: theatricalized dancing shows, dance, shows-programs, industry of entertainments, study of art, style, folk-lore, mythology, ballet-master, hardware.

Вагоме місце у сфері культурно-мистецького життя сучасної людини займають численні театралізовані дійства. Театралізоване шоу – один із видів культурно-дозвіллевої роботи й активності, якому властиві наявність усіх театральних ефектів: світло, музика, костюми тощо. Мова йде про шоу-програми або костюмовані розважальні програми, що мають тематичний сценарний хід.

Танцювальні театралізовані шоу мають значну світову популярність, що вже само по собі визначає актуальність їх наукового дослідження з метою систематизації відомостей про види цих шоу, їх класифікацію, виокремлення специфічних національних рис тощо. Очевидно, що розвиток таких шоу як на міжнародному рівні, так і в окремо взятій країні безумовно пов'язаний з еклектикою стилів і напрямів, супроводжується постійним творчим пошуком і експериментаторством. Специфічною рисою індустрії цих шоу у нашій країні є пов'язаність постмодерністських тенденцій та українського національного колориту (традиційного танцю).

Існує істотний зв'язок даної дослідницької проблеми із важливими науковими та практичними завданнями. Проблематика дослідження театралізованих танцювальних шоу (шоу-програм) знаходиться на перехресті кількох гуманітарних дисциплін, насамперед мистецтвознавства, теорії культури й історії культури, а також театрального мистецтва.

Попри те, що у цілому розвиток шоу-бізнесу став об'єктом дослідження цілого ряду дисертаційних праць, монографій і посібників [3; 7; 12; 14; 16], вивчення театралізованих танцювальних шоу є відносно новою проблематикою для вітчизняної науки. Серед фахових дослідників масових театралізованих заходів в Україні слід назвати лише деяких окремих авторів наукових праць (А. Горбова, О. Кужельного (Київ) [6; 10], А. Житницького (Харків) [8; 9], Л. Серих (Суми) [15]), а також публікацій (викладачів Київського національного університету культури і мистецтв М. Мельник [11], М. Татаренко [17] й інших учених).

Виходячи із вказаного, метою статті є спроба окреслити особливості наявного розвитку театралізованих танцювальних шоу (шоу-програм) в індустрії розваг.

Для розуміння сутності театралізованих танцювальних шоу важливим є визначення специфічних особливостей саме сучасного танцю. Як стверджує Ю. Басич, «сучасний танець – це танцювальний напрямок, що синтезує у собі різноманітні стилі. У ньому репрезентовані елементи класичного танцю, модерн-балету, джаз-танцю, хіп-хопу, фанку тощо» [5, с. 28]. Можна у повній мірі погодитися із дослідником стосовно того, що значну роль у сучасних танцювальних шоу відіграють як фольклорні мотиви (національна символіка й ритміка), так і елементи «вуличного танцю» (взяті, насамперед, із США) [5, с. 28, 29]. Водночас може вважатися дискусійною теза науковця про те, що «триває плідний процес взаємообміну української хореографічної культури з арабською, латиноамериканською, афроамериканською, західноєвропейською, іншими культурами» [5, с. 28, 29]. На нашу думку, українські танцювальні шоу, крім власне національних елементів, беруть за зразок все ж, насамперед, європейські, а не латиночи афроамериканські традиції.

М. Татаренко наголошує на істотному зв'язку театралізованих шоу із міфологічним началом у світогляді людини. При цьому стверджується, що «походження видовища тісно пов'язане з первісними ритуалами та міфологічними уявленнями про світ. Ритуальна форма, насичена міфологічним змістом, склала суть видовища і дала йому поштовх для подальшого розвитку» [17, с. 300]. Водночас дослідниця вказує на важливій ролі балетмейстерів, що забезпечують професійне виконання масових видовищних заходів різних форматів, у т. ч. й театрального [17, с. 301]. Зазначене є

необхідним як у випадку використання у шоу окремих елементів театралізованого дійства, так і в разі повністю театралізованої специфікації видовища. Адже в багатьох випадках у таких шоу беруть участь особи із різною хореографічною підготовкою, що вимагає необхідних навчаючих і координуючих дій досвідчених фахівців [17, с. 302].

Потужним стимулом для удосконалення театралізованих видовищ упродовж останніх десятиліть виявився науково-технічний прогрес, наслідком інтенсифікації якого став надзвичайно швидкий розвиток технічних засобів для сцени (світло, звук, різноманітні спецефекти, лазерні проєкції тощо). Крім того, фактором підтримки розширення індустрії розваг у вигляді театралізованих дійств є масштабні міжнародні заходи, в т. ч. спортивні – наприклад Олімпіади, чемпіонати світу з футболу тощо.

За оцінкою М. Мельник, «театралізований тематичний концерт – це актуальна гра, «живе» виконання, така форма концертного дійства може проводитися на будь-яких майданчиках: у концертних палацах, на стадіонах, галявинах, площах, майданах, у парках» [11, с. 95]. При цьому цілком слушно стверджується, що «саме театралізовані тематичні концерти дозволяють об'єднати маси людей на підставі єдиних культурних цінностей» [11, с. 96]. Для театралізованих дійств «характерне використання всіх засобів театрального мистецтва: слова, музики, хореографії, світла, темпоритму, мізансцени, сценографії, шумового оформлення, піротехнічних засобів тощо... Саме режисер театралізованого тематичного концерту – це той художник-творець, який повинен мати особисту позицію, що визначає його творче обличчя, володіти універсальними знаннями і навичками, яких вимагає специфіка естрадної постановки» [11, с. 98].

Підсумовуючи наявні концепції розвитку театралізованих шоу, варто зазначити, що сучасна людина із кожним роком висуває все більш високі вимоги до якості театралізованих танцювальних шоу. Вимогливий глядач очікує від кожного шоу вишуканих методів виконання, залучення сучасної техніки звукопідсилення й звукозапису, а також піротехніки, лазерів і світлової апаратури.

Переходячи до практичного розгляду окремих театралізованих танцювальних шоу слід зупинитися на таких із них: програма Алли Духової («Тодес») «Танцюємо любов», «Lord of the dance», «Burn The Floor», спектакль «Сильніше страсті, більше, ніж любов...» балету Аб, танцювальні шоу «Вогні Анатолії» / «Троя».

1) Програма Алли Духової («Тодес») «Танцюємо любов»

Балет Алли Духової «Тодес» є унікальним, як за талантом і натхненням, так і за працьовитістю й професіоналізмом. Він став фактичним піонером шоу-балетного руху в Росії. Власне А. Духова була не лише балетмейстером, постановником і творцем, але й найважливішим ідейним натхненником і художнім керівником «Тодеса». Усі номери, що поставлені Аллою, завжди пронизані особистим ставленням, почуттями, емоціями, де знайомі кожному людські ситуації знаходять пластичне втілення, переломлюючи почуття мовою танцю. На переконання А. Духової, про любов не говорять, про неї танцюють, і кожна «love story» може знайти втілення у танці.

У 2007 р. трупа балету «Тодес» показала нову театралізовану програму «Танцюємо любов». Глядачів очікували феєрія звуку, унікальні світлові рішення, оригінальні костюми, драматичні колізії та, звичайно, фірмова динамічна хореографія від художнього керівника трупи А. Духової.

«Танцюємо любов» є історією відносин двох молодих людей, які прагнуть знайти себе у великому місті й реалізувати власний творчий потенціал, не зруйнувавши при цьому свою любов. А. Духова при створенні шоу вважала, що абсолютно неважливо, в якому стилі людина танцює – класичному або сучасному, адже мовою тіла можна передати без слів будь-які відтінки емоцій, і всім буде зрозуміло, про що людина танцює і що прагне висловити. Адже найбільш видатні сучасні танцівниці, наприклад П. Бауш, були універсалами і могла станцювати абсолютно все. З іншого боку, сучасний балет більше відповідає духу часу: він різноманітний, постійно змінюється, поєднує нові тенденції. З огляду на вказане, і шоу «Танцюємо любов» як «contemporary dance» коли-небудь увійде в історію і стане класикою [1].

2) «Lord of the dance»

«Lord of the Dance» («Володар Танцю» чи «Король Танцю») – ірландське танцювальне шоу, поставлене хореографом М. Флетлі у 1996 р. Автором саундтреку є Р. Хардіман. Сюжетне шоу, що базується на кельтській фолк-музиці й ірландських народних танцях, завоювало широку популярність. Труппа неодноразово здійснювала тури по Європі й США. Було продано 9 млн. відеозаписів і 1,2 млн. аудіодисків із саундтрекім «Lord of the Dance».

Відомий ірландський танцюрист і хореограф М. Флетлі покинув шоу «Riverdance» у 1995 р., заснувавши власну продюсерську компанію «Unicorn Entertainments ltd» і за півроку склавши концепцію нової танцювальної вистави, яка планувалася для виконання на великих аренах. Уперше шоу «Lord of the Dance» було представлено публіці у Дубліні 28 червня 1996 р. Крім танцювальних номерів, у «Lord of the Dance» були присутні суто інструментальні («дуель скрипок») і кілька пісень. Деякі номери виконувалися без музичного супроводу.

«Lord of the Dance» на момент своєї прем'єри став самим успішним танцювальним шоу, провівши аншлагові тури по Європі й США. У 1998 р. на базі «Lord of the Dance» М. Флетлі створив нове, розширене шоу «Feet of Flames», куди увійшла значна частина номерів «Lord of the Dance».

Наразі існують дві труппи, що виступають із класичною версією «Lord of the Dance» без участі М. Флетлі. Перший склад труппи (основний) періодично гастролює по країнах Європи, другий склад постійно виступає в країнах Північної Америки.

Номери «Lord of the Dance» об'єднані сюжетом, що представляють собою легенду в стилі фентезі, яка частково базується на сильно узагальнених ірландських легендах. У шоу не передбачено діалогів і сюжет доноситься у вигляді інтуїтивно зрозумілих сцен, жестів і рухів персонажів, музики й танцю. Частина інформації повідомляється у проміжних піснях ірландською мовою (у європейському турі 2010 р. – англійською) [13].

3) «Burn The Floor»

Музично-танцювальне шоу «Burn the Floor», в якому беруть участь одні з найкращих різножанрових танцювальних колективів США, одержало величезну популярність і гучні позитивні рецензії по усьому світу за свою енергетику, професіоналізм і пристрасть. Шоу піднімає бальні танці на нову висоту, створюючи грандіозне танцювальне видовище нового тисячоріччя. Молоді зірки Бродвею приїжджають у складі гастрольної труппи з танцювальним шоу, яке вже кілька років з успіхом іде у бродвейському «Longacre Theatre».

Шоу-спектакль «Burn the floor» був придуманий і поставлений на сцені Джейсоном Гілкисоном, екс-чемпіоном світу з латинських і бальних танців. У шоу, крім зірок А. Гарніс і О. Ковальова, беруть участь 18 багаторазових переможців різних танцювальних конкурсів із США, Великобританії, Італії, Австралії, Малайзії, Венесуели й Росії. Це такі діячі як К. Хауер, Ш. Бургесс, С. Фарбер, Д. Гарнер, С. Хайвс, П. Хелм, А. Хантер, К. Стумпфова, Г. Райт, А. Чігвінцев, М. Хупер, Е. Слейтер, С. Коста, М. Ціолан, Н. Санталуція, Д. і Р. Сугден і Р. Виндзор. Зокрема, жіночий вокал у виконанні Р. Тапії відігравав роль Габріели у популярному «High School Musical».

Критики усього світу, не змовляючись, називають спектакль «Burn the floor» видовищною й динамічною сенсацією. Це фактично спектакль про танець, що увібрав у себе всю історію цього мистецтва, від чарльстону й фокстроту до румби й сальси. Зокрема, у рамках одного шоу були об'єднані віденський вальс, танго й свінг [2].

4) Спектакль «Сильніше страсті, більше, ніж любов...» балету А6

Спектакль «Сильніше страсті, більше, ніж любов...» київського балету А6 мав свою прем'єру ще в 2007 році. Зазначений творчий колектив (наразі це арт-компанія) був утворений у столиці нашої держави в сер. 1990-х рр. Артисти колективу регулярно беруть участь у створенні кліпів і концертних програм для вітчизняних і закордонних виконавців. В основі проекту «Сильніше страсті, більше, ніж любов...» – стиль танго у найрізноманітніших його варіантах, у т. ч. в стилі «besame mucho». Театралізована хореографічна вистава супроводжується яскравим шоу й спецефектами. Загальні тони шоу – червоно-чорні, складові шоу – кілька номерів популярного стилю танцю, що представляють національну культуру окремих народів (кан-кан, сиртакі, кантрі).

Ідейним натхненником і постановником спектаклю, художнім керівником балету «А6» є Ганна Азарова. На її думку, ключем у назві спектаклю «Сильніше страсті, більше, ніж любов...» може бути тільки саме життя, так що по суті зазначене шоу – це ода життя з усіма її злетами, падіннями й самими неймовірними ситуаціями. Любовний трикутник, ревності, самотність, закоханість, весілля, поява дитини – таким сильним емоціям потрібно було дати вихід і арт-компанія «А6» увібрала все це у вигляді художньої форми й поставили спектакль.

В арт-компанії «А6» переконані, що навчити танцювати можна практично будь-якої людину. Водночас далеко не кожному індивіду буде притаманний магнетизм, глибина й здатність подарувати одкровення.

Ключовим видовищним фактором шоу «Сильніше страсті, більше, ніж любов...» є синхронність, що представляється не просто технічністю, а професіоналізмом, здатністю колективу перетворюватися на підмостках у єдиний організм.

Наразі шоу-балет «А6» – це постійні учасники грандіозних заходів і концертів, що відбуваються не лише в Україні, але й далеко за її межами. За роки свого існування «А6» підготували велику кількість концертних програм, супроводжували виступи й брали участь у створенні кліпів популярних вітчизняних і закордонних виконавців; гастролюють як по Україні, так і закордоном, готують танцюристів-професіоналів. Представники балету «А6» є режисерами-хореографам кількох десятків танцювальних шоу-програм у різних містах і країнах світу [19].

5) Танцювальні шоу «Вогні Анатолії» / «Троя»

Одним із елементів позитивного туристичного і культурного іміджу Туреччини є захоплюючі сучасні шоу «Вогні Анатолії» й «Троя», які являються музичною й

танцювальною інтерпретацією історичного процесу розвитку регіону Анатолія у Малій Азії. «Вогні Анатолії» – це синтез сучасної хореографії, народного танцю й класичного балету. У процесі перегляду глядачі бачать гіпнотичне крутіння дервішів, танець лезгинку, ритмічний халай та інші східні танці. У процесі шоу показується зародження й розвиток культурного спадку регіону, що поєднав у собі безліч етносів і цивілізацій – зниклих хетів, тюркських кочівників, грецьких і римських держав, а також самобутньої турецької культури, що сполучили елементи традицій сельджуків і османів. Це шоу свого часу показувалося у «Gloria Aspendos Arena» неподалік від населеного пункту Аспендос на середземноморському узбережжі Туреччини.

У свою чергу, шоу «Троя» є танцювальною й музичною варіацією знаменитої поеми Гомера, створеної ще у 1180 до н. е. Це шоу, як і «Вогні Анатолії», показувалося у «Gloria Aspendos Arena» в Туреччині. Крім того, театральна трупа демонструє шоу «Врата Сходу» про історію найдавнішого міста Турецького Закавказзя Ерзурум (колишній центр безлічі різноманітних культур).

Перші вистави програм «Вогні Анатолії» і «Троя» були показані в 2001 р. З тих пір шоу подивилися понад 20 млн глядачів у більш ніж 85 країнах світу. Артисти виступали на арені Медісон Сквер Гарден у Нью Йорку, Конкурсі Євробачення й відкритті Універсиади, етапі гонок Формула-1 і перед пірамідами Єгипту. Шоу «Вогні Анатолії» давно потрапило у книгу рекордів Гіннеса за найбільшу аудиторію й виконання танців з більш ніж 200 па за одну хвилину.

До складу трупи входить понад 250 артистів, що дає можливість проведення одночасно трьох концертів із рівнозначним рівнем якості сольної й групової танцювальної підготовки виконавців, декорацій, костюмів, аудіо- й візуального супроводу.

У 2008 р. для виступу колективу групи «Вогні Анатолії» був побудований новий сценічний майданчик «Gloria Aspendos Arena», розташований приблизно в одному кілометрі від старого театру. Попри те, що акустика у залі мало чим відрізняється від сучасних сценічних майданчиків, наразі шоу «Вогні Анатолії» дещо втратило у контексті особливої аури єднання артистів і глядачів. Станом на сер. 2016 р. шоу починається о 20.00 і завершується о 23.00. Кожне із двох відділень триває близько однієї години [18].

Підсумовуючи вищевказане, ми прийшли до наступних висновків у контексті проблематики даного дослідження:

– сучасні театралізовані танцювальні шоу характеризуються масштабністю події, масовістю, образністю, видовищністю. При цьому глядач не лише переглядає шоу, а де-факто стає його співучасником;

– потужним стимулом для вдосконалення театралізованих видовищ упродовж останніх десятиліть виявився науково-технічний прогрес, наслідком інтенсифікації якого став надзвичайно швидкий розвиток технічних засобів для сцени. Вагому роль тут відіграли, зокрема, багатотисячні міжнародні заходи, у т. ч. спортивні;

– щороку збільшується рівень вимог, котрі висуває сучасний глядач до якості театралізованих танцювальних шоу. Спільними рисами розглянутих у межах даної статті шоу-програм (України, США, Росії, Ірландії й Туреччини) є такі: преміальний, але водночас масовий і вельми видовищний характер, поєднання постмодерних і класичних елементів, наявність талановитого постановника і хореографа. Водночас між різними

національними шоу-програмами існують і відмінні риси: використання різних стилів, відмінна тематика дійств (почуття людей, політика, історія тощо), кількість професійних виконавців (від кількох осіб до кількох сотень осіб).

Перспективним напрямом дослідження, на нашу думку, можна вважати аналіз іншомовної фахової літератури з проблематики театралізованих танцювальних шоу, в т. ч. для проведення компаративного аналізу вітчизняних і зарубіжних науково-дослідницьких і практичних підходів до шоу-програм.

Література:

1. Духова А. Танцюем любовь / А. Духова : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://eclectic-magazine.ru/alla-dukhova-tanцуем-lyubov>.
2. Гарнис А. В бродвейском танцевальном шоу *Burn the floor* / А. Гарнис : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://vancouverandus.com/?p=854>.
3. Афанасьєва К. О. Захист інтелектуальної власності в шоу-бізнесі / К. О. Афанасьєва. – Київ : ВАІТЕ, 2009. – 256 с.
4. Балет Аллы Духовой «ТОДЕС». Спектакль «Танцюем любовь» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.ticketland.ru/teatry/teatr-ally-dukhovoy-todes/tanцуем-lyubov>.
5. Басич Ю. М. Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії / Ю. М. Басич // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. – 2014. – Вип. 7. – С. 26–31.
6. Горбов А. Постановка видовищно-театралізованих заходів / А. Горбов; упоряд. О. Колонькова. – К. : Шкільний світ, 2010. – 127 с.
7. Данчук Л. І. Азбука режисури шоу-програм / Л. І. Данчук. – Житомир : Полісся, 2008. – 288 с.
8. Драматургія масових театралізованих заходів / Авт.-уклад. А. З. Житницький ; Харківська держ. академія культури. – Харків : ХДАК, 2004. – 128 с.
9. Житницький А. З. Драматургія масових театралізованих заходів / А. З. Житницький. – Харків : Тимченко А. М., 2005. – 128 с.
10. Кужельний О. П. Основи режисури театралізованих видовищ і свят / О. П. Кужельний; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец. – Київ : НАКККіМ, 2012. – 140 с.
11. Мельник М. М. Сучасний стан і тенденції розвитку театралізованого тематичного концерту / М. М. Мельник // Мистецтвознавчі записки. – 2012. – Вип. 21. – С. 95–101.
12. Москаленко К. В. Продюсерський договір в сфері музичного шоу-бізнесу: цивільно-правові аспекти : автореф. дис. ... канд. юрид. наук : 12.00.03 / Москаленко Катерина Вікторівна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2014. – 20 с.
13. Офіційний сайт Lord of the Dance [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lordofthedance.com>.
14. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика / М. М. Поплавський. – Київ : Видав. Центр КНУКіМ, 2001. – 560 с.
15. Серих Л. В. Формування естетичної культури молодших школярів у процесі театралізованої діяльності : монографія / Л. Серих ; Ін-т пробл. виховання АПН України, Сум. обл. ін-т післядиплом. пед. освіти. – Суми : [СОППО], 2010. – 199 с.
16. Скрипка А. О. Шоу-технології як форма соціальної комунікації : автореф. дис. ... канд. соціол. наук : 22.00.04 / Скрипка Анна Олегівна ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2010. – 20 с.
17. Татаренко М. Г. Діяльність хореографа постановника в масових видовищних заходах / М. Г. Татаренко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – Вип. 33. – С. 299–304.
18. Шоу «Огни Анатолии» и «Троя» в Турции [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.hierapolis-info.ru/ogni-anatolii-i-troya.html>.
19. 9 декабря, балет «Аб», спектакль «Сильнее страсти, больше, чем любовь...» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://glavred.info/news/2007/11/29/120023-10>.

УДК 783.2;781.24

*Підгорбунський Микола Анатолійович,
кандидат історичних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ КОНДАКАРНОЇ НОТАЦІЇ

Стаття присвячена кондакарній нотації, яка була поширена за часів Київської Русі до XIV ст. Проаналізовано наукові праці європейських науковців присвячених стародавній нотації.

Ключові слова: церковний спів, кондак, стародавня нотація, співочі рукописи.

Статья посвящена кондакарной нотации, которая была распространена во времена Киевской Руси в XIV в. Проанализированы научные труды европейских ученых посвященных древней нотации.

Ключевые слова: церковное пение, кондак, древняя нотация, певческие рукописи.

The article is devoted kondakarniy notation that was prevalent at the time of Kievan Rus to the XIV century. Analyzed the scientific work of European scientists dedicated to the ancient notation.

Key words: church singing, kondac, ancient notation, singing manuscripts.

Кондакарний спів є одним зі стародавніх видів церковного співу в Київській Русі. Назва походить від слова «кондак» – одного з найстаріших жанрів християнських піснеспівів. Давні кондаки записували особливою безлінійною нотацією, яку й донині не розшифровано. Над дослідженням кондакарної нотації тривалий час працюють українські та іноземні дослідники. Саме проблемам розшифрування кондакарного нотопису присвячені наукові праці М. Фіндейзена, В. Ундольського, В. Металлова, М. Успенського, І. Гарднера, К. Хьюга, Р. Палікарової-Вердель, Т. Владишевської та ін.

Завдання статті – дослідити появу кондакарної нотації в Київській Русі, проаналізувати ґрунтовні дослідження українських та зарубіжних вчених, які присвятили свої праці розшифруванню кондакарного нотопису; визначити проблеми та перспективи майбутніх досліджень у цьому напрямку.

Кондакарна нотація, на відміну від Стовпової невменної, призначалася для запису обмеженого кола піснеспівів, переважно – кондаків, а також деяких інших видів піснеспівів: іпакоїв, седальнів, кінонників. Ця нотація записувалася в два рядки, один над одним, під цими рядками був словесний текст. Нижній рядок нотопису становили малі кондакарні знаки, а верхній рядок – великі. Кондакарна нотація подібна до палеовізантійської і характеризується наявністю мелодично розвинутих елементів [12].

На сьогодні збереглося шість слов'янських рукописних книг – Кондакорів. П'ять книг нотовані кондакарними знаками, які є відмінними від Стовпової невменної нотації. Це «Кондакар Друкарського Статуту», який датують кінцем XI – початком XII ст. Свою

назву отримав від останнього місця зберігання в Друкарській бібліотеці. До нього входять піснеспіви річного святкового кола – мінеї, календарні свята пам'яті святих, кондаки Тріоди і недільні кондаки восьми гласів, а також кондакарні прокімни «Всякое диханіє» на вісім гласів і різноманітні піснеспіви записані невменним нотописом це аллілуарії, кафізми та стихіри. У Кондакарі Друкарського Статуту нотованими є тільки 38 самогласних оригінальних кондака і 5, які виконуються на подобен. Усі інші кондаки, які виконуються на подобен, не нотовані і мають тільки вказівку на самогласний кондак, що є йому зразком. Текст самогласних кондакорів написаний у двох варіантах: перший – без нотації, другий – розписаний кондакарним нотописом [8].

Благовіщенський кондакар написано наприкінці XII – початку XIII ст. До нього входять не тільки розспівані кондаки, а й іпакої, поліелеї, азматіки, світільні, євангельські стихіри. Благовіщенський Кондакар, подібно до Типографського, був також нотований кондакарним та невменним нотописом.

Успенський кондакар має точну дату написання 1204 р. Він включає кондаки, тропарі і частину служби Різдва Христового, катавасії на господські свята та святим, іпакої, тропарі, недільні піснеспіви із Літургії, кіноніки. Троїцький або Лаврський кондакар написано наприкінці XII – початку XIII ст. До нього входять кондаки, іпакої, тропарі з віршами.

Кондакар ОИДР XII ст. – майже ненотований кондакар, одна його частина зберігається в Москві, друга – в Санкт-Петербурзі. Кондакар включає кондаки, ікоси, світільні з богородичними, євангельські стихіри. Цей кондакар мав тільки окремі аркуші, на яких був кондакарний та невменний нотопис.

Синодальний кондакар написано в XIII ст. Цей кондакар має тільки незначний нотований уривок, який датується більш пізнім часом, аніж сам рукопис. До нього входять кондаки, кіноніки, недільний антифон, тропарі на Різдво Христове і на Хрещення.

Окрім зазначених шести кондакорів, у деяких рукописах трапляються окремі частини, нотовані кондакарною нотацією – це кондак в Лазареву суботу і Великодню в Октоїхе ізборному XIII ст., Збірник богослужбовий XIII ст., Мінея августовська. Окремі елементи кондакарного нотопису в деяких місцях з'єднуються із невменною, наприклад у стихірі Борису і Глібу [8].

Дослідник М. Фіндейзен висловлює припущення, що кондакарна нотація була запозичена зі співочої практики грецької церкви. Але вчений також зазначає, що не можна зробити будь-який остаточний висновок про цю зниклу нотацію, поки не буде видання або дослідження більш «повного пам'ятника кондакарної нотації, коли з'ясувався б повний склад верхніх і нижніх знамен» [21, с. 96].

Датський вчений Карстен Хьог (Carsten Hoeg) вважав, що кондакарна нотація була особливим слов'янським різновидом, де нижній рядок невм відповідав силабічному тексту, а верхній вказував на цілі формули мелізматичного стилю. Дослідник вважав, що нижні рядки в простому вигляді використовували ще античні греки в риторичних творах, а «верхній слугував для позначення музичних особливостей східного мелізматичного співу» [4].

Троїцький Кондакар досліджував В. Ундольський у роботі «Замечания для истории церковного пения в России», яка була надрукована в 1846 р. в альманасі «Чтения

Общества Истории и Древностей Российских». Автор звертає увагу на те, що в рукописі є кондак Св. Борису і Глібу. Але головне, порівнюючи цей Кондакар із відомими рукописними книгами (Толстовською, Синодальною та Румянцевською) В. Ундольський вказує на відмінність нотопису Кондакаря від названих. А саме, що нотні знаки Троїцького кондакаря відмінні від нотних знаків відомих нотних рукописних книг. Нотні знаки для зупинки, яких автор нарахував п'ять, також мають «особливий вид». Відзначаючи, що цей рукопис не молодший від відомих рукописних книг, дослідник вбачає схожість нотних знаків в Кондакарі зі стародавніми грецькими нотними книгами і подає два знімки для порівняння [18, с. 3].

Кондакарний спів мав поспівкову структуру, де поспівки склалися із великих і малих кондакарних знаків. Поспівки кондакарного співу подібні до поспівок Стовпового розспіву, які діляться на початкові, середні і кінцеві. Кондакарні кінцеві поспівки повторюються на останніх рядках і часто-густо переходять із одного гласу в інший, закінчуючись знаком «омега». За своєю тривалістю поспівки були різні, як правило, до кожної з них входило від двох до шести малих кондакарних знаків. На один склад тексту поспівки припадало від 3 до 5 знаків нотопису, що підкреслювало мелізматичний характер кондакарного співу. Характерним принципом кондакарного співу є варіаційне повторення, де при повторенні поспівки окремі знаки або групи знаків виконуються в різних варіантах [9].

Серед кондакарних поспівок Т. Владишевська виокремлює серединні та кінцеві. Це дає їй підставу порівняти їх із поспівками знаменного розспіву, серед яких також можна виділити початкові, серединні та кінцеві. Про це зазначав дослідник В. Металлов ще наприкінці XIX ст. [13].

Аналізуючи кондакарний нотопис, дослідник С. Смоленський висловлював гіпотезу, що верхній рядок кондакарних знаків «мав експресивне значення і слугував поясненням для регента дати той чи інший відтінок виконання», тобто вказував на спосіб виконання, характер звучання, динамічні відтінки, ритм. А «нижній рядок відображав безпосередньо кондакарний розспів», а саме мелодію піснеспіву [15, с. 16]. Цю теорію пізніше розвинув І. Гарднер, який зазначав, що великі знаки можуть вказувати на різні способи співочої артикуляції і подачі звука. А деякі знаки верхнього рядка подібні з великими іпостазями (*megalai upostaseis*) – візантійськими знаками, що вказували на мелодичний малюнок, ритм або характер виконання [11, с. 306]. Його гіпотезу підтримує Т. Владишевська, яка зазначає, що великі кондакарні знаки можуть означати не тільки скорочену формулу мелодичного малюнку, а й спосіб та характер звучання знаків. Дослідниця припускає: в кондакарному співі міг використовуватися такий прийом як «ісон» – тривалі звуки. Їх тримали співці під час співу протопсалта, що було характерно для грецького богослужіння [9, с. 367].

Малі кондакарні знаки мали, на думку Т. Владишевської, різні функції, одні з них ділили мелодії на поспівки і рядки, це так звані заключні знаки, до яких відноситься «омега», другі знаки сприяли внутрішньоскладовій розспівності. Знак «крапка» виконував в кондакарній нотації синтаксичну і музичну функції. Він ставився в центрі, посередені рядка, ним розділялися поспівки між собою [10, с. 124]. Як називалися кондакарні знаки в період їхнього використання, на сьогодні невідомо, тому дослідник

К. Флорос створюючи зведену таблицю кондакарних знаків на основі трьох Кондакорів (Благовещенського, Троїцького та Успенського) використав термінологію із палеовізантійської, медіовізантійської та руської Стовпової невменної нотації. У результаті виникли подвійні назви: апостроф і кома, оксія і стріла, варія і палка, петасте і крюк, класма і чашка, ставрос і криж, тіаagma і паук, діпле і стаття, катабасма і зміїца. Зведена таблиця, складена К. Флоросом, має 40 малих і 76 великих кондакарних знаків [2].

М. Фіндейзен ставить під сумнів припущення дослідників про значення знамен верхніх рядків, відзначаючи, що вони можуть бути «не цілком вичерпним і точним». Для підтвердження своїх сумнівів дослідник вказує на Благовіщенський кондакар, де на п'яти сторінках налічується понад 60 різних знамен, тоді як знамен мотиву в нижніх рядках всього до сорока. Автор ставить запитання: «чи можна говорити про лише «експресивне» значення цих знамен?» [21].

Аналізуючи Благовіщенський кондакар М. Фіндейзен зазначає, що у верхніх рядках трапляються знаки аналогічні нижнім, іноді комбіновані (?), серед нижніх рядків зустрічаються надписані один над одним знамена (?, ?). Усе це дає автору підстави припускати про наявність «дво- або трьохголосного співу», який виконувався освіченими півчимами, переважно греками. Наприкінці свого дослідження автор припускає, що в XIV ст. кондакарні наспіви були перекладені звичайними знаменами, а потім «крюкові книги» відповідно на «київську квадратну нотацію» [21].

М. Успенський досліджуючи Благовіщенський кондакар приходять до висновку, що його першооснова є візантійською. Більш того, цей кондакар є свідомством, що в Київській Русі насаджували візантійській спів у всіх його елементах, включно до прийомів виконавства. Порівнюючи кондакарну та стовпову невменну нотації, дослідник знаходить цілий ряд подібних музичних знаків. Це дає можливість стверджувати, що характер мелодій кондаків і кіноніків Благовіщенського кондакаря подібний до мелодій знаменного співу. Ця близькість, на думку М. Успенського, також підтверджується спільною системою восьмигласія, характерною для двох систем нотопису [20, с. 43]. Аналізуючи кондакарний нотопис, дослідник вказує на наявність знаків особливого виду, подібних до ієрогліфів, які розташовані в окремому рядку над невмами. М. Успенський, як свого часу М. Фіндейзен, також не підтримує думку С. Смоленського про те, що цими особливими знаками у верхньому рядку позначали експресію. М. Успенський стверджує, що це знаки жестикуляції, якими користувалися диригенти-доместики у зв'язку із недосконалістю нотації, коли потрібно було показати складний мелодійний зворот або хід голосу орнаментального характеру, це було неможливо записати звичайними невмами. Дослідник вказує на використання таких знаків у візантійських рукописах, для підтвердження своїх слів він згадує наукові праці Г. Римана та Е. Веллеша [6; 7]. Учений також посилається на свідчення Костянтина Порфирородного, який зазначає використання жестикуляції (хіромонії) під час візантійського придворного співу [1].

Аналізуючи давні зображення та описи рук Іоанна Глікі, Кукузеліса, та Короніса М. Успенський припускає, що в давні часи диригенти-доместики пальцями вказували на певний інтервал під час виконання піснеспівів [20, с. 45]. На підтвердження своїх слів вчений зазначає, що в Благовіщенському кондакорі серед ієрогліфів є паралельні палички від двох до п'яти і ні разу шість, або більше шести. Ймовірно ці ієрогліфи

пов'язані з використанням в хірономії п'яти пальців для позначення послідовності тонів у діапазоні квінти [20, с. 46].

Серед піснеспівів Благовіщенського кондакаря М. Успенський особливу увагу звертає на кондак хресту, записаний грецькою і слов'янською мовами. Музичні знаки обох текстів є тотожними, за виключення кількох випадків, а саме в слов'янському тексті в кількох словах на один склад більше, ніж в оригіналі. Ця відмінність, на думку вченого, є помилкою через неухважність переписника. Як правило, над кожним складом грецького тексту розташовані невми. І коли кількість складів у грецьких словах не збігалася зі слов'янськими, тоді переписник збільшував їхню кількість за рахунок повторення голосних і напівголосних, таким чином розтягуючи слова. Це робилося для того, щоб кількість невм з грецького оригіналу була однаковою і збігалася зі слов'янським перекладом. Така тотожність пов'язана з бажанням зберегти візантійські наспіви в слов'янських піснеспівах. Інакше не було б сенсу ділити руські двоскладові слова на дванадцяти- та сімнадцятискладові [20, с. 40–41].

Серед знаків кондакарного нотопису потрібно відзначити мартирії, які дуже подібні до палеовізантійських. У більшості випадків ці знаки трапляються на початку і наприкінці невеликих текстів. Мартирій у перекладі з грецької мови означає свідоцтво, підпис. У палеовізантійській та пізньовізантійській нотації початкові мартирії вказували на певний глас і початковий звук у піснеспіві. Наприкінці мартирії нагадували певний глас і вказували на кінцевий звук в мелодії піснеспіву. Дослідник Т. Владишевська, аналізуючи кондак св. Симіону Столпнику за різними кондакарями, робить висновок, що вони використовувалися по-різному. Так, в ТУ вона зазначає на різні види мартирій: рядкові і нарядкові. Це знаки у вигляді Ч або Ц з двома крапками над буквою, мартирій ІУ з крапками, Л з крапками і без крапок який трапляється у рядках і над рядками, та мартирій Г рядковий і нарядковий. У багатьох випадках мартирії закреслені або була спроба їх стерти, але вони все ж проглядаються. На їхньому місці в багатьох випадках стоїть крапка.

В Успенському кондакорі зустрічаються п'ять видів мартирій, в основному рядкових, за виключенням мартирія Г. Як було зазначено Ч або Ц з двома крапками над буквою, мартирій ІУ з крапками, Л з крапками та мартирій Г рядковий і нарядковий. Більшість мартирій в Успенському кондакорі знаходиться на тих же місцях, що і в Друкарському статуті.

У Благовіщенському кондакорі перший аркуш дуже погано зберігся і тільки на другому аркіші кондака зустрічаємо один нарядковий мартирій Г.

У Троїцькому кондакорі всі мартирії рядкові за винятком мартирія Г в кінцевій посівці. У результаті детального аналізу Т. Владишевська робить висновок, що мартирії в різних кондакорях мають певні особливості. Так, в одних мартирії використовуються як рядкові знаки, у других – нарядкові, а в третіх мають змішаний характер (рядкові і нарядкові). Успенський і Троїцький кондакорі дуже подібні між собою, що дає право стверджувати на їхню єдину редакцію. Потрібно зазначити, що система мартирій у кондакарній нотації на сьогодні недосліджена. Кондакарні мартирії мають свої особливості та закономірності, які тільки частково подібні до візантійських. Нам невідоме значення мартирій на мелодичний малюнок піснеспівів, тому що кондакарний нотопис залишається не розшифрованим [9, с. 378–379].

Розквіт кондакарного співу в Київській Русі припадає на XI–XIII ст. Прийнято вважати, що, починаючи з XIV ст., цей спів поступово зникає з руської богослужбової практики. Так як на сьогодні нам невідомо про існування церковних книг, нотованих кондакарною нотацією, починаючи з XIV ст. Деякі дослідники пов'язують зникнення кондакарного нотопису зі зміною Студійського Статуту на Ієрусалимський, коли, відповідно, були замінені богослужбові книги. Але потрібно зазначити, що Студійський статут зберігався в Київській митрополії до половини XIV ст., з часом він починає поступатися ієрусалимському, але в деяких регіонах залишався в силі набагато довше, аж до початку XV ст. У деяких руських монастирях він діяв до XVIII ст. [17]. Дослідник С. Смоленський припускає, що спочатку зникає кондакарний нотопис, його заміняє стовповий невменний. Сам стиль співу продовжує використовуватися в церковному богослужінні, але з XVI ст., почав став називатися демественим [16].

Проти цієї гіпотези категорично виступає І. Гарднер, заявляючи, що стовповий невменний нотопис не здатний передати спосіб виконання кондакарного співу. Дослідник не бачить сенсу в переході від простої стовпової нотації до більш складної кондакарної, щоб потім знову повернутися до простої стовпової в одному і тому ж богослужбовому тексті [11, с. 314].

Головною причиною зникнення кондакарного співу В. Металлов вважає монголо-татарські напади на руські землі в 1237–1238 рр., у результаті чого були розорені культурні центри (Київ, Володимир-на-Клязмі та ін.), а відповідно був значний брак освічених півчих [14, с. 234].

У свою чергу дослідник М. Успенський висловлює іншу гіпотезу – зникненню кондакарного співу послужила непримиренна боротьба між грекофільською та національно-руською партією серед православного кліру. У той час, коли стовповий спів з часом русифікувався, а кондакарний залишався лише візантійським, особливо в манері виконання, відповідно сприймався руськими півчими як іноземний і все рідше використовувався. Протягом XIV ст. він взагалі вийшов із вжитку, втрапивши характерні особливості, він злився зі стовповим співом [19].

І. Гарднер частково підтримує думку М. Успенського, відзначаючи, що в цей період тісні взаємовідносини між Візантією та Києвом були призупинені, так як Київська Русь потерпала від набігів монголо-татарів, а Константинополь був захоплений хрестоносцями. Однією з головних причин, на думку І. Гарднера, був Собор 1274 р. на якому мали відбутися реформи в богослужбовому співі. Хоча, як зазначає дослідник, документальних свідочств про таку реформу не збереглося [11, с. 317, 319]. Наступною причиною зникнення кондакарного нотопису є поширення канону з одночасною втрапою провідного значення кондака під час Утрени. Кондак поступово був змінений простими ірмологійними наспівами, а стовповий спів зайняв центральне місце в церковному богослужінні. Це, на думку І. Гарднера, призвело до поступового зникнення кондакарного нотопису [11, с. 319]. І останнє, як вважає дослідник, кондакарний спів після свого розквіту почав занепадати, був втрачений смак до естетичного розуміння вишуканості, а саме змінилися уподобання [11, с. 320]. На нашу думку, говорити про вплив модних віянь на православне богослужіння XIII–XIV ст., яке було і є до сьогодні ортодоксальним, досить малоімовірно і не може бути причиною відмови від кондакарного співу та нотопису.

У 1953 р. Р. Палікарова-Вердель висловлює гіпотезу, що прототипом кондакарного нотопису є одним із видів палеовізантійської нотації, а саме «шартрська», цей фрагмент зберігається в муніципальній бібліотеці міста Шартра (Codex Chartres, 1754). Це достатньо відомий рукопис Стихираря Lavra ?.67, який датується приблизно X–XI ст. [5].

В останній час все більше дослідників вбачають зв'язок шартрської нотації із кондакарною. Признаючи подібність шартрських знаків до руських кондакарних, Т. Владишевська відзначає, що збіг між ними становить не більше 50%, а загальний вигляд і будова двох нотацій різні [9]. На думку Т. Владишевської, шартрська нотація більш подібна до знаменної (невматичної), аніж до кондакарної. У своїх твердженнях дослідниця посилається на Афонські рукописи X ст., написані шартрською нотацією [9, с. 368].

Європейські та американські вчені активно намагаються розшифрувати руський кондакарний нотопис при цьому проводячи паралелі із візантійськими прототипами і широко використовуючи метод компаративного дослідження джерел. Так, зв'язок між візантійським Асмагіконом і руськими Кондакарями встановили медієвісти Кеннет Леві та Костянтин Флорос. Ними були проаналізовані незмінні піснеспіви церковної служби: кіноніки (причастні вірші), іпакої і тропарі [2; 3]. Цей спосіб не привів до позитивного результату, оскільки дослідники використовували медієвізантійські рупописи як паралельний текст. І. Гарднер ставиться досить скептично до спроб К. Флороса, стверджуючи, що його розшифровки можна віднести тільки до читання грецької нотації. Цей переклад не може передати відтінки та характер виконання мелодій. Спів людського голосу не може передати жоден музичний інструмент [11, с. 302]. Дослідник І. Гарднер зазначає, що на сьогодні невідомо, чи у всіх кондакарних рукописах однаковий тип нотопису, чи існувало кілька його типів. Також потрібно відзначити, що в грецькій нотації відсутні великі знаки і послідовність співочих знаків відмінна від послідовностей, які є в руських Кондакарях. Тому грецький нотопис, на думку дослідника, не може бути тотожним зі слов'янським ні в мелодичному, ні в тональному плані. Це зовсім різні системи нотації та різні види церковного співу [11, с. 302–303].

Вчений І. Гарднер висловлює думку, що намагання розшифрувати кондакарний нотопис, це не тільки визначити «висоту звуку, його тривалість і послідовність тонів», а й «визначення тембрів і характеру співочої артикуляції». Ця проблема здається І. Гарднеру нерозв'язною [11, с. 306]. Але багато дослідників не втрачають надії наблизитись і максимально розшифрувати кондакарний нотопис. Така можливість, на нашу думку, існує, при більш ґрунтовному дослідженні старовинних рукописів та використанні нових технологій, які можуть суттєво допомогти науковцям. Також не треба виключати можливості знаходження невідомих у науці рукописів з кондакарною нотацією, що можуть дати ключ до розшифрування відомих кондакарів.

Література:

1. *Constantini Porphyrogeniti imperatoris De ceremoniis aulae Byzantinae libri duo Graece et Latine / imperatoris Constantini Porphyrogeniti. – Impensis Ed. Weberi, 1829–1830.* 2. *Floros C. Universale Neumenkunde. Band 1: Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und der altslavischen sematischen Notation / C.Floros. – Barenreiter, Kassel, 1970.* 3. *Floros C.*

Die Entzifferung der Kondacarien-Notation/ C. Floros. – в кн.: Music des Ostens, Bd 3–4, Kassel, 1965–1967. 4. Hoeg C. The Oldest Slavonic Tradition of Byzantine Music Proceedings of the British Academy / C. Hoeg. – V. 39. Jan 1953. 5. Palikarova-Verdeil R. La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX au XIV siecle) / R. Palikarova-Verdeil. – MMB. Subsidia. Copenh., 1953. – Vol. 3. 6. Riemann H. Die Byzantinische Notenschrift in 10 bis 15 Jahrhundert/ H. Riemann. – Leipzig. 1909. 7. Wellesz E. Byzantinische Kirchenmusik / E. Wellesz. – Breslau, 1927. 8. Владышевская Т. Ф. Кондакарь типографского устава и музыкальная культура древней Руси XI – XII веков співу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.portal-slovo.ru/art/36017.php>. – Название с экрана. 9. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва : Знак, 2006. – 472 с. 10. Владышевская Т. Ф. Типографский Устав и музыкальная культура Древней Руси XI–XII веков / Т. Ф. Владышевская. – Москва, 2006. – Т. III. – С. 111–204. 11. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви / И. Гарднер. – Москва, 2004. – Т. 1. – 495 с. 12. Еволюція знаменного розспіву як основної форми українського богослужбового співу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrspiritmuz.net.ua/pages/5_2.html. – Назва з екрана. 13. Металлов В. М. Азбука крюкового пения / В. М. Металлов. – Москва, 1899. – 130 с. 14. Металлов В. М. Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным / В. М. Металлов. – Москва, 1912. – Т. XIV. – 349 с. 15. Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях / С. В. Смоленский. – ОЛДП, 1901. – 120 с. 16. Смоленский С. В. Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени / С. В. Смоленский. – Санкт-Петербург, 1913. – № 44. 17. Студійський устав [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>. – Назва з екрана. 18. Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России / В. М. Ундольский. – Окружные жители Балтийского моря, то есть Леты и Славяне. – Москва, 1846. – № 3. – 111 с. 19. Успенский Н. Византийское пение в Киевской Руси / Н. Успенский. – Akten des IX. Internationalen Byzantinisten-Kongresses, München 1958. München, 1960. – S. 653. 20. Успенский Н. Древне-русское певческое искусство / Н. Успенский. – Москва, 1965. – 214 с. 21. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века / Н. Ф. Финдейзен– Москва, 1928. – Вып. 1. – 103 с.

УДК 75.05+771.53

*Прядко Олександр Михайлович,
кандидат технічних наук, доцент,
заслужений працівник культури України,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ГЕНЕЗИС ТА СТАНОВЛЕННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ

У статті з позицій мистецтвознавства та культурології досліджується становлення технології живопису та її трансформація в сучасні екранні реалізації у форматі фототехнологій та кінотехнологій. Розглянуто визначення феномену технології екранного живопису.

Ключові слова: культура, живопис, художник, творчість, технологія, екран, кадр, фотографія, фотомистецтво, кіномистецтво, цифровий живопис.

В статье с позиций искусствоведения и культурологии исследуется становление технологии живописи и её трансформация в современные экранные реализации в виде фототехнологии и кинотехнологии. Рассмотрено определение феномена технологии экранной живописи.

Ключевые слова: культура, живопись, художник, творчество, технология, экран, кадр, фотография, фотоискусство, киноискусство, цифровая живопись.

The article studies the becoming of painting technology and its transformation into a modern implementation of the screen in the form of photo and cinema technologies from the standpoint of art history and cultural. The definition of the phenomenon of screen technology painting is discussed.

Key words: culture, art, artist, creative, technology, screen, frame, photo, photo art, cinema, digital painting.

Еволюцію образотворчих мистецтв у їх різновидах із різних позицій науковці відстежували в рамках таких гуманітарних дисциплін, як мистецтвознавство, культурологія, філософія, психологія, соціологія, історія і теорія кіно та в окремих ґрунтовних дослідженнях. Становлення живопису, архітектури, театру, фотографії, кіно і телебачення та їх взаємозв'язок досліджується в роботах професора С. Безклубенка [1, 2, 3]. Режисер Ю. Ілленко в книзі «Парадигма кіно» стверджує, що немає людини, яка знає в чому полягає кінофеномен і аналізує алгоритм створення кінофільму як художнього твору [4]. Художньо-образну своєрідність побудови фільму та його окремі технологічні аспекти розкрито в монографії В. Горпенка «Архітектоніка фільму» [5]. Соціально-культурні передумови появи кінематографічної технології та естетика візуальних образів розглянуто В. Скурагівським у монографії «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ ст.: генеза, структура, функція» [6]. Часо-просторовим процесам моделювання екранної художньої реальності, їх еволюційному розвитку і

специфіці отриманого «екранного продукту» присвячена робота І. Зубавіної [7]. Проведені цими авторами дослідження дають змогу розширити і переосмислити уявлення про еволюційні процеси в сучасних екранних мистецтвах. Проте залишається ще чимало «білих плям», зокрема недостатньо глибоко відстежені спорідненість *екранного зображення з живописом*, а також їх відмінність.

Ще понад десятиліття тому в монографії «Теорія культури» С. Безклубенко аргументовано стверджував: «кіно – це *живопис*» і якраз «...від живопису кіно успадкувало не тільки століттями виважені правила побудови *картини* (до речі: друга назва фільму) – щодо *розміщення зображуваних фігур* як на першому плані, так і в глибині простору (*композиція кадру*), і щодо поєднання кольорів (*колорит*), гри світла та тіні (*рефлекси*), виразності *пластики тіла, системи пропорцій* та їх сприйняття, уявлень про *повітряну перспективу* і т.д. і т.п., але навіть саму форму обрамлення зображення» [8]. Проте далі справа не пішла. Поглиблено не досліджені не тільки «кровно-родинні» відносити кіно і живопису, але й те, що відрізняє одне від одного ці два різновиди живопису. А відмінність полягає в техніці та технології. Відмінності цього порядку, як відомо, відрізняють не тільки станковий живопис від монументального, акварельний – від темперного, темперний – від олійного, а й навіть особливості живописного стилю: імпресіонізм, експресіонізм, пуантилізм, постімпресіонізм... Тим не менш, особливості техніки та технології екранного живопису залишаються й досі мало вивченими. Цим і зумовлено вибір теми статті.

Мета статті – дослідити зародження та становлення екранного кіномистецтва як особливої технології екранного живопису.

До цього часу термін «екранний живопис» зазвичай незаслужено підмінявся терміном «екранне зображення», який не те, щоб був зовсім некоректним, – він відволікає увагу від суті. Акцентуація ж питань техніки та технології у відриві від присутньої мети їх винайдення та застосування – створення екранного живопису – й зовсім затьмарює справу: так, ніби йдеться не про образотворче мистецтво і його чи не найяскравіший різновид – живопис.

Тому досліджувати технології живопису і їх сучасні екранні різновиди видається необхідним розпочати здалеку, коли не з самого початку, передісторію їх зародження, виникнення і розвитку.

Усі різновиди живопису базуються на технічних засобах і технологіях, які тісно пов'язані між собою.

Технологія – це словосполучення двох грецьких слів: *τέχνη* – мистецтво, майстерність, вміння і *λόγος* – думка, методика, спосіб виробництва. Тобто технологія – це сукупність методів, процесів та матеріалів, які використовуються в тій чи іншій сфері діяльності, а також науковий опис їх застосування. Проглядається певною мірою тотожність слів *технологія* і *мистецтво*. Тому вибудовується такий логічний ланцюжок: «живопис»>«технологія»>«екран». При цьому використання терміну «технологія» обумовлене його широким функціональним застосуванням, бо термін «мистецтво» дещо звужує тему дослідження. Досить детально цю термінологію проаналізовано в роботі С. Безклубенка «Відеологія» [1].

В іншій роботі С. Безклубенка «Всезагальна теорія та історія мистецтва» [2] подано базові визначення живопису, які характеризують *живопис* як один із різновидів

образотворчого мистецтва (тобто мистецтва, що створює зображення – образи людей, предметів, явищ природи та суспільного життя). А саме слово *живопис* – від словосполучення *писати*, тобто малювати та зображати щось *живе*, тобто, *живо(життє)подібно*. Технологія живопису на відміну, наприклад, від мозаїки реалізується на основі фарб і барвників.

У такий спосіб, «... живопис – це мистецтво, яке прагне за допомогою фарб створити на площині ілюзію тримірного простору і предметів, що перебувають у ньому. Власне, йдеться не про весь простір взагалі, а лише про цілком певну, виокремлену його частину. Тому неодмінним атрибутом живопису є рамка. Це не обов'язково рама – дерев'яна, мідна, срібна або золота і т. д., але це завжди *певна (умовна) межа самого зображення*» [1].

Досить умовно первинні різновиди живопису можна класифікувати в залежності від матеріалу основи та її розмірів на: *монументальний* (на стінах, стелі і інших спорудах), *станковий* (з використанням мольберта), *мініатюрний* (книжковий та ін.), *театральньо-декоративний* (оформлення сцени, шляхом створення декорацій).

Технології живопису розрізняють за матеріалом, яким сполучають, барвники: *енкаустика, темпера, олія, акварель, емаль*, тощо; за цільовим призначенням: *декоративний* (пейзаж, натюрморт, арабески, гротеск тощо), *декоративно-ужитковий* (розписи ваз, тканин, фарбування стін, предметів домашнього вжитку) і власне *мистецький* (художній), метою якого є створення певного *художнього образу* [2]. Така класифікація є досить умовною, оскільки, наприклад, портрет, виконаний у будь-якій *мистецькій техніці*, може «належати» до першого-ліпшого різновиду (станкового, мініатюрного або стінового живопису) і при цьому бути мистецьким шедевром, але виконувати певну декоративну функцію. Живопис як *мистецтво* за приналежністю належить до певного творчого напрямку (художньої течії, школи), або стилю (реалізм – з його різновидами: критичний, поетичний, гіпер-, сюр-, та соц- і т.д. і т.п.; натуралізм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, модерн, модернізм (або авангард) з його різновидами: кубізм, супрематизм, попарт, кіч, абстракціонізм (нефігуративний живопис), постмодернізм з його різновидами: (концептуалізм, соцарт, тощо).

Найбільшого прогресу та технологічних трансформацій досягнули станковий та мініатюрний живопис. В історії станкового живопису кожна велика мистецька епоха – чи то романське мистецтво чи готика, «ренесанс» чи бароко, класицизм чи романтизм – відзначена чіткими, принципово відмінними один від одного технологічними прийомами створення творів живопису. Ідеї, заради втілення яких майстер береться за пензель при створенні картини, реалізуються щоразу в певному матеріалі і специфічними для цього технічними засобами [9]. Відпрацьована до деталей система візантійського живопису гарантувала її майстрам досягнення бажаної мети, але не задовольняла живописців епохи Відродження; прийоми живопису ренесансу свого часу були відкинуті майстрами бароко, а принципи, покладені в основу живопису класицизму, виявилися неприйнятними в епоху романтизму. Важливо, однак, що всередині кожного великого стилю існували напрямки або локальні школи, що характеризуються типовими тільки для них техніко-технологічними особливостями, які дають загальне уявлення про характер мистецтва певної епохи та регіону. При цьому характерною особливістю живопису середньовіччя

була тенденція до універсалізму технологічних прийомів в межах окремих регіонів, тоді як в епоху Відродження ця ж тенденція простежується в рамках більш вузьких, національних, а пізніше – тільки в рамках місцевих художніх шкіл. Показово, що кожен раз, коли певна група творів станкового живопису стає об'єктом технологічного дослідження, ці місцеві школи і їх еволюція виявляють себе з особливою очевидністю.

Починаючи з XVII ст. європейський станковий живопис став на шлях «технологічного індивідуалізму», що вилилося в типове явище останньої третини XIX ст. Саме тут проходить межа, за якою нормативність у дотриманні технологічних прийомів створення живописного твору остаточно втрачає значення.

Якщо технологічні особливості живопису основних стилістичних напрямків були очевидні й раніше (нехай у найзагальнішому вигляді і не завжди правильно інтерпретовані), то сьогодні можна провести більш конкретну наукову диференціацію цих особливостей, говорити про наявність певних закономірностей, властивих творам певних епох, національних та місцевих шкіл, окремих майстрів. Це належить як до методу роботи фарбами, тобто власне до техніки живопису, так і до всієї сукупності технологічного процесу створення живописної картини, починаючи з вибору матеріалів і їх обробки. Сьогодні можна говорити про існування типових (або характерних) ознак основи, ґрунту, малюнка, шару фарб. Після їх ідентифікації стало можливим зробити висновки про час або місце створення твору живопису, про існування канонічних форм ведення і самого процесу живопису для певних художніх шкіл та епох. Ще недавно мистецтвознавчі науки мало цікавили технології живопису. Думка, що технології живопису нібито не мають прямого зв'язку з творчим процесом створення картини, досить міцно вкоренилася в мистецтвознавстві другої половини XIX – першої половини XX ст. І хоча в живописі, як і будь-якому іншому виді образотворчого мистецтва, творче мислення невідривне від матеріалу й технічного прийому, функція яких значно ширша, ніж зазвичай прийнято вважати, мистецтвознавча традиція протягом століть складалася несприятливо для вивчення технології живопису. Погляд істориків мистецтва на процес створення картини формувався ніби як погляд «ззовні». Власне технологічні процеси живопису цікавили їх менше, так само, як і зацікавленість художників до технологічного аспекту майстерності.

В останні десятиліття ситуація змінюється. Процес зближення гуманітарних і природничих наук, що став нині реальним фактом розвитку наукової думки, не оминув і традиційно гуманітарні мистецтвознавство та культурологію. Успіхи, досягнуті у вивченні традиційних технологій живопису, сьогодні дають змогу широкому колу фахівців – кінознавцям, культурологам, мистецтвознавцям, реставраторам та ін. – вирішувати поставлені перед ними нові завдання в дослідженні екранних технологій, спираючись на технологічні дані про твори живопису.

Водночас сучасні технології нових видів живопису (фототехнологія, кілотехнологія, відеотехнологія та ін.) потребують окремого, додаткового, детального вивчення та дослідження.

Сьогодні ні в кого з нас не викликає сумнівів той факт, що художня фотографія, яка використовує свої технології, є образотворчим мистецтвом і відображає творче бачення фотографа як художника. Проте ще на зорі розвитку фотографії протягом

декількох десятиліть гостро поставало питання про те, чи можна віднести фотографію до мистецтва чи це лише засіб фіксації і передачі інформації про навколишній світ.

Початком зародженням фототехнології можна вважати використання художниками камери обскура (лат. *camera obscura* – темна кімната), у стінці якої був зроблений отвір невеличкого діаметру, а на протилежній до отвору білій стінці-екрані закріплювали основу картини, на якій отримували перевернуте кольорове світло-тіньове зображення. Художнику залишалося тільки зробити начерк за цим зображенням. Розміри цієї темної кімнати давали можливість розміститись у ній і самому художнику. Щоб не перекривати тілом чи рукою світловий потік, художники на його шляху почали встановлювати просвітний екран з тонкого паперу натягнутого на раму. Стало значно зручніше тими чи іншими технологічними методами зареєструвати на цьому папері отримане оптичне зображення. Одним із перших у кінці XV ст. використав камеру обскура для зарисовок з натури Леонардо да Вінчі, про що він детально написав у «Трактаті про живопис».

У 1685 р. Йоганнес Цан спроектував портативну камеру обскура, в конструкції якої було використане дзеркало, розташоване під кутом 45° до оптичної осі отвору в стінці камери. Дзеркало давало змогу отримати проекцію зображення того чи іншого об'єкта на матовій або ж прозорій скляній горизонтальній поверхні, яка накривалася тонким напівпрозорим папером – калькою. З цього часу художники, використовуючи камеру обскура як зручний для роботи стіл, переносили отримане зображення на папір. Тобто художники почали використовувати камеру обскура для створення своїх творів (пейзажів, портретів, побутових сцен), що значно прискорило технологічний процес живопису. Пізніше на місце отвору в стінці камери Цан встановив найпростіший об'єктив в вигляді одиночної збираючої лінзи, що суттєво збільшило яскравість отриманого зображення і його різкість. Тобто художники фактично отримали сучасну конструкцію фотокамери. Залишилося зробити лише один технологічний крок – замінити звичайний папір світлочутливим матеріалом, на якому можна було б зареєструвати оптичне зображення. Це сталося значно пізніше, завдяки технологічним розробкам невтомних експериментаторів-фотографів і вчених Жозефа Нісефра Ньєпса, Луї-Жака-Манде Дагера, Вільяма Тальбота, Джона Гершеля та ін.

Статус фотографії як мистецтва в середині XIX ст. розкривається найбільш яскраво в тих зв'язках, які склалися між фотографією та живописом. Поява фотографічного процесу породило «ударну хвилю», яка поширилася в усьому світі мистецтва. Спочатку в ньому побачили небезпечного суперника. Безробіття стало загрожувати ілюстраторам і художникам-графіками. Загроза здавалася ще більшою, оскільки художній ідеал детального реалізму в той час був повновладним. Почасті з сумом, часті з приємним збудженням знаменитий живописець історичної тематики, представник академізму Поль Деларош зауважив, що «відтепер живопис помер». До речі, він також зазначив, що фотографія відповідає «всім вимогам мистецтва» і містить у собі всі принципи, які ведуть до «досконалості» [10]. Деякі художники змінили свою професію і освоїли нову на той час фототехнологію. Такий розвиток подій зробив велику послугу фотографії, оскільки з'явилося багато фотографів-художників, які знали всі «таємниці» традиційного живопису. Вороже ставлення до фотографії виявив французький

поет і критик Шарль Бодлер, який засуджував дезертирство художників і відзначав корупцію у світі мистецтва. Хоча знання, інформація і навіть натхнення значною мірою почали залежати від фотографії, але що вона чудова, ніхто не повинен визнавати цього, – про це зазначав видатний французький художник Жан Огюст Домінік Енгр [11].

На першому еволюційному етапі, коли з'явилися перші фотографічні відбитки, ніхто не сприймав фотографію всерйоз. Вона вважалася лише пустощами й дитячою забавкою для обмеженого кола людей. У перші роки після виникнення в силу технічних обмежень фотографія не могла претендувати ні на документальність, ні на художню цінність, ні на свободу світлових рішень і творчого бачення фотографа. Довгі роки знадобилися фотографії на те, щоб відвоювати місце у світі образотворчого мистецтва.

У XIX ст. була поширена думка про те, що до мистецтва належить тільки рукотворний твір. Тому вважалось, що фотографічні відбитки, які отримували за допомогою різних фізико-хімічних методів, не могли претендувати на статус мистецтва. Навіть незважаючи на те, що вже перше покоління фотографів намагалося оживити композицію своїх знімків різними цікавими технологіями, прийомами і підходами, фотографія так і залишалася поза увагою мистецтвознавців, вважалася випадковою та дивною ремісничою підробкою. Фотографія розглядалася в той час критиками мистецтва тільки як механічна копія реальності, здатна бути лише подобою художнього живопису. Аж до 20–30-х років XX ст. в статтях і публікаціях всерйоз ставилось питання про те, чи є фотографія мистецтвом чи це лише прикладне, практичне ремесло, де головну роль відіграє техніка і технологія, а не сам фотограф.

У розвитку фотографії як мистецтва варто виокремити кілька періодів. Навіть на зорі розвитку фотографії вона мало чим відрізнялася від живопису. Тобто фотографи намагалися застосовувати добре знайомі їм художні прийоми у фотографії. Вони знімали головним чином монументальні, нерухомі об'єкти. Тому перші фотографічні відбитки відносилися до жанру портрета або пейзажу. Потім внаслідок виникнення газетної індустрії в XIX ст., фотографія зайняла нішу документального свідчення тих чи інших подій. Можна сказати, що тоді ще не було мови про художню цінність фотографії. Точну дату коли ж фотографія дійсно стала мистецтвом назвати неможливо. Але історики фотомистецтва відзначають для себе знакову подію, що сталася у 1856 р. Тоді швед Оскар Г. Рейландер зробив унікальний комбінований відбиток з тридцяти різних ретушованих негативів. У його фотографії під назвою «Дві дороги життя» немов відтворювалася древня сага про вступ двох молодих людей в життя. Один з головних героїв на фотографії звертається до різних чеснот, до милосердя, до релігії та ремесел, а інший, навпаки, захоплюється такими гріховними принадами життя, як азартні ігри, вино і аморальність. Цей алегоричний знімок миттєво отримав широку популярність. І після виставки в Манчестері фотографію Рейландера придбала для колекції принца Альберта сама королева Вікторія. Цю комбіновану фотографію можна віднести до одного з перших самостійних творів, що відносяться до фотомистецтва. Творчий підхід Оскара Г. Рейландера спирався, звичайно, на класичну мистецтвознавчу освіту, отриману ним в Римській академії. Надалі з його ім'ям пов'язані і різноманітні експерименти з фотомонтажем, і з розробкою подвійної експозиції, і з приголомшливою багатоекспозиційною фотографією.

Справу Рейландера продовжив талановитий художник і фотограф Генрі Піч Робінсон, який прославився завдяки своєму комбінованому знімку «Помираюча», зробленому з п'яти негативів. На цій художньої фотографії була відображена дівчинка в кріслі, яка помирала, над нею сумно стоять її сестра і мати, а батько дивиться у відчинене вікно. Знімок «Помираюча» піддався критиці за спотворення правди, але знайшов широку популярність. Його тут же придбав англійський королівський двір, а наслідний принц навіть дав Робінсону постійне замовлення на один відбиток будь-якої подібної фотографії. Сам Робінсон став провідним представником пікторіальної фотографії в Англії і Європі (*pictorial* – англ. живописний). Цей напрямок фотомистецтва і сьогодні займає свою нішу у фотографії. Національна спілка фотохудожників України (НСФХУ) провела в 2015 р. «Перший відкритий національний фотоконкурс пікторіальної фотографії». Стилістика пікторіальної фотографії реалізується за рахунок спеціальних ефектів, прийомів, техніки і технологій. Пікторіальний фотоживопис відрізняється розмитістю силуетів, відсутність різких деталей – подібно до картин художників-імпресіоністів.

Фотографія тривалий час не могла вийти з «тіні» живопису. Утім розвитку фотографії як самостійного мистецтва на початку минулого століття багато в чому сприяли регулярні виставки, на яких поряд із красивими кадрами глядачі могли побачити і цікаві фотографії, що заслуговували звання «художнього твору». Однією з перших таких міжнародних виставок була галерея фотографії зі скромною назвою «291», яку відкрив Альфред Стігліц в 1905 році в Нью-Йорку на 5-й авеню. Це була справжня виставка сучасного мистецтва, на якій імена відомих художників стояли в одному ряду з іменами фотографів.

З початком 20–30-х років ХХ ст. у фотомистецтві починається новий період, безпосередньо пов'язаний з масовим випуском газет і журналів. Фотографія змінює свій стиль, віддаючи перевагу документалістиці і репортажній зйомці. Документальність і художня реалізація поступово спліталися у фотографії в єдине ціле. З'явилося нове покоління фотохудожників, які за допомогою репортажної і документальної зйомки щодня відтворювали історію своєї країни і всього світу. Фотографія стає носієм історичної правди, відбитком реальних подій. Недарма в ці роки особливу цінність представляли різні плакати, фотоальбоми та журнали. Саме в ці роки почали з'являтися співдружності і спілки фотохудожників, які прагнули перетворити фотографію в самодостатній вид мистецтва.

У 60–70-ті роки ХХ ст. розпочалася епоха фотореалізму і сміливих експериментів з різними фотографічними технологіями і художніми прийомами. З'являються нові жанри фотографії, в яких ключовим моментом стає авторський задум і творче бачення фотографа.

Про технологічну спорідненість станкового живопису і фотоживопису говорить наявність в обох технологіях основи, ґрунту, шару барвників та захисного шару. Як основу фотохудожники сьогодні використовують папір, пластик, тканини, фарфор та інші матеріали. Основа фототворів початкового періоду екранного живопису – це прозорі матеріали: скло, пластик, лавсан. Що стосується шару барвників, то в сучасній фото- і кіно технології на плівкову основу для отримання чорно-білих негативів

наноситься світлочутлива фотоемульсія в вигляді желатинової суспензії мікрокристалів галогенідів срібла з подальшим їх відновленням в процесі хіміко-фотографічної обробки в мікрокристали срібла, які в залежності від концентрації і розмірів утворюють зображення різної оптичної густини в експонованому полі кадру [12].

Світлочутливі емульсії для кольорових фото-кіноматеріалів не тільки різні по спектральній чутливості, але і містять фарбуючі компоненти. Вони в процесі проявки створюють в світлочутливих шарах ділянки різної оптичної густини з трьох барвників (жовтого, пурпурного і блакитного кольору), які лежать в основі субтрактивного синтезу різнокольорового зображення.

Наступним кроком у фототехнологіях стало використання не тільки негативних, а й позитивних і оборотних плівок, що перевело фотомистецтво ще й у ранг екранного живопису, бо для розглядання діапозитивів-слайдів необхідно було здійснювати проекцію на екран чи переглядати слайди на просвіт.

Наступний етап у фотомистецтві пов'язаний з переходом від аналогових плівкових технологій на цифрові. Цифровий формат зображення дав змогу фотографам відійти від простого дзеркального відображення навколишньої дійсності. З появою цифрових фотоапаратів, комп'ютерів і графічних редакторів фотограф отримав можливість для вдосконалення своїх знімків, отримав можливість донести творче бачення фотохудожника і навіть створити ірреальний світ безпосередньо залучивши до фототехнології переглядові екранні системи в вигляді каліброваних моніторів, дисплеїв та відеопроєкції. Хоча фотографія в наші дні стала масовим явищем, для фотографії як мистецтва як і раніше важливі вибірковість і особливий погляд фотохудожника, його вміння за допомогою фототехнологій та фотографічних засобів створити справжній твір мистецтва.

Незважаючи на те, що за допомогою цифрового фотоапарата можна зробити сотні знімків за лічені хвилини, безумовно, не кожен кадр можна віднести в розряд художніх. Сучасний фотохудожник висловлює своє бачення світу або авторський задум допомогою ракурсу, вмілої гри світла і тіні, кольору, тонкого вибору моменту зйомки та інших прийомів. Тільки людина-творець здатна вкласти в зображення частинку свого внутрішнього світу, щоб знімок «обріс» новими емоціями і розкрив талант самого фотохудожника. Але технологічна складова – це також невід'ємна частина творчого процесу, яка дає можливість правильно визначити експозиційні параметри, задати контраст зображення, вибрати тип об'єктива та його фокусну відстань, вибрати освітлювальні прилади та правильно побудувати схему освітлення, підібрати світлофільтр і т.д. Тільки таке поєднання допомагає отримати бажаний твір фотомистецтва.

Кіномистецтво і живопис – близькі родичі, які «поріднилились» через фотографію, цю технічну дочку живопису й історично рідну неньку кінематографа [3]. Перші кроки від фототехнології до кілотехнології зробили спочатку Вільям Генрі Фокс Тальбот (William Henry Fox Talbot) в 1852 р. (він застосував імпульсне освітлення і отримав послідовність із кількох фотокадрів), а потім, в 1878 р. – Едвард Майбрідж (Eadweard J. Muybridge) створив систему з 24 фотокамер, за допомогою яких вдалося отримати послідовність з 24 фотокадрів зображення коня для дослідження «Саллі Гарднер у

галопі», яке замовив губернатор Каліфорнії Л. Стенфорд, іменем якого пізніше був названий університет [13]. Е. Майбрідж також створив перший кінопроектор «зоопраксіскоп» (zoopraxiscope), до складу якого входили: 24-х лопатевий дисковий обтюратор, освітлювач, об'єктив, а також диск з 24-ма фотографіями на скляній основі фаз руху конячки Саллі Гарднер. Зоопраксіскоп дозволив отримати перше темпоральне, тобто в динаміці, екранне кінозображення коня, що біжить. Це ще не був кіноживопис, але підвалини були вже закладені. У наш час застосовується подібна до технології Майбріджа – технологія одночасної зйомки кілька десятками фотокамер. Така зйомка імітує рух самої камери, фіксуючи стоп-кадри. Наприклад зйомка 48 фотокамерами, розташованими по колу, дозволяє отримати 2-секундне оглядове кінозображення з різних точок зору «замороженого» об'єкта, який ніби «завис» у повітрі.

Потім були винаходи Томаса Альви Едісона (кінетограф і кінетоскоп, ідею яких він запозичив у Мейбріджа) і братів Луї та Огюста Люм'єр та їх перший комерційний кінопоказ 28 грудня 1895 р. Їхні 50-секундні кіноетюди заклали основи жанрового розмаїття кінематографа: від хронікально-документального («Вихід робітників з фабрики Люм'єрів», «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота», «Прибуття делегатів на фотоконгрес в Ліоні») до ігрового (у глядачів особливим успіхом користувалася комедія «Веселий скелет» та «Политий поливальник»).

Технології кінематографу, як і фототехнології, народжувалося не кольоровим, а чорно-білими – як графіка і які пройшли еволюційний шлях від чорно-білих негативних, позитивних та оборотних плівок до кольорових різної ширини. Фотоживопис і екранний кіноживопис пройшли еволюційний розвиток і сформувалися як нові різновиди образотворчого мистецтва.

Живопис і плівковий кінематограф, починаючи з перших кроків після виникнення останнього, демонстрували найбільш тісний синтез, основу якого становило відтворення часо-простору. Плівковий кінематограф успадкував від живопису всі правила побудови картин (кадриків) та їх послідовності (фільму в цілому). Їх «серединний» медіум – фотографія – спочатку поступалася по признаку темпоральності, але сучасні технології ліквідували цю прогалину.

Якраз від живопису екранне зображення перейняло форму-формат співвідношення сторін екрану спочатку за пропорціями кадру «німого» кіно 3:4 (1:1,33 – «золотого розтину»), академічного для звукового кіно 1:1,375, а потім вже відповідно до сучасних співвідношень сторін екрану: кашетований (1:1,66 та 1:1,85), широкоекранний (1:2,35), широкоформатний (1:2,2) та багато інших.

Сучасний плівковий кінематограф – це спадкоємець живопису, бо те що ми бачимо на екранах, не що інше, як ілюзія тримірного простору на площині, створена за допомогою гри кольорів, світла та тіні [3]. При цьому потрібно пам'ятати, що тінь на екранному зображенні – це всього лише більша чи менша оптична густина в позитиві кадру і, як наслідок – та чи інша яскравість на площині екрану, а кольори – це спектральне розділення світла барвниками позитиву.

У результаті подальшого стрімкого розвитку мультимедійних комп'ютерних технологій на початку 1990-х років зароджується ще один вид екранного живопису – «цифровий живопис». Цифровий живопис сьогодні широко використовується при

оформленні книг (обкладинки, ілюстрації), в рекламному бізнесі (дизайн плакатів, упаковок і т.д.), домінує в індустрії комп'ютерних ігор, в сучасних кінотехнологіях та вже досить популярний і в аматорській творчості. Для створення цифрового живопису будь-якої складності необхідно мати потужний комп'ютер, графічний планшет (англ. digitizer), кілька спеціалізованих комп'ютерних програм, необхідний рівень знань, відповідну освіту і, безумовно, талант. Комп'ютер з дисплеєм та дигітайзер в екранній технології цифрового живопису – це такий самий інструмент, як і пензлик із мольбертом у класичному образотворчому мистецтві.

Візуальне сприйняття, зорові образи завжди були, є і будуть основним джерелом пізнання людиною навколишнього світу. Еволюція живопису відображає не тільки еволюцію у сфері культурної практики, але і в соціальних, психологічних, естетичних, ідеологічних і навіть політичних процесах життя суспільства, але і еволюцію нових візуальних форм впливу на індивідуума, народжує нові форми екранних технологій. Сьогодні образотворчі мистецтва, особливо екранні технології все більше слідує за технічним прогресом, а екранний живопис отримав нові високотехнологічні продукти образотворчого мистецтва: цифровий живопис, цифрову фотографію, цифровий кінематограф, цифрове телебачення та відео, мультимедіа.

Література:

1. Безклубенко С. Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / С. Д. Безклубенко. – Київ : Альтерпрес, 2004. – 328 с.
2. Безклубенко С. Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва / С. Д. Безклубенко. – Київ, 2003. – 261 с.
3. Безклубенко С. Д. Вступ до культурології / С. Д. Безклубенко. – Київ : Альтерпрес, 2015. – 508 с.
4. Ілєнко Ю. Г. Парадигма кіно / Ю. Г. Ілєнко. – Київ: Абрис, 1999. – 416 с.
5. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: в 5 т. / В. Г. Горпенко. – Київ : КДІТМ, 2000.
6. Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ ст.: генеза, структура, функція: у 2 ч. / В. Л. Скуратівський. – Ч. I. – Київ : КМЦ «Поезія», 1997. – 224 с.; Ч. II – Київ : Іван Федоров, 1997. – 240 с.
7. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі): монографія / І. Б. Зубавіна. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 272 с.
8. Безклубенко С. Д. Теорія культури / С. Д. Безклубенко. – Чернігів, 2001. – 472 с.
9. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследование: монография / Ю. И. Гренберг. – Москва : Изобр. Искусство, 1982. – 320 с.
10. Bann, S. Paul Delaroche: History Painted / Stephen Bann. – London : Reaktion Books, 1997. – 304 p.
11. Изергина А. Н. Энгр об искусстве / А. Н. Изергина. – Москва : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – 172 с.
12. Прядко О. М. Сенситометрія / О. М. Прядко. – Київ : Освіта України, 2012. – 248 с.
13. Прядко О. М. Спеціальні види зйомок. Книга 1 / О. М. Прядко. – Київ : Освіта України, 2015. – 380 с.

УДК 74.746:749

*Резвухіна Людмила Олександрівна,
старший викладач НТУУ «Київський політехнічний інститут»,
Кірдіна Олена Миколаївна,
старший викладач НТУУ «Київський політехнічний інститут»*

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ БАРОКО В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті аналізуються особливості стилю бароко в декоративно-прикладному мистецтві, підкреслено, що даний стиль набув популярності не тільки в країнах Західної Європи, а й в Україні. Висвітлюються основні характеристики стилю, що відрізняють його з-поміж інших стилів і напрямів.

Ключові слова: бароко, бароковий костюм, бароковий орнамент, меблі, інтер'єр, барокове золотарство країн Західної Європи та України.

В статье анализируются особенности стиля барокко в декоративно-прикладном искусстве, подчеркнуто, что данный стиль приобрел популярность не только в странах Западной Европы, но и в Украине. Высветлены основные характеристики данного стиля, что выделяют его среди других стилей и направлений.

Ключевые слова: барокко, барокковый костюм, барокковый орнамент, мебель, интерьер, барокковое ювелирное искусство стран Западной Европы и Украины.

The article analyzes the characteristics of the Baroque style in the arts and crafts, it stressed that this style has gained popularity not only in Western Europe, but also in Ukraine. It clears up the main characteristics of this style that distinguish it from other styles.

Key words: Baroque, baroque costume, baroque decoration, furniture, interior, baroque jewelry art of Western Europe and Ukraine.

Аналізуючи твори декоративно-прикладного мистецтва країн Західної Європи та України, слід зазначити, що як синтетичний напрям бароко переосмислює під кутом зору катаклізмів новоєвропейської історії певні духовні звершення пізнього Середньовіччя, Ренесансу та Реформації. При цьому від Середньовіччя взято духовність символічного бачення світу, від Ренесансу – гуманізм (іноді в трагічному висвітленні) та відновлення античності, від Реформації – динаміку.

У деяких народів Європи час розвитку стилю бароко збігається зі становленням національних рис архітектури, з використанням творчості народних майстрів (українська архітектура кін. XVII – поч. XVIII ст.), із залишками готики (Бельгія, Німеччина). Своєрідна за своїм розвитком архітектура країн ісламу, арабського Сходу. Пишними квітами розквітає декоративний стиль в Іспанії, Португалії і в їхніх колоніях у південній Америці. Можна сказати, що бароко ні за часом, ні за своїми формами не було однаковим для різних народів. Водночас форми вільного від канонів динамічного стилю, яким був бароко, ширше, ніж інші, охоплюють розвиток матеріально-художньої культури кінця епохи феодалізму.

Стильові риси бароко відбилися у творах декоративно-прикладного мистецтва у вигнутих формах меблів, у посуді, мотивах орнаменту, відтворюючи певне світосприйняття, сповнене суперечностей і внутрішньої боротьби.

Бароко – це складне явище культури. З одного боку в історії свого розвитку воно спирається на найбільш експресивні сили доби Відродження, з другого – стає підвалиною для стилю рококо і класицизму, які завершують епоху феодалізму в її останньому періоді великих абсолютистських монархій Франції, Австрії, Росії.

Специфікою українського бароко є та обставина, що тяжіння до античності та міфологічних образів і середньовічної символіки переломлюються в ньому через відновлення традицій Київської Русі; а певні ідеї Реформації засвоюються в контексті ідеалів національно-визвольної боротьби з її героїкою та демократизмом. Ці демократичні тенденції і пов'язують на Україні певні риси бароко (зокрема його декоративність) з особливостями народного мистецтва.

Історіографія вивчення та дослідження стилю бароко представлена працями як вітчизняних, так і зарубіжних учених різних часів. Так, відомості про орнамент як важливу складову прикладного мистецтва знаходимо в праці О. О. Міллера [8], якого вважають першим дослідником декоративно-прикладного мистецтва кін. XIX – поч. XX ст.

Першими дослідниками наукового напрямку стилю бароко в Україні, який почався в др. пол. XIX ст. були І. Щербаківський і К. Широцький. Одним з найзначніших мистецтвознавчих досліджень доби становлення науки стала праця К. Широцького «Нариси з історії декоративного мистецтва України», присвячена художньому оздобленню житла. У цей час відомий історик Володимир Антонович у своїй праці використав архівні матеріали про виготовлення виробів декоративно-прикладного мистецтва в стилі бароко.

У перші десятиліття XIX ст. відомий історик М. Біляшівський, який у 1902 р. очолив Київський музей старожитностей і мистецтв, що був предтечею Національного музею історії України, звернув увагу на використання традиційних орнаментальних мотивів бароко у книгодрукуванні. Маючи багатий досвід археологічної практики, здобутий під час розкопок у різних регіонах України, у своїх працях використовував архівні матеріали про зародження стилю бароко та його поширення на Україні [6]. Учений подає стислий виклад композиційного рішення, технік і колориту орнаментів вишивки в залежності від територіального походження виробів.

У 70-х рр. XX ст. відомий дослідник М. Драган [4] в своїй книзі «Українська декоративна різьба XVII–XVIII ст.», даючи узагальнюючу характеристику стилю бароко, стверджує, що на західноукраїнських землях переходові до бароко передував період Відродження, який підготував підґрунтя для нього на всій території України. Але разом із цим він стверджує, що «на східноукраїнських землях бароко прийшло на зміну доживаючим візантійським традиціям...». До цієї останньої точки зору слід поставитися критично вже тому, що візантійські традиції були сильнішими на західноукраїнських землях порівняно зі східноукраїнськими.

За доби незалежності окремих аспектів розвитку бароко в Україні XVII–XVIII стст. торкалися такі сучасні діячі мистецтв як Ю. Ясиновський, В. Овсійчук, В. Крекотень, А. Макаров. Проте дослідники зосередилися переважно на узагальненій характеристиці стилю бароко та на пошуку традиційних художньо-стильових особливостей українських майстрів декоративно-прикладного мистецтва.

Значний внесок у дослідження феномену українського бароко в перші роки ХХІ ст. зробила Ю. Івашко, яка в своїй праці «Перлини українського бароко», висвітлює історію та типологію пам'яток українського бароко, а також дає характеристику школам українського бароко. Н. Будзинська, співробітниця Музею історії міста Києва, в своїй статті «Барокова краса Києва» пише, що саме в Києві у XVII–XVIII стст. найяскравіше виявилися національні особливості мурованої архітектури України. Вона відзначається розмаїтістю і відбиває національну специфіку, що відрізняє українську архітектуру від архітектури інших народів.

Таким чином, короткий аналіз стану наукової розробки проблеми засвідчує, що творча спадщина стилю бароко досліджувалася фрагментарно, здебільшого у контексті висвітлення загальної інформації, при цьому питання щодо особливостей стилю бароко та його порівняльної характеристики залишалося недостатньо висвітленим.

Варто зазначити, що досі не було здійснено повної класифікації цих творів, та відповідно, ґрунтовного аналізу особливостей українського «козацького» та західноєвропейського бароко, відтак особливості бароко як явище у сучасному мистецтві не досліджувалися, не визначено їх ролі у сучасному культуротворчому процесі.

Мета цієї статті полягає в осмисленні особливостей феномену зарубіжного та українського бароко XVII–XVIII стст. та аналізі їх прояву в зарубіжній та українській національній культурі.

Термін «бароко» був введений швейцарськими вченими – істориком і філософом культури Якобом Буркхардтом (1818–1897) та мистецтвознавцем і культурологом Генріхом Вельфліном (1864–1945) в кін. XIX – на поч. XX ст. Раніше цей стиль трактувався як відступ від етичних норм. Побутувала введена в обіг теоретиками класицизму думка, ніби доба бароко – це непорозуміння в мистецтві, панування несмаку; начебто бароко підточило і врешті-решт зруйнувало культуру Відродження. Та попри все стиль бароко сформував цілу епоху в історії мистецтв.

Французькі енциклопедисти, німецькі й інші європейські філософи класичної орієнтації відхрещувалися від аналізу мистецтва XVII – сер. XVIII стст. як від такого, що немовби зіпсоване різними надмірностями. Відтоді слово «бароко» стало терміном з відчутним негативним змістом: «дивний», «чудернацький», «химерний» [3].

З погляду класицистів, про бароко можна було говорити й писати лише з іронією. У поглядах на бароко давалася взнаки установка на заперечення цінності спадщини. Бароко називали не інакше як «занепадницький стиль». Навіть коли утвердився науковий погляд на цей стиль, окремі вчені все ще сумнівалися, чи було в ньому щось передове, прогресивне порівняно з Ренесансом.

Переосмисленню ролі бароко у світовій культурі сприяло застосування в кін. XIX – на поч. XX ст. окремих барокових елементів у малярстві, архітектурі, в журнальній і книжковій графіці, в декоративно-прикладному мистецтві. Затавровані та засуджені раніше викрутаси, химери й надмірності бароко знайшли розуміння нових поколінь митців. У нібито недоладному нагромадженні прикрас, алегорій та емблем вчені й митці різних країн розгледіли струнку систему понять і значень, суголосним суспільним настроям і задумам художників тієї доби.

Слід зазначити, що характерною особливістю бароко є проникнення світського світогляду в усі сфери художньої діяльності. Монументальність форм, експресивність,

введення алегорій і символів, пишна декоративність орнаментики, парадність та урочистість, що притаманні бароко, знайшли відтворення в мистецтві цього періоду. Злиття принципів бароко з національною народною традицією визначило своєрідність його варіантів.

Специфічні риси бароко виявилися в ковальстві, золотарстві, інтер'єрі, орнаменті, меблях, костюмах, тканинах, гончарстві, художній обробці дерева та рогу того часу. Розвиткові мистецтва сприяло піднесення філософської думки, науки, літератури. Прийшовши на зміну художній культурі Відродження і маньєризму, бароко відкрило нові можливості для мистецтва, що особливо яскраво виявилось в синтезі мистецтв.

У Франції часів панування Людовіка XIV сформувався стиль французького бароко, який розширив просторові можливості формоутворення, різних видів декоративно-прикладного мистецтва, у тому числі й металопластики. Французький тип ювелірства був стриманішим у використанні декоративних деталей та активних форм порівняно з німецьким бароко. Жіночі ювелірні прикраси творилися у вигляді легких ажурних форм бантів, вінків, букетів, об'єднаних за стилістикою та призначенням у цілісні гарнітури. Значну роль у бароковому золотарстві Франції відіграли художники – автори рисованих проєктів, такі як Антуан Лепотр, Даніель Маро, Алексіс Луар та майстри-золотарі – родина Балленів, а саме Клод Баллен (1615–1678), який виготовляв столи, канделябри, вази й таці, що прикрашали Дзеркальну галерею Версальського палацу, Ніколя Делоне, Александр Куртуа та ін. [3].

Барокове золотарство Нідерландів прославив Адам ван Віанен (1569–1627), який виготовляв парадні таці на ніжці для овочів та чарки. У декор майстер любив вписувати міфологічні, алегоричні та біблійні сцени. Значною заслугою німецьких ювелірів стало вдосконалення Йозефом Страссером методу імітації діаманта кришталем з високим коефіцієнтом заломлення світла. У формотворенні яскраво виявилось застосування контрастних зіставлень об'ємів, фактур, кольору.

Для бароко характерні урочистість і вражаючі ефекти, динамічність композиції й декоративна пишність. Саме такими епітетами можна описати бароковий костюм – комплекс одягу, який сформувався в межах стилю бароко XVII ст. У костюмі замість прямих спокійних обрисів з'явилися звивисті, хвилясті лінії, створені численними пишними зборками й багатьма різноманітними рельєфами. Силует подрібнився, втратив єдність і набув вибагливості, пишноти. Характерною стала перевантаженість різноманітними бантами, розетками. У жіночому костюмі знову стала переважати «осина» талія, декольте у формі овалу. У чоловічому костюмі всі деталі надавали йому блиску і вишуканості, поєднаних зі строгістю й ефектністю [3].

Відійшовши від властивих ренесансній культурі уявлень про чітку гармонію та закономірність буття і безмежні можливості людини, естетика бароко будувалася на колізії між людиною та зовнішнім світом, між ідеологічними й чуттєвими потребами, розумом і природними силами, які уособлювали тепер ворожі людині стихії.

У XVII – пер. пол. XVIII стст. великого поширення набуває бароковий орнамент – сукупність візерунків і прикрас творів архітектури та декоративно-прикладного мистецтва європейських країн. На перший план виходить динамічність руху, емоційність образів і пишна декоративність композицій. Значного поширення набули рослинні, геометричні, фантастичні мотиви тощо. Так, наприклад, античним мотивом акантового листва, який у бароковому орнаменті набув енергійної виразної форми, декорували

шовкові й оксамитові тканини, вироби з бронзи, срібла, дерева, скла тощо. Популярними також були композиції з квітів і плодів, сплетених у важкі гірлянди. Їх застосовували у техніці різьблення та дерев'яної мозаїки (інтарсії) для прикрашення меблів. Часто гірлянди поєднували із зображенням жіночих фігур та амурів.

Цілком природно, що злиття принципів бароко з національною народною традицією визначило своєрідність його українського варіанта. Специфічно національні риси бароко, які виявилися в усіх видах мистецтва – архітектурі, живописі та графіці, скульптурі, художньому металі та гаптуванні, сформувалися у містах Придніпров'я та Києві, який у XVII ст. стає центром художнього життя України. Розвиткові мистецтва сприяло піднесення філософської думки, науки, літератури, пов'язане з діяльністю Києво-Могилянської академії. Особливе місце в українському мистецтві доби бароко належало живописній школі та друкарні Києво-Печерської лаври.

У мистецтві України бароковий орнамент використовувався для декору архітектурних споруд (Брама Заборовського у Києві), в настінних розписах і різьбленні іконостасів, де популярності набув мотив виноградної лози (Андріївська церква у Києві, архітектора Б. Растреллі). Особливо великої майстерності досягають українські різьбярі і зодчі у створенні іконостасів, які підносяться до рівня майстерності італійських майстрів доби Відродження. У формах споруд відбиваються мотиви української природи та орнаменту. На численних спорудах Києво-Печерської лаври, громадських спорудах Чернігова, соборах і церквах Києва, Новгорода-Сіверського, Мгара, Сорочинців, Полтави позначилися риси цього динамічного, декоративного стилю.

Композиції барокового орнаменту набули розвитку в Україні також у різьбленні на камені та кістці, в оздобленні емалевих виробів, гаптуванні золотом одягу козацької старшини [9].

На думку авторів, слід приділити особливу увагу питанню щодо особливостей меблів в стилі бароко. Це європейські меблі XVII – XVIII стст., яким були характерні розвинені конструкції, різноманітні форми, ансамблевість, багатство декоративного оздоблення. Уперше барокові меблі з'явилися в Італії, де в XVII ст. до виробів інтер'єрного призначення висувуються вимоги не лише архітектурної (конструктивної), довершеності, але й комфорту, декоративності, загальної вишуканості. Найпомітнішою фігурою у розвитку барокових меблів Франції став фламандець за походженням А. Буль (1642–1732). Перші значні вироби цього майстра з'являються у 1672 р., а з 1679 р. він очолив столярні майстерні Лувра. Меблі Буля, талановитого архітектора, живописця, рисувальника, гравера мали чимало оригінальних конструктивних і декоративних рис. Вони фанеровані чорним деревом і пишно оздоблені бронзовими накладками і маркетрі з пластинок черепахи, олова, золоченої міді, кістки та інших декоративних матеріалів.

Розквіт барокових меблів у Англії припав на роки правління королеви Анни (1702–1714), внаслідок чого стиль поч. XVII ст. часто називають «стилем королеви Анни». Меблям властиві якість конструктивної побудови і простота. Своєрідним засобом декорування стала орнаментальна інкрустація, а також техніка лакування, чорного і червоного кольорів. Стінки стільців і крісел часто орнаментують мотивами геральдичного щита.

У Німеччині осередками виготовлення барокових меблів були міста Нюрнберг, Майнц, Варцбург, Нейвид, Аусбург, Данциг. Особливістю барокових меблів були кулясті ніжки з виступаючими карнизами, колонки і декоративні фільонки.

В Україні в XVII – XVIII стст. досить значного поширення набуває розпис речей із дерева. П. Алепський в описах дерев'яних палаців у с. Маньківка, с. Трипілья вказує, що вони «дуже красиві та оздоблені різьбою». Про зовнішнє різьблене оздоблення таких споруд свідчить рисунок дерев'яної башти над воротами Софії Київської, виконаний А. Вестерфельдом у 1651 р. На ньому добре передано галерею – аркаду, де в центрі кожної арки – крупний різьблений мотив. Античні мотиви в різьбленні відомі переважно на одвірках і карнизах, де вони сполучаються з профілюванням. Зразки такого різьблення є на одвірках 1700 р. з м. Конотопа та 1705 р. з Київщини. Значного розвитку набуває контурне або пласке різьблення на меблях. При виготовленні простих меблів широко застосовувалася геометрична орнаментация, яка містила переважно стародавні мотиви, що зберігалися в надрах народного мистецтва [6].

Як зазначалося вище з дерева виготовлялося багато прикрашених різьбою та розписом речей побутового, виробничого та ритуального призначення, а також герби українських міст. Особливо розкішним є герб м. Лебедин. З речей ритуального призначення найбільше виготовлялося різьблених хрестів, ручних і натільних.

Протягом др. пол. XVII – XVIII стст. головними способами художньої обробки металів залишаються кування, лиття, карбування та художньо-технічні засоби ювелірної справи, які в цей час удосконалюються. Глибоким гравіруванням оздоблював свої вироби видатний український ювелір І. Равич (1678–1762). Одним із його творів є срібний кухоль XVIII ст., де в пишному обрамленні легким гравіюванням із живою виразністю зображені пелікан і білка. Видатними творами металопластики київських майстрів є два монументальних рельєфи із зображенням архангела Михаїла. Значний вклад в барокове гравіювання внесли П. Волох (1699–1768) та І. Завадовський (дати життя та смерті невідомі). Відомо, що на більшості оправ євангелій XVIII ст. виконувався густий ажурний рослинний орнамент, накладений на кольоровий оксамит. На орнаменті рельєфно виступали овальні медальйони в с'яйві з рельєфними ж фігурами на гладенькому тлі. Зразком майстерної роботи такого типу є оправа євангелія 1781 р. з церкви Миколи Доброго в Києві [7].

Наростання декоративності, сполученої з реалізмом, у литті цього періоду виявилось в творчості Йосипа Балашевича – глухівського ливарного майстра кін. XVIII ст. У його талановитих руках гармати ставали художніми творами. Одним із них є гармата 1697 р., відлита на кошти гадяцького полковника Михайла Гороховича.

У пер. пол. XVIII ст. виготовлялися срібні таці з карбованим оздобленням і шляхетськими гербами в центрі. У них іноді карбування поєднувалося з черню та позолотою. Також вироблялося багато різноманітного посуду з мідної бляхи, олова. З олова виготовлялися церемоніальні цехові кубки з малюнками та написами, різноманітні речі церковного вжитку. На деяких виробах чітко виступають риси національної своєрідності.

Насичені за колоритом барочні ікони, разом із соковитим позолоченим різьбленням іконостасів, складали органічний – цілісний ансамбль, що полонив величністю та декоративністю загального звучання.

Заслужують на увагу шедеври української кераміки доби бароко. Це глечики з носиком, покриті зеленою поливою, куманці та баклаги, макітри, миски та полумиски, на яких великого розвитку набуває поліхромний розпис ангобами, кахлі та декоративні вставки.

Барочні риси проявляються і в оформленні стародруків, гравюри яких набувають складних композицій і пишних декоративних форм. Творчість українських художників XVIII ст. – граверів Олександра та Леонтія Тарасевичів, І. Ширського, Гр. Левицького, майстрів-ювелірів – І. Равича, М. Юревича, І. Атаназевича та інших, що відмічена національною своєрідністю та самобутністю, здобула заслужену славу українському мистецтву. Мистецтво України доби бароко, яке створювалося на основі народної естетики в тісному взаємозв'язку з мистецтвом інших країн, являє важливий етап у розвитку духовної культури українського народу.

З викладеного вище можна зробити висновки: стиль бароко, який зародився в Італії, поширився в країнах Західної та Східної Європи, зокрема в Україні. Цьому сприяли такі чинники як: підвищення освітнього рівня та добробуту населення, збільшення в суспільстві вільного часу для виготовлення не тільки потрібних речей, а й вишуканих, красиво декорованих. Предметам декоративно-прикладного мистецтва різних країн притаманні особливі риси, які відрізняють їх від інших, але є спільне – всі вони виконані в стилі бароко.

Підсумовуючи отримані результати дослідження особливостей феномену бароко, варто зазначити, що синтез мистецтв, притаманний стилю бароко, знайшов в західноєвропейському та українському мистецтві яскраве відображення. Даний стиль зумів поєднати реалізм і декоративність.

Таким чином, можна визначити, що бароко мало синтетичний характер, охопивши всі сфери духовної культури – архітектуру, літературу, образотворче і декоративно-прикладне мистецтво, музику, театр. Це був універсальний стиль, особливості якого закономірно і глибоко виявилися в багатьох ланках духовного життя суспільства.

Література:

1. Бурлака В. Г. *Актуальне мистецтво на рубежі століть* / В. Г. Бурлака // *Пластичне мистецтво*. – 2008. – № 1. – С. 10–17. 2. Гриненко Г. В. *Хрестоматія з історії світової культури* / Г. В. Гриненко. – Москва : Пітер, 2004. – 245 с. 3. *Декоративно-ужиткове мистецтво*. Словник А-К. – том 1. / [За заг. ред. академіка Академії Наук вищої школи України проф. Я. П. Запаска.] – Львів : Афіша, 2000 – 363 с. 4. Драган М. *Українська декоративна різьба 17-18 ст.* / М. Драган. – Київ, 1970. – С. 34. 5. Жолтовський П. М. *Український живопис XVII–XVIII ст.* / П. М. Жолтовський. – Київ : Наук. думка, 1978. – 327 с. 6. *Історія України в особах: Козаччина* / В. Горобець, В. Гурій – Київ : Україна, 2000. – 302 с. 7. Кириченко М. А. *Український народний декоративний розпис* / М. А. Кириченко – Київ : Знання-Прес, 2006. – 228 с. 8. Міллер А. А. *Первобытное искусство* / А. А. Міллер // *Історія искусств*. – Ленинград : П. П. Соїкин, 1929. – С. 3–56. 9. Найден О. *Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція* / О. Найден. – Київ : Наукова думка, 1989. – 162 с. 10. Рудницька О. П. *Українське мистецтво у полікультурному просторі* / О. П. Рудницька. – Київ : ЕксОб, 2000. – 208 с. 11. Селівачов М. *Українська народна орнаментика XIX–XX ст. (іконографія, номінація, стилістика, типологія): дис. док. мистецтвознавства.* / Селівачов М. – Київ : вид-во НАН України, 1996. – 421 с. 12. Скрипник Г. *Етнографічні музеї України.* / Г. Скрипник ? Київ : Наук. думка, 1989. – 303 с. 13. Тищенко О. *Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XII?XVIII ст.).* / О. Тищенко – Київ : Либідь, 1992. – 192 с.

ТЕХНОЛОГІЯ ВИРОБНИЦТВА ТВОРІВ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ЕСТРАДИ

У статті розглядається процес продукування творів телевізійної естради. З'ясовується зміст понять «сценарій», «сценарний план», «монтажний лист», «партитура» тощо. На основі теоретичного дослідження особливостей подібності сценічної естради та телебачення виявлено закономірності взаємодії цих мистецтв.

Ключові слова: телевізійна естрада, шоу, режисер.

В статье рассматривается процесс продуцирования (создания) произведений телевизионной эстрады. Выясняется содержание понятий «сценарий», «сценарный план», «монтажный лист», партитура» и др. На основе теоретического исследования особенностей сходства сценической эстрады и телевидения выявлены закономерности взаимодействия этих искусств.

Ключевые слова: телевизионная эстрада, шоу, режиссер.

In the articles found out the production process (creation) compositions of television variety and investigated maintenance of «script», «scenario plan», «assembly list», «score» and so on. Based on the theoretical study features similarities stage variety and television revealed patterns of interaction between this arts.

Keywords: televisual variety, show, director.

Естрадні програми на телебаченні з'явилися приблизно півстоліття тому, і з тих пір їхнє виробництво стрімко зростає, нині вони становлять значну частку розважальних телевізійних програм.

Тому цілком зрозумілий науковий інтерес до цього явища: його аналізували професор московського університету Е. Багіров («Нариси теорії телебачення») [1], професор ВДК Н. Горюнова («Художньо-виразні засоби екрана») [5], А. Варганов («Телевизионные зрелища») [3], С. Безклубенко («Телевизионное кино. Очерк теории») [2], В. Вільчек («Под знаком ТВ») [4]. У цих та інших публікаціях розглядаються різні аспекти функціонування творів сценічного естрадного мистецтва на телебаченні, але комплексне дослідження телевізійної естради як особливого продукту взаємодії телебачення та сценічної естради відсутнє. Цим зумовлений вибір теми дослідження: телеестради як продукту взаємодії телебачення та сценічної (театральної) естради.

Мета статті – розглянути основні етапи процесу виробництва творів телевізійної естради.

Процес виробництва телевізійної естради є досить складним і пред'являє певні технологічні та творчі вимоги до роботи режисера на трьох основних етапах: перед зйомками, під час зйомок і після них, коли режисер здійснює монтаж проекту.

Перший етап – найтриваліший і найвідповідальніший. Від його початку залежить успіх усієї роботи. На цьому етапі важливим є дозрівання режисерського задуму та формулювання його «на папері». Тільки після того, як режисер-художник знайшов образне вирішення всіх епізодів, він може почати займатися питаннями технології втілення свого задуму. Може статися так, що не все придумане режисером одразу буде «піддаватися» технічній реалізації, але зрештою після певних зусиль знаходяться відповідні засоби для вирішення того чи іншого творчого завдання. Цей пошук стає можливим завдяки запису режисерського сценарію – основного літературного документа майбутнього дійства, який має створюватися з урахуванням можливостей технологічної, фізичної й одночасно творчої роботи всього колективу, зайнятого в постановці. Він вимагає побудови всіх епізодів у двох площинах: загальному студійному вирішенні та загальному екранному вирішенні постановки.

Технологія виробництва творів телевізійної естради передбачає можливість використання методу багатокамерної зйомки, що істотно економить час виробництва. Процес монтажу відбувається одночасно зі зйомкою, безпосередньо на майданчику. Усі камери, закадровий голос коментатора, а також результат монтажу, пишуться на жорсткий диск в реальному часі. Тому, після закінчення заходу, режисер має готовий варіант попереднього монтажу з усіх камер.

Враховуючи те, що естрадні видовища проходять у режимі «он-лайн», коли розвиток подій непередбачуваний, використання кількох камер є вкрай важливим, оскільки воно дозволяє не тільки не загубити важливі моменти, але і зафіксувати найбільш виразні кадри (і крупний, і середній, і загальний план однієї і тієї ж сцени).

З огляду на це, у режисерському сценарії повинна бути передбачена можливість роботи декількох камер одночасно, тобто мають буди технологічно правильно вибудовані мізансцени, кадри, монтажні стики. У ньому повинна міститися достатня інформація для створення асистентського сценарію, сценарію звукорежисера, монтажних листків і світлової партитури. Це неодмінні технологічні вимоги, і вони повинні бути дотримані.

Тому методика створення літературної бази телевізійно-естрадного заходу досить складна та своєрідна. Але перше, з чого повинен починати режисер, це, виходячи із загального образного рішення, розбити матеріал на режисерські епізоди і, не обмежуючи себе технологічними вимогами, образно вирішити кожен епізод.

Потім, так само не обмежуючи себе технологією, шукати найкращі варіанти втілення образної думки епізоду. Побудова мізансцени повинна передувати розкадруванню. Побудові монтажного строю епізоду обов'язково повинне передувати розгорнення епізоду в часі і просторі.

У масштабних проектах задіяні два і більше режисерів, але головними є режисер-постановник і режисер за пультом (режисер ПТС). Вони мають для відтворення свого задуму два роди матеріалу:

1. Первинний матеріал, що режисер складає за допомогою художника, актора, композитора. Можливість існування деяких художніх компонентів у вигляді самостійних творів (сценарій, музика до кінофільму чи телепостановки і т. д.) аж ніяк не знімає в них допоміжної функції при створенні екранного твору – вони його частина, що органічно входить в екранне ціле.

2. Вторинний, остаточний, матеріал – екранна площина, на якій за допомогою певних технічних засобів створюється динамічна художня модель явища дійсності. Саме на екранній площині остаточно завершується доробок.

Тут у свою чергу відбуваються два етапи: початковий, коли кожен кадр намічається як чорнетка, технічно обробляється (що, безумовно, впливає на його художні властивості), фіксується, і кінцевий, коли з усіх відзнятих кадрів створюється остаточно екранний твір.

Після створення режисерського сценарію режисери разом із операторами беруть участь у розстановці камер, працюють з освітленням. При цьому необхідна особливо ретельна установка освітлювальних приладів, що дає можливість вести різнопланову і багаторакурсну зйомку, і акуратна установка камер – так, щоб жодна не потрапляла у поле зору іншої і мала можливість пересування на хоча б незначні відстані.

Під час однієї зйомки телепроекту у підпорядкуванні режисера може бути одночасно до 35 камер. Кожен оператор знімає матеріал у чіткій послідовності за наказом режисера – план, ракурс, освітлення, кількість кадрів тощо.

До режисера видовища телевізійної естради висувуються високі вимоги. Він повинен об'єднувати і спрямовувати діяльність акторів-виконавців, ведучих, журналістів, музикантів, композиторів, звукорежисерів, художників, операторів і т. д., тобто всіх персон, задіяних в об'ємному виробничому процесі. Він може бути режисером монтажу телесюжету, програми або телефільму; пультовим режисером прямого та непрямого ефіру при багатокамерному методі зйомки; іноді йому доводиться бути журналістом, і ведучим інтерв'ю, репортажів.

Для того, щоб звалити собі на плечі такий вантаж, режисерові треба володіти як загальнопрофесійними знаннями у сфері естрадного та театрального мистецтва, кінодраматургії, кінооператорської майстерності, звукового вирішення фільму, теорії й історії музики, вітчизняного і зарубіжного кіно, літератури, образотворчого мистецтва, так і спеціальними навиками в частині режисури ігрового кіно-, теле- і відеофільму, теорії і практики монтажу, майстерності актора, культури і техніки мови, кінотехніки, кінотехнології і відеотехніки.

Фахівцю на телебаченні завжди стануть у нагоді знання основ фотокомпозиції, режисури неігрового фільму, теорії і практики монтажу, мультиплікації і комп'ютерної графіки, сучасного документального фільму, режисури анімаційного фільму, акторської майстерності, пантоміми, анімації, теорії і практики комп'ютерної графіки, кіно- і телезнімальної техніки, а також журналістики. Тому на практиці найчастіше трапляється так, що режисер володіє лише частиною з перерахованих навиків, як правило, з тієї сфери, де йому доводилося працювати найбільше.

Показовим є приклад виробництва проекту телевізійної естради «Україна має талант» («СТБ»), де видно, скільки доводиться робити режисерові на всіх етапах її

виробництва. Загальновідомо, що головними дійовими особами були самодіяльні артисти з різних регіонів країни, різного віку і соціального стану, талановиті в найрізноманітніших сферах життєдіяльності; на «велику сцену» доморослі таланти потрапляли після декількох відбірних етапів – спочатку це редактори, що працюють в регіонах, а після цього київська група: генеральний, лінійний продюсери і режисер-постановник. При відборі увага зверталася на те, щоб номер був не тільки цікавим за змістом, але і видовищним – такі умови диктує специфіка естради та телебачення. Спочатку талановитих учасників запрошували на репетиційний майданчик, де ставили номери, розробляли костюми, редагували або повністю змінювали музику, відібрану виконавцем, готували інсталяції, декорації і т. д. І нарешті, самі зйомки – відбіркові тури, фінали, півфінали і т. д.

Зйомкам кожного випуску відводився один день: сюди входять репетиції до обіду, коли оператор «проходив» усі номери зі світлом, і самі зйомки. На весь термін запису блоків режисер ставав головною особою в знімальному павільйоні.

У проєкті було задіяно два режисери: режисер-постановник і режисер за пультом. Це пов'язано з великим обсягом роботи, а також з необхідністю присутності на зйомках двох фахівців одночасно. Режисер-постановник має відстежувати все, що відбувається за кулісами та на сцені, керує діями постановочної бригади та знімальної групи, даючи вказівки про готовність артистів, сцени, декорацій, про паузу для запису реклами тощо. Режисерові за пультом необхідні ці узгодження, щоб у свою чергу давати вказівки операторам: яку величину і ракурс узяти в той чи інший момент, і самому вчасно перемикаючи зображення з однієї камери на іншу. Перед його очима знаходиться безліч моніторів, на які надходить картинка з різних камер, і він вибирає найкраще на цей момент зображення, яке в режимі реального часу видається в ефір або записується на плівку.

У програмі «Україна має талант» режисер за пультом одночасно був режисером монтажу, який керував діями монтажера і за його допомогою зводив окремі записані фрагменти в єдине ціле, використовуючи «перебивні плани».

На менших проєктах режисер, як правило, поєднує всі функції – режисера-постановника, режисера ПТС та режисера монтажу. Завдяки скоординованим діям цього фахівця глядач часто отримує саме те, що він хоче бачити на своєму екрані – майстерно підготовлений телевізійний проєкт.

В Європі монтаж проєкту, як правило, здійснює інша особа. У західних країнах режисери забезпечені всім необхідним матеріалом і технікою для проведення зйомок.

У нашій країні при багатокамерному методі зйомок режисер розробляє проєкт зйомок, макет або план знімальних майданчиків, бере участь у роботі з освітленням майданчиків, розставлянні камер, безпосередньо керує знімальним процесом за допомогою пульта управління, здійснює монтаж готового проєкту. Крім того, режисер перед початком зйомок прораховує кошторис проєкту. Тобто режисер – це та людина, яка бездогано повинна розумітися на знімальній техніці та її особливостях – як технічних, так і фінансових.

Хороший режисер телевізійної естради – це фахівець широкого профілю. Перед початком знімання видовища він повинен бачити його в композиційній цілісності, особливо, коли йдеться про пряму трансляцію. У процесі зйомок можуть бути

непередбачувані цікаві кадри, яких міг не прорахувати режисер перед початком зйомок, але в цілому він повинен бачити «скелет» майбутнього заходу.

Для цього режисер замовляє детальний план-схему залу (площа залу розбивається на квадратні метри і масштабується), де буде проводитися зйомка видовища. На плані прописуються декорації, розташування камер та додаткової техніки, задіяної у процесі зйомок.

Режисер разом із операторською групою розробляє режисерський сценарій, включаючи в нього операторську експлікацію літературного матеріалу. Для уникнення помилок операторську експлікацію коректують кілька разів. Останнє операторське освоєння декорацій проводять безпосередньо перед зйомкою – аналог генеральної репетиції «для декорацій», коли коректується розташування знімальної, звукової і освітлювальної техніки.

З компанією, яка займається декораціями, обговорюється чіткий план декорацій, які елементи, матеріали, атрибути будуть задіяні, прораховується бюджет. При цьому прораховується покриття підлоги (від найдешевшого пластикового покриття до найдорожчого – екранного), використання/не використання, і якщо так, то якого – екрана (світлодіодного, кластерного, плазменного), тип ілюмінації. Прораховуються функціональність і вартість іншого обладнання (сходи – пластикові чи зі світловими смужками, елементи нічного міста, стилізація фонтана, інші атрибути). Досить часто режисер опиняється перед вибором – взяти для декорацій справжні атрибути дійства, котре знімається, чи виконати стилізацію. Наприклад, на зйомках параду часто використовуються такі атрибути як гармата, воєнна машина, або телевізійна версія концерту «Ми – ехо», присвяченого Дню Перемоги [6]. Режисер з компанією, яка виконуватиме декорації, прораховує витривалість підлоги для такого обладнання, вартість транспортування тощо і тоді робить вибір – використати справжній атрибут чи його стилізацію.

Після розробки режисерського сценарію створюють розкадровку (макет, який складається зі схематичного зображення певної кількості майбутніх кадрів). Після здійснення розкадровки настає момент безпосередньої зйомки.

Перед початком зйомок дуже важливо знайти відповідну будівлю або відповідну під забудову точку в потрібному місці. Але не важливо, чи буде павільйон будуватися під певні завдання або це просто реконструкція старої будівлі (перепрофілювання), головний чинник, який слід тримати в голові, – це висота стелі, необхідна і достатня для павільйону.

Прикладом є проведення «Євробачення–2012» у спеціально збудованому для фестивалю Бакинському кристальному залі (Баку, Азербайджан), який вміщує 23 тис. глядачів, чи «Євробачення–2014» взагалі у промислових залах В&W (Копенгаген, Данія), що вміщують 10 тис. глядачів.

Незалежно від того, чи є можливість вільного вибору місця розташування павільйону чи ні, повинні бути враховані ризики порушення звукоізоляції. Шосе, що знаходиться поблизу, залізниця, аеропорт, могутній радіопередавач можуть викликати серйозні інтерференційні проблеми.

Адже режисер, крім повної обізнаності в технологічних можливостях знімальної техніки, повинен прораховувати акустичні можливості приміщення, обладнаного для

знімання. Повинен він також прораховувати необхідну освітлювальну техніку та можливість її розміщення в павільйоні чи на майданчику.

При плануванні будівельно-монтажних робіт треба враховувати можливість майбутнього розширення. Хоча і бізнес-план під проектування, будівництво, оснащення і експлуатацію павільйону повинен бути реальним, але слід передбачити, де в перспективі можливі розширення: чи будуть це додаткові площі павільйону або взагалі додатковий (новий) павільйон і т. д.

У проектуванні та побудові декорацій разом із режисером беруть участь художник освітлення (прораховує всі аспекти освітлення майбутнього заходу), художник декорацій (аналізує технічні можливості сценічного майданчика), художник костюмів.

Режисер у процесі зйомок співпрацює також з художником-постановником. Художник-постановник зі своєю групою займається образотворчо-декораційним рішенням видовища. Під його керівництвом здійснюється розробка і затвердження ескізів, а також контроль за їх виконанням і за раціональним використанням декоративних засобів. Під керівництвом художника-постановника працюють художник-декоратор, художник костюмів, художник-гример (проводиться спільна розробка костюма і гриму для кожного персонажа) і асистенти художників.

Група звукооператора також бере участь у створенні режисерського сценарію (здійснюють звукову експлікацію літературного тексту), складанні календарного плану і кошторису, керівництв. Звукорежисер персонально оцінює акустику сценічного або знімального павільйону і вплив на неї декорацій. Він відповідальний за підбір фонограм з фонотеки, синхронний запис і дубляж.

Кількість осіб, що входять до складу режисерської та знімальної груп, залежить від складності, обсягу та етапу підготовки видовища: мінімальна кількість учасників задіяна в підготовчий період, максимальна – при проведенні самого видовища.

Узагальнюючи, можливо умовно окреслити основний склад постановочної групи:

- режисерська група, що складається із режисера-постановника, режисера ПТС, асистента режисера;
- операторська група: оператор, оператор комбінованих зйомок, асистент оператора;
- звукооператор;
- художник-постановник, художник комбінованих зйомок, художник по костюмах, художник-декоратор, художник-гример, їх асистенти;
- автор літературного сценарію;
- композитор;
- монтажер.

Допоміжний склад включає всіх помічників (помічники режисера, оператора і т. д.), підсобних робочих, гримерів, фотографів, костюмерів, реквізиторів, техніків знімальної апаратури, освітлювачів, бригади постановників та інших працівників відділів і цехів, прикріплених до знімальної групи.

Такий склад режисерсько-постановочної групи зумовлює успішне виробництво видовища. Та найголовнішим критерієм має бути рівень освіченості організаторів, їхнє бажання зробити якісним «продукт» телеестради. Від цього залежить не тільки емоційна

обстановка на виробничому майданчику, а й змістовне наповнення літературного сценарію майбутнього шоу.

Література:

1. Багиров Э. Г. *Очерки теории телевидения* / Э. Г. Багиров. – Москва : Искусство, 2007. – 267 с. 2. Безклубенко С. Д. *Телевизионное кино: Очерк теории* / Сергей Данилович Безклубенко. – Київ : Искусство, 1975. – 280 с. 3. Вартапов А. С. *Телевизионные зрелища* / Анри Суренович Вартапов. – Москва, 1991. – 274 с. 4. Вильчек В. М. *Под знаком ТВ* / Всеволод Михайлович Вильчек. – Москва : Искусство, 1987. – 239 с. 5. Горюнова Н. Л. *Художественно-выразительные средства экрана. Ч. 1. Пластическая выразительность кадра : учеб. пособ.* / Н. Л. Горюнова. – Москва : ИПК РТР, 2000. – 41 с. 6. *Концерт «Мы – вечное эхо друг друга»* [Электронный ресурс] / Светлана Рухля // Телеканал «Интер». – Электронные данные. – 2015. – Режим доступа: http://inter.ua/ru/programs/entertaining/concert_vechnoe_ekho

УДК 791.44.071.1:398.8.

*Ямборська Катерина Сергіївна,
аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв*

МІСЦЕ МУЗИЧНО-ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ РЕЖИСЕРІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ: МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ ЛЕОНІДА ОСИКИ

У статті, в контексті мистецьких пошуків режисера Леоніда Осики визначено місце музично-фольклорної традиції як однієї з основних складових у диспуті між представниками напряму радянського соцреалізму та українського поетичного кіно 1960-х років. Проаналізовано значення народної музики як засобу підсилення динамічності та емоційності драматургічної дії в роботах Л. Осики – шедеврах вітчизняної кіномистецької школи – «Камінний хрест» та «Захар Беркут».

Ключові слова: Леонід Михайлович Осика, українське поетичне кіно, «шістдесятники», «Камінний хрест», «Захар Беркут».

В контексте художественных поисков режиссера Леонида Михайловича Осыки в статье определено место музыкально-фольклорной традиции как основной составляющей в диспуте между представителями направления советского соцреализма и украинского поэтического кино 1960-х годов. Проанализировано значение народной музыки как способа усиления динамичности и эмоциональности драматургического действия в работах Л. Осыки – шедеврах отечественной кинематографической школы – «Каменный крест» и «Захар Беркут».

Ключевые слова: Леонид Михайлович Осыка, украинское поэтическое кино, «шестидесятники», «Каменный крест», «Захар Беркут».

In an article in the context of artistic research director Leonid Osyka Mikhailovich the place of music and folk tradition as one of the main components in the dispute between the direction of Soviet socialist realism and Ukrainian poetic cinema of the 1960s. Analyzed the importance of folk music as a means to gain agility and emotion dramatic action in the works of L. Osyka – masterpieces of national kinomystetskoyi school – «Stone Cross» and «Zakhar Berkut».

Key words: Leonid Osyka, Ukrainian poetic cinema, «the Sixties», «Stone Cross», «Zakhar Berkut».

В історії української культури «шістдесятниками» називали покоління національно-свідомої інтелігенції, яка увійшла в радянське мистецтво та літературу з другої половини 1950-х років в період тимчасового послаблення комуністично-більшовицького тоталітаризму (лібералізації М. Хрущова) і найповніше творчо виявила себе протягом 1960-х років. Шістдесятники були внутрішньою опозицією до радянського державного режиму, протиставляли себе офіційному догматизму, сповідували свободу мистецького

самовираження, художній плюралізм, пріоритет загальнолюдських цінностей над класовими тощо. В основі руху шістдесятників у вітчизняному кіномистецтві були Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Іван Миколайчук, Роман Корогодський, Артур Войтецький, Роллан Сергієнко та ін. Не останнє місце в цьому ряді має ім'я Леоніда Михайловича Осики (1940–2001), який поряд з іншими колегами-однодумцями виступав за справжні культурні цінності, наголошував на оновленні радянського суспільства та утвердженні в ньому національної свободи. Недостатня наукова розробленість проблематики, пов'язаної з кінодіяльністю Л. Осики, особливостями його режисерсько-постановчого стилю зумовлюють *актуальність цієї публікації*. *Метою заявленої дослідницької розвідки* стало визначення місця музично-фольклорних традицій у мистецьких пошуках режисера. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- проаналізувати історіографію наукової проблеми;
- визначити місце Л. Осики серед вітчизняних режисерів-шістдесятників;
- розглянути кращі роботи кіномайстра періоду поетичного кіно – «Камінний хрест» та «Захар Беркут», з'ясувати в них роль народної музики.

Аналіз наукової літератури доводить, що у вітчизняній історіографії проблеми різнобічні аспекти професійної діяльності Леоніда Осики неодноразово обговорювалися українськими кінознавцями.

Найповніше мистецький шлях режисера було висвітлено ще за життя кіномайстра у виданні «Леонід Осика» (Київ, 1999), створеному кінокритиком Ларисою Брюховецькою [2]. В окремому розділі «Леонід Осика про Леоніда Осика» оприлюднено матеріали, пов'язані з творчістю режисера, подано низку інтерв'ю з постановником, у яких йдеться про його роботу над кінострічками, виокремлено думки про сучасну режисуру. У передостанньому розділі зібрано розповіді Леоніда Осики про колег: Сергія Параджанова, Івана Миколайчука, Борислава Брондукова. Завершується книга фільмографією та спогадами сестри режисера Ніни Осики про дитинство, яке випало на роки війни і повоєнний час, а отже, значною мірою сформувало характер творчості кіномитця.

Основні етапи особистого й професійного життя режисера було висвітлено в розгорнутій статті Олександра Безручка «Особливості творчої і педагогічної діяльності Леоніда Михайловича Осики» («Культура і сучасність», 2010, № 2) [1, с. 150–155]. На основі глибокого аналізу джерельної бази, автором публікації було реконструйовано процес становлення Леоніда Осики як педагога і митця; визначено фактори, що вплинули на формування його педагогічних поглядів; прокоментовано особливості його викладацької роботи на кінофакультеті КДІТМ ім. І.Карпенка-Карого.

Важливі роз'яснення щодо властивостей режисерсько-постановчої роботи Леоніда Осики трапляються також у дослідницьких розвідках та інтернет-публікаціях Оксани Бут [3, с. 18–19], Володимира Войтенка [5–6], Сергія Тримбача [13, с. 31]. Науковцями проаналізовано специфічний підхід кіномайстра до трактування народної (сільської) культури та максимального відтворення її найяскравіших прикмет на екрані; схарактеризовано мелодико-інтонаційну та гармонічно-ритмічну основу кінотворів; віднайдено лінії перетину сюжету і музичного оформлення.

Важливе місце в історіографії проблеми рівним чином посідають спогади колег Леоніда Осика: композитора Володимира Губи [7, с. 14–17; 8, с. 30–31], актора Івана Гаврилюка [10] та дружини, акторки Світлани Князевої [4], якими було оприлюднено нові, раніше невідомі факти з життя їхнього колеги.

Леонід Осика народився 8 березня 1940 р. в Києві. Закінчив Одеське театральное-художнє училище, а 1966 р. – режисерський факультет ВДІКу в Москві (майстерня Б. Доліна). Студентом проходив практику на Київській кіностудії ім. О. Довженка у фільмі Володимира Денисенка «Совість» [2, с. 25]. Відомо, що дипломною роботою Л. Осика мала бути стрічка «Та, що входить в море» (1965), в основу якої режисер поклав поетичну алегорію: життя як морський простір.

Підкреслимо, що в музичному оформленні кінокартини було використано одну з форм народної художньої звукотворчості – багатоголосні передзвони (відшукуючи тонкі інтонації пластичної дії, Л. Осика позбавив акторів слова, домагаючись, таким чином, гармонії пластики, музики і внутрішньої емоції) [9]. Композитор Володимир Губа, що працював з Леонідом Осикою, згадував про пошук автентичних мотивів до кінополотна: «Мені здавалося, що саме кілька віддалених тихих дзвонів сприяли б одній з ознак нашого християнства та ментальності. Вони налаштовують на різноплановий стан. Це і втрата, і заглибленість у думки. Самі тембри дзвонів позачасові, а також рідні для християнської України. Вони можуть впливати на підсвідомість людини, якщо вона навіть здалеку їх почує, то вже входить у стан містичної концентрації. Вони сприяють добру, красі і спокою...» [8, с. 30–31].

На жаль, дипломна комісія не зарахувала роботу Леоніда Осика, звинувативши її у формалізмі. Але несприйняття стрічки не спинило молодого митця. Він своєчасно захистив диплом вже іншим, повнометражним фільмом «Хто повернеться – долюбить» (1968), побудованим у формі епічної панорами втрат, завданих народові війною. Розкриваючи тему високої громадянської місії художника, Леонід Осика створив узагальнюючий образ поета-солдата, використовуючи, насамперед, засоби поетичної кіномови, де філософська глибина поєднувалася з прозорістю оповіді. У рамках подібної стилістики розгорталася дія фільму: вона «то наростала, набираючи стрімку висоту, то, сповнена поетичної символіки та народнопісенної образності, рухалася спокійно, глибоко» [9]. Зорові образи підкріплювалися симфонічною музикою (композитор – В. Губа) з чітко виявленим народнопісенним характером.

Зрежисовані Леонідом Осикою на межі 1960–1970-х років кінокартини «Камінний хрест» (1968) та «Захар Беркут» (1971) визнано сучасними кінознавцями шедеврами української поетичної кіномистецької школи. Ці кінокартини прижиттєво зарахували їх творця до пантеону класиків вітчизняного кінематографу [1, с. 150–155]. Саме в цих фільмах найповніше знайшли відображення такі структурні музично-фольклорні компоненти, як народна пісня, інструментальна музика, танець.

У «Камінному хресті», поставленому за мотивами новел Василя Стефаника («Камінний хрест», «Злодій»; сценарій І. Драча) із великою пластичною силою і психологічною виразністю оповідалася притча «про залишення людьми рідної землі, домівки, які втратили притягуючу силу і спроможність жити і радувати людину» [13, с. 31]. Водночас режисер стверджує ідею безсмертя народу: приречений в умовах

соціального та національного пригночення, він знаходить силу для поетичного світосприйняття життєвих обставин. Так, головний герой кінотвору (Іван Дідух – Д. Ільченко) глибоко усвідомлює, що земля його предків є не лише його годувальницею. Камінний хрест, який він виносить на своїй спині і ставить в полі, це, з одного боку, пам'ятник праці, великій любові до рідної землі, з іншого – нагробок зруйнованому селянському патріархальному світу. Хрест постає потужним узагальнюючим символом, що підноситься над буденністю до найвищих висот громадянської свідомості [9].

Варто підкреслити, що протягом всієї картини Леонід Осика залишається вірним Василю Стефанику. Картину тогочасного сільського життя він відтворює настільки достовірно, а соціологічні та психологічні портрети змальовує до такої міри закінчено і конкретно, що матеріал здається документальним (приміром, жителі села Русів Снятинського району Івано-Франківської області, які брали участь у створенні кінофільму, знімалися у власних традиційних строях, пошитих «на смерть») [11, с. 83]. На перший погляд «Камінний хрест» – фільм глибоко поетичний, але поетичність у ньому постає не як засіб або форма, а як фундамент, атмосфера дії. Кінострічка органічно поєднує в собі правду документальності і щирість поезії. Вдумливий вибір акторів (Д. Ільченко, Б. Брондуков, К. Степанков, В. Симчич, А. Лефтії, І. Миколайчук, Б. Савченко тощо), пильний погляд камери в душу героя, уповільнений рух об'єктиву, який створює закінчені гравюри пейзажу – все позначено прагненням режисера-постановника узагальнити, увічнити образ народу-творця [9].

На думку кінознавця С. Тримбача, у «Камінному хресті» простежується пряма полеміка з кінотворчістю пропагандистів соціалістичного реалізму, які оспівували й підносили комуністичні ідеали «до вищого слова» [13, с. 31]. Одним з важливих інструментів цього диспуту виступає в Л. Осики народна пісня, яка досить часто лунає як підсумок дій [3, с. 18–19]. Так, у сцені покарання злодій (Б. Брондуков) не виправдовує себе, а лише співає відому стрілецьку пісню «Десь поїхав в край далекий хлопець милий. Як ішов – лишив дівчині синю чічку». Варто підкреслити, що заявлена, як «народна», пісня з оригінальною назвою «Ой покрились снігом білим полонини, десь поїхав хлопець милий з Буковини. На прощання дав дівчині синю чічку...» належить авторству поета Василя Бобинського та композитора Михайла Гайворонського. Встановлено, що серед січових стрільців музичний твір поширився після його оприлюднення у щоденнику «Українське слово» (Львів, вересень, 1916).

Іншим прикладом використання народної пісні, як засобу підсилення динамічності та емоційності драматургічної дії став фольклорний твір «Із-за гори кам'яної орли вилітають, не знав я розкішоньки – вже літа минають», який лунає у сцені прощання головного героя (Івана Дідуха) з сільською громадою. Пісня привертає до себе увагу експресивністю виконання: «заспівана тріо, по-старовинному, на повний голос площинним «білим» відкритим тембром, з «колінцями» – розспівуючи склади: «Доганяти літа мої, літа мо-о-о-о-лодії...» [3, с. 18–19].

Варто підкреслити, що окрім народних музичних творів, Леонід Осика використав у «Камінному хресті» музику композитора Володимира Губи, яка не зважаючи на її симфонічність, була наближена за своїм характером до народних музичних творів

завдяки широкому використанню в ній автентичних музичних інструментів (бандури, цимбал) та церковного хорового співу. В. Губа згодом так описував власні творчі пошуки над звуковим рядом до «Камінного хреста»: «Вже на останньому етапі перезапису в мене з'явилася ще одна важлива пропозиція. По відчуттю не вистачало містичного звуку низької коливаючої струни, яка може викликати асоціації нот бандури, цимбал чи рояля, тобто узагальнений містичний звукотембр. Він виявився напрочуд важливим і необхідним для підсилення сприйняття як першої частини фільму, так і останньої в епізоді, під умовною назвою «Прощання з рідною землею». Коли герої фільму, прості селяни хрестяться і відчувають коливання полум'я рідних свічок [...]. А от у прощальному епізоді кінокартини, де відтворюється документальний церковний спів, інтуїція мені підказувала, що необхідно знайти виконавців похилого віку. Те чутиєве звукове коливання й досі впливає на мою душу і серце...» [8]. Відомо також, що композитору Володимирі Губі разом із звукорежисером Анатолієм Чернооченком вдалося записати випадково віднайдені на горищі однієї з буковинських хат «старі, майже трухляві від часу» і цимбали. «Торкнувши кілька струн, – доповнював власні спогади музикант, – я від здивування завмер. Цей тембр окремих нот мені вдалося самотужки скласти в окремий короткий, щемливий мотив, який супроводжував у фільмі прохід сліпих музикантів...» [8].

Не можна не зацентувати, що в середині 1960-х років радянське суспільство втомилося дослухатися до гасел і промов вождів різного рангу. На часі стало наближення до вічних істин, поза матеріальних цінностей, «постала потреба пізнати життя предків, яке протікало в єдності з природою» та ідеалізувати його [2, с. 63]. Підстави для ідеалізації, на думку Л. Брюховецької надавала саме народна творчість. «Здатність виражати суть речей у барвистих орнаментах, обрядових піснях і дійствах, – пише вона, – здатність сприймати природу як одухотворену – все це притаманне язичницькому світогляду. Збереженість давніх традицій, народного мистецтва в Україні, порівняно з іншими країнами, завжди була високою. До речі (і не випадково), одна із визначальних рис естетичної платформи «шістдесятників», а особливо поезії, кінематографа, малярства, – це прагнення виразити природу як субстанцію одухотворену, звернення до мови символів, метафор задля поетичного узагальнення вічних явищ...» [2, с. 63].

У 1971 р., наприкінці періоду українського поетичного кіно, Леонід Осика створює стрічку «Захар Беркут», зняту за мотивами однойменної повісті Івана Франка про подвиг маленької карпатської громади, що вступила в нерівний двобій з татаро-монгольськими завойовниками. Слід акцентувати, що режисер досить ретельно слідував за літературним першоджерелом. Така педантичність у відображенні художньої прози на кіноекрані, зумовлювалася на думку сучасних кінокритиків, з одного боку, пошаною до автора геніального твору, з іншого, глибоким розумінням авторського стилю І. Франка, який містив стриманість, об'єктивність у виборі колізій, прагнення до реставрації фресок минулого без штучного домальовування і яскравого гримування [9]. Незважаючи на те, що фільм був відзнятий Л. Осикою на широкоформатній кольоровій плівці, він не мав зайвої екзотики або зовнішньої ефектності; «Захар Беркут» став справжнім історичним кінополотном, де головний тон задає образ Захара Беркута (В. Симчич), створений надзвичайно лаконічними акторськими засобами. «Від цього ще більшої

вагомості і мудрості набирають кожне слово, жест, а, головне, безперервний рух думки. Захар Беркут гордо несе на своїх плечах прапор гуманності, волелюбства, патріотизму. Це триєдність визначає суть життя і його, і кожного члена суспільства. Це триєдність від далеких предків з покоління в покоління несе український народ» [9].

Композитор Володимир Губа, який працював над оформленням музичної канви «Захара Беркута», дотримувався концепції обробки народних пісень (варіації на тему), що, на думку дослідниці О. Бут, завжди була доброю традицією української композиторської школи. В. Губа широко застосував фольклор як інтонаційно-ритмічну основу кінотвору. Так, для головної лейттеми фільму він обрав мелодію пісні «Цвіте терен», яка «в оркестровому аранжуванні та варіативному розвитку прозвучала як гімн мужності та єдності в подоланні монгольської навали» [3, с. 18–19]. «Взагалі я дуже вдячний Леоніду Осичі за те, – говорив в одному з інтерв'ю В. Губа, – що він завжди мене запрошував із собою в експедиції, бо там я перебував у тому природному середовищі, серед акторів, і матеріал сприймався значно об'єктивніше, ніж коли просто читаєш сценарій...» [7].

Наголосимо, що із закінченням «відлиги» М. Хрущова на початку 1970-х років та зміною державного політичного курсу, в УРСР активізувався процес знищення українського поетичного кінематографа. Фільми, які принесли Леоніду Осичі справжню славу, не змогли захистити його від цькування. Режисерові було потрібно «або пристосовуватися до нових реалій, або шукати іншу роботу, або й навіть розділити гірку долю Сергія Параджанова» [1, с. 150–155]. Актор Іван Гаврилюк згадував: «Осика постійно перебував «під ковпаком» КДБ. Кожний його рух фіксувався. Щоб це припинити, потрібно було лише вступити до Комуністичної партії. Але якби Леонід це зробив, то став би чужим в компанії, до складу якої входили Брондуков, Степанков, Параджанов, Миколайчук, Биков та інші талановиті кіномитці. А Осика займав в цій когорті особливе місце – він був її совістю [...]. Якій обструкції він був підданий, коли зняв «Камінний хрест»! На ньому як на режисерові хотіли дійсно поставити хрест. Стрічку «зі скрипом» запустили по найнижчій, третій категорії спеціально, щоб її ніхто не побачив. Формулювання було таким: «Фільм Осики не вписується в межі соцреалізму». А між тим, в Нью-Йоркській кіноакадемії цю картину демонструють як зразок кінорежисури...» [10].

Підсумовуючи викладений у публікації матеріал, акцентуємо на таких висновках. Аналіз джерельної бази досліджуваної теми довів, що визначальні етапи творчої діяльності Леоніда Осики неодноразово обговорювалися у наукових публікаціях вітчизняних кінознавців. Водночас роль і місце музично-фольклорної традиції в оформленні стрічок кіномайстра було розглянуто в них досить побіжно й потребувало ретельнішого вивчення. У контексті українського поетичного кінематографа 1960-х років Леонід Осика став глибоко національним явищем, феноменом, в якому, за влучним формулюванням Л. Брюховецької, одухотворена «родова ознака поетичності проявлялася у реалістичних картинах» [2, с. 14]. Свідомо обираючи сценарії за творами класиків вітчизняної літератури, режисер сповідував принципи фольклорного кіно, які передбачали використання певної стилістики, зокрема, застосування різноманітних форм народної звичаєвості та автентичної художньої творчості. Художні пошуки Леоніда

Осики виразно віддзеркалювали мистецьке піднесення і занепад українського поетичного кіно 1960-х років. Стрічки «Камінний хрест» і «Захар Беркут» за мистецькою якістю, новаторським експериментом та відсутністю політичної кон'юнктури посідають важливе місце у вітчизняному кіно другої половини ХХ ст. і залишаються свідченням одного з яскравих проявів стихійного вибуху української національної культури у царині кіномистецтва. Використані у кінострічках музично-фольклорні компоненти (народна пісня, інструментальна музика, танець) стали потужним засобом підсилення динамічності та емоційності драматургічної дії, вагомим інструментом диспуту між українським поетичним та тогочасним радянським соцреалістичним кінематографом.

Дослідницька новизна отриманих у ході наукової роботи результатів полягає в тому, що вперше в теорії вітчизняного кіномистецтва проаналізовано значення музичного фольклору в режисерських здобутках Леоніда Осики. Безумовно, визначення місця і ролі народної музики у творчості кіномитця не може обмежуватися лише даною науковою розвідкою і, певна річ, вимагає більш ґрунтовного кінознавчого аналізу з подальшим викладенням набутих наукових результатів в монографіях з теорії і практики вітчизняного кіномистецтва.

Література

1. Безручко О.В. Особливості творчої і педагогічної діяльності Леоніда Михайловича Осики / О. В. Безручко // *Культура і сучасність*. – 2010. – № 2. – С. 150–155. **2.** Брюховецька Л. Леонід Осика / Л. Брюховецька. – Київ: Академія, 1999. – 219 с. **3.** Бут О. Пісенний образ в українському кіно / О. Бут // *Кіно-театр*. – 2010. – № 4. – С. 18–19. **4.** Буряк О. Муза й улюблениця геніальних режисерів Світлана Князева / О. Буряк // *Події та коментарі*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gazeta-ptk.org.ua/archives/7267>. **5.** Войтенко В. «Захар Беркут». Леонід Осика / В. Войтенко // *Аргумент-Кіно* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kinokolo.ua/argument/2399/>. **6.** Войтенко В. «Камінний хрест». Леонід Осика / В. Войтенко // *Аргумент-Кіно* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kinokolo.ua/argument/2398/>. **7.** Володимир Губа: «З Леонідом Осикою у нас була естетична спорідненість» / [розмову вела О. Велимчаниця] // *Кіно-театр*. – 2012. – № 5. – С. 14–17. **8.** Володимир Губа: «Знайти мистецький код – музичний, кінематографічний» / [розмову вела С. Неумивака]. – *Кіно-театр*. – 2014. – № 4. – С. 30–31. **9.** Знакомьтесь: кинорежиссер Леонид Осыка // *МаксАрт*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://maksart.org/kino-2/mastera-kino/osy-ka>. **10.** Іваницький С. Іван Гаврилук: «Увидев мертвого Івана Миколайчука, Осыка потерял сознание...» / С. Іваницький // *Факти*. – 2010. – 19 марта. **11.** Юрченко В. Несподіваний фільм Леоніда Осики / В. Юрченко // *Кіно-театр*. – 2002. – № 3. – С. 16–18. **12.** Тримбач С. Екранні медіа і нові технології в контексті сучасної доби / С. Тримбач // *Стратегії дослідження екранних медіа / НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*. – Київ, 2013. – 356 с.