



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
"ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ"

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія "Культурологія"

Випуск 8

Острого – 2011

УДК 008: 001. 891

ББК 71

Н 34

*Друкується за ухвалою вченої ради
Національного університету “Острозька академія”
Протокол № 3 від 27 жовтня 2011 року*

Редколегія збірника:

Пасічник І. Д., доктор психологічних наук, ректор Національного університету “Острозька академія” (головний редактор);

Кралюк П. М., доктор філософських наук, професор, проректор з навчально-наукової роботи Національного університету “Острозька академія” (відповідальний за випуск);

Жуковський В. М., доктор педагогічних наук, професор;

Вербець В. В., доктор педагогічних наук, професор;

Стоколос Н. Г., доктор історичних наук, професор;

Зайцев М. О., кандидат філософських наук, доцент;

Янковська Ж. О., кандидат філологічних наук, доцент (секретар);

Шевчук Д. М., кандидат філософських наук;

Петрушкевич М. С., кандидат філософських наук.

Рецензенти:

Афанасьєв Ю. Л., доктор філософських наук, професор;

Івановська О. П., доктор філологічних наук, професор.

Н 34

Наукові записки. Серія “Культурологія”. – Острог : Видавництво Національного університету “Острозька академія”, 2011. – Вип. 8. – 164 с.

Збірник наукових праць присвячено осмисленню актуальних проблем культурології. Здійснено аналіз теоретичних та історичних аспектів культури, звернуто увагу на проблеми культурної ідентичності, основні феномени культури в інформаційну епоху, досліджено питання, що стосуються українського народознавства та фольклористики. Матеріали збірника можуть використовуватися для подальших досліджень окресленої проблематики та під час проведення дидактичних занять.

ISBN 978-966-2254-07-2

© Видавництво Національного університету
“Острозька академія”, 2011

УДК 130. 2

Наталія Гумницька

КУЛЬТУРНА ТРАДИЦІЯ: ПЕРШООСНОВА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ФОРМУВАННЯ ГЛОБАЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ

Здійснена спроба підтвердити важливість культурної традиції для збереження національної ідентичності на базі етніцистської теорії нації. Проаналізовано проблеми збереження національної ідентичності в українському глобальному просторі.

Ключові слова: культурна традиція, національна ідентичність, глобалізація, цивілізація.

Гумницкая Н. Культурная традиция: первичная основа сохранения и формирования национальной идентичности и формирования глобального украинского пространства

Сделана попытка подтвердить важность культурной традиции для сохранения национальной идентичности на базе этницистской теории нации. Сделан анализ проблем сохранения национальной идентичности в украинском глобальном пространстве.

Ключевые слова: культурная традиция, национальная идентичность, глобализация, цивилизация.

Gumnytska N. Cultural tradition: main base of maintaining of national identity and formation of global Ukrainian universe

The author of the article makes an attempt to verify the importance of cultural tradition to maintain national identity on the basis of ethnical theory of nation. The problems of maintaining of national identity within global Ukrainian universe are analyzed.

Keywords: cultural tradition, national identity, globalization, civilizatio.

Ідентичність народу, ідентичність цивілізації відбито та сконцентровано в тому, що створив розум, в тому, що відоме як “культура”.

Мілан Кундера

Суспільство є культурною системою.

Огюст Конт

Історія людської цивілізації засвідчує її підпорядкованість природнім і суспільним законам розвитку. Духовна складова людської популяції була, є і, безперечно, залишиться двигуном суспільної цивілізації. Ці прописні істини набувають особливої актуальності у час глобалізаційних перетворень. Сьогодні на арені політичної боротьби “гаряча війна” набуває рис “холодної” – змагання відбуваються у “духовному полі”, тобто за свідомість та ідентичність (лояльність) певних груп населення щодо тих чи інших національних і наднаціональних утворень.

У теоретичних дискусіях актуалізуються проблеми етно- і націоналогії, національної та культурної ідентичності. У західній науковій думці особливої популярності набули дві протилежні концепції нації – конструктивістська й етніцистська. До яскравих представників конструктивістського (ситуативного) підходу належать Ерік Гобсбаум, Ернест Геллнер, Бенедикт Андерсон. Суть їхніх тверджень – заперечення спадкоємності нації (територіальної, культурної, політичної) і трактування її як модерного утворення, що не має попередників у минулому. Особливої популярності набула праця Бенедикта Андерсона “Уявлені спільноти”, ідеї якої знайшли схвалення серед українських вчених, зокрема Миколи Рябчука і Георгія Касьянова [1, с. 2].

Авторитетними представниками етніцистського (примордіалістського, перенніалістського, природного) підходу виникнення націй є Макс Вебер, Ентоні Сміт, Едвард Шилз, Яель Тамір та ін. Вони вказують на базову роль етнічної серцевини (стрижня, ядра, осердя), культури, культурних традицій та території в утворенні націй, підкреслюють їх закоріненість у минулому. Про історичну тяглисть явища впродовж століть або тисячоліть свідчать самі терміни примордіалізм (від “primordial” – первісний, фундаментальний, базовий) та перенніалізм (від “perennial” – споконвічний, невмирущий, довготривалий). Німецький соціолог Макс Вебер вважається батьком цього напрямку. Він одним із перших поєднав етно-культурно-політичні ознаки нації і визначив її головну мету – культивування власної культурної індивідуальності у своїй державі, усвідомлене прагнення громадянами держави нації, індивідуальність якої пов’язана з культурною ідентичністю. Ентоні Сміт у своїх працях послідовно відстоює ідею природної (етнічної) складової у формуванні національної свідомості індивіда, акцентуючи увагу на провідній ролі культурної традиції у цьому процесі. В одній із підсумкових відповідей своїм модерністським опонентам вчений стверджує: “незнищенна здатність етнічної спільноти та

ідентичності формувати одну з тривких основ соціально-політичної солідарності протягом усієї історії аж до теперішнього дня...нині немає ніяких ознак згасання етнічних зв'язків, яке пророкували так багато ліберальних спостерігачів.... глобалізаційний тиск через широкомасштабну міграцію і масові комунікації відродив етнічні зв'язки і почуття на всій земній кулі...розмаїття не ослаблює окремого характеру провідної публічної культури нації та унікальності її арсеналу міфів і символів, бо три головні культурні традиції трансформують її етнополітичне ядро, тасуючи та припасовуючи різні елементи" [3]. Суголосні думки, але майже на століття раніше виголошує Іван Франко. Головною ж ідеєю його світоглядного культуроцентризму було твердження: "національна культура кожного народу може повноцінно виконувати свої функції, коли вона здатна самостійно ставити і вирішувати найскладніші загальнолюдські проблеми..." [4]. Таким чином, національна культура стає цінністю для інших культур, збагачує їх і модернізується сама.

Новітня українська історія твориться у надзвичайно динамічних умовах як внутрішнього, так і зовнішнього характеру. Усе й усі охоплені потужною хвилею інтеграції, трансформації, процесом глобалізації. Особливістю сучасного етапу глобалізації є, по-перше, те, що вона не нівелює, а посилює світову нерівність, збільшує диспропорцію між слабкими і потужними державами, по-друге, посилює відродження національних почуттів, культурних традицій, тобто підтверджує теорію незнищенності етнічної суті людини. Архітектори побудови глобалізаційного простору не врахували духовної екзистенції народів, їх глибинного закорінення у традиційну культуру своїх предків на рівні підсвідомості та сакрального ставлення до цих духовних констант. Таке нерозуміння загрожує міжнаціональними (між-етнічними) конфліктами і наростанням терористичних рухів. Тому збереження національної екзистенції в умовах глобалізації є актуальним і означає знання та плекання глибинних традицій, звичаїв, міфів, моральних законів, залишених нащадкам їхніми прашурами. Культурна політика у сучасних умовах має опиратися на суспільну природу людини і запобігати нівеляції національних особливостей, руйнуванню національно-культурних світів. По суті, проблема полягає у збереженні національної (етнонаціональної) ідентичності індивіда, а, значить, збереженні культурної спадщини нації в процесі глобальних змін. Тільки усвідомлення індивідом своєї культурної традиції, свого індивідуального "я" в контексті загальнолюдського може ви-

кликати повагу до інших культурних особистостей та забезпечити їх гармонійне співіснування і розвиток в умовах бурхливих перетворень та трансформацій. Як не парадоксально, але процеси глобалізації, які викликали масову міграцію і перетин кордону між спільнотами, сприяли глибшому усвідомленню як власної національно-культурної ідентичності (тожсамості), так і пізнанню та повазі до іншої. Саме буття на пограниччі національних культур (усвідомлення межі свого національного-культурного поля та самотності іншого, самоповага і повага до представника іншої культури) є одним із позитивних чинників творення новітньої світової спільноти. В ієрархії ідентичностей нова європейська культурна ідентичність (наднаціональна ідентичність) не може бути протиставлена національній ідентичності, має дуалістичний характер і ґрунтується на концепції етноплюралізму, який передбачає прийняття до уваги інтересів, прав, відмінностей етнокультурних спільнот. Життєздатність європейської цивілізації полягає саме в її різноманітності. Важливою умовою позитивної міжкультурної взаємодії є сформованість національної ідентичності, усвідомлення кожним індивідом свого місця у соціокультурному просторі та у навколишньому світі. Сучасний розвиток телекомунікаційних, інформаційних і освітніх технологій забезпечує якість та оперативність взаємного спілкування на усіх рівнях (міжособистісному, міждержавному, міжрегіональному, міжнародному).

Молода Українська держава в сучасних галопуючих бурхливих процесах цивілізаційних змін має вирішувати питання ідентичності у декількох її вимірах: індивідуальному, регіональному, національному (в межах країни і у глобальному українському просторі), у межах Європейського Союзу (ЄС) і Співдружності незалежних держав (СНД). Як постколоніальна, посттоталітарна, постгеноцидна країна Україна має дуже багато проблем із самоусвідомленням, самототожністю, культурною й національною самовизначеністю її громадян. За міжнародними стандартами Україна належить до мононаціональної держави: згідно з всеукраїнським переписом 2001 року українці як титульна нація становлять 77,8%, росіяни – 17,3%, а інші етноси – 4,9%. Проте непростий історичний досвід українського державотворення призвів до серйозної втрати українцями своєї культурної традиції, історичної пам’яті і, найважливіше, мовної свідомості. А кожна держава починається з національної мови, яка є основою культури, національної моралі, самототожності. Ще давньогрецькі мислителі сформулювали мовно-культурний принцип самоідентифікації: ко-

жен, хто розмовляє грецькою мовою, – еллін, хто розмовляє незрозумілою мовою і дотримується інших звичаїв, – варвар. Представник епохи німецького Просвітництва Й. Г. Гердер вважає, що кожний народ розмовляє як мислить і мислить як розмовляє та, як історично сформована культурна спільність, реалізується передусім у мові. Отже, мова є основним чинником ідентичності народу, в ній відбиваються характер народу, його традиції. Радянська мовна політика і безвідповідальна гуманітарна політика керівництва незалежної Української держави впродовж 20-ти років новітньої історії призвели до сумної реальності: за мовно-культурною самоідентифікацією Україна умовно поділена на східну російськомовну та західну україномовну. Громадяни західних і центральних областей держави ототожнюють себе з українським етносом, виказують етнонаціональну свідомість і тому зорієнтовані на європейську культурну традицію. Співвітчизники на Сході та Півдні України орієнтовані в основному на базові цінності та культуру Російської Федерації, яка була тут панівною (на жаль, і в роки незалежності також) триваліший історичний відрізок, ніж в інших регіонах України. Тому цей географічний ареал держави зорієнтований на культурну політику СНД, тобто панросійську. Ще один сегмент української спільноти складають мігранти й іммігранти, а також діаспора, які за різними оцінками становлять від 15 до 20 мільйонів українців. Це потужний інтелектуальний і творчий потенціал, який фактично дорівнює половині населення України. Тому формування і збереження національної ідентичності цієї частини українського суспільства є важливим завданням для держави. Отже, історично склалася ситуація, що українське суспільство переживає глибоку кризу національної ідентичності, причини виникнення якої не мають аналогів у розвитку, наприклад, європейських держав. Теоретичною основою для розв’язання цієї складної проблеми може служити згадуване вище вчення етніцистів. Тим паче, що його блискуче на практиці підтвердило японське економічне диво, метаформула якого звучить: “Японський дух і світові технології”. Дух як накопичений віками традиційний досвід народу, втілення ментальності та ієрархії цінностей. Цікавими у цьому напрямку є концептуальні думки українського етнопсихолога Володимира Куєвди, викладені, зокрема, у монографії “Міфологічні джерела української етнокультурної моделі: психологічний аспект”. Зокрема, вчений стверджує: “Процес часової трансляції забезпечує універсальний закон суспільно-психологічної спадкоємності – традиція, яка у свою чергу формує тради-

ційність як спосіб і форму буття людини, об’єктивовану реальність міфологічних пластів знань та свідомості” [5]. Закон традиційності передбачає незмінність і збереження того, що було вже знайдено колись. Прагнення усталеності, неперервності усвідомлюється людиною як потреба, як особливий психічний стан індивіда. Німецький філософ Карл Юнг застерігав “Нехтування життєвизначальними закономірностями традиціоналізму гальмує самореалізацію людини, приводить її до глибинних суперечностей з власною ментальною природою”. Що практично спостерігаємо в реальному житті українського суспільства. Панування чужої репресивної культури не могло не позначитися на психоемоційному стані наших співвітчизників: прояви дискомфорту, певної агресивності та депресивності, почуття невдоволеності і меншовартості. Перелік цих негативних проявів можна продовжити. Про природу такого стану особистості говорить український філософ І. Пасько. Він стверджує, що духовна екзистенція народу розгортається “як трихотомія архетипів етнічного несвідомого, панівної культури і цивілізаційних структур. *Етнічне несвідоме*, завжди утаємничене у вигляді символів і ритуалів, несе в собі відкарбування пам’яті минулого народу. Це найбільш архаїчний сегмент його духовного буття, що постійно виявляє себе у самий неочікуваний спосіб і час. Натомість *цивілізація* – це нормативна суспільно-політична та морально-правнича структура, в рамках якої відбувається реальне життя етносу. Зв’язок і гармонізація цих двох сфер *є функцією культури*” [6]. Реальне суспільне буття сьогодні в Україні свідчить про порушення взаємозв’язку між згаданими сферами, що призвело до кризи етнонаціональної ідентичності. І. Пасько стверджує, що постколоніальні народи живуть у двох культурах: з одного боку, недорозвинена, заблокована чужорідною культурою, культура етносу, а з іншого – розвинена панівна культура, сформована на підмурках архетипів іншого народу, яка стає репресивною щодо першої. Блокування етнічного підсвідомого панівною чужорідною культурою породжує ментальний дискомфорт (масове відчуття тривоги, небезпеки, апатії, агресії), а суспільне буття набуває рис ірраціональності та непрогнозованості. Тому **вкрай важливим є наявність високої власної культури**, яка здатна в короткий термін відновити адекватні форми цивілізації і отримати гармонійне суспільство. Показовим прикладом може слугувати сучасна Польща. В Україні історичний шлях до свого усвідомлення як нації набагато складніший, оскільки супроводжується тривалий час невідповідністю етнічного несвідомого

мого і пануючих у суспільстві цивілізаційно-нормативних структур. А власний культурний сегмент є малопотужним і поки що нездатним здолати ментальний дискомфорт і розбудувати адекватний свій власний соціально-політичний устрій. Україна переживає культурну кризу у широкому розумінні цього поняття і, відповідно, кризу національної ідентичності, базовим фактором формування якої є культура. Сьогодні духовне відродження, оновлення нації стає категоричним імперативом часу. Для цього потрібна чітка методологія окреслення парадигми національної культури. І тут важливим елементом повернення нашої духовності є етнічне несвідоме, наша культурна традиція, закодована в глибоких пластах міфотворчості, в артефактах, архетипах колективного несвідомого. Найскладніше, як стверджує В. Куєвда, для кожної нової генерації народу розкодувати ці імперативи архетипів і вже свідомо використати для розбудови власної культури та цивілізації. Таким чином, культурна традиція є незаперечним постулатом відродження національної української культури і формування (етно)національної ідентичності в умовах сучасних глобальних викликів. Таке твердження кореспондується із теоретичними висновками багатьох зарубіжних вчених. Зокрема, американський філософ Еріх Фромм визначив п'ять типів людських потреб: 1) спілкування; 2) творчості; 3) глибоких коренів; 4) пізнання; 5) прагнення до уподібнення, пошук об'єкта поклоніння. Найважливішим вчений вважав п'ятий тип. А таку орієнтацію дає культура.

Отже, український етнос складається із українців, що живуть в Україні, і українців, що проживають за її межами. За своєю культурною традицією, своїм глибинним корінням вони належать до українського етносу і творять єдиний глобальний український простір [7]. Проте проблеми відродження, формування і збереження національної ідентичності українців зарубіжжя мають свою специфіку, пов'язану, зокрема, з потребою їх повноцінної інтеграції в суспільно-культурне середовище країни-проживання. Таким чином, молодій Українській державі необхідно вирішити надскладне завдання: зберегти українську ідентичність, свідомість практично щонайменше трьох сегментів українського народу – Центрально-Західної України, Південно-Східної України і всього українського зарубіжжя (розселення більш ніж у 35-ти країнах світу). Викладені вище теоретичні підходи деяких зарубіжних і вітчизняних вчених дозволяють дійти певного оптимістичного висновку: базовою цінністю, яка має лягти в основу усіх методологічних стратегій формування національної ідентичнос-

ті, має стати культурна традиція як сконцентрований вияв розуму і ментальності далеких пращурів, що є незмінним, сакральним, унікальним кодом кожної окремої нації, її етнічним корінням та духовною екзистенцією.

Першочерговим завданням на шляху адаптації культурної традиції до сучасних умов є її глибоке вивчення і засвоєння усіма трьома сегментами української спільноти. Насамперед це стосується історичної пам’яті (разом із міфотворчістю), мови як коду народу і ключа до розуміння його душі та культурно-мистецької і духовної спадщини, створеної нашими далекими предками. Для цього мають бути створені відповідні освітньо-інформаційні програми, які повинні врахувати специфіку і ментальність української спільноти Центрально-Західної України, Південно-Східної України і країн компактного розселення українців за межами України, тобто всього глобального українського простору. До складання зазначених програм мають бути залучені провідні спеціалісти в галузі різних дисциплін, оскільки питання ідентичності є багатофункціональною проблемою. Зокрема, етнопсихологи, філософи, культурологи, історики, мовознавці, мистецтвознавці, соціологи, політологи. Освітньо-інформаційні програми для українців зарубіжжя теж потребують окремої диференціації: для українців так званої “четвертої хвилі”, українців східної та західної діаспори. Незважаючи на складність проблеми формування і збереження національної ідентичності українців через її різноментальну спрямованість, з огляду на непрості історичні обставини, оптимізм у її розв’язанні додають теоретичні викладки як вітчизняних, так і зарубіжних вчених про незнищенність етнічного, природного ядра суспільних груп і націй. Масова міграція у добу глобалізаційних перемін оголила та підсилила протиріччя між процесами уніфікації і локалізації цивілізаційних структур. Саме тому культурна традиція у її широкому розумінні як концентрат розуму, залишеного пращурами нащадкам, є базовим чинником збереження національної ідентичності будь-якого народу, в тому числі глобального українського простору. Панівною на сучасному етапі варто вважати саме етнічну ідентичність. Етнічні спільноти переймаються збереженням культурних маркерів, насамперед мови, звичаїв, символів, міфів. Вміле поєднання культурної традиції, як духовного буття народу, із високими зразками універсальної національної культури є категоричним імперативом часу. А гармонійний зв’язок високої національної культури з нормативними суспільно-політичними і морально-правничими структура-

ми дасть можливість створити цивілізоване суспільство національно свідомих громадян із чітко окресленою ідентичністю.

Література:

1. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізненого націєтворення. – К.: Критика, 2000.
2. Касьянов Г. Теорії націй і націоналізму. – К.: Либідь, 1999. – 352 с.
3. Сміт Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт, республіка: Наукове видання. – К.: Темпора. – 312 с.
4. Мазепа В. І. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – К.: Видавця ПАРАПАН, 200. – 232 с.
5. Куєвда В. Міфологічні джерела української етнокультурної моделі: психологічний аспект: Монографія. – Донецьк: Український культурологічний центр. Донецьке відділення НТШ, 2007. – С. 209-210.
6. Куєвда В. Міфологічні джерела української етнокультурної моделі: психологічний аспект: Монографія. – Донецьк: Український культурологічний центр. Донецьке відділення НТШ, 2007. – С. 4.
7. Гумницька Н. Глобальний український простір – проблеми збереження національної ідентичності // Збірник матеріалів третьої Міжнародної науково-практичної конференції “Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті: сучасний вимір, проекція в майбутнє”. – Львів: Видавництво Львівської політехніки, 210. – С. 191-196.

УДК 130. 2

Гощук Олеся

ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НА ЛОКАЛЬНОМУ РІВНІ ЯК РЕАКЦІЯ НА ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

У статті досліджується проблема збереження культурної ідентичності на локальному рівні, яка піддається тиску глобалізаційних процесів. Аналізується ситуація, яка склалася у сфері національних культур, зокрема, української, та розглядаються можливі способи вирішення цього конфлікту.

Ключові слова: глобалізація, культурна ідентичність, локальна культура.

Гощук А. Сохранение культурной идентичности на локальном уровне как реакция на влияние глобализации

В статье осмысливается проблема сохранения культурной идентичности на локальном уровне, который поддан давлению глобальных процессов. Анализируется ситуация, которая сложилась в сфере национальных культур, в том числе, украинской, и рассматриваются возможные способы решения данного конфликта.

Ключевые слова: глобализация, культурная идентичность, локальная культура. **Hoschuk O. Saving of the cultural identity on the local level as a reaction on the influence of globalization**

The article is dedicated to the problem of saving the cultural identity on the local level which is gives way to the global processes. The Author analyzes the situation which is formed in the sphere of national cultures (specifically, Ukrainian culture) and presents some possible methods of the deciding of this conflict.

Keywords: globalization, cultural identity, local culture.

Уніфікація національних культур у процесах глобалізації – це процес, що став наслідком економічної інтеграції, незважаючи на помітну автономність культури від економіки, і, здавалося б, здатність

культури зберегти свої специфічні національні, традиційні, ідейні підстави в глобальних економічних інтеграційних процесах.

Сьогодні, як ніколи раніше, культура, а з нею й культурна ідентичність, повинна бути осмислена як вирішальний аспект глобалізації. При цьому не слід вважати, що глобалізація культури – це лише встановлення культурної однорідності у всесвітньому масштабі. Цей процес містить у собі культурні зіткнення й протиріччя, які можуть бути вирішені тільки ґрунтуючись на новій філософії взаєморозуміння.

Всеохопність глобалізації дала можливість усім регіонам стати учасниками єдиного культурного простору, однак для того, щоб зайняти своє повноправне місце в ньому, малорозвиненим народам потрібно активно конструювати та утверджувати свою культурну ідентичність, щоб не потрапити під нищівні нівелюючі впливи глобалізаційних процесів. Та й навіть такі потужні національні культури, як французька чи німецька, змушені відстоювати свою самотність та право на існування.

Отже, принципово здатність до самозбереження специфічних культур, а з ними й культурної ідентичності її носіїв, можлива, але реалізується ця можливість тільки за певних умов. Найпершою з них є безумовна значимість національної культури для світового співтовариства. Для цього ця культура повинна бути не тільки внутрішньо багата, але й сприймана світом, потрібна світу – тоді світове співтовариство зацікавлене в її збереженні, як у загальному надбанні.

Виходячи із цього, можемо сформулювати вимоги, яких повинна дотримуватися та чи інша культура, яка прагне зберегтися в умовах глобалізації. Так, український дослідник В. Лях у цьому аспекті наголошує на здатності народів до сприйняття іншої національної культури. На думку дослідника, “така здатність припускає, у свою чергу, наявність у сприйманій культурі загальнолюдського змісту, причому настільки великого, щоб стала реальною можливістю розглянути цей загальнолюдський зміст крізь призму свого національно-культурного сприйняття. Іншими словами, концентрація загальнолюдського в тій або іншій культурі повинна бути настільки значною, щоб вона забезпечила можливість подолання специфічно національних форм вираження загальнолюдського” [1].

Якщо розглядати цю умову щодо української культури, яка теж перебуває у важкій ситуації самостановлення та боротьби з глобальними впливами, то відразу можна констатувати той факт, що хоч вона і є надзвичайно різноманітною та унікальною, адже поєднує в собі культурні

надбання тисячолітньої давності, але, на жаль, поки що є не широко представлена на світовій культурній арені. За кордоном люди знають про нашу культуру лише певні стереотипні факти, дуже часто плутаючи її з російським національним надбанням. І хоча є продуктивні спроби представлення нашої культури на різноманітних мистецьких фестивалях, конкурсах і т. д., однак вони не набувають глобального поширення та розголосу. Відповідно, щоб українська культура стала невід’ємною частиною загальносвітового надбання, ми повинні брати активнішу участь у світовому культурному житті.

Але й виконання цієї умови, як переконують деякі дослідники, ще не гарантує збереження культурної ідентичності – це тільки можливість. В інших культурних країнах повинно бути досить багато людей, здатних до сприйняття “чужої” культури. Тільки тоді така культура справді стає такою, що сприймається. Якщо ж здійснити проєкцію на українську культуру, то немає сумніву в тому, що інші народи будуть сприймати її на належному рівні, коли ми зможемо розвіяти ті неправильні (найчастіше, з негативним характером) стереотипні уявлення, які побутують про неї ще з радянського періоду. Адже, окрім специфічних національних рис, наша культура ґрунтується на демократичних засадах і християнських цінностях, які є не чужими принаймні всьому європейському світу, частиною якого ми вже не один рік намагаємося стати.

Але й на цьому шляху глибоку, загальнолюдську культуру очікують небезпеки: не вмючи знизити загальнолюдське значення, ініціатори уніфікації впливають саме на сприймаючу її людину, роблячи її нездатною до такого сприйняття. Тут є великий вибір подібних засобів: від вселяння ідей переваги власної культури (з паралельним руйнуванням й її) до знеособлювання кожної людини шляхом підміни особистісного сенсу життя на уніфіковані умовні життєві цінності, до засвоєння яких людину підштовхує конкурентна боротьба за їхнє володіння [3, с. 15].

Інтеграція й фрагментація, глобалізація й регіоналізація сучасного світу доповнюють і взаємно підтримують один одного, а, точніше, є двома сторонами того самого процесу. Із цієї причини для позначення теперішніх загальнопланетарних тенденцій іноді вдаються до використання терміна “локалізація”, щоб підкреслити ті обставини, що співіснування синтезу й розкладання, інтеграції й роздробленості не є випадковістю, і їх неможливо уникнути й скасувати.

Процеси локалізації чітко видно і на прикладі української культури. Набувають популярності різноманітні мистецькі акції, які носять на-

ціоналістичний характер, люди починають використовувати у своєму побуті речі з українською символікою. Однак існує і зворотна сторона цього процесу: іноді наша культура перетворюється на дешевий кітч, що приводить до її нівеляції. Окрім цього, деякі процеси набувають гіпертрофованого характеру. Наприклад, тенденція дублювати фільмів українською мовою, звичайно, є позитивною та необхідною, однак іноді вона є недоречною, коли застосовується до тих російськомовних фільмів ще радянських часів, які наше суспільство звикло сприймати в оригінальному варіанті.

Сьогодні можна почути, що все українське стало модним. І саме це й викликає насторогу, адже мода є дуже швидкоплинним і змінним поняттям. Отож, оскільки ми повинні прагнути до стабілізації та вкорінення національної культури, вона має бути не модною, а невід'ємною частиною нашого життя.

Отож, аналізуючи сучасну ситуацію, ми бачимо, що культурному різноманіттю людства кинутий виклик з боку західної масової культури, і відповіддю на нього може бути тільки послідовне й поступове використання національних культурних цінностей, що сприяє позитивному рішенню поставлених перед суспільством проблем.

Адже людство не може не шукати інших варіантів розвитку. Іван Дзюба стверджує, що один із напрямів цих пошуків – антиглобалістський рух, який зростає в усьому світі, скликаючи під свої гасла найрізноманітніші соціальні, релігійні, інтелектуальні сили. І хоч би як до нього ставитися, треба визнати, що він змушує глобалістів передбачати певні гуманістичні корекції.

Набуває популярності ідея доповнення глобалізації глокалізацією, що передбачає не тільки збереження, а й піднесення регіональних господарських, суспільно-звичаєвих, культурних потенціалів. Це дало б можливість, не протидіючи позитивним тенденціям глобалізації, зменшити її уніфікаційну дію та повніше розкрити творчий потенціал усіх людських спільнот. Адже етнічна багатоманітність людства з багатоманітністю культур – найбільший здобуток людської історії, й утрата його – незворотне збіднення й примітивізація життя людства, загроза його майбутньому.

Література:

1. Лях В. Свобода і пошук нових форм ідентичності в добу глобалізації. – <http://www.socio.sp.ua/analit/globalisation.htm> (20. 01. 09).

2. Мартен Д. Метаморфози світу: Соціологія глобалізації / Пер. з фр. Є. Марічева. – К. : Вид. дім “КМ Академія”, 2005. – 302 с.
3. Панарин А. Глобальное информационное общество: вызовы и ответы // Власть. – 2001. – № 1. – С. 12-20.
4. Резнік О. Вплив глобалізації на формування політичних ідентитетів особистості // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2002. – № 2. – С. 21-29.
5. Beck U, Beck-Gernsheim E. Individualization. – London: Sage, 2002. – 221 p.

УДК 7. 01

Дмитро Шевчук**ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ЕСТЕТИКА Г. ШПЕТА**

У статті доліджено концепцію феноменологічної естетики відомого філософа Густава Шпета. Звертається увага на розуміння естетичних аспектів слова, представлене в працях Г. Шпета. Досліджуються театрологічні ідеї мислителя, а також принципи наук про мистецтво, що були ним розроблені.

Ключові слова: філософія, феноменологічна естетика, театрологія, мистецтвознавство.

Шевчук Д. Феноменологическая эстетика Г. Шпета

В статье исследована концепция феноменологической эстетики известного философа Густава Шпета. Обращается внимание на понимание эстетических аспектов слова, представленное в работах Г. Шпета. Исследуются театрологические идеи мыслителя, а также принципы наук об искусстве, которые были ним разработаны.

Ключевые слова: философия, феноменологическая эстетика, театрология, искусствоведение.

Shevchuk D. The phenomenological aesthetics of G. Shpet

In article it's investigated the conception of phenomenological aesthetics of famous philosopher Gustav Shpet. The author pays attention to the aesthetical aspects of word that is presented in Gustav Shpet's works. The theatrological ideas and principles of science about art are also analyzed.

Keywords: philosophy, phenomelological aesthetics, theatrology, science about art.

Особливе місце у творчості Густава Шпета займає естетика та розробка принципів мистецтвознавства. В двадцятих роках ХХ століття мислитель співпрацював з багатьма російськими митцями, акторами, театральними та літературними критиками. Як згадують члени його родини, Г. Шпет у цей час надзвичайно цікавився театром, що власне й відбилося в його працях із естетичної проблематики, в яких він часто звертався до театру як виду мистецтва [1, с. 155-169]. Найбільш

значимими працями із проблем естетики є “Естетичні фрагменти” (1922-1923) і “Театр як мистецтво” (1922). Крім цього, свої погляди, що стосуються певних питань естетики, мислитель репрезентував під час виступів на засіданнях секцій Державної академії художніх наук.

Естетику Г. Шпет визначає як вчення про естетичну свідомість, яке є корелятивним до онтологічного вчення про естетичний предмет [6, с. 411]. Через це сучасні дослідники окреслюють його естетичне вчення як варіант “феноменологічної естетики”. Так, наприклад, Т. Щедріна зауважує, що сам мислитель терміна “феноменологічна естетика” ніколи не використовував, однак його підхід до свідомості завжди був феноменологічним. Мислитель, на думку дослідниці, працює в пограничній сфері поміж феноменологією естетичної свідомості та феноменологією конститутивних актів. Відповідно до цього, підхід Г. Шпета до естетичних проблем співвідноситься із загальними філософськими принципами його творчості, які виражаються у постановці трьох основних проблем: по-перше, проблема смислу і відповідного акту осягнення смислу; по-друге, проблема соціального буття; по-третє, проблема логіки як науки про слово [8, с. 8].

Варто звернути увагу на те, що для Густава Шпета естетичні форми та категорії не є буттєвими формами та категоріями, оскільки вони ідеалізують емпіричне буття і окреслюють можливість чуттєвого сприйняття ідеального буття. Крім того, Г. Шпет стверджує, що естетичний досвід не спрямовується безпосередньо на предмети. Іншими словами, актуальний або можливий предмет повинен в певний спосіб сприйнятися свідомістю суб’єкта, щоб перетворитися на естетичний предмет. До цього слід також додати розуміння мистецтва, яке характерне було для мислителя. Згідно з ним, мистецтво містить в собі елемент пізнання, який органічно в нього входить і представляє варіант культурного пізнання. Мистецьке пізнання повинне передбачати не логічну, а естетичну організацію. Остання передбачає рух від цілісного сприйняття до його роздвоєння на поняттєве представлення (логіка) та споглядальну насолоду (естетика) та подальшого їх поєднання, що проявляється у дії та поведінці як творчості [4, с. 95-100].

Одним із основних понять Шпетівської естетики є категорія “слова”. Праця “Естетичні фрагменти” присвячена аналізу естетичних аспектів у структурі слова. Г. Шпет зазначає, що “... слово є не лише явищем природи, але й принципом культури. Слово є архетип культури: культура – культ розуміння, слова – втілення розуму” [6, с. 380]. У праці “Мова та сенс” вчений виділяє основні значення терміна

“слово”. Насамперед, *слово* вживається в значенні всього (як усного, так і письмового) мовлення, позначаючи тим самим певну здатність людини, на відміну від “безсловесних” тварин. Слово постає тут як засіб повідомлення та вираження думок, почуттів, знань і т. д. В другому значенні *слово* позначає будь-який закінчений за сенсом уривок мовлення, так само як деякий вираз чи повідомлення. Густав Шпет зазначає, що, як правило, – це сукупність “окремих слів” внутрішньо пов’язаних між собою “за сенсом”. “Окреме” слово він трактує у досить широкому значенні. “Окремих” означає не стільки у сенсі “окремо виголошених”, скільки “окремо окреслених”. В “Естетичних фрагментах” вчений вказує, що те, чим власне є “одне слово” чи “окреме” слово, визначається контекстом. Залежно від мети, з певного контексту, як окреме слово, може бути виділений то один, то інший звуковий комплекс. “В нові часи, – пише Г. Шпет, – графічне зображення та виділення в окреме слово звукового комплексу встановлюється довільно – великою мірою, з точки зору зручності та потреб граматичної морфології... Синтаксичний “порядок слів” також є словом, відповідно, річ, книга, література всього світу, вся культура – слово” [6, с. 381]. У другому значенні терміна “слово” можна говорити також про сукупність “виразів”, “фраз” і т. д. “В цьому сенсі, – пише мислитель, – ми виголошуємо слово, беремо його, отримуємо, тримаємо тощо. Тут також ми говоримо про “дар” або “здатності” “володіння” словом, але уже в сенсі деякого мистецтва, або вміння, на противагу невмінню...” [7, с. 232]. У третьому значенні *словом* називається певна остання, неподільна частина мови, елемент мовлення. Густав Шпет зазначає, що це, власне, є так зване “окреме слово”. “Визначення такого “окремого слова” складає великі труднощі, оскільки, очевидно, тут зовнішнім критерієм вимови, окреслення, або навіть граматичного визначення не можна керуватися. Критерієм залишається саме значення слова” [7, с. 233].

Спільним для усіх цих значень є те, що слово завжди є значенням “виразу” чи “повідомлення”. Тому, зазначає вчений, “слово” обов’язково передбачає як свій корелят “значення” та “сенса”.

Окрім того, у праці “Мова та сенс” Густав Шпет детально аналізує слово як засіб пізнання. Мислитель зазначає, що предмет нічого більше від пізнання не вимагає як свого повного та всебічного вираження. Відповідно, для досягнення цієї мети пізнання користується словом, воно бере його в логічній дії, – через посередництво слова воно термінує предмет і представляє нам його у термінованих значеннях. Від-

шттовхуючись від цього, Г. Шпет стверджує, що пізнання є метою, а слово – його засобом.

у праці “Естетичні фрагменти” Г. Шпет здійснює аналіз структури слова. Цим самим вчений, певною мірою, наближається до філософії структуралізму. Густав Шпет зазначає, що під *структурою* слова розуміється не морфологічна, синтаксична або стилістична побудова, взагалі не “площинне” його розміщення, а, навпаки, органічне, вглиб: від того, що чуттєво сприймається до формально-ідеального (ейдетичного) предметА, за всіма ланками відношень, що розміщуються між цими термінами. Структура є конкретно будовою, окремі частини якої можуть змінюватися в “розмірі” і навіть якості. Мислитель зазначає, що “жодна частина з цілого in potentia не може бути усунена без руйнування цілого” [6, с. 382].

Структуру, за Г. Шпетом, потрібно відрізнити від “складного”, як того, що конкретно ділиться, так і того, що розкладається на абстрактні елементи. Структура відрізняється також від агрегату, складна маса якого дозволяє знищення та зникнення з неї будь-яких складових частин без зміни якісної сутності цілого. Разом з тим, Густав Шпет зазначає, що духовні та культурні утворення мають суттєво структурний характер, таким чином, можна сказати, що сам “дух” чи культура – структурні.

Загалом, в “Естетичних фрагментах” слово постає в естетичному аспекті. Мислитель зазначає, що слово, як сутнісна даність, не є саме по собі естетичним предметом. А отже, “... потрібно аналізувати форми його даності, аби знайти в його даній структурі моменти, що піддаються естетизації. Ці моменти складають естетичну предметність слова” [6, с. 383].

Густав Шпет зазначає, що знак нам даний як деяка річ, яка чуттєво сприймається. Цю річ, перш за все, характеризують як певну “фізичну” річ. Таку характеристику слід розуміти досить широко – “... це є не лише річ у світі матеріальних механічних процесів, але також у світі живих істот та їх процесів, як власне вітальних, так і, більш вузько, душевних” [2, с. 80]. До речей дійсності слід віднести також соціальні “речі”, що безпосередньо відрізняються як від механічних, так і життєвих – “... так само, як життєве ми визнаємо *більш повною* формою буття дійсності, аніж механічне, так і соціальне є ще більш повною формою буття цієї ж дійсності” [2, с. 81]. Слово як знак, таким чином, постає не лише як акустичне або візуальне сприйняття, і не лише сприйняття фізичної та душевної дійсності, але й дійсності

соціальної. Разом з тим, у цій праці мислитель звертає особливу увагу на відношення “знак-значення”, відзначаючи, що саме слово є системою цих відношень.

На основі загального розуміння слова як знаку Г. Шпет виокремлює в його структурі естетичні аспекти. Одним із найперших естетичних аспектів слова є акустичний комплекс (вимовляння слова). Для того, щоб оцінити естетичний комплекс слова, реципієнт не обов'язково повинен знати значення слова. Для аналізу акустичного комплексу важливою є концентрація на фонетично-акустичних властивостях слова, і аж ніяк на його значенні.

Густав Шпет зазначає, що акустично-фонетичний комплекс слова відіграє малу роль в естетичному переживанні. Актори і поети використовують фонетику для того, щоб викликати у реципієнта певне враження, передати йому стиль або ж характерні риси висловлювання чи письма. Значення акустичної форми слова визначається не граматичною роллю, але виключно звуковим враженням. Акустично-фонетичний комплекс є зовнішньою формою слова.

Густав Шпет звертав також увагу на форми “внутрішньої конституції” слова. Ділив їх на дві групи: логічні та поетичні форми. Найпростішим проявом внутрішньої форми слова є логічна форма. В “Естетичних фрагментах” мислитель зазначає, що логічна форма є відображенням предметних зв'язків та їх перетворення, яке має онтичний корелят [6, с. 440]. Сама по собі логічна форма має справу з ідеальними відношеннями. Вона викликає враження ясності та впевненості, викликаючи відчуття інтелектуального задоволення. Зосередження на логічних принципах нічого не додає до естетичного переживання. Логічна форма, таким чином, є пасивною умовою естетичного переживання, невиконання якої може викликати негативну реакцію в естетичному плані.

До групи внутрішніх форм слова, яку виокремлював Густав Шпет, наєжать також поетичні форми. Саме вони викликають різного роду естетичні емоції. Часом поетичні форми протиставляються логічним формам. Поетичні форми зумовлюють, згідно із Г. Шпетом, те, що слово постає передусім як слово-образ, яке відрізняється від слова-терміна. Слово-образ вказує на рису речей, яка пов'язана із творчою уявою, а також має певне переносне значення. Слово-термін, натомість, прагне обійти переносне значення і перейти до “прямого вираження”, відіграючи, насамперед, роль засобу повідомлення.

Важливим аспектом естетичної теорії Густава Шпета є його те-

атрологічна концепція, представлена в праці “Театр як мистецтво”. Концепцію театру як мистецтва, що представлено в цій праці, можна розглядати як варіант європейської театрології, що бере за основу феноменологічне естетичне.

Свій аналіз театру як виду мистецтва Густав Шпет розпочав із діагностування ситуації, яка мала місце в тогочасній філософії мистецтва. Звертав увагу на панування двох протилежних одне до одного тверджень: (1) театр є самостійним видом мистецтва; (2) театр не є автономним мистецтвом. Густав Шпет зауважував, що, як правило, театральні критики приймають перше твердження без якоїсь глибшої рефлексії, переконуючи, що театр викликає естетичне переживання, а тому є мистецтвом. Сам же Г. Шпет проблематизував твердження про те, що театр є мистецтвом, ставлячи такі питання: в чому полягає сутність театру як мистецтва? В чому полягає суть майстерності актора? Що дає підстави для виокремлення театру як специфічного самостійного виду мистецтва серед інших видів? Чи справді театр є самостійним мистецтвом? [5, с. 77].

Шукаючи відповіді на ці питання, Г. Шпет проаналізував різні погляди на театр, що репрезентовані різними філософами, що займалися естетичною проблематикою. Узагальнюючи свій аналіз, виокремив три основні концепції театру, що домінували в естетичній теорії початку ХХ століття.

Перша концепція театрального мистецтва, яка була найбільш поширеною, представляє театр як синтетичний вид мистецтва, тобто як таке мистецтво, що поєднує в цілісність інші види мистецтва (література, музика тощо). Прихильником цієї концепції театру був Річард Вагнер. Густав Шпет, своєю чергою, у праці “Театр як мистецтво” висловлює твердження, що синтез різних видів мистецтва не є специфічною рисою театру. Питання, що стосується театру як синтетичного мистецтва і взаємовідношення між різними видами мистецтва, Густава Шпет вважав надто важким для однозначного вирішення, оскільки на нього не можна дати відповіді, поки не буде визначено специфіки окремих видів мистецтва.

Друга концепція театрального мистецтва представляє театр як певний вид мистецтва другого порядку. Таке розуміння театру ґрунтувалося на досить близькому зв'язку між діяльністю поета, письменника, автора драми та “виконавцем” ролі. Г. Шпет критикує цю концепцію театру, стверджуючи, що театр можна окреслювати як вторинну творчість чи мистецтво другого порядку щодо літератури

лише у випадку, якщо його роль обмежується виключно інтерпретацією літературного твору.

Згідно із третьою концепцією театрального мистецтва театр не є самостійним мистецтвом. У межах такого розуміння театру стверджується, що актор є виключно інтерпретатором художньої літератури. Цю концепцію театрального мистецтва Густав Шпет називав “цілковито нігілістичною”. Шпетівська критика цієї концепції полягала у твердженні, що якби сценічне мистецтво було виключно мистецтвом інтерпретації літературних творів, тоді найкращими акторами були б вчителі та професори літератури, а також літературні критики.

Здійснивши критичний аналіз панівних поглядів на мистецтво театру, Густав Шпет представив власну концепцію театрального мистецтва. Найважливіші положення цієї концепції такі:

(1) театр є самостійним і специфічним видом мистецтва серед інших видів мистецтва; театр використовує літературу, малярство, музику, але не існує виключно для цілей літератури, малярства чи музики;

(2) актор є технічним матеріалом для його власної творчості;

(3) художнім змістом сценічного мистецтва є експресивність актора;

(4) художнім завданням театру не є реалізація особистості актора чи “оживлення” літературної постаті, однак чуттєве втілення ідеї в образ, який твориться завдяки творчості актора;

(5) композиційне відношення форми чуттєвого образу на сцені (образу, який сприймається глядачем) та ідеї особи, яка представляється (літературного героя), є внутрішньою формою вистави;

(6) театральна естетична істина полягає в експресивній ілюзорності;

(7) критерій висловлювання про реальність не можна застосовувати до театральної вистави.

Таким чином, праця “Театр як мистецтво” містить один із перших детальних аналізів феномену театру як особливого виду мистецтва в російській естетиці. Г. Шпету вдалося у своєму дослідженні представити своєрідну феноменологію театру. Особливої уваги заслуговує його аналіз майстерності актора, яка полягає у подоланні власної особистості. На основі цього Г. Шпет демонструє особливу реальність, із якою має справу театральне мистецтво. Ця реальність не копіює реального життя, але вибудовується на основі відтворення смислу життя на основі певної естетичної ідеї.

Естетика Густава Шпета тісно пов’язана із його розробками принципів наук про мистецтво. Цьому питанню присвячено, зокрема, стат-

тю “До питання про постановку наукової роботи в сфері мистецтвознавства” (1926). Як зізнається сам мислитель, ця праця була написана з метою проаналізувати актуальну ситуацію в мистецтвознавстві, відсилаючись до звіту з II Конгресу естетики і мистецтвознавств, який відбувся в Берліні в 1924 році. На цьому конгресі було прийнято резолюцію, яка стосувалася наук про мистецтво. В ній проголошувалася, зокрема, вимога, аби в університетах та вищих школах поряд із історичними мистецькими дисциплінами знайшлося місце також систематичним дослідженням мистецтва – тобто загальній теорії мистецтва [3, с. 135]. Спираючись на цю вимогу, Густав Шпет прагне проаналізувати проблему співвідношення між історією та теорією мистецтва, звертаючи увагу, що дискусії щодо цього співвідношення репрезентують, по суті, два протиставних табори науковців – з одного боку, представників “старої історії мистецтва”, які обмежувалися виключно іконографічними методом; з іншого – прихильників теорії мистецтва, які прагнули розвивати нові методологічні програми.

Мислитель зауважує, що питання співвідношення історії та теорії мистецтва пов’язане із проблемами розвитку мистецтвознавства наприкінці XIX – на початку XX століття. Звертаючись до історії, Г. Шпета стверджує, що науки про мистецтво виводяться передусім із філософської естетики, яка витворила своєрідну “теорію мистецтва”, що пов’язана із іменем німецького історика і теоретика мистецтва Й. Й. Вінкельмана.

Представляючи історію теорії мистецтва, Г. Шпет звертає увагу на те, що, з одного боку, важливу роль у науках про мистецтво відіграє філософія, головним завданням якої є розробка основних категорій цієї галузі знання. З іншого боку, мистецтвознавство є, певною мірою, емпіричною наукою, а тому в загальній класифікації наук його слід поміщати поміж філософськими дисциплінами та емпіричними науками.

Важливим досягненням Шпетівських розробок методологічних основ мистецтвознавства був аналіз ситуації, в якій перебувала російська наука про мистецтво. На початку XX століття дослідження мистецтва в Росії здійснювалися передусім істориками. Історія мистецтва, згідно із розпорядженням Міністерства освіти, що було видане в 1884 році, була допоміжною дисципліною на історико-філологічних факультетах російських університетів. Як зазначив Густав Шпет, рівень російських досліджень мистецтва був досить низьким. Він звертає увагу на те, що, не маючи власної традиції, російське мисте-

цтвознавство піддавалося значним впливам західної науки [3, с. 141]. Певне покращення ситуації в науках про мистецтво можна було спостерігати на початку XX століття, коли дослідники почали серйозно трактувати мистецтвознавство серед інших академічних дисциплін. Негативною рисою досліджень мистецтва, на думку Густава Шпета, було те, що чимало російських дослідників, які займалися теорією мистецтва, виїжджало на стажування в європейські університети і забувало, що, кажучи словами Г. Шпета, “там лише школа”. Повертаючись до Росії, вони розробляли проблематику, яка була далекою від актуальних проблем, які поставали перед російським мистецтвознавством (наприклад, дослідження мистецтва народів, які мешкають в Росії).

На думку Густава Шпета, після Першої світової війни і більшовицької революції можна було говорити про сприятливі умови для розвитку російської науки про мистецтво. Мислитель був переконаний, що в Росії на початку XX століття видно прорес в організації досліджень у рамках мистецтвознавства. Мав на увазі створення Державної академії художніх наук, у якій працювала група науковців, які ставили перед собою завдання створити загальну теорію мистецтва. Густав Шпет вказував на потребу зібрати літературних критиків, музикознавців, театрознавців та інших не лише під одним дахом, але й за одним столом [3, с. 143]. Тобто йшлося про проведення міждисциплінарних досліджень мистецтва. Виходячи з цього, Г. Шпет розробляє принципи, на які повинна спиратися загальна теорія мистецтва, а також виокремлює важливі її аспекти, що вимагають подальшого розвитку:

(1) природничий, який зводиться до психофізичного пояснення процесів, що пов’язані із мистецькою практикою;

(2) філософський, пов’язаний із розробкою методологічних принципів мистецтвознавства – визначенням його поняттєвого апарату і методики дослідження;

(3) соціологічний, пов’язаний із соціологією мистецтво, із використанням соціологічних методів у науках про мистецтво.

Вказуючи на низку проблем у розвитку загальної теорії мистецтва на початку XX століття, Густав Шпет мав однак оптимістичне бачення їхнього майбутнього. Звертав увагу на багатий емпіричний матеріал, який повинен бути впорядкований у результаті наукових досліджень.

Література:

1. Максимова Т. Из воспоминаний // Густав Густавович Шпет. Архивные материалы. Воспоминания. Статьи. Под ред. Т. Марцинковской. – М. : Смысл, 2000. – С. 155-169.
2. Шпет Г. Знак-значение как отношение sui generis и его система (глава из рукописи [Явление и смысл. Ч. I]) // Вопросы философии. – 2000. – № 12. – С. 79-92.
3. Шпет Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствovedения // Густав Густавович Шпет. Архивные материалы. Воспоминания. Статьи. Под ред. Т. Марцинковской. – М. : Смысл 2000. – С. 135-152.
4. Шпет Г. Познание и искусство (конспект доклада) // Шпет Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М. : РОССПЭН, 2007. – С. 95-100.
5. Шпет Г. Театр как искусство // Вопросы философии. – 1988. – № 11. – С. 77-92.
6. Шпет Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г. Сочинения. – М. : Правда, 1989. – С. 343-472.
7. Шпет Г. Язык и смысл // Шпет Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. – Иваново: Ивановский государственный университет, 1999. – С. 232-289.
8. Щедрина Т. Идеи Густава Шпета в контексте феноменологической эстетики // Шпет Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М. : РОССПЭН, 2007. – С. 6-12.

УДК 18. 7. 01

Матицин Олексій

ДО ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ КУЛЬТУРНИХ ФЕНОМЕНІВ В КОНТЕКСТІ ВІРТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

Проаналізовано зв'язок технологічного розвитку сучасного суспільства та естетичного сприйняття культурних феноменів людиною – членом цього суспільства. Розкрито внутрішні складові проблеми індивідуального сприйняття людиною об'єктів мистецтва. Досліджено процес поступової зміни власних функцій культурними феноменами в контексті віртуального простору. Визначено базову роль чуттєвого сприйняття культурних артефактів у рамках Internet-простору.

Ключові слова: естетика, Internet, культура, медіа.

Матицин А. К проблеме современного эстетического восприятия культурных феноменов в контексте виртуального пространства

Проанализирована связь технологического развития современного общества и эстетического восприятия культурных феноменов человеком – членом этого общества. Раскрыты внутренние составляющие проблемы восприятия человеком объектов искусства. Исследован процесс постепенного изменения своих функций культурными феноменами в контексте виртуального пространства. Определена базовая роль чувственного восприятия культурных артефактов в рамках Internet-пространства.

Ключевые слова: эстетика, Internet, культура, медиа.

Matytsyn A. To problem of modern esthetic perception of cultural phenomena in a context of virtual space

Communication of technological development of a modern society and esthetic perception of cultural phenomena the person – a member of this society is analysed. Internal making problems of perception by the person of objects of art are opened. Process of gradual change of the functions by cultural phenomena in a context of virtual space is investigated. The base role of sensual perception of cultural artifacts within the limits of Internet – spaces is defined.

Keywords: esthetic, Internet, culture, media.

У наш час стрімкого розвитку інформаційних технологій, зокрема, телебачення та Internet, гостро постає питання нового осмислення пам’яток культури та мистецтва в контексті їх поступової віртуалізації. Для того щоб “зустрітися” із видатними пам’ятками культури та мистецтва вже не обов’язково бачити їх на власні очі в оригіналі. Віртуальні музеї, галереї, сайти, що тематизовані як мистецтвознавчі та культурологічні, цикли телевізійних фільмів та передач майже повною мірою дають змогу так би мовити “доторкнутись до прекрасного”.

Актуальність теми цього дослідження зумовлена, в першу чергу, необхідністю аналізу картини естетичного сприйняття культурних артефактів крізь призму сучасних засобів передачі (особливо візуальної передачі) інформації.

Іншим, не менш цікавим питанням є порівняння процесу безпосереднього, “живого” сприйняття культурних феноменів (насамперед творів образотворчого мистецтва) та процесу сприйняття їх електронних копій.

Об’єктом дослідження є культурні феномени у світлі їх сучасного сприйняття.

Предметом дослідження є проблема естетичного сприйняття культурних феноменів в контексті віртуального простору.

Характерною особливістю цієї епохи – епохи інформаційних технологій є можливість копіювання, тиражування, розмноження багатьох елементів навколишнього світу. Ця особливість, своєю чергою, нерозривно пов’язана зі “зміною масштабів” нашого життя (вираз Д. Белла), що відображається і в щоденному знайомстві (або можливості знайомства) та сприйнятті через посередництво різноманітних медіа-засобів, величезної кількості візуальної інформації, в тому числі і культурних феноменів. Із урахуванням тих творів мистецтва, які ми щоденно спостерігаємо за допомогою засобів масової інформації, а також у зв’язку із розвитком світової культури, кількість культурних артефактів, з якими ми ознайомлюємось, стрімко зростає. Ми щоденно спостерігаємо та пізнаємо щось нове, не завжди пов’язане із нашими безпосередніми (життєвими) потребами.

У зв’язку з цим постає ще одна проблема – проблема набуття знання в нематеріальній області, знання, яке не має безпосередньої (життєвої) необхідності. Макс Шелер визначав це знання як знання у сфері нематеріальної культури (Bildungswissen). Ф. Махлуп у своїй книзі “Виробництво та розподілення знань у Сполучених Штатах” визна-

чає цей тип знання як “інтелектуальне знання” (якщо воно належить до знання набутого в процесі активного прикладання зусиль до оцінки наявних проблем та цінностей) або як “непотрібне та розважальне знання” (якщо воно належить до знання, що було набуто внаслідок бажання отримати легку розвагу або емоційний стимул).

Характерною рисою швидкого розвитку будь-якого суспільства (див. поняття “модерніти” у Д. Белла) є потреба у новизні. Слід зауважити, що: “... подібні вимоги не стільки являють собою якісь нові аспекти людського досвіду, скільки зміни в масштабах явища” [2, с. 253]. Стара концепція культури, що ґрунтувалась на сталій традиції в контексті “модерніти”, змінюється на сучасну, що ґрунтується на багатоманітті.

Саме це багатоманіття і призводить до зміни у сприйнятті сучасною людиною культурних феноменів. По перше, збільшується темп, швидкість ознайомлення людини з об’єктами світової культури. Наявність (а насамперед доступність через посередництво засобів масової інформації, зокрема, Internet) великої кількості культурних артефактів (картин, скульптур, архітектурних споруд і т. д.) спонукає до швидкого з ними ознайомлення.

У жодному разі не наголошуючи на негативному боці цієї проблеми (автор вважає, що доступність об’єктів мистецтва та різноманітних джерел інформації про них носить більш позитивний, ніж негативний характер), варто зазначити, що сьогодні проблема адекватного сприйняття та засвоєння людиною великого масиву оточуючого її інформаційного матеріалу стоїть дуже гостро.

У першу чергу потрібно акцентувати увагу на такому важливому аспекті естетичного сприйняття культурних артефактів крізь призму сучасних засобів передачі інформації, як аспект індивідуального сприйняття. Сучасний світ несе на собі відбиток цієї індивідуалізації. Більш ніж 150 років тому А. де Торквіль, приїхавши до Америки, назвав “індивідуалізм” та засудив схильність “кожного громадянина відрізнятися від маси громадян”, оскільки людина може “замкнутися у самотності своєї душі”. Соціологами ХХ століття особистісне життя суб’єкта зображується як сховище, де ми шукаємо порятунку від суворой реальності зовнішнього світу [5, с. 270]. Ця тенденція повною мірою відображається в сучасному Internet-просторі, де будь-який користувач, одночасно будучи представником єдиної Internet-спільноти, є при цьому її окремою, незалежною часткою. На цю частку (як на окремо мислячого індивіда) орієнтовано безліч ресурсів Internet.

Для прикладу ми можемо взяти один із найбільш великих світо-

вих ресурсів по образотворчому мистецтву – Art Renewall Center. Цей сайт повністю пристосований під потреби користувача, що цікавиться зразками образотворчого мистецтва як минулого, так і сучасності. На сторінках цього ресурсу “...твори мистецтва минулого знайдуть свій відгук в майбутніх поколіннях, встановлять з ними контакт, в результаті чого вони набудуть актуальності...” [1, с. 64], а твори мистецтва сьогодення знаходять своїх майбутніх покупців та просто поціновувачів. Структура сайту спрямована саме на створення найбільш комфортних умов для індивідуальної роботи користувача.

Ще одним яскравим прикладом прояву індивідуальності в Internet-просторі можуть слугувати блоги та різноманітні соціальні мережі (хоча частіше ми саме в них спостерігаємо найбільш яскраві прояви масовості). Власне, структура блогів (наприклад, блоги Google) та соціальних мереж (Twitter, Facebook та ін.) спрямована на те, щоб користувач за допомогою мінімальних зусиль міг створити свій власний, неповторний стиль спілкування.

Ця індивідуалізація суб'єкта призводить, у соціальному плані, до зміни пріоритетів (та авторитетів). Індивід все більшою мірою вимушений розраховувати на себе, на власні ресурси в пошуках власної ідентичності та форм спільності із собою. Відомі соціологи Хейдж та Пауерс (Hage J. and C. H. Powers) вважають, що подібна ситуація призводить до того, що у індивідів перестає вистачати ресурсу для того, щоб впоратись із так званим “ролевым фіаско” (Post-Industrial Lives: Roles and Relationships in the 21st Century (1992).

Все більш ускладнюючись (особливо в контексті Internet-культури, де реальна людина схована за картинкою (аватара) та прізвиськом (нік), рольові набори потребують навичок взаємовідносин, заснованих на постійних зусиллях, здатності до емоційних навантажень, невизначенності та соціальної креативності [5, с. 271].

Підкреслені індивідуальність та анонімність користувача Internet спричиняють більш вільне осмислення їм в межах віртуального простору культурних артефактів. Людина стає більш розкутішою у своїх судженнях (що не завжди добре). Внаслідок цього змінюється й естетична складова у сприйнятті різноманітних культурних феноменів. Твори мистецтва сприймаються у вигляді електронних копій відірваних від контексту, від середовища (палаці, музеї, виставкові комплекси і т. д.), що спеціально створене для більш чіткого сприйняття мистецтва. Зрозуміло, що їх сила впливу на естетичні почуття людини – користувача Internet значно зменшена.

У кращому випадку сама структура електронного ресурсу допомагає заглибитись у атмосферу мистецтва (як структура вищезгаданого сайту Art Renewall Center або деяких інших) у гіршому випадку – оформлення ресурсу не має ніякого стосунку до мистецтва або прямо протилежне йому. Ситуація погіршується ще й тим, що внаслідок величезної кількості візуальної інформації, яку треба відобразити, розробники багатьох сайтів ідуть шляхом навмисного спрощення у оформленні та розміщенні матеріалу.

Внаслідок цього в багатьох випадках поданий матеріал не відображає своєї високої естетичної функції. Він сприймається лише як картинка, як фон та зовсім не як витвір мистецтва. Від широких виставкових галерей Лувру користувач Internet переходить до сайтів, на яких картини викладені просто у вигляді зразків (не завжди в прийнятній якості). З одного боку, це полегшує та спрощує процес знайомства із культурними феноменами, з іншого – зводить цей процес до рівня автоматизму. Частково цитуючи вислів Ч. Дженкса (який щоправда належить до архітектури другої половини ХХ століття), можна сказати, що зараз “... все це охоплює соціальну активність туриста із середнього прошарку” [3, с. 37]. В нашому випадку цей турист – середньостатистичний користувач Internet.

Культурні феномени в Internet-просторі перестають виконувати одну зі своїх основних функцій – функцію презентації та репрезентації. Вони перестають бути, за виразом Я. Муражковського, “естетичним знаком”. Той самий Муражковський ставить питання про важливість в мистецтві суб’єкта, що сприймає. Суб’єкт, що сприймає, повинен бути активним щодо об’єкта сприйняття: “усвідомлення єдності сенсу, що відбувається при сприйнятті, зрозуміло, в більшому або меншому ступені визначено внутрішньою організацією твору, але воно не зводиться до відчуття, а має характер зусилля, в результаті якого встановлюються відношення між окремими елементами твору, що сприймається” [6, с. 493 – 494].

Це зусилля носить характер творчого акту, в сенсі того, що завдяки встановленню складних та, на перший погляд, не очевидних зв’язків між елементами та частинами твору, що створюють деяку окрему єдність, виникає нове значення, яке не міститься в жодному з цих елементів окремо та навіть не виводиться напяму з простого їх додавання. Звичайно, ініціатива сприймаючого суб’єкта є індивідуальною лише деякою мірою, більшою мірою вона зумовлена такими чинниками, як епоха, покоління, соціальне середовище та ін.

Зі зростанням темпу охоплення масиву мистецьких артефактів в Internet-середовищі творчий акт естетичного сприйняття культурних феноменів у контексті віртуального простору поступово перетворюється на звичайний механічний процес. Сам процес відкриття людиною для себе множини культурних артефактів зводиться до механічного “кліку” “мишкою” на довільному віртуальному об’єкті. Схема “вибрав” – “відкрив” – “подивився” – “закрив” сама по собі є набором найбільш простих дій (навіть з фізичної точки зору). Власне, вона навіть не потребує (на деякому етапі) активної розумової діяльності – тільки рефлексі, тільки механічні рухи. Свідомість людини перетворюється з активної сили на пасивне “дзеркало”, функція якого лише відображати дійсність, а не аналізувати її.

На завершення слід відмітити ще один важливий чинник, без якого неможливо дати цілісну картину сприйняття людиною – користувачем культурних феноменів в Internet-просторі, це – естетичне відчуття людини. Адже: “... саме завдяки чуттєвому змісту свідомості, світ є для суб’єкта існуючим не тільки в свідомості, а поза нею – як об’єктивне “поле” і об’єкт її діяльності” [4, с. 128].

Відчуття відіграють важливу роль – вони зближують людину з предметним світом саме тому, що частково беруть на себе навантаження практичної діяльності людини і, в першу чергу, тієї її складової, що визначається як кінцевий чинник у зв’язку предмета і людини. За висловом А. Канарського: “Чуттєвий акт є закономірним, і цим можна сказати все, що можна сказати взагалі про всякий закон діяльності людини, який хоча і функціонує не без волі людей, але з рівним правом підкорює їхню волю своїм об’єктивним вимогам” [4, с. 141].

Чуттєвий процес є необхідною умовою життєдіяльності людини. Не отримуючи повною мірою так би мовити належної “дозі” відчуттів, людина поступово втрачає власне інтерес до життя. Певною мірою ця умова життєдіяльності виступає умовою для “самої себе”. Цю умову (самоціль) не треба сприймати як замкнуте та обмежене задоволення від будь-якого одного моменту або вияву життя. Це більш глобальне явище, що являє одне нерозривне ціле з повноцінним функціонуванням людської свідомості. “Я мислю, відповідно я існую”, – каже Декарт. “Я відчуваю, відповідно я існую”, – можемо сказати і ми.

Отримуючи естетичне задоволення від будь-якого культурного феномену, ми наповнюємо своє життя чистою емоцією, без якої воно неможливе. Зводячи знайомство з об’єктом мистецтва та осмислення його (і отримання естетичного відчуття) до одного натискання кнопок

ки “миші”, ми тим самим позбавляємо себе більшої частини цього відчуття – відчуття прекрасного.

Література:

1. Адорно Теодор В. Эстетическая теория. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
2. Даниел Белл. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. – М. : Academia, 1999. – 956 с.
3. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. – М. : Стройиздат, 1985. – 136 с.
4. Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. – Киев, 2008. – 378 с.
5. Социология вещей. Сборник статей / Под ред. В. Вахштайна. – М. : Издательский дом “Территория будущего”, 2006. – 392 с.
6. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Ответственные редакторы : Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Прогресс – Традиция, 2007. – 688 с.

УДК 111. 852:77. 03

Ольга Москвич

ЕСТЕТИКА ФОТОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ЕПОХИ

У статті аналізується фотографічне мистецтво в контексті інформаційної епохи. Зокрема, проаналізовано діалектику об'єктивного та суб'єктивного, документального та художнього у світлі, специфіку фотографічної творчості та особливості її естетичного сприйняття в сучасному інформаційному суспільстві.

Ключові слова: фотографія, цифрова фотографія, естетика, мистецтво, творчість, техніка, інформаційне суспільство.

Москвич О. Эстетика фотографии в контексте информационной эпохи

В статье анализируется фотографическое искусство в контексте информационной эпохи. В частности, проанализировано диалектику объективного и субъективного, документального и художественного в фотографии, специфику фотографического творчества и его эстетического восприятия в современном информационном обществе.

Ключевые слова: фотография, цифровая фотография, эстетика, искусство, творчество, техника, информационное общество.

Moskvych O. Photography aesthetics in the context of information age

This article is dedicated to the analysis of photographic art in the context of information age. Especially, it was analyzed dialectics of objective and subjective, documentary and artistic in the photography, peculiarity of photographic art and the singularity of the aesthetic perception of it in the modern information society.

Keywords: photography, digital photo, aesthetics, art, creation, technique, information society.

Технічний бум та іконічний переворот ХХ століття призвели до зрушень у соціокультурній ситуації, коли всі культурні та суспільні процеси зосередились у візуальному образі, коли візуальність набула

більшого авторитету ніж буква та слово. У витоків сьогоднішнього панування візуального образу стоїть фотографія. Саме фотозображення виділило з переліку художніх переживань чисто візуальне задоволення. Історія мистецтва сьгодні видається неповною без розділів, присвячених фотографії. З'явившись на світ у 1839 році (офіційна дата винайдення дагеротипу), фото інтенсифікувало людський зір, показавши світ таким, яким його раніше не знали. Фотографія розширила видимий горизонт, ввела в зорові межі області забороненого й невидимого.

Сьгодні, в епоху цифрових технологій та інформаційного суспільства, здається, немає нічого прийнятнішого за фотографічне використання дійсності, що визнане і за повсякденну діяльність, і за галузь високого мистецтва. Однак так було не завжди. Довгі десятиліття фотографія перебувала на периферії художнього процесу. Не зважаючи на те, що з моменту свого виникнення, світлина претендувала не тільки на об'єктивність, але й на художню виразність, їй постійно доводилось відстоювати право "бути мистецтвом".

У другій половині ХХ століття інтенсифікувались дискусії про місце і роль фотографії в суспільстві. В цей час почали говорити не лише про феномен фотографії, але й про специфіку її мови, фотографічну естетику, фотографічну етику, аксіологію і т. д. Філософія, культурологія, естетика, аксіологія, етика, семіотика, антропологія сплелись у складний, суперечливий клубок питань "про фотографію".

Дослідженню різних аспектів фотографічного зображення та його естетичних особливостей присвячено праці В. Беняміна, А. Базена, Р. Барта, В. Флюссера, С. Зонтаг, Ж. Бодрійяра, В. Савчука, С. Лішаєва, В. Левашова, Є. Петровської, В. Нуркової, А. Бабаєвої, Е. Кранка та інших. Значну увагу цьому питанню було приділено в радянських періодичних виданнях, присвячених фотосправі (зокрема, публікації В. Стігнеєва, А. Вартанова, В. Михалковича, Н. Хренова, Ю. Богомолова та ін.) та українській фотоперіодиці (Ю. Герчук, А. Попов та ін.). Окремі питання естетики фотографії висвітлено на сторінках сучасних фотожурналів та у фотопосібниках, однак, слід зауважити, що вони здебільшого носять практичний характер. Актуальні дискусії щодо естетики фотографічного зображення ведуться серед фотолюбителів на сторінках інтернет-журналів та різноманітних форумах.

Незважаючи на численні підходи і концепції, сьгодні, в епоху інформаційних технологій, не лише залишаються відкритими, а й актуалізуються питання: яке місце світлини в культурі? в чому її цінність: соціальна, культурна, естетична, інформаційна?

Метою дослідження є аналіз естетичних особливостей фотографічного зображення в інформаційну епоху.

Фотографія своїми небаченими можливостями привернула увагу всіх: від техніків до ліриків, від науковців до митців. Вже на ранніх знімках дивовижним чином перепліталися прагнення відобразити реальність з мимовільним прагненням до “художності”. Фотографія вражала новизною сприйняття, породжувала відчуття безмежних можливостей. Час, зупинений у фотографії, звільняв від звичних уявлень та упереджень. Можливо, саме такий погляд на фотографію, сформував її основні естетичні канони.

Тривалий час фотографія існувала як художній та історичний об’єкт. На першому етапі свого розвитку вона коливалась між двох полюсів: від буквального наслідування живопису і достовірного копіювання “картини життя” до пошуку нових способів вираження, нового бачення реальності. Історія фотографії позначена низкою дуалістичних суперечностей (наприклад, правдивих фотознімків та знімків із вирізаними фрагментами, художньої фотографії й документальної, об’єктивної та суб’єктивної і т. ін.), і кожна з цих суперечностей – тільки інша форма дискусії про відносини фотографії та мистецтва: як близько вона може підступити до мистецтва, зберігаючи свої претензії на безмежне візуальне привласнення. Природа фотографії та її постійні художньо-сміслові та формально-технічні трансформації безперервно спонукають найкращих професіоналів боронити своє ремесло, пояснюючи моральну та естетичну місію фотографії [7].

Фотограф і фотографія – світ надзвичайно специфічних естетичних проблем, у яких смисл фотографії чомусь завжди залишається не до кінця зрозумілим. У фотографічному схрещуються численні сюжети, що не залишають байдужими думки та почуття і творця, і глядача – це і пошук дійсності в ситуації її тотальної непізнаності; і час, що тече з такою швидкістю, що події уже навіть не залишають сліду (окрім фотографічного); простір, який вже не вимірюється зрозумілими людині зусиллями (стертими черевиками або днями дороги вершника). Фотографія заворожує рідкісною можливістю по-новому виразити себе. В ній знайшла підтвердження тенденція до скорочення часу на створення художнього образу. Звідси визнання фотографії особливим технічним видом мистецтва: здається, бери до рук фотокамеру та фіксує свій подив і свою радість побаченого – без освоєння громіздкої техніки образотворчого мистецтва [13].

Російський медіафілософ В. Савчук вважає, що фотографія “страж-

дає від ситуації, яку сама ж і породила, оскільки її розвиток (мутація) реагує на актуальність, і перш за все на розвиток технологій, фотографія в нього вбудовується, наповнюючи цифровим змістом фотообраз” [13, с. 13]. Фотографія стає засобом (medium). На сторінках рекламних проспектів та ілюстрованих журналів ми часто бачимо численні фотографії, які вже стали для нас естетично інертними картинками. На думку О. Лапіна, основна проблема сучасної фотографії в тому, що її занадто багато, просто надзвичайно багато. Виникає питання: чи можливо в цьому океані посередності віднайти декілька крапель справжнього, та й кому це під силу? [8]

У ХХІ столітті людство опинилося за межею комп’ютерної революції. Всі технічні процеси трансформувались у цифровий формат. Не залишилась осторонь і фотографія. В епоху інформаційних технологій до надлегкості процесу фотографування додалась наддоступність її масової публікації. Розвиток інформаційних та комп’ютерних технологій суттєво змінив художні та культурні практики, мистецтво все більше інтегрувалося в технології, а технології проникли в світ мистецтва. Дигітальне фото стало найпоширенішим образом інформаційного суспільства, яке претендує на тотальну всюдисущість – від найпрестижніших галерей сучасного мистецтва до мобільних телефонів у кишені кожної людини.

Однак комп’ютерна обробка – явище певним чином “незаконне” в чистій фотографії. Часто фотографія, трансформована ком’ютерними програмами, або сприймається скептично, або взагалі не визнається світлиною. З огляду на історію розвитку фотозображення, така ситуація виглядає закономірною. Так уже склалось, що з моменту винайдення дагеротипу кожен етап в розвитку фотомистецтва викликає безліч дискусій та суперечок [9].

Традиційна естетика зазвичай протиставляє художню та документальну фотографію, в інформаційному суспільстві актуалізується протистояння художня фотографія та комерційна, аналоговий знімок та цифровий.

Отже, довгий час документалізм вважався слабкою стороною фотографії. Достатньо умовний і надзвичайно упереджений поділ фотографії на документальну й художню ґрунтується на теоретичному посиленні, суть якого полягає в тому, що документальна фіксація світу не може бути основою естетичної діяльності, оскільки в ній не має місця для людської суб’єктивності, не має авторського тлумачення світу. Однак історія фотографії дає багато прикладів, що свідчать про

здатність знімку не лише фіксувати представлені “красоти” реальності, але й відкривати їх там, де вони стихійно не сформувались. Погляд людини з фотокамерою здатен зупинити рух, зосередити увагу на другорядній деталі (що залишилась в тіні), виділивши її з контексту процесу або об’єкта, зробити на ній акцент, і ця реалізація свободи суб’єкта виявляється сильним творчим актом. У таких фотографіях існує найважливіша ознака великого мистецтва – відкриття світу, освоєння натури [3, с. 29]. С. Зонтаг з цього приводу пише: “Фотографії відображують реалії, які вже існують, хоча тільки фотоапарат може виявити їх. Фотографії відображують індивідуальний характер фотографа, який виявляється в тому, як фотоапарат обтинає реальність.” [7, с. 115].

Важливим моментом фототворчості, окрім вибору об’єкта, є час. Адже будь-яке явище життя, що розвивається в часі, неадекватне в кожному наступному часовому фазі: воно постійно видозмінюється, при чому не всі фази рівномірно виразні і передають сутність явища. Фотограф, знімаючи, з безкінечності миттєвостей, що складають часову координату явища, обирає одну мить – саме ту, яка, на його думку, найяскравіше втілює в собі риси події [3, с. 30].

В естетичному осмисленні фотографії завжди простежувалися протилежні тенденції. Частина авторів трактували знімок як картину, в повній відповідності до норм академічного живопису, інші вважали, що фотографія – не живопис, оскільки в неї власна естетика. Проблему співвідношення документального та художнього у фотообразі розглядав професор М. Каган. За основу він брав соціальні функції, які виконує той чи інший вид зображення, і вводив проміжну область документально-художньої фототворчості. Будь-яке явище, на думку М. Кагана, знаходиться в стані розвитку, і тому в ньому є миті, коли воно виявляється настільки виразним, ніби створене за законами мистецтва. В такі моменти виникає природна художність, її і фіксує художня фотографія. В. Стігнєєв стверджує, що опозиція документальне – художнє і її модифікації сьогодні виявляються безплідними. Більше значення має стиль, підхід або напрям творчості [14].

Різниця між “фотографічним” і художнім сприйняттям натури, а також напруженість відносин фотографічної творчості і традиційного мистецтва пояснюється тим, що в них все ж різна естетика, неоднакові закони бачення і відтворення. Вони по-різному передають простір і, особливо, час і рух. Око і рука художника, переносючи на полотно чи папір образи натури, неминуче і здебільшого непомітно для нього її

трансформують, підкорюють певному порядку, який суттєво різниться від того, в якому викладає зображення на площину фотографічний об'єктив. Загалом довгий час слово “фотографізм” було для художників лайливим. З ним було пов'язане уявлення про “сиру” натуру, зафіксовану з буквальною точністю, не освоєну творчо, не перевтілену в образ. Пряме відбиття конкретної натури, що безпосередньо стоїть перед об'єктивом, автоматизм її фіксації, яка не губить не помічені оком, інколи не усвідомлені фотографом подробиці – всі ці особливості насправді визначають не лише технічну, а й естетичну природу фотомистецтва, і формують його специфічні цінності. Крізь знімок глядач часто бачить лише предмет, сам же аркуш фотопаперу – ніби випадає з його враження. Такий підхід провокується самою природою фотомистецтва, естетикою достовірності. Крім того, у результаті, затушовується творча особистість фотографа – його роль уявляється переважно технічною. Таким чином, у фотографії вбачають засіб відображення, а не створення образу. Душа фотографії – вірогідність – є однією з вузлових категорій культури XIX – XX століття. Це зробило фотографію провідним вихователем ока сучасної людини. Проте це лише один бік фотографічного образу. Слід взяти до уваги те, що фотографія своїми специфічними засобами не тільки інтерпретує навколишню дійсність, а й оптикою, а також сучасними маніпуляціями з колажами, кольорами, фактурами та фотомонтажними засобами створює нову дійсність. Змістом знімка є не лише об'єкт зображення, а й сам фотограф – його почуття, його реакція на видимий світ. Духовність як естетична категорія так само невід'ємна від фотографії, як і від інших образотворчих мистецтв. Про це свідчить здатність фотографа відкривати небуденне в буденному, незвичайне – у звичайному, зробити факт історії фактом мистецтва [6; 12].

Для розуміння естетики фотографії слід розглянути поняття “внутрішня форма”. В науковому розумінні внутрішня форма є системою смислових моментів, через які сприймається авторське трактування дійсності. Це і є основою відокремлення внутрішньої форми від зовнішньої – видимої, тієї, що безпосередньо сприймається органами чуття. Розглядаючи фотографію, ми йдемо від видимого до сутнісного, відчуваємо його, що свідчить про те, що окремі подробиці кадру, зливаючись у нашому сприйнятті один з одним, спрямовують нас до глибини смислу [10]. Масовий глядач, зазвичай, не здатен побачити фотографію (внутрішню форму) – він бачить зображення на ній (об'єкт). Ставши надмасовим, середовище фотолюбителів почало

диктувати свої смаки, формувати свої критерії сприйняття. І на цей процес з готовністю відгукнулись комерційні фотографи – підлаштовуючи своє ремесло до вимог масової публіки. Внаслідок цього творчість комерційного фотографа завжди балансує біля небезпечної близькості з кітчем, і дуже часто перетинає заборонену межу.

Керуючись основними ідеями іспанського філософа Х. Ортега-і-Гасета (“Дегуманізація мистецтва”) А. Вершовський сформулював універсальний погляд на естетику фотографії: “Не об’єкт фотографії (як у масовому фотомистецтві), і не суб’єкт (як у фотомистецтві концептуальному), а фотографія сама по собі повинна бути предметом нашого споглядання. Створення обмеженого рамкою кадру шматка двовимірної площини, заповненого формами, лініями, тонами і кольором, об’єднаного в ціле композиційними зв’язками між елементами, що несе красу, відмінну від тієї, яка вже міститься в об’єкті зйомки, і здатного задовольнити естетичні потреби глядача, що володіє розвиненим естетичним смаком – ось мета образотворчого мистецтва загалом, і фотографії зокрема” [4; 11].

Початком естетичного та культурологічного переосмислення мистецтва в епоху інформаційних технологій стала відома праця В. Беньяміна “Витвір мистецтва в добу своєї технічної відтворюваності” [2]. Сама постановка питання про природу витвору мистецтва в контексті технологій індустріального виробництва і ті ідеї, які розвинув В. Беньямін у зв’язку з цим, багато в чому визначили розвиток теорій і підходів до інтерпретації сучасного мистецтва і фотографії. В. Беньямін був переконаний, що витвір мистецтва втрачає свою ауру, стає від початку орієнтованим на масове тиражування. Естетика творчості визначається тепер технікою, а масовість робить її політичним (інформаційним) інструментом. Після появи комп’ютера та Інтернету ситуація набуває глобального інформаційного характеру. Універсальність і доступність застосування комп’ютерних технологій у світі культури та мистецтва народжує проблему пошуку нових естетичних категорій для їх аналізу. Виникає також питання естетичної легітимності нових техно-художніх форм [5].

У цифровому зображенні світ відмовляється від своїх властивостей, фотографія не повторює його, вона його моделює, конструює. Тому говорити в інформаційну епоху про правдивість, документальність фотографічного зображення стає немислимим. Документальність перестає бути примусовою, вона стає формою особистого або групового волевиявлення. Фотографія більше не наслідує реальність,

перестає бути репрезентацією світу, вона безпосередньо запозичує візуальність, використовуючи світ як енергетичний резерв для власних естетичних маніпуляцій.

Колись фотографічне сприймалось чудодійним, а фотоапарат – магічним ящиком. Тепер достатньо натиснути на кнопку і ... витвір мистецтва готовий. Фотографія стала зовсім звичною справою, частиною повсякденності.

Значна частина фотохудожників сьогодні повертаються до аналогової фотографії, таким чином намагаючись знову і знову відстояти своє право на мистецтво, а не на поліфункціональну діяльність масової культури. Спостерігається особливе естетичне ставлення до старої фотографії. Стару фотографію люблять не тільки за те, що вона – рідкість, не тільки за те, що завдяки ній ми знаємо, як виглядали наші предки. В неї є своя чарівність, її оточує особлива атмосфера. Якщо подивитись на старі фотографії з погляду естетики, то вони найяскравіше фіксують відмінності минулого й сучасного. При чому чуттєве переживання особливостей образів старих фотографій вписана в них не кимось, а самим часом: пройшли роки і звичайне стало незвичайним, особливим. Час додає знімку онтологічної значущості і перетворює його на потенційний предмет естетичного споглядання [1, с. 81].

Справді, в епоху інформаційного суспільства, фотографія зі споглядання в унікальну річ або подію перетворюється в провідника норм і смаку, і визначає сцену масової культури. Фотобум запровадив зневагу до того, що нещодавно вважалось особистою творчістю. Фотографія – і це сьогодні очевидний факт, – завоювавши місце в галереях та виставкових залах, стала рівноправним твором мистецтва і на стільки ж рівноправним товаром арт-ринку та побутової культури. Її вставляють в рамки, виставляють і зберігають в музеях, вішають на стінах офісів і приватних квартир. Вона стійко утвердилась як самостійний вид мистецтва, однак вимушена і досі доводити свою легітимність.

В останні десятиліття ХХ століття в науці все частіше звучали есхатологічні мотиви. Говорили про кінець історії, кінець філософії, кінець науки, смерть людини. Можна було сказати і про смерть фотографії. Але що розуміється під процесом кінця/смерті фотографії? І тут актуально звучать слова Ж. Дерріди про те, що кінець є така форма завершеності, яка передбачає можливість нового, імпліцитно містить у собі начало [1, с. 84].

Фотографія (аналогова, цифрова) і сьогодні може сприяти від-

криттю реальності в естетичному досвіді. Тобто фотографія здатна не лише відводити від реальності, в якій ми живемо і вмираємо, в простір медіа, але й виступати в ролі своєрідного естетичного трампліну до Іншого. Сьогодні можна говорити про те, що у фотографії, як такої, немає значення, воно виникає тільки тоді, коли фотографія стає вписаною у певний канал розповсюдження або в інтерпретації глядача. Отримавши статус мистецтва і створивши свою неповторну мову, фотографія концептуалізувалась: вона тепер може вбудовуватись в інсталяцію як знак фотографії, знак, що відсилає до всього масиву значень, які з нею пов'язані. Коли роздвигатись фотографії в новому контексті – в музеї чи галереї, – фотографії перестають бути “про” свої об'єкти в тому самому безпосередньому чи первісному значенні, а стають дослідженнями можливостей фотографії. Тут вона зображає саму себе, своє місце в культурному просторі, і, що важливіше, розігрує ситуацію правдивості, ув'язнюючи реальність у рамку [13].

У сучасних художників фотографія у найрізноманітніших своїх проявах викликає значний естетичний інтерес, оскільки створює новий спосіб відношення до реальності, а теоретиків інтригують питання її місця в суспільстві і ті зміни, які приносяться нею в суспільне життя.

Література:

1. Бабаева А. В. От светописи к фотке: аксиологические трансформации / А. В. Бабаева [Гл. ред. Соколов Б. Г.] // Метафизические исследования. Выпуск 214. Дагерротип. Периодическое издание. Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб. : Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2010. – С. 79-84.
2. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // В. Беньямін [пер. з нім. Ю. Рибачука, Н. Лозинської] // Вибране. – Львів : Літопис, 2002. – С. 53-97.
3. Вартанов А. Документальные формы в искусстве / Ю. Богомолов, А. Вартанов, В. Демин и др. Сост. В. Т. Стигнеев // Фотография: Проблемы поэтики. – М. : Издательство ЛКИ, 2010. – 296 с.
4. Вершовский А. Открытие плоскости (об уровнях восприятия художественной фотографии) [Электронный ресурс] / А. Вершовский // Фотожурнал ХЭ. – Режим доступа: <http://art.photo-element.ru/analysis/levels/levels.html> 14. 01. 2011.
5. Галкин Д. В. Произведение искусства в эпоху его компьютерного производства [Электронный ресурс] / Д. В. Галкин. – Режим доступа: <http://huminf.tsu.ru/e-jurnal/magazine/4/gal.htm> 02. 02. 2011.

6. Герчук Ю. Фотографія, як світосприйняття / Ю. Герчук // Світло і тінь № 3. – 1999. – С. 18-19.
7. Зонтаг С. Про фотографію / С. Зонтаг [пер. з англ. П. Тарашук]. – К. : Основи, 2002. – 189 с.
8. Лапин А. И. Фотография как... : учебное пособие / А. Лапин. – М. : Изд-во Московского университета, 2003. – 296 с.
9. Лемеш А. Компьютерное искусство [Электронный ресурс] / А. Лемеш // Фотожурнал ХЭ. – Режим доступа: <http://photo-element.ru/analysis/digital-art/digital-art.html> 10. 01. 2011.
10. Михалкович В. “Внутренняя форма” снимка [Электронный ресурс] / В. Михалкович // Советское фото. – № 1. – 1982. – Режим доступа: <http://www.masterfoto.info/?p=284> 13. 02. 2011.
11. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Х. Ортега-і-Гасет // Вибрані твори [переклад з ісп. О. Товстенко]. – К. : Основи, 1994. – С. 238-272.
12. Попов А. Не лише достовірність / А. Попов // Світло і тінь. – № 3. – 1999. – С. 20-21.
13. Савчук В. Філософія фотографії / В. В. Савчук. – СПб. : Изд-тво С.-Петербур. Ун-та, 2005. – 256 с.
14. Стигнеев В. Две тенденции [Электронный ресурс] / В. Стигнеев // Советское фото. – № 7. – 1989. – Режим доступа: <http://www.masterfoto.info/?p=281> 12. 01. 2011.

УДК 7:77(477)

Ліана Вінічук

**СЕРІЯ ФОТО “ПОСТМОДЕРНЕ КОХАННЯ”
ЯК ВИЯВ ПОЧУТТІВ ХУДОЖНИКА ВІТАЛІЯ ДМИТРУКА**

У статті розглядається історія виникнення та розвитку фотографії. Особлива увага приділяється серії фото “Постмодерне кохання” художника Віталія Дмитрука. На прикладі його світлин аналізується тема кохання.

Ключові слова: постмодерн, фото, кохання, світлини, сна-лах, речі, пафос, чорно-білі світлини.

Виничук Л. Серія фото “Постмодерная любовь” як про-явление чувств художника Виталия Дмитрука

В статье рассматривается история возникновения и раз-вития фотографии. Особое внимание уделяется серии фото “Постмодерная любовь” художника Виталия Дмитрука. На примере его фотографий анализируется тема любви.

Ключевые слова: постмодерн, фото, любовь, вспышка, пафос, черно-белые фотографии.

Vinichuk L. The series of photo “The Postmodern love” as manifestation of artist Vitaly Dmytruk’s feeling

The article addresses to the history and development of photo. Author pays special attention to a series of photo wich cold “Postmodern Love” by Vitalij Dmytruk. For the example of his photo analyzed love.

Keywords: postmodern, photo, love, flash, thing, pathos, black and white photos.

Протягом історичного розвитку фотографія змінювалася. Це було зумовлено потребами суспільства, які, звичайно, зростали. По детальнішу історичну довідку варто звернутися до інтернет–енциклопедії, де в загальних рисах про це сказано так: “Історично першим видом фотографії було чорно-біле фото. Після появи кольорового фото чорно-білі зберегли свою популярність. Дуже часто кольорові фото пере-робляють у чорно–білі для отримання художнього ефекту” [4].

На нашу думку, зображення життя на світлині так само безкінечно

різноманітне і багатозначне, як і реальне. “Унікальність фотографії полягає в тому, що ця співтворчість художника та природи – це завжди як “гра для двох”, як певна процедура з відкладанням результату. Спочатку визначається місце та умови зйомки, потім робиться хід – натискається кнопка затвору. Далі знову як у грі: знімок або виходить – і це виграш, або не виходить – і це розцінюється як програш. І весь цей час фотограф відчуває комплекс азартного гравця: чекання, хвилювання, розчарування, захват” [2]. Саме таке переживання відчуває фотограф, коли робить знімок. Тобто можна сказати, що мистецтвом можна назвати не лише готовий витвір, а і процес його створення.

Багато змін відбулося в культурі останнім часом. Помітно більша зацікавленість мистецтвом і фотомистецтвом зокрема. Це виявляється в організації численних галерей, виставкових залів та фотоекспозицій. Відома американська письменниця Сюзан Зонтаг у своєму есе “Про фотографію” захоплення фотографією пов’язує з процесом демократизації: “Традиційне образотворче мистецтво елітарне: його характерна ознака – окремий твір, створений індивідом, воно передбачає ієрархію зображуваного матеріалу, коли одні об’єкти вважають за важливі, глибокі і шляхетні, натомість інші – за нецікаві, пусті й ниці. Засоби масової інформації – демократичні, вони применшують роль певного виконавця... і вважають увесь світ за матеріал” [1]. Якщо говорити про фотографію як вид мистецтва, то варто зазначити, що воно в останні десятиріччя стало досить популярним на Україні. Крім того, це мистецтво чітко відбиває суспільні процеси, зміни світоглядних позицій та ін.

Фото – один із видів мистецтва, в якому знаходять себе деякі митці. Є таке визначення поняття вірша: це стан душі поета. Думаємо, про фотографію можна сказати те ж саме. Ми бачимо те, що хочемо бачити, тому не кожне фото можна назвати витвором мистецтва, але якщо через кольоровий чи чорно-білий клаптик глянцевого паперу людина може передати свої або чийсь почуття та емоції, думки, враження та переживання, то саме це і буде тим витвором, який ми називаємо мистецтвом.

Фотографія може бути справжнім витвором мистецтва постільки, постільки сама спонтанність створює певні моменти краси. Роль фотографа – відчути той момент, осмислити його і висловити в матеріалі.

На нашу думку, про фотографа як художника можна сказати, що геніальний фотограф знімає настільки ж багато, як і середній, але відбирає він геніально точно.

“Правила допомагають, коли ти не знаєш, що робити. І вони ж за-

важають, коли знаєш”, – стверджує Віталій Дмитрук [5]. І це його принцип у житті, який стосується не лише фотографії.

Мова піде про роботу Віталія Дмитрука у стилі contemporary art. Художник проявляє себе щоразу з іншого боку, демонструючи свої вміння, всебічну розвинутість та філософію життя.

Назва цілої серії фото автора Віталія Дмитрука “Постмодерне кохання” говорить сама за себе. Представлені світлини – це його фантазії і роздуми на тему людських взаємовідносин (додаток № 1). Оскільки кохання, на думку митця, – одне з найсильніших почуттів, що керує людьми та дає їм мотивацію для подальших дій, то саме йому й присвячується вся серія світлин.

Альбом присвячений загадковій постаті під відомим псевдонімом Добця Борхес, який, очевидно, запозичений з твору Любка Дереша “Культ”. Хто вона і яку роль відіграла у житті автора? Невідомо. Ми можемо лише здогадуватись, зіставляти бачення і вибудовувати лінії ймовірності, приміряти зображуване до себе.

Про цю серію фотографій написана стаття Андрія Ворона, який безпосередньо займався вивченням серії цих світлин. Ось що він пише про них: “У наш час пафос – це невід’ємна частина contemporary art. Але тут він відсутній. Прості речі у поєднанні одна з одною створюють враження затишку і “домашності” (додаток № 1). Звичайні, буденні, банальні шпильки, гудзики, значки, замочки, колодки, пружини, дроти, скоч, шматки тканини, уламки різноманітного сміття на горищі, зібрані до купи – ось і весь “складний” та “вибагливий” реквізит, присутній на знімках. Додайте до цього приглушений тканиною спалах – і перед вами цілком вся “кухня” серії “Постмодерне кохання” (додаток № 1).

На цих фото відчувається присутність казки. У повітрі “висить” щось таємниче, тепле і похливе. Щось, що ми звикли називати коханням. Як пише А. Ворон, “воно таке ж крихке, як і конструкції чоловічків з металу та пластмаси, скріплене невидимими нитками, склеєне десь там, вгорі. Дитяче, щире та наївне почуття. Власне, все це ми можемо сповна побачити у цих, на перший погляд, неживих іграшках. Вони прості й дитячі, невибагливі, невисокомірні і незухвалі. У такій подачі речей прочитується творчий почерк автора, його ставлення до речей – як до простих та банальних, так і до глобальних й надміру складних. Чорно-білі світлини з яскраво-червоними акцентами – класика жанру. Але класика не приїдається ніколи і завжди залишається актуальною” [3].

Серія “Постмодерне кохання” заслуговує на увагу, перш за все, тому, що це спроба по-новому побачити і показати такі вічні людські стосунки і почуття, порушити всім близьке і, разом з тим, інтимне утаємничення. Достатньо креативна та нестандартна спроба, у якій автор, як і в усіх своїх роботах, відкрив перед нами душу і розписав її барвистою палітрою почуттів.

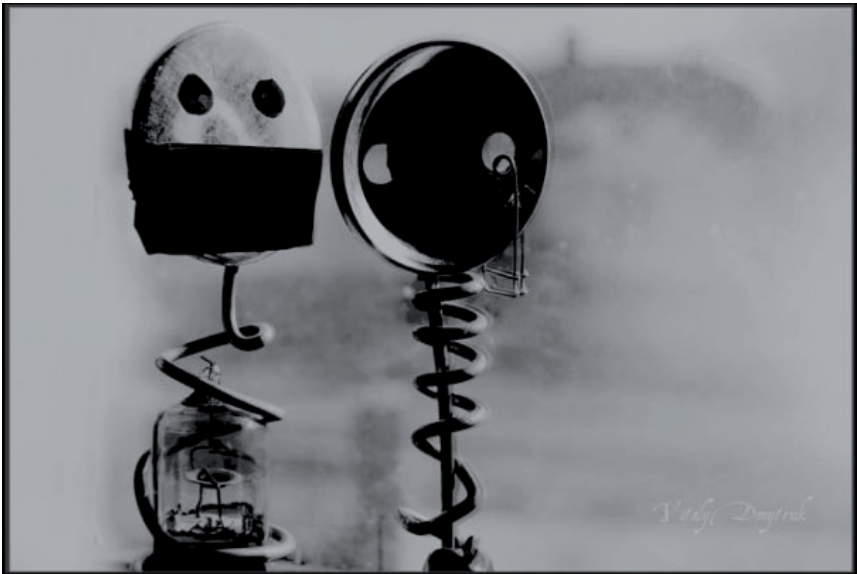
Прикладом його найбільш успішної серії фото є “Постмодерне кохання” (подана у додатку № 1). У них митець є унікальним за своїм багатогранним виразом задумів та ідей. Велике значення тут зіграло оригінальне поєднання підручних матеріалів у композицію, яка символізує кохання. Кольорова гама не є багатою, та саме це і характеризує постмодерн, акцент робиться не на колір чи матеріал, а на саму суть. Ніби просто, невимушено, а стільки почуттів.

У центрі проаналізованих фото – тема кохання. Воно є основним серед почуттів, очільником всього. Віталій Дмитрук зумів духовне показати через фізичне, використовуючи підручні засоби. Таке почуття, як кохання він показує за допомогою скотчу, шпильок та замочків. Оригінальність ідеї підтверджується і успішністю цієї серії світлин.

Література:

1. Зогтаг С. Про фотографію. – К. : Основи, 2002. – 141 с.
2. “Фотография как...”. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.larinbook.ru/home.php>.
3. Ворон А. Постмодерне кохання. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dmytruk.org.ua/>.
4. Wikipedia. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://wikipedia.org>.
5. Інтерв’ю з художником.

Додаток 1.



УДК 008

Олександр Шевчук

ІНТЕРНЕТ ЯК ПОГРАНИЧЧЯ МІЖ РЕАЛЬНИМ І ВІРТУАЛЬНИМ СВІТОМ

У статті розглядається Інтернет як пограниччя між реальним та віртуальним світом і звертається увага на основні аспекти функціонування мережі в цих двох вимірах. Також досліджується, як Інтернет впливає на поведінку людини та визначає перспективи, які виникають у процесі розвитку мережі.

Ключові слова: Інтернет, пограниччя, мережа, людська поведінка.

Шевчук А. Інтернет как пограничье между реальным и виртуальным миром

В статье рассматривается Интернет как пограничье между реальным и виртуальным миром и обращается внимание на основные аспекты функционирования сети в этих двух измерениях. Также исследуется, как Интернет влияет на поведение человека и определяет перспективы, возникающие в процессе развития сети.

Ключевые слова: Интернет, пограничье, сеть, человеческое поведение.

Shevchuk A. Internet like a Borderland between real and virtual world

In this article the author examines the Internet as a Borderland between the real and the virtual world and draws attention to the functioning of the main aspects of these networks in two dimensions. Also, the author examines how the Internet affects human behavior and determine the prospects that arise in the process of the network.

Keywords: Internet, Borderland, Network, human behavior, science.

Інтернет – складне, багатогранне культурне явище, яке здатне вдовольнити більшість інтелектуальних запитів сучасної людини: потребу у творчості, навчанні, створенні нового. Інтернет поступово, виходячи із своїх першопочаткових рамок, створює власний специфічний простір, який ми можемо сміливо назвати окремим. Мо-

жемо стверджувати, що цей простір – пограниччя між реальним світом (фізичним світом, місцем реальних речей, простором із чіткими, регламентованими кордонами) та віртуальним світом (простором творчості, наукових здобутків, місцем, де кордони не тільки не існують, але й є чимось абсурдним та непотрібним). В Інтернеті ті два простори дотикаються, зустрічаються, взаємодіють. Ми не можемо говорити, що глобальна мережа і є віртуальним світом, він існує саме як пограниччя, як міст, як сполучник.

Явищу Мережі найкраще пасують слова В. Міньоли про те, що сам термін “пограниччя” вказує на процес “між” на існування на кордоні [1]. Таке місце займає Інтернет, який, повиснувши між цими двома світами, до кінця не належить до жодного з них. Загалом помилково говорити про те, що Інтернет цілком фізичне явище, адже він проявляється матеріально доволі опосередковано: через систему кабелів та серверів, за допомоги яких і створюється Мережа, за допомоги комп’ютерів користувачів, які одночасно є і споживачами, і творцями цього простору. Але охарактеризувати його цілком реальним доволі складно, бо ми не можемо побачити його фізичну форму, окреслити його межі чи хоча б банально відчуту на дотик. Мережа розмита – її не можливо до кінця обрисувати, надати їй хоча б якихось реальних рис. Інтернет настільки ж реальний, наскільки ірреальний.

Однак визначати Інтернет виключно як віртуальну реальність теж не можна. Український медіакритик Борис Потятиник говорить про те, що комп’ютер більшості з нас допоміг зробити відкриття: віртуальність – це не зовнішня, а внутрішня категорія, яка віддавна в нас існувала, а комп’ютер тільки її реформує [8]. Ті слова показують нам, що із винайдення комп’ютера не відбулося винайдення віртуальності – людина просто отримала змогу її досягнути вповні, відчуту. Проте поява Інтернету дозволила мати можливість впливу на віртуальну реальність, а та, своєю чергою, отримала здатність проникати в фізичну реальність.

Характеризуючи Інтернет, ми повинні розуміти, що маємо справу із доволі абстрактним явищем, яке водночас є надзвичайно реалістичним, здатним впливати на людські життя, змінювати реальність, творити нові ідеї, впливати на політику, науку та культуру. Інтернет створює певну проекцію людини, через яку вона може впливати на реальний світ. Іноді людина може усвідомлювати себе більш належною до цифрового світу, ніж до реального – український культуролог Анатолій Ульянов в одному із інтерв’ю сказав: “Я живу в текстах, а

тому доки мої тексти присутні, присутній і я. Віртуальність позбавила мене відчуття фізичного тіла – я відчуваю себе живим біологічним кодом” [3]. Подібні думки ми можемо зустріти у фільмі Деvida Фінчера “Соціальна мережа”, коли один з героїв говорить приблизно так: “Раніше ми жили в селах, потім в містах, а в майбутньому житимемо в Інтернеті!” Подібні погляди ми можемо сприймати як утопічні, футуристичні фантазії, але ми не можемо відвернутися від очевидного факту, що кордони реальності, під натиском віртуальності, змінюють своє розташування, проходять процес демаркації: віртуальне все частіше стає реальним. Так, наприклад, ізраїльські вчені дійшли до висновку, що в майбутньому може відбуватися так звана “крадіжка особистості”. За допомоги спеціальної програми, говорять науковці, можна відслідкувати вподобання, зв’язки із оточенням, які має кожна людина, й потім, при бажанні можна використати проти неї [6]. Отже, як ще раз можемо переконатися, віртуальна людина, яка існує на території Інтернету, може бути не менш важливою від людини розумної, яка живе у фізичному світі, але під’єднується час від часу до світу віртуального.

Крім позитивних якостей креативності, Мережа може допровадити до певної міри регресивних тенденцій: за допомоги Інтернету люди намагаються вирішити власні проблеми, уникнути відповідальності – Мережа стає певним місцем для втечі від власних проблем, засобом пошуку рішення, яке людина, через власний інфантилізм, не може прийняти. Наприклад, американська сімейна пара, яка не здатна вирішити робити їм аборт чи ні, відкрили про це голосування в Інтернеті на власній сторінці. Там висить лічильник, який відраховує час, який залишається до часу, коли ще можна зробити аборт. Сімейна пара постійно оновлює фотографії дитини у череві і навіть дала йому ім’я Вігглс (Wiggles). Багатьох відвідувачів обурило цинізм молодих людей: такий підхід викликав асоціації із стародавнім Колізеєм [2]. Подібна показовість властива і перформансові “Свій/Чужий”, який нещодавно влаштував російський художник Олег Мавроматі. Суть його дії полягала в тому, що художник пропонував користувачам павутини покарати його або помилувати – чоловік під’єднав себе до електричного стільця, який мав його вдарити струмом, якщо більшість проголосує за смертний вирок, ніж за помилування [7]. Ці радикальні кроки були викликані неможливістю вирішити життєві труднощі (нездатність молодої пари самотужки прийняти важливе рішення й неможливість митця вирішити проблеми із законом). Ці

люди намагаються в Мережі зняти із себе відповідальність за своє життя: вони підкорюються рішенням навіть незнайомої більшості. В цьому випадку мережа починає відігравати роль сліпого жеребу. До того ж, як і годиться жеребові, він часто буває непослідовним: більшість користувачів були милостивими до Олега Мавроматі [5], але до дитини – ні: станом на 29 листопада, коли голосування було закритим, опція “аборт” набрала більш як 77 відсотків голосів [9], однак подружжя таки залишило дитину [10], що наштовхує на думку, що їх жест був черговим реалізованим актом самопіару. Описаний відхід від реальності є певним способом прославитися, примусити звернути інших на себе увагу, такий собі останній шанс стати відомим, якщо всі інші не спрацюють.

Творення нових способів комунікації є черговою ознакою пограничності Інтернету, бо, як відомо, однією з рис пограниччя є здатність до творення нових норм, нових форм культури. Так само й Інтернет може стати певною новою культурною формацією, новим вільним сховищем інформації, яка буде належати для усіх й до певної міри нікому не буде підвладною. Мережа здатна бути не просто місцем для розваг, легкого спілкування – вона здатна бути справді простором нової комунікації, де кордони не мають жодного значення. Такий пластичний простір, який спроможний реагувати на зміни та легко піддається впливові, здатен швидко змінюватися, мати дію на користувачів, може провокувати створення нових концептів, повинен стати приводом до розповсюдження нової інформації.

Трактування Мережі виключно як нового медіа є доволі вузьким і однобоким, ми повинні розширювати своє уявлення про Інтернет, щоб могли якнайширше користуватися його можливостями, а особливо із властивостей пограничності, яка створює унікальний шанс осягнути нові виміри творчості, науки та навчання.

З розвитком Інтернету приходить нова цифрова епоха, період інтелектуальної свободи та вільної інформації: будь-які спроби обмежити цей процес виглядають недолугими, адже, як слушно зауважив Білл Гейтс, що Інтернет схожий на приплив і його хвилі затоплять комп’ютерну й інші види промисловості, втопивши тих, хто не навчився триматися на поверхні [4, с. 464]. Тож якнайшвидше варто навчитися триматися на поверхні, а не намагатися обмежити цей потік. Безкордонність та безконтрольність мережі є тим основним чинником, який допомагає нам знаходити нові способи для розвитку. Не потрібно оцінювати її як позитивне або негативне явище: Мережа –

це насамперед пограниччя, яке не має від початку визначених рис, а набуває їх під дією двох або більше культур, там само і ми можемо наділити це явище відповідними і необхідними для нас значеннями. Беззаперечний також і той факт, що освоєння цієї пограничної території, відкриття і створення нових формацій на ній є життєвоважливою справою, яка вимагає негайної роботи. Ця територія має бути до кінця досліджена й обжита нами, адже це простір майбутнього, простір нових норм і нових перспектив.

Література:

1. Адвилонене Ж. Проблематика и возможности понятия “Пограничье”. / Перекрестки – № 2-4. – 2008. – С. 57-89.
2. Американська пара відкрила голосування – чи робити їм аборт. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://life.pravda.com.ua/scandal/4ce63ce5ec00f> (28. 11. 2010).
3. Боборькин А. Анатолий Ульянов: “Я ощущаю себя живым биологическим кодом”. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.telekritika.ua/daidzhest/2010-03-10/51550> (10. 11. 10).
4. Драйден Г., Вос Дж.. Революція в навчанні / Перекл. з акта. М. Олійник. – Львів: Літопис, 2005. – 542 с.
5. Интернет пощадил Олега Мавромати [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.openspace.ru/news/details/18696/> (17. 11. 2010).
6. Интернет-пользователям грозит новый вид мошенничества – кража личности. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://korrespondent.net/tech/technews/1127650-internet-polzovatelyam-grozit-novyj-vid-moshennichestva-krazha-lichnosti> (23. 10. 10).
7. Мавромати предлагает убить его через интернет. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.openspace.ru/news/details/18541/> (17. 11. 2010).
8. Потятиник Б. Медіа: ключі до розуміння. Серія: Медіакритика. – Львів: ПАІС, 2004. – 312 с.
9. Bith or Not. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.birhornot.com/> (14. 02. 2011).
10. Yes, We're Keeping the Baby. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.birhornot.com/2010/12/07/yes-were-keeping-the-baby/> (14. 02. 2011).

УДК 141. 30

Богдана Артеменко

МОБІЛЬНІСТЬ ЯК НОВА КУЛЬТУРНА ЦІННІСТЬ В ІНФОРМАЦІЙНУ ЕПОХУ

У статті розглядається проблема зміни культурних цінностей в умовах глобалізації і мультикультуралізму. Досліджуються сучасні зміни концепту “національна держава” та відповідні зміни в системі правових цінностей. Як базове поняття системи цінностей мультикультурного суспільства було визначено поняття “мобільність”.

Ключові слова: мобільність, культура, інформаційне суспільство.

Артеменко Б. И. Мобильность как новая культурная ценность в информационную эпоху

В статье рассматривается проблема изменений культурных ценностей в условиях глобализации и мультикультурализма. Исследуются современные изменения концепта “национальное государство” и соответствующие этому изменения в системе правовых ценностей. В качестве базового понятия системы ценностей мультикультурного общества было определено понятие “мобильность”.

Ключевые слова: мобильность, культура, информационное общество.

Artemenko B. Mobility as a new cultural value of the informational epoch

The article is devoted to the problem of changes of cultural values under conditions of globalization and multiculturalism. Author investigates some contemporary changes of the concept “national state” and relevant changes in the legal values system. The notion “mobility” is evaluated as the key notion in the multicultural society values system.

Keywords: mobility, culture, informational society.

Мультикультуралізм як особлива соціально-культурна політика західного суспільства має значний вплив на формування системи цінностей сучасного соціуму. В рамках цієї політичної доктрини формуються ключові поняття соціальної філософії, права, правової де-

онтології, які визначають ціннісні пріоритети локальних суспільств і світової спільноти. Доктрина мультикультуралізму перетворилась за останні чверть століття на підґрунтя для оціночних суджень щодо визначення дій урядів, ситуацій у країнах і регіонах, створення політичних рейтингів держав. Дослідження мультикультуралізму набуло особливої актуальності, оскільки це дає змогу осягнути критерії оцінок соціальних, політичних і правових явищ сучасного суспільства.

Різні аспекти мультикультуралізму як політики узгодження ціннісних систем різних культур, соціальних практик і традицій стали об'єктами досліджень Б. Баррі, В. Кимлічки, Д. Месона, М. Дево, Ч. Тейлора. В роботах цих авторів, а також у доробках З. Баумана, І. Валерстайна, Я. Н. Пітерзе, Р. Робертсона і Й. Фрідмана мультикультуралізм постає як політика узгодження соціальних і культурних цінностей у полікультурних суспільствах. Поліетнічне середовище пропонує особливі умови узгодження інтересів представників різних історико-культурних спільнот, а тому завданням багатонаціональної держави є напрацювання засобів організації соціального і політичного життя, що долають монокультуралізм.

Аналіз політики мультикультуралізму доводить, що глобальне суспільство намагаються інтерпретувати у вузькому сенсі, посилюючи наше уявлення про цей концепт традицією бачення нації-держави. Глобальне суспільство постає як єдине соціально-політичне утворення, подібне до національної держави зразка XIX століття. Так історично склалося, що розуміння концептів “держави”, “суспільство”, “нація” сформувались під впливом ідеологічної системи епохи Просвітництва, коли завдання політичного розвитку європейського суспільства бачилось як руйнація традиційного співтовариства доби феодалізму. Рівність усіх у правах і обов'язках, право кожного брати участь у державному керівництві – цінності, що прийшли в європейське суспільство два століття тому. Але нетерпимість до інших систем цінностей, що прикривалась ідеєю соціального прогресу і відмові в історичності тим, хто не бажав “струсити прах старого світу зі своїх ніг”, відмовитись від традицій і історично вкоріненого ладу – це теж прийшло з ідеєю національної держави. Просвітництво створило “багнет” соціального прогресу, на якому революційні війни межі XVIII-XIX століть рознесли світом ідею нації-держави. Правова рівність громадян мала б стерти соціальні, релігійні, культурні межі країн, які б стали світовою республікою (чи сполученими штатами). Модерна соціальна філософія в такому вигляді породила ідею гло-

балізму, в якій світ сприймається як єдине соціально-політичне ціле. Єдність вимагає узгодженості цілей, цінностей і соціальних практик, а тому вічний мир передбачає політичну і правову домовленість щодо рівності й однаковості всіх учасників договору. Нація як найпоширеніша форма партикуляризму в модерності з’явилась у межах засадничого міжнародного процесу.

Для І. Валерстайна глобалізація починається з капіталізмом і модерністю. Для Й. Фрідмана і Р. Робертсона глобалізація цивілізаційна за своєю природою. Й. Фрідман говорить про початок дискусії щодо глобалізації з визначення її як відбиття процесу боротьби за гегемонію центральних культур і дифузії їх цінностей. Так чи інакше, ідеї глобалізації, міжкультурної взаємодії, світового співтовариства коріняться в соціальній філософії Просвітництва. Ідея нації породила уявлення про державу як культурно гомогенну спільноту. Нація-держава, своєю чергою, стимулювала ідею міжнародного співтовариства, що живе за спільними законами, тим самим започаткувавши перехід до ідеї глобалізму. Але згодом у наш час з’ясувалося, що глобальне усуває державу-націю як визначальну оправу соціального життя. Медіа та етноландшафт – нові обриси соціального життя, що змінюють національні інституції, і на які не можна екстраполювати ознаки національної держави, яка збільшилась.

Я. Н. Пітерзе подає глобалізацію як гібридизацію. Гібридизація – різновид культурної взаємодії у полікультурному суспільстві, коли відбувається перетин традицій, внаслідок чого виникають нові культурні форми. Традиційна форма соціального життя відділяється від наявних практик і рекомбінуються з новими формами, що призводить до утворення нових практик. Гібридизація постає як продукт глобалізації і модель мультикультурної взаємодії [7].

Р. Робертсон іронізує з приводу того, що глобалізація – “процес стирання локальності, зокрема великомасштабної локальності, вираженої в різноманітних формах етнічних націоналізмів”. На його думку, те, що проголошується локальним, сконструйовано на транс- або надлокальній основі. Суспільство, створене за національним принципом, або суперечать, або існує паралельно глобалізаційним процесам. Локальні прагнення створення нових організованих за національним принципом суспільств – складові одиниці в рамках глобального контексту, тексти в рамках контексту чи інтертексту [8, с. 60]. Якщо для постмодерну великі оповіді добігли кінця, а ситуація постмодерну – ситуація конкуренції багатьох різних оповідей, – то світ – лише

єдиний простір одночасного різноманіття ідентичностей, історій, цивілізацій і т. ін. У межах глобалізму мультикультуралізм постає як практика “множення меншинних дискурсів” [8, с. 58].

Можна стверджувати, що класична форма націоналізму XIX ст. стала заручницею ідеї держави як об’єднання вільних і рівних на підставі культурної спільності та поваги до свобод окремої людини. Але в умовах глобалізації національна культурна спільність, оформлена як національна держава, почала відігравати роль обмежуючого чинника розвитку соціально-політичної спільноти, оскільки кордони, законодавство, традиційна політична система сьогодні потребує відкритості і міжнародної уніфікації, щоб залучитись до системи мобільності коштів, товарів і трудових ресурсів. Головний критерій свободи в умовах глобалізації – рівень мобільності. З огляду на це, завданням ліберально-демократичної державно-правової системи, яка гарантує зняття обмежень індивідуальної свободи, є перебудова національної держави у відкриту спільноту. Таким чином, культурна спільність має перейти на рівень укрупнення, який перевищує регіональне обмеження за національно-культурною ознакою. Національне в сучасному світі не є самодостатнім, тому не може повною мірою бути синонімом партикулярного, як це розуміли Л. Грінфелд і І. Валерстайн. Проект сучасної української нації подається як частина європейської спільноти, національна суверенність приймається як перспектива Євросоюзу. Національна держава у вигляді національного суспільства повертається до рівня “загальної культурної ідеї”, яка уніфікує національно-державні організації, а форма партикулярності – “національна ідентичність” – набуває узагальнених ознак.

Під час подібної інституціоналізації нації в сучасних умовах відбувається штучне творення локальності. Перспектива членства в Євросоюзі чи у будь-якому міжнародному об’єднанні передбачає корекцію державного законодавства, зміни у політичному житті країни, відкриття культурно гомогенного суспільства для інших агентів впливу. Внаслідок міжнародної діяльності за такими правилами відбувається конструювання однотипних націоналізмів. Формалізація міжнародних інституцій призводить, за Й. Терборном, до взаємопроникнення географічно відмінних “цивілізацій” [9, с. 51], гомогенізації сучасного світу.

Свобода сьогодні проявляється в суспільному конструюванні ідентичностей через присвоєння культурних традицій. Тому мультикультуралізм може бути сприйнято як політику запозичення традицій

задля конструювання ідентичності. Кожна нація-держава інкорпорувала унікальну суміш “чужих” ідей, а відтак, не може бути сприйнята як гомогенне утворення. У ХХ столітті було зроблено крок до розуміння нації у вигляді політичної спільноти, а не етнічної спільноти. Політична нація, так само як колись етнічна, набула ознак прагматичного утворення, що спрямовано на досягнення тактичних і стратегічних інтересів спільноти. Якщо ціллю етнічної нації було набуття державності і державного суверенітету, то нова доба глобалізму вимагає зречення частини суверенітету задля отримання доступу до всесвітньої системи розподілу матеріальних ресурсів. Євросоюз як об’єднання європейських націй демонструє нам світову тенденцію до жертвування традиційними ознаками нації-держави (відмова від власної валюти і економічного суверенітету, відкриття кордонів для товарів, послуг, робочої сили, проголошення зверхності міжнародного законодавства над національним і узгодження національного законодавства з загальними вимогами ЄС і т. ін.) задля отримання доступу до нової соціально-правової цінності – мобільності.

Епоха глобалізації запропонувала новий вид цінностей, який неможливо звести до речового володіння, такого звичного для доби індустріального суспільства. З. Бауман у роботі “Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства” звертає увагу на переорієнтацію ідеї споживання – від споживання речей і інформації до споживання “мобільності”, набуття доступу до “глобальної мобільності” [1, с. 115]. “Доступ до глобальної мобільності” розглядається З. Бауманом як сучасний варіант розуміння свободи [1, с. 143], і, водночас, причетність особи до сфери “глобальної мобільності” стає критерієм визначення її соціального статусу – чи то турист, чи бродяга (за термінологією З. Баумана) [1, с. 112]. І перший, і другий є учасниками процесів споживання, так само як і учасниками мобільності, але перший є споживачем насолоди від рухливості, а інший – змушено втягнутий у глобальний рух. За ступенем свободи участі у мобільності визначається і нова соціальна ієрархія, а разом з нею – і дві різні форми культури – культура глобальна та локалізована силоміць.

Таким чином, у нових історичних умовах відбувається зміна традиційних політико-правових цінностей, які пов’язані з ідеєю національної держави. Закритість, культурна гомогенність і агресивне протистояння іншокультурному середовищу – методи державно-національної політики, що перешкоджають зняттю обмежень індивідуальної свободи. Відмова від їх застосування стала можливою після

того, як було визначено головну цінність епохи глобалізації, що заперечує історичну і територіальну вкоріненість особи – мобільність. Культурно-національна локальність перестала захищати права і задовольняти потреби особи. Наступний крок – відкриття світу для кожного, незалежно від походження і культурної приналежності. Саме це відкриття можливе з визнанням мобільності як соціально-правової цінності сучасного світу. Це цінність глобалізованого суспільства, яка змінює геополітичну мапу світу, вибудовує нову соціальну ієрархію, покладає нові критерії оцінки розвитку суспільств. Закони сучасних держав перевіряються на придатність для сьогодення саме за критерієм захисту права на мобільність.

Література:

1. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / З. Бауман; пер с нем. – М. : Изд-во “Весь Мир”, 2004. – 264 с.
2. Бек У. Глокализация / У. Бек // Глобализация и идентичность. – Харьков: Эксклюзив, 2007. – 460 с.
3. Валлерстайн И. Конструирование народа: раса, нация, этническая группа / И. Валлерстайн // Билябар Э., Валлерстайн И. Раса, нация, класс. Двусмысленные идентичности. – М. : Логос, 2004. – С. 8-115.
4. Валлерстайн И. Глобализация или переходный период? / И. Валлерстайн // Экономические стратегии. – 2000. – № 2. – С. 15-26.
5. Воропай Т. С. Человек перед вызовом глобализации / Т. С. Воропай // Глобализация и идентичность – Харьков : Эксклюзив, 2007. – С. 404-424.
6. Грінфелд Л. Типи націоналізму / Л. Грінфелд // Націоналізи: Антологія – К. : Смолоскип, 2006. – С. 525-551.
7. Пітерзе Я. Н. Глобалізація як гібридизація / Я. Н. Пітерзе // Глобальні модерності. – К. : Ніка-Центр, 2008. – С. 73-105.
8. Робертсон Р. Глобалізація: часопростір і гомогенність-гетерогенність / Р. Робертсон // Глобальні модерності. – К. : Ніка-Центр, 2008. – С. 48-72.
9. Терборн Й. Шляхи в/через модерність / Й. Терборн // Глобальні модерності. – К. : Ніка-Центр, 2008. – С. 179-201.

УДК 008. 781. 659

Оксана Кузьменко

СУЧАСНІ МАС-МЕДІА: ДО ПИТАННЯ ПРО МУЗИКУ

У статті розглянуто роль музики як мас-медіа. Названо основні характеристики. Досліджено стан звукозапису в Україні та виділено основні проблеми на його сучасному етапі розвитку.

Ключові слова: мас-медіа, музика, музика фонографічна, звукозапис.

Кузьменко О. В. Современные масс-медиа: к вопросу о музыке

В статье рассматривается роль музыки как масс-медиа. Названо основные характеристики. Исследуется состояние звукозаписи в Украине и определены основные проблемы на его современном этапе развития.

Ключевые слова: масс-медиа, музыка, музыка фонографическая, звукозапись.

Kuzmenko O. Modern mass media: the question of music

In the article the author examines the role of music as mass media. The main characteristics of music are named. The state of sound recording labels in Ukraine where researched and there were highlighted major problems in his present stage of development

Keywords: mass media, music, music phonographic, recording

Завзятість можливої чисто життєвої, всередині себе незавершеної свідомості ми відчуваємо у музиці, і лише настільки ми сприймаємо її силу, її ціннісність і кожен новий крок її сприймаємо як перемогу <... > ми творимо музичну форму не в пустоті ціннісній і не серед інших музичних форм (музику серед музики), але в події життя, і тільки це робить її серйозною, подією значимою, вагомою.

М. Бахтін “Естетика словесної творчості”

Після винайдення Гуттенбергом у середині XV ст. друкарського верстата процес обміну інформацією став на нову колію, результат цього винаходу мав вагомні наслідки для усього подальшого розвитку

суспільства, а як наслідок – невід’ємною рисою сучасності є можливість тиражування певного повідомлення і поширення його в маси.

Сьогодні мас-медіа та їх роль у суспільстві – питання, що давно вийшли поза межі наукового дискурсу, а поява все більшої кількості праць є беззаперечним аргументом невичерпної потуги, яка вміщена у сучасних “нащадках гуттенбергівського верстата”.

Попри все, існують у теорії масової комунікації теми, яким у сучасному медіа-дискурсі з різних причин приділено уваги значно менше, ніж іншим. Так, у своїх працях Д. Мак Квайл, один із найвідоміших теоретиків масової комунікації, виділяє і описує сучасні мас-медіа. І якщо традиційні (преса, радіо і телебачення) та новітні ЗМК знаходяться на вершині дискурсу, менше уваги приділяється названим ним же книгам та кінематографу, то музика як мас-медіа практично не з’являється у працях сучасних дослідників.

Роль музики у суспільстві підтверджують чисельні праці мистецтвознавців, філософів-естетиків. Так, наприклад, поштовхом до написання “Дегуманізації мистецтва” Х. Ортега-і-Гасет називає саме дослідження ним нової музичної епохи, яка почалась із Клода Дебюссі [7], що є додатковим аргументом вагомої ролі музики не лише тепер. Але попри все, поза межами мистецтвознавства і естетики музика фактично не досліджується.

Чому ж Д. Мак Квайл виділяє музику з інших видів мистецтва, відносить її до мас-медій, і чому попри все вона значною мірою залишається поза увагою медіа-дослідників?

Музика як мас-медіа

Очевидним є той факт, що музика стала одним із ЗМІ тоді, коли вийшла поза межі салонів і сімейних концертів, а перейшла новий рівень прослуховування – через записи. Записування і прослуховування музичних творів на касетах, платівках, компакт-дисках, відеоплівках, радіо і телебаченні отримало назву “фонограма” [1, с. 23]. Відповідно, попри складність узагальненої оцінки ролі музики в суспільстві та відсутність однієї назви для різних форм записаної музики, ми, услід за Д. Мак Квайлом та його послідовником Т. Гобан-Клясом, окреслюємо записану та тиражовану музику терміном **музика фонографічна**. Попри те, що значною мірою фонографічна музика є певним відсотком змістової частини т. зв. “електронних мас-медіа” (радіо, телебачення, новітні ЗМК), поява окремого шляху її поширення через наявність розгалуженої музичної індустрії дозволяє говорити про музику як окремих ЗМІ.

Важливою характерною рисою фонографічної музики є поява на зміну груповому прослуховуванню **індивідуального**. Важливим є той факт, що фонографічна музика не знищує “живе” слухання, а навпаки співіснування записаних музичних творів із живими концертами – підсилюють одне одного. Крім того, окреме місце займає масове прослуховування під час великих концертів, оскільки сформовані індивідуально погляди можуть підсилюватись у натовпі. Необхідно зауважити, що музика як ЗМіП знаходить своє віддзеркалення у теорії мас і натовпів. Так, З. Фрейд розглядає появу мас на двох прикладах – армія та церква, де основну роль надає т. зв. “лідеру-вождю”, якого кожен з членів маси ставить на місце Супер Его. Це і є спільним чинником, що поєднує, для кожного у масі [10]. Слухачів концерту називаємо ще одним прикладом маси, де вождем є виконавець на сцені. Таким чином, музика творить віртуальну масу, що під час концерту може перейти у її крайній прояв – натовп. Психологія мас говорить нам про існування певних характеристик, що елімінують у масі індивідуальне, моральність та внутрішню самоцензуру, натовість переважання ірраціонального, стереотипного та агресивного може перетворити масу на “сліпу руйнівну силу”.

Таким чином, музика як і будь-який інший ЗМі може стати інструментом впливу та маніпуляції. Д. Мак Квайл називає характеристиками фонограмної музики, що відрізняють їх від інших мас-медіа, серед них: різні технології запису і відтворення, низький рівень суспільної регуляції, високий рівень інтернаціоналізації, молодша публічність, фрагментація продукції, різномірні ситуації прослуховування, закономірний потенціал [2].

Таким чином, музика, з огляду на **індивідуальність вибору та прослуховування**, не є простим у використанні інструментом впливу, та, з огляду на низький рівень контролю з боку держави чи інших структур, – незалежним і надзвичайно потужним. Спроби використовувати музичні твори для рекламних політичних кампаній мають місце і в Україні.

Слід зауважити, що **неконтрольованість змісту компенсується за рахунок контролю за дистрибуцією**. Крім того, будь-який тоталітарний устрій, що характеризується концентрацією усіх ЗМі в одних “руках”, особливу роль приділяє боротьбі із музикою як із формою вільнодумства. Якщо “залізна завеса” Радянською Союзу річ відома, то списки заборонених у Білорусі музичних виконавців – сучасний аргумент у дії і протидії музики як ЗМі. Щобільше, **інтерна-**

ціональний характер музики дуже часто дозволяє внутрішнім проблемам набути понадкордонного, міжнародного значення. Заборона певного виду музики не позбавить її існування, а навпаки надасть поштовху до поширення поза “системою”.

Переважно **молодіжна аудиторія** творить правила функціонування музичного впливу. Найпотужнішими є пісні, в яких проявляється молодіжний бунтарський дух та незадоволеність, аніж, скажімо, пісні на підтримку наявних цінностей. Окремою віхою є існування “протестних пісень”, у яких проявляється **заколотницький потенціал** музики. А до того ж музика серед молоді стає вагомим **засобом ідентифікації**. Так, до прикладу поява руху гіппі у 60-х рр. в США було пов’язано із протестами проти устрою, що існував, та засобом комунікації слугувала саме музика. Нині існує безліч музичних субкультур, приналежність до яких є чинником формування поведінки і світосприйняття – готи, емо, панки, гіппі і т. д.

Взаємозв’язок музики із іншими мас-медіа

Як було зазначено вище, фонографічна музика часто займає великий відсоток змісту електронних ЗМІ. Якщо говорити про радіо чи музичні телевізійні канали – такий відсоток тяжіє до максимуму. Слід зазначити, що поєднання музичним телебаченням (MTV) відео і музики (відеокліпи) набули широкої популярності і створили окрему культурну форму [1, с. 23].

Усвідомлення того, що музика є інструментом формування свідомості є поштовхом для журналістів і телеведучих творити програми певних гатунків. “Ми кожну хвилину опромінені музикою, кожну секунду – говорить ведуча програми “Знайомтесь з оперою” Світлана Виноградова. – І від того, яка музика оточує нас і впливає на нас, залежить і те, як будемо сконструйовані ми самі. Ви тільки спів ставте: буде моральність людини вихована на рівні опер Чайковського, симфоній Шостаковича, Баха, Бетховена чи на рівні естрадних шлягерів” [6].

Окрему нішу займають теж музичні програми, де музика є засобом притягнення уваги, а між піснями піднімаються певні теми. Так, у своїй праці “ТБ – еволюція нетерпимості” С. Муратов детально розглядає роль програм “Музичний ринг”, “Погляд” та ін. у становленні інтерактивного зв’язку із глядачем-слухачем і можливістю порушувати гострі соціальні питання. “Палкі прихильники музичних кліпів (рубрика початково називалась інформаційно-музичною програмою) піднімали в

ефірі все гостріші теми”. “Подібна “народна публіцистика” виступала свого роду формою суспільної самосвідомості” [5, с. 18].

Дуже часто музика є лише допоміжним засобом у певних “повідомленнях”. Що творить певний емоційний фон до сприймання інформації. Недарма, наприклад, для поважності своїх промов Гітлер вибирав музичним супроводом музику Вагнера. Музика теж займає певне місце “заставок”, музичних пауз, рекламних джінглів і т. ін.

Наступним мас-медіа, з яким нерозривно пов’язана музика, – кінематограф. Ще до появи звукового кіно, картинка супроводжувалась фоновою музикою. На сучасному ж етапі музика є важливим елементом фільму і часто є умовою оцінки. В. Шиманяк у “Кіно як мас-медіа” називає музику у фільмах окремим видом мистецтва. Підтвердженням цьому він називає факти високої продажі дисків із саундтреками до фільмів, наявність для них окремих фестивалів та конкурсів [3, с. 56]. Не заглиблюючись у питання ролі кіно як ЗМІП, що не є безпосередньо темою нашого дослідження, зазначимо, що кіно і музика часто виступають спільним інструментом культивування певних світоглядних парадигм, або ж можуть функціонувати як самостійні інструменти формування ідей.

Взаємозв’язок друкованих ЗМІ (преса, книги) здебільшого зводиться до фіксування значимості інших, а також взаємодоповнення і взаємовикористання. Так, наприклад, погляди та спосіб існування гіппі за якийсь час знаходили своє фіксування у низці книжок (наприклад, Т. Вульф “Електропрохолоджуючий кислотний тест”), надзвичайно популярними є біографії музикантів, книжки із друкованими текстами їх пісень.

Важливим є і зворотній процес використання літератури у музиці. Так, надзвичайно актуальним на початку 90-х років були “пісні високого національного духу” гурту “Кому Вниз” на вірші Т. Шевченка, серед яких популяризації набуває заборонена у Радянському Союзі “Розрита могила”, “Суботів”. До текстів класиків української літератури звертались у своїй творчості і такі гурти, як “Сад”, “Аква-Віта”, “Плач Єремії”, “Пропала грамота” і ін.

Фонографічна музика у сучасній Україні

Музична складова віддавна була однією з найважливіших в українській культурі. Відповідно й на сучасному етапі роль змістової частини музики, фонографічної набуває все більшої актуальності. А дискусії навколо якості продукції, що насичує музичний простір на сучасному етапі, є лише підтвердженням важливості цього питання.

Важливим мас-медійним аспектом, пов'язаним зі змістом ЗМІ, з одного боку, і з масовою свідомістю – з іншого, є питання мовне. Загрози національній безпеці через інформаційну експансію – вже віддавна є центральною темою у доробках теоретиків і практиків з питань інформаційних воєн. І саме мовне питання займає в них одне з центральних місць. Так, І. Каганець неодноразово наголошує на важливості мови як чинника, що укріплює “духовний стержінь як окремої особистості, так і всього народу”. “Головним чинником способу мислення (отже, способу життя) є база знань – мова”, – говорить він, – “просування агресором власної мови руйнує систему цінностей об'єкта агресії, насаджує йому ворожу систему, знищує зв'язок поколінь і перспективи самостійного розвитку” [4]. Подібної думки дотримується і В. Радчук, який у своїх працях наголошує на тому, що викривлення мовної ситуації продукує тип конфліктної мовної свідомості й поширює явище, назване соціальними психологами “ненависть до самого себе” або “самоприниження” [9]. Отже, у межах теорії тісного взаємозв'язку мови й ідентичності особливо важливим видається питання надання привілеїв національним продуктам у сферах звукозапису та трансляції. В цьому контексті не можливо оминати увагою питання скасування Верховною Радою у внесених змінах до ЗУ “Про телебачення і радіомовлення” квот 1 лютого 2011 р. на не менш ніж 50-відсоткову присутність у загальному обсязі мовлення для творів українських авторів чи виконавців.

Д. Прикордонний, директор Коаліції виконавців та продюсерів України (далі КВіПУ) [11], називає основними гравцями музичної індустрії такі звукозаписуючі компанії: “Lavina music”, “Mama music”, “Comp music” (EMI, Warner), “Ukrainian records” (Universal Music), “Moon records”, “Catapult music”, вони займають 70 відсотків українського музичного ринку [8]. Та вже в порівнянні з 2007 роком у 2010, зазначає Д. Прикордонний, спостерігається значна криза у музичній індустрії. КВіПУ – це громадська організація, що покликана захищати авторські та суміжні права в Україні, представляти українську музичну індустрію в органах влади та формувати суспільну думку щодо захисту інтелектуальної власності. Одним із основних завдань коаліції є також змусити оплачувати використання музики українських авторів і виконавців. До того ж канали дистрибуції звукозаписів не приносять очікуваного доходу, однією з найвагоміших причин вважається т. зв. “піратство”. “На сьогоднішній день інтернет-хостинг провайдери повністю ігнорують авторські права на музику і фільми, а інколи і потакають своїм клієнтам у порушенні закону”, зазначають члени КВіПУ [8].

Отож, сучасна ситуація в українському музичному просторі є відзеркаленням конфлікту інтересів, з одного боку, національних, які передбачають максимальну насиченість музичних медіа державними продуктами, із державною політикою, що всупереч тим самим національним інтересам скасовує квоти українським виконавцям. Також треба брати до уваги самих виконавців, які мають закономірні власні інтереси і, незважаючи на, з одного боку, недостатню присутність у музичному секторі медіа-сфери України, досі мусять виборювати права на оплату за трансляцію своєї продукції. Беззаперечна роль музики фонографічної у формуванні масової свідомості українців вимагає впорядкування законодавства у сфері музичної індустрії, звукозапису та трансляції музики з урахуванням з одного боку професійних інтересів авторів, виконавців, і з іншого – щонайважливіше, національних інтересів України.

Література:

1. Goban-Klas T. Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewiziji i Internetu [Tekst] / Tomasz Goban-Klas. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2006.
2. McQuail D. Teoria komunikowania masowego. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
3. Szymaniak W. Kino jako medium masowe // Studia z teorii komunikowania masowego. Pod red. B. Dobek-Ostrowkiej. – Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. – Wrocław, 1999.
4. Каганець І. Мова і війна. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.perehid.kiev.ua/observer/394.html>.
5. Муратов С. ТВ – еволюція нетерпимости: (История и конфликты этических представлений). – М. : Б. и., 2000.
6. Муратов С., Фере Г. Люди, которые входят без стука. – 1971.
7. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ortega/_Degumaniz_01.php – Заголовок з екрана.
8. Прикордонний Д. Українська Музична Індустрія. Музична індустрія – наслідки кризи та нові шляхи розвитку [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [kvipu.com.ua/uploads/editor/.../ura_nskka_muzichna_ndustr_ia_2_\(1\).ppt](http://kvipu.com.ua/uploads/editor/.../ura_nskka_muzichna_ndustr_ia_2_(1).ppt).
9. Радчук В. Мова в Україні: стан, функції, перспективи // Державність української мови і мовний досвід світу. Матеріали Міжнародної конференції. – Київ, 2000.
10. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого “Я”// Преступная толпа. – М.,1999.
11. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://kvipu.com.ua>.

УДК 111. 852

Людмила Чабак

КНИГА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ТА ПРОЦЕС ЇЇ ВІРТУАЛІЗАЦІЇ

У статті розглянуто процес віртуалізації книги як культурний феномен, трансформації її тексту в гіпертекст. Проаналізовано зміни у сприйнятті книги, пов'язані з розвитком сучасних інформаційних технологій, визначено характерні особливості віртуальної книги.

Ключові слова: *сприйняття, книга, текст, віртуалізація.*

Чабак Л. Книга как культурный феномен и процесс ее виртуализации

В статье рассмотрено процесс виртуализации книги как культурный феномен, трансформации ее текста в гипертекст. Проанализированы изменения в восприятии книги, связанные с развитием современных информационных технологий, определены характерные особенности виртуальной книги.

Ключевые слова: *восприятие, книга, текст, виртуализация.*

Chabak L. The book as cultural phenomenon and process of its virtualization

The article is devoted to the consideration of the book virtualization process as a cultural phenomenon, its text transformation into a hypertext. Changes in a book's perception which are related to development of modern information technologies are analysed in the article. The characteristic features of virtual book are certified.

Keywords: *perception, book, text, virtualization.*

Серед культурних феноменів, які сьогодні зазнають значної трансформації у контексті розвитку сучасних інформаційних технологій, на особливу увагу заслуговує текст, чи швидше книга, у яку цей текст вміщений.

Адже саме у книзі, в широкому розумінні цього слова, традиційно розміщувався літературний текст і його оформлення, крім того, навіть шрифт та обкладинка впливали на характер читацького сприйняття та розуміння зафіксованої в тексті інформації.

У традиційному уявленні книга постає не просто носієм текстової інформації, а своєрідним культурним феноменом з давньою історією, що має естетичний потенціал, а згодом – як витвір мистецтва у його рецептивному вимірі. Протягом століть книга еволюціонувала, залучаючи та відображаючи кращі культурні надбання людства. Вона втілювалась у керамічних плитках Месопотамії, єгипетських сувоях папірусу, скріплених аркушах пергаменту, аж до появи паперу в стародавньому Китаї. На такому різноманітному матеріалі людина прагнула зафіксувати свої думки та передати їх нащадкам. Були часи, коли книга вважалася величезною коштовністю, була сімейною реліквією, з трепетом передавалася у спадок. Змінювались і особливості сприйняття зафіксованої у книзі інформації: від беззастережної віри до критичного осмислення, естетичної співтворчості разом з автором в осягненні вміщеного в книзі тексту.

Етимологія і семантика книги в різних національних мовах, у відповідних естетичних дискурсах є складною та багатогранною. Зокрема, доведено, що слов'янська назва походить від кореня “кна” (“киен”), що означало обрубок або вирізку з дерева. Саме на дереві писали перші в Європі книги. Віддавна конституювалася і головна функція книги – чинника збереження та поширення в часі та просторі інформації певного змісту. У цьому контексті необхідним є розуміння подвійної природи книги: як випрацьованого матеріального предмета, що має свою форму і конструкцію, так і носія зафіксованої людиною писемної чи графічної інформації, тобто об'єктивованої думки, своєрідного світу знань, поглядів і авторських образів її творців, відкритого для співтворчості читачів. Іноді виділяють ще й третє значення книги, розуміючи під ним розділ або частину великого твору.

Текст постає передусім лише знаково-символічною частиною книги, одним із її структурних елементів поряд з ілюстраціями, декоративними оздобами тощо. Але текст є й головним семантичним елементом книги, що передає її сенс, зміст, семіотичну інформацію, зафіксовану за допомогою певної послідовності знаків, що виявляють дискурс автора й обумовлюють дискурс читача.

Сьогодні часи змінилися, книга вже далеко не єдиним носієм тексту. І мова йде навіть не про журнали, брошури як різновиди друкованих видань, а швидше про знецінення книги як такої, або перевтілення її у віртуальну цифрову форму. Запитання У. Еко “чи поглине комп'ютер книгу?” набуває все більшої гостроти для сучасного світу, і Україна тут не є винятком.

Сучасний розвиток науково-технічного прогресу зумовив віртуалізацію книги як такої, перехід її в “інший формат”, пов’язаний з гіпертекстом.

Саме поняття “гіпертекст” з’явилося ще у 1965 р. завдяки програмісту і філософу Т. Нельсону, який вжив його у зв’язку зі своїм проектом електронної бібліотеки, тексти якої мали бути розкидані по всьому світу й об’єднані за допомогою посилань. Дослідник розумів гіпертекст як документ, створений із фрагментів текстів таким чином, щоб їх можна було читати не у чітко визначеному порядку, а різними шляхами, залежно від зацікавлень читача, який прокладає маршрут за документом з допомогою гіперпосилань (лінків) – вказівок на інші фрагменти тексту, прив’язані до документа в цілому чи його конкретного місця [1, с. 52]. Таким чином, гіпертекст – це подання інформації пов’язаними між собою частинами, блоками, кількість і порядок розміщення яких читач може довільно обирати для свого читання і сприйняття. Саме принцип гіпертексту дозволяє налагодити всебічний та різноспрямований зв’язок між сегментами тексту та створити, при цьому, єдину специфічну мережу.

Щоправда, винайдення гіпертекстового формату не стало принципово новим для книжної культури, в якій вже давно набули розповсюдження різного роду довідкові видання, побудовані саме на основі такого принципу. Як приклад, – структура енциклопедичних видань, яка не передбачає читання від початку до кінця, а лише пошук необхідної статті серед інших, упорядкованих за певною структурою. У той же час сучасна віртуальна книга вже може і не мати свого друкованого відповідника. Широкий пласт так званої “кібератури”, або “гіперлітератури” – творів, що побудовані за гіпертекстовим принципом, призначений для читання виключно у Мережі й неможливий поза нею.

Серед таких жанрів жанрів можна назвати рамкову поезію, роман-картинку, гостьові книги, блоги (щоденники), “беззв’язний роман” та ін. Дедалі частіше окремі тексти з Мережі видаються згодом у друкованому форматі, потрапляючи до рук читачів у вигляді традиційної книги [1, с. 54].

Поява гіпертексту дозволила втілити в життя і численні теоретичні розробки представників постмодернізму, а також значно активізувати сучасні творчі літературні пошуки. Зокрема, прикладом повноцінного гіпертекстового твору за композицією став “Хозарський словник” Милорада Павича.

На відміну від інших європейських країн та США в Україні вірту-

альна книга досить повільно стає предметом повсякденного вжитку, хоча процес цей є неухильним. Частіше має місце перехідна форма, пов’язана з друком окремих частин такого електронного витвору та ознайомленням з ним вже на паперових носіях.

Розвиток віртуальної, тобто уявної, не наявної в реальному фізичному просторі книги, яку можна споглядати з екрана монітора, зумовив і зміни у її сприйнятті.

Перефразовуючи думку У. Еко, яка знайшла своїх прихильників і в Україні, з часів винайдення друкарського верстата та утвердження книги як стандартного формату для подання і зберігання інформації, у європейців почав переважати лінійний спосіб мислення, а отже, і сприйняття розміщеної в книзі інформації. Лінійність читання друкованої книги вже запрограмована в її структурі, що передбачає поділ на розділи та підрозділи, нумерацію сторінок. Для художньої літератури традиційним, як правило, було й лінійне розгортання сюжету. Тобто текст, розміщений у книзі, читався і сприймався послідовно, крок за кроком у напрямі від першої до останньої сторінки. На думку деяких дослідників, зокрема, Г. Бандальєр, під впливом сучасних інформаційних технологій виникла криза лінійного мислення, одним із проявів якої стала заміна лінійного, друкованого тексту на гіпертекст. Сьогодні літературний текст вже міститься не лише під обкладинкою книги. Він може знаходитись і на компакт-диску (CD-ROM), і у віртуальному просторі Інтернету.

Саме для гіпертексту характерна “не лінійність”. Не лінійність його читання полягає у вільному виборі читачем власного способу і порядку читання і тим самим у творенні з окремих частин власного тексту. При цьому гіпертекст залучає всі засоби естетичного впливу на читача – від суто літературних до надскладних композиційних та дизайнерських. Тим самим книга у віртуальному форматі та розміщений у ній гіпертекст значно розширюють межі свого буття. Вони перестали бути беззастережним творінням автора, активно залучивши до процесу свого творення читача. Тобто поступове переміщення з книжкового формату до віртуального простору, залишило позаду лінійність свого сприйняття.

Один з відомих мислителів сучасності Р. Барт у своєму творі з доволі промовистою назвою “Смерть автора” доволі чітко окреслив особливості “не лінійності” тексту: “Сьогодні ми знаємо, що текст являє собою не лінійний ланцюг слів, що виражають єдиний, ніби теологічний смисл, але багатовимірний простір, де поєднуються і

сперечаються одне з одним, вступають в діалог різні види письма, жоден з яких не є вихідним” [2 с. 384-391].

У той же час тенденція віртуалізації поставила під питання саме буття книги як традиційної форми існування художньої літератури, артефакту культури, матеріального предмета зі своєю формою та конструкцією.

Але на питання щодо того, що краще: книга друкowana чи книга електронна, на сьогодні немає однозначної відповіді, оскільки в процесі віртуалізації книги є як позитивні, так і негативні сторони. З одного боку, книга в гіпертекстовому форматі стає значно доступнішою для пересічного читача (в багатьох сенсах), оскільки зникає необхідність шукати книги в бібліотеці чи книгарні та витратити на її придбання додаткові та як на сьогодні чималі кошти.

Також віртуальна література значно сприяє зменшенню дистанції між автором і читачем (різноманітні авторські веб-сторінки, блоги), а отже, дає можливість авторові оперативного врахування читацької думки.

Література в мережі Інтернет з'являється швидше своїх друкowanych відповідників, залишаючи поза увагою такі чинники, як технології виготовлення – друку, розповсюдження книжної продукції. Фактично, Інтернет дозволяє тексту, за необхідності, поставати перед читачами в момент свого народження, а також втручатися в цей текст, доопрацьовувати його разом з автором.

Водночас мережа Інтернет сприяє “розмиванню” поняття автора, нівелюючи його роль єдиного творця тексту. Проблема захисту авторських прав, а також загалом появи численних версій та варіантів твору, нових пластів та змістовних поєднань, завдяки сучасним комп'ютерним технологіям, набуває значного розмаху.

З іншого боку, можливості Інтернету сприяють формуванню поверхового читання, а також нівелюють межу між масовою літературою та художньо вартісною. Масово тиражований твір зумовлює звикання до нього у суспільстві і, як наслідок, спрощення, схематизацію у сприйнятті образу, а далі – стандартизацію смаків, поверховість естетичних вражень, уніфікацію художнього досвіду та ін.

Друкowana книга як матеріальний носій інформації, окрім елементарної зручності для читання (як з точки зору медичної та побутової), має й свої засоби впливу на читача. Як вже зазначалося, низка складових від обкладинки до ілюстрацій, від якості паперу до величини штифту впливає на процес читання.

Не останню роль у зацікавленні книжною продукцією відіграє мода, що сьогодні підтримує тенденцію переходу у віртуальний книжковий простір.

Таким чином, процес віртуалізації книги змінив сутність останньої, її традиційну природу, що асоціювалася, насамперед, з певною матеріальною формою, в якій втілювались наукові, культурні надбання людства. Крім того, перехід книги у віртуальну форму зумовив зміни у її сприйнятті, пов’язані зі складністю та неоднозначністю рецептивних процесів. Відтак, у сучасному українському та світовому естетичному й літературознавчому дискурсі триває дискусія з приводу майбутньої долі книги, чи, точніше, традиційної форми її існування.

Література:

1. Бандальєр Г. Книга versus Інтернет / Г. Бандальєр // Вісник НАН України. – 2002. – № 3. – С. 51–59.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; [пер. с фр.]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

УДК 069. 1, 94. 930. 85.

Ірина Нікітіна

ЗВУКОВЕ НАСИЧЕННЯ МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН (З ДОСВІДУ НМГО І ВС)

У статті розглянуто теоретичне питання щодо значення звукових ефектів у музейних експозиціях для сучасного культурного й інформаційного простору. З'ясовано, що поява таких супроводів класичного музейного експонування надає змогу музейництву підсилити емоційну складову знайомства відвідувачів з музеями. Розглянуто рівень сприйняття суспільством звукового оформлення музейного простору.

Ключові слова: музей, культура, експозиція.

Никитина И. Звуковое насыщение музейных экспозиций как культурный феномен (с опыта НМГО и ВС)

В статье рассмотрен теоретический вопрос о значении звуковых эффектов в музейных экспозициях для современного культурного и информационного пространства. Выявлено, что появление такого сопровождения классического музейного экспонирования дает возможность усилить эмоциональную составляющую знакомства посетителей с музеем. Рассмотрен уровень восприятия обществом звуковых оформлений музейного пространства.

Ключевые слова: музей, культура, экспозиция.

Nikitina I. The sound effects in museum expositions as cultural phenomenon (example, NMHD and RS)

In this article was an inspected theoretic question about importance sound effects in museum exposition for presents cultured and information expanse. Exposed – appearance these accompany classical museum's exposition giving possibility was increased emotion's structure acquaintance visitors with museum. Considered level perceptible society sound's mouting museum's expanse.

Keywords: museum, culture, exposition.

Розвиток сучасних інформаційних технологій в Україні сприяв появі у багатьох сферах нашого життя різноманітних технічних засобів,

використання яких докорінно змінює уявлення суспільства про вплив техніки на світогляд людини. Не стали винятком і культурні заклади нашої країни, в тому числі й музеї, які теж по кроку включаються в інформаційний мультимедійний простір з метою вдосконалення своєї діяльності. За останні роки музеї України напрацювали достатній досвід у справі привнесення у свої експозиційні проекти звукових приладів для їх насичення яскравими звуковими образами. Але в сучасній музейній науці ще не зроблено теоретичного осмислення впливу таких засобів на рівень емоційного сприйняття музейних експонатів та експозицій в цілому. Тому аналіз досвіду одного з провідних музейних установ України – Національного музею героїчної оборони і визволення Севастополя надасть змогу з’ясувати місце звуків у музейній експозиції та їх місце у культурному житті суспільства.

Метою нашого дослідження стала спроба надати основні характеристики звуковому насиченню музейного простору та спробувати з’ясувати, чи належать воно до значних культурних явищ (феноменів).

При обробці матеріалу ми спиралися на відомості НМГО і ВС, довідкову літературу та особисті наукові спостереження. За результатами дослідження встановлено таке.

Національний музей героїчної оборони і визволення Севастополя (НМГО і ВС) – музей історико-мистецького профілю, провідна музейна установа міста. Музей створено у 1960 р. на підставі об’єднання Панорами “Оборона Севастополя 1854 – 1855 рр.” і Діорами “Штурм Сапун-гори 7 травня 1944 р.”. Крім цих двох пам’яток, його об’єктами також є: Оборонна вежа Малахового кургану, Собор Святого Рівноапостольного князя Володимира – усипальниця видатних російських адміралів, Будинок – музей севастопольських підпільників. Музей проводить: значну науково-дослідницьку роботу з вивчення історії Севастополя з 1783 р., моменту заснування міста до сьогодні, наукового комплектування фондів, здійснює експозиційну діяльність, роботу з постійного удосконалення екскурсійного обслуговування відвідувачів своїх об’єктів, проводить різноманітні масові заходи. Активно розвивається також і видавнича діяльність музею.

Аналіз форм звукового насичення експозиційної діяльності музею дозволив викреслити чотири умовних групи: 1) озвучення великих частин об’єкта; 2) включення до основних експозицій та екскурсій більш дрібних звукових рядків; 3) використання невеликих за обсягом звукових фонограм як фону при виставковому експонуванні; 4) застосування електронних видів екскурсій.

Щодо першої групи, то подібні звукові прилади в експозиціях НМГО і ВС з'явилися у 2006 р., коли для супроводу огляду та екскурсії на оглядовому майданчику Діорами “Штурм Сапун-гори 7 травня 1944 р.” було виконано запис “звуків бою” (піке літаків, стрільба артилерійських гармат, кулеметів, вибухи бомб та людські голосі) [1]. (До відома. Діорама є центром меморіального комплексу на Сапун-горі, твором батального живопису, який відображує найнапруженіший момент бою за Сапун-гору у травні 1944 р. Дослівний переклад з грецького терміна означає “бачу через, скрізь”. Її складові частини: велике полотно, розташоване на півколо, доповнене макетами предметного плану та світлотехнічним обладнанням для забезпечення істотного освітлення пам'ятки. Автори Діорами – художники Воєнної студії ім. Б. М. Грекова: П. Т. Мальцев, Г. І. Марченко і М. С. Прісекін. Її відкрито у листопаді 1959 р. Вона поєднується з історичною експозицією, яка розкриває події під Севастополем у роки Великої Вітчизняної війни. До складу меморіалу також входить відкрита експозиція військової техніки та меморіал Слави [2, с. 105-124]).

Сьогодні про це обов'язково зазначають на будь-якій екскурсії в Діорамі. Це робиться не спонтанно, введення звуків у екскурсію досить логічно поєднується з показом полотна діорами та його героїв й екскурсійною розповіддю про події штурму цієї висоти в травні 1944 р. Фактично, саме цей звуковий рядок слугує введенню відвідувачів до тих подій, тому що він закріплює відчуття знаходження їх серед запеклого бою. Особисті спостереження, а також консультації із співробітниками відділу науково-методичної та екскурсійної роботи НМГО і ВС свідчать – використання цього запису під час проведення екскурсії Діорамою сприяє більш глибокому зрозумінню відвідувачами, що вони бачили та слухали під час екскурсії. Закріплюється відчуття, що ніби вони побували при реальному штурмі, а це добре допомагає донести до людей основну мету створення цього твору батального живопису. Звучання пострілів та гул канонади є своєрідною паузою, яка надає можливість ще раз уважно розглянути всі особливості полотна та предметного плану діорами. З цього можна побачити, що у серцях відвідувачів лишили ті події, про які вони прослухали під час екскурсії (як на оглядовому майданчику, так і в першій її частині в експозиційному залі).

Другий об'єкт музею, де було застосовано включення у експозиційну діяльність звуків, – це озвучення оглядового майданчика севастопольської панорами. Панорама створена у 1901–1904 рр., перша назва “Штурм 6-го червня 1855 р.” (автор, художник-баталіст Ф. О. Рубо,

автори проекту споруди для неї – військовий інженер О. І. Енберг та архітектор В. А. Фельдман). У 1920 р. націоналізована радянською владою, згодом увійшла до Севастопольського музейного об'єднання. 25 червня 1942 р. купол споруди і стіни (частково) були зруйновані під час бомбардування міста фашистською авіацією. Виникла пожежа, із якої врятували 86 фрагментів полотна панорами. Їх вивезли на Кавказ на лідері есмінців “Ташкент”, потім перевезли до Новосибірська, а згодом до Москви. Відродження будівлі панорами тривало з 1949 до 1953 р. за проектом В. П. Петропавлівського. Відродження панорами відбулося шляхом написання фактично нового твору – через значні пошкодження збережених фрагментів, з створенням предметного плану колективом радянських художників спочатку під керівництвом В. М. Яковлєва, а після його смерті у липні 1953 р., П. П. Соколова-Скаля. Друге відкриття панорами відбулося 16 жовтня 1954 р. Вона отримала сучасну назву [3, с. 6, 7].

Запис “бою” в панорамі дещо ідентичний запису бою на Сапун-горі, але його зміст зумовлений особливістю ведення бойових дій у ХІХ столітті, тому вибухи більш рідкі, звучання запису починається з гри горну, більше уваги приділено командам на марші (французи) та на укріпленнях (захисники Севастополя), завершення запису – бій церковних дзвонів. Загальна тривалість запису всього 1 хвилина, тому він відіграє роль емоційної паузи для повторного огляду та осмислення полотна севастопольської панорами [4]. За напругою вона більш плавна від мелодії на майданчику Діорами, більш філософська тощо.

Таким чином, у цих відносно нових видах звукового насичення оглядових майданчиків великих творів батального живопису проглядається безумовно окреме культурне явище (тобто феномен), яке піддається осмисленню та обґрунтуванню. Відомості музею та спостереження за впливом на сприйняття відвідувачами цих звукових ефектів під час огляду панорами та діорами свідчать, що такий супровід екскурсійного обслуговування є необхідним моментом для поглиблення знань у екскурсантів про події під Севастополем під час Кримської та Великої Вітчизняної війни. Вони ще більше занурюються у ці події, дивлячись на полотна та предметні плани панорами і діорами. Саме цей момент є найбільш яскравим засобом пробудження співчуття людей до того історичного часу, який вони пізнають під час візиту до музею. Включення звукових, тематично підібраних рядків, регламентація їх використання зможе добре підсилити сприйняття будь-якої експозиції, але найбільш результативне таке застосування при екс-

понуванні великих за розміром мистецьких полотен, огляду зовні та в приміщенні значних архітектурних пам'яток, інженерних та фортифікаційних споруд та їх експозицій. Бо саме в таких випадках ми досягаємо майже стовідсоткового гарного сприйняття експозиційного змісту у почуттєвому вимірі. Ця теза належить, насамперед, до прямого озвучення експозиції у цілому, або її частини в комплексному вимірі.

Другий вид – більш дрібні звукові рядки є явищем відносно традиційним, бо різною мірою почалися використовуватися у вітчизняній музейній справі ще у 1970-х рр. З досвіду НМГО і ВС виходить, що цей вид дуже гарно підсилює емоційну складову експонування. Сьогодні музеї ведуть великий обсяг роботи з переведення їх на сучасне обладнання. Наприклад, оновлені таким чином записи голосу Левітана (повідомлення про початок Великої Вітчизняної війни та пісня “Священна війна”), які застосовуються у експозиції Будинку-музею севастопольського підпілля та у експозиційному залі Діорами “Штурм Сапун-гори 7 травня 1944 р.”. Нами проаналізований той запис, який застосовується у Діорамі. Він поєднується з експонуванням репродуктора “Рекорд” початку 1940-х рр. Його включення є обов'язковим під час показу першого залу Діорами, який має ввідний характер до подій під Севастополем у часи Великої Вітчизняної війни. З використанням логічних переходів та оглядом фото початку 1940-х рр. звучання цього запису образно ілюструє перехід Севастополя від мирних днів до воєнних тягот. Все це підсилює сприйняття, почуття екскурсантів, вони співчувають захисникам міста та його мешканцям, їхнім випробуванням. Наведений звуковий рядок допомагає зрозуміти почуття трагедії війни, того, якого лиха зазнало місто під час другої його оборони, як саме його визволяли у травні 1944 р., як на севастопольській землі бережуть пам'ять про ті події [5].

До другого виду звукового насичення експонування в НМГО і ВС належить й оновлення звучання музики біля Вічного вогню меморіалу Слави на Сапун-горі, який є складовою частиною меморіального музейного комплексу, центром якого є Діорама. Так, біля пам'ятника через 2,5 хвилини звучить мелодія пісні “Сапун-гора” (слова В. М. Сальникова, музика В. П. Боголепова). Її основна мета – супровід проведення хвилини мовчання біля меморіалу, що є ключовою частиною музейної екскурсії “Севастополь у роки Великої Вітчизняної війни” [2, с. 142-146]. Використання такого моменту підвищує значність основної тези цієї екскурсії про необхідність збере-

ження пам’яті про загиблих під час Великої Вітчизняної війни під Севастополем. У разі, коли відвідувачі музею підходять до вогню самотійно, факт звучання мелодії допомагає їм зробити крок до відчуття важливості тих подій. Середовище меморіалу, величезні плити, Вічний вогонь та музика спонукають людей до співчуття до героїв боїв за місто у ті часи.

Так, ми можемо стверджувати, що й ці приклади звукового насичення експозиційного музейного простору можуть виступати у разі важливого сучасного культурного феномену, вони досить широко розповсюджені у музейних закладах й на сьогодні є першим видом такого насичення, вже маючого деяку невеличку історію. На підставі досвіду НМГО і ВС використання цих приладів можна стверджувати, що вони вже завоювали своє місце у культурному житті суспільства, сприймаються їм як невід’ємна частина музейних об’єктів. Тому для більшості людей такі включення звичайна річ й вони краще сприймають їх як звукове доповнення тих чи інших музейних експонуваль.

Ще один вид звукового насичення експозицій має декілька декоративну роль. У НМГО і ВС до нього належить спроба так званого “озвучення старого радіоприймача”, через який “передається” голос виступаючого та пісня. Цей прилад використаний при створенні постійної виставки “Севастопольський Колумб”, яка присвячена уродженцю Севастополя, двічі герою Радянського Союзу І. Д. Папаніну, дослідникові Північного Полюсу. Саме його виступ та пісня про полярників лунає завдяки “оживленню” радіоприймача 1930-х рр. на виставці [6]. Ми відокремлюємо такий вид озвучення музейного простору від описаного вище тому, що у цьому випадку звукове насичення застосовується за своїм прямим призначенням, тобто як насичення простору експозиції звуковим образом без тематичної прив’язки, без стовідсоткового включення в екскурсію, без зайвого смислового навантаження. Досвід використання цього приладу свідчить, що включення його відбувається у штучному режимі, зазвичай у момент початку огляду експонатів виставки саме в тому виді, про який ми вже зазначали.

Останній досить умовний вид насичення музейного простору звуковими образами – це застосування на експозиціях електронних видів екскурсій та електронних гідів для індивідуальних відвідувачів. Це явище у нашій країні почало розвиватися протягом останніх 5-6 років. Саме НМГО і ВС був одним із перших, хто вніс такі послуги для своїх екскурсантів. Цей вид використання звукових записів по-

єднує у собі два явища: інформаційне та образне. Будучи за видом альтернативним варіантом звичайної екскурсії та наділений всіма її ознаками з низкою змін, з одного боку, з іншого – він виступає і як можливість підвищення почуттєвого сприйняття експозиції. Це відбувається за рахунок особливості подання матеріалу. Так, у випадку слухання електронної екскурсії відвідувач залишається сам на сам з музейним простором й інформація про експонати та події, які вони відображають, йде більше як фон, а не як спрямований потік, і тому у випадку особистого сприйняття інформаційного потоку такий вид екскурсії дає можливість людям глибше поринути у відображені в музеї події. Це аж ніяк не применшує значимості для такого занурення звичайної екскурсії і вона за своїм змістом теж може виступати, хоч і в меншому обсязі, в ролі звукового насичення експонування, але мова йде про про сучасні інформаційні технології й аналіз такого значення щодо звичайних екскурсій – предмет іншої розмови. Водночас, спираючись на відомості НМГО і ВС, необхідно зазначити, що електронні екскурсії до явищ, які яскраво підвищують емоційну складову експонування, належать опосередковано, у них переважає інформаційна складова. Й мета таких видів звукових рядків у музеях саме інформаційна. Але, безумовно, в обох своїх вимірах такі екскурсії є дуже важливим культурним феноменом, який потрохи поширює своє панування в українських музеях та в багатьох випадках надає можливість більш уважно ознайомитися людям з експозиціями, тому що з різних причин не завжди вони можуть послухати звичайні екскурсії [7].

У цілому ж розглянувши основні види звукового насичення експозиційного музейного простору на підставі досвіду НМГО і ВС, ми дійшли таких узагальнюючих висновків щодо цієї проблеми: застосування новітніх звукових приладів із записом тематичних, образних та комплексних звукових рядків є важливою складовою культурного процесу в діяльності сучасного музейництва нашої держави. Практичне їх застосування безпосередньо доводить – звукове насичення експозиційного простору є цікавим культурним феноменом, воно сприяє покращенню почуттєвого сприйняття музейного виміру, опосередкованого розуміння місця музею у справі яскравої ретроспективи щодо історичних подій. Цей культурний феномен потребує подальшого уважного дослідження в межах як культурологічних студій, так і музейної науки.

Література:

1. З повідомлення І. Ю. Агішевої, провідного наукового співробітника НМГО і ВС.
2. Сапун-гора. Путеводитель / Музей героической обороны и освобождения Севастополя. – Симферополь: “Издательство “ПолиПРЕСС”, 2006. – 160 с., ил. 16.
3. Нікітіна І. В. Становлення і розвиток Національного музею героїчної оборони і визволення Севастополя (1960–2009 рр.) Авт. дис. на здоб. наук. ст. к. і. н. – К., 2009 – 20 с.
4. Консультація з Дудніковою З. М., зав. відділу науково-методичної і екскурсійної роботи НМГО і ВС.
5. Особисті наукові спостереження.
6. Бесіда з Яковенко Л. В., провідним науковим співробітником НМГО і ВС.
7. Польові дослідження за вересень-жовтень 2010 р.

УДК 008:39

Жанна Янковська**ВИСВІТЛЕННЯ ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНОГО
МАТЕРІАЛУ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ
“КІЕВСКАЯ СТАРИНА” (РІК 1882)**

Журнал “Кіевская Старина” на початку свого виникнення містив різноманітний матеріал з гуманітарних наук. Оскільки фольклористика та етнографія як науки у той час перебували на етапі свого становлення, то досить цікавим виявився огляд матеріалів, які друкувалися на сторінках часопису із цих галузей та якого рівня були ці публікації, адже саме із них можемо судити і про стан розвитку народознавчої науки в Україні.

Ключові слова: журнал “Кіевская Старина”, часопис, фольклористика, етнографія, публікації фольклорно-етнографічного спрямування, критичні матеріали.

Янковская Ж. Освещение фольклорно-этнографического материала на страницах журнала “Киевская старина” (год 1882)

Журнал “Киевская старина” в начале своего возникновения содержал разнообразный материал с гуманитарных наук. Поскольку фольклористика в то время пребывала на этапе своего становления, то довольно интересным оказался обзор материалов, которые печатались на страницах журнала с этих областей та какого уровня эти публикации, поскольку именно из них можем судить о развитии народovedческой науки в Украине.

Ключевые слова: журнал “Киевская Старина”, журнал, фольклористика, этнография, публикации фольклорно-этнографического направления, критические материалы.

Yankovska Zh. The interpretation of folkloristic and ethnographic material on the pages of journal “Kievskaya Staryna” (year 1882)

From the beginning journal “Kievskaya Staryna” contained the different material of humanities. In that time folkloristic was on the stage of formation. That’s why, it’s very interesting to analyze the materials from this journal about problems of ethnography and folklore. Author pays attention to the scientific level of these publications and show the development of ethnographic science in Ukraine.

Keywords: journal “Kievskaya Starina”, journal, folkloristic, ethnography, publications, critical materials.

Щомісячний журнал “Кіевская Старина” почав видаватися із січня 1882 року у типографії Г. Т. Корчак-Новицького, яка розташовувалася у Києві по вулиці Михайлівській у приватному будинку. За спеціалізацією він маркувався як історичний. Його засновником та першим редактором став історик за фахом Феофан Лебединцев, який багато сил доклав для становлення і розвитку цього часопису. Авторами публікацій була велика плеяда відомих талановитих представників української інтелігенції, справжніх науковців кінця XIX – поч. XX століття. Серед них В. Антонович, П. Житецький, М. Грушевський, Д. Дорошенко, П. Куліш, М. Біляшівський, М. Костомаров, М. Сумцов, В. Доманицький, Б. Грінченко та багато інших. У часи тотального наступу на українську культуру, українське слово в щомісячнику друкувалися твори Г. Сковороди, І. Котляревського, Т. Шевченка.

Тема, заявлена у статті, видається цікавою з огляду не лише на ту ситуацію, в якій на той час опинилося українство, але й тому, що в цей період українська етнографія та фольклористика перебували у початковій фазі свого розвитку. І вже сьогодні, майже через півтора століття, можемо виважено й об’єктивно оцінити той вагомий вклад, який було внесено журналом у нелегкий процес становлення цих наук на Україні.

Варто зазначити, що, окрім історичної, на сторінках часопису друкувалися статті й з етнографії, яка в той час хоч і виділилася в окрему наукову галузь, проте вважалася складовою історії; з літературознавства (як критичні матеріали, так і художні твори, рецензії та відгуки на них і загалом на нові літературні твори); мовознавства, фольклористики (на той час вона називалася українською народною словесністю), археології, краєзнавства, географії та інших наукових галузей. Тому можна цілком стверджувати, що, створений, очевидно, за зразком “Русской старины”, маючи серед попередників “Основу” та інші періодичні видання такого плану, будучи друкованим органом тогочасної київської громадської організації “Стара громада”, уже в перший рік свого існування “Кіевская Старина” стала справжнім трибуном українознавства, зосередженням наукової думки, справді унікальним засобом поширення української культури. Стосовно цього М. Кучинський у статті “Творчість Гоголя в оцінці “Кіевской Старини” про перші роки діяльності журналу писав: “...Українознавче енциклопедичне видання, яке стверджувало нову закономірність і

необхідність національної культури на Україні, що в період дії указу 1876 року було справді позитивною рисою журналу” [2, с. 28]. Окрім того, всі редактори часопису (Ф. Лебединцев, М. Міщенко, при якому секретарем працював П. Житецький, та В. Науменко, який, підрховано, сам у журналі мав 115 публікацій, вів наукові дискусії) зробили все для того, щоб згуртувати навколо цього видання передову українську інтелігенцію, науковців, залучаючи й меценатів. Не маючи наміру описувати в деталях історії діяльності “Кіевской Старини” (тут можна послатися на монографію М. Палієнко “Кіевская Старина” у громадському та науковому житті України” [3], лише зазначимо, що у різний час журнал фінансували такі меценати, як О. Ланкевич та В. Тарновський. Із 1882 до 1907 року (включаючи і журнал “Україна” за 1907 рік, у який фактично було перейменовано “Кіевскую Старину”) вийшло 94 томи (70 тисяч сторінок) наукового тексту з малюнками, картами, схемами, більшість з яких можна побачити лише тут. Ці матеріали не втратили свого наукового значення й до сьогодні.

Відомо, що видавці журналу, зокрема В. Науменко, неодноразово порушували перед цензурою питання про публікацію творів мовою оригіналу, особливо важливим це було для публікації художніх, а ще більше – фольклорних текстів, що багато втрачали при перекладі чи друкові засобами російського правопису.

Насамперед зазначимо, чому для аналізу було обрано книжки часопису саме за 1882 рік. Безумовно тому, що це був рік становлення, рік, який задавав тон не лише на той час, але й на майбутнє, на перспективу. Звичайно всі книжки журналу за наступні роки до 1907-го також заслуговують на подібний аналіз та порівняння. І ракурси такого аналізу можуть бути різними. Можна стверджувати, що часопис став сьогодні цінним джерелом для досліджень з різних галузей наук.

Якщо говорити загалом про фольклорно-етнографічну тематику публікацій на сторінках “Кіевской Старини”, то варто зазначити, що вона була різноманітною, вагомою, надзвичайно цікавою та цінною, хоча й іноді тексти подавалися без критичного аналізу, коментарів, паспортизації, певної систематичності, оскільки наукові засади етнографії та фольклористики лише формувалися. З такими публікаціями виступали як відомі автори, знані вчені, так і початківці, провінційні аматори. За 1882-1907 роки ця тематика висвітлювалася на сторінках журналу більш як півторастами авторів, понад 400 статей, матеріалів, заміток, наукових рецензій висвітлювали проблеми етнографії та фольклористики. Цінним джерелом для науковців сьогодні є навіть

публікація етнографічних джерел та фольклорних пам’яток. Із праць відомих вчених на цю тематику у часописі можна познайомитися із дослідженнями М. Драгоманова, І. Манжури, В. Милорадовича, А. Малинки, М. Сумцова та багатьох інших. Ці публікації достеменно відтворювали умови побуту та високу духовну культуру українського народу, його світогляд, стверджуючи цим насамперед його національне буття, хоча й у підлеглому стані. Прогресивна роль цих матеріалів полягала не лише у тому, що вони прислужилися становленню фольклористики та етнографії як самостійних галузей наук на Україні, але й у тому, що з цими набутками могло знайомитися суспільство загалом, широкі кола читачів різних верств та зацікавлень.

Варто відзначити також строкату різноманітність публікацій на фольклорно-етнографічну тематику. Це і суто етнографічні описи побуту та подекуди обрядовості українців, скажімо, як відомості про кобзарів та їх життя, публікації суто фольклорних текстів, наприклад, переказів, дум, пісень, іноді з теоретичним аналізом, а окремі публікації супроводжуються й науковими дискусіями, які друкуються поспіль у кількох номерах журналу, або й комбіновані публікації народних творів з етнографічними описами. Окрім того, багато етнографічних подробиць можна знайти у статтях на історичну, географічну та краєзнавчу тематику. Досить часті публікації комплексних фольклорно-етнографічних матеріалів можна пояснити насамперед тим, що на той час фольклористика ще чітко не виділилася в окрему науку, а в природному побутуванні обряд, традиція, різні етапи повсякденного життя постійно супроводжувалися фольклорними текстами.

Уже в першій книзі журналу за січень 1882 року окремі етнографічні описи можна знайти в матеріалі “Люди Старой Малороссіи”, що став одним з нарисів, започаткованих у 1875 році “Русским Архивом” і продовженим у 1880-му “Историческим Вѣстником”. “Кіевская Стари́на” тут опублікувала нарис А. Лазаревського “Лизогубы” [с. 101-126] (оскільки на конкретний випуск аналізованого журналу “Кіевская Стари́на” завжди є вказівка у тексті із назвою статті та її автора, то тут і далі по тексту у квадратних дужках буде вказівка лише на номери сторінок), де знаходимо опис етнографічних подробиць життя і побуту різних верств населення, згадуються розповіді (перекази) “столітніх старців” про те, як з’явилися і обжилися біля Соснівки перші представники родини Лизогубів, що зажили потім високого становища у суспільстві: “Столѣтній старецъ конотопскаго села Поповки Грицько Вертѣй разсказывалъ въ 1730 г., что лѣтъ за пятьдесятъ передъ тѣмъ, пахаль онъ

разъ ниву свою за Сосновкою и – подѣхаль къ нему верхомъ покойный Яковъ Лизогубъ, требуя показать “вольный гдѣ пляцъ незайманный, для займы себѣ сѣножати”. И онъ, Вергѣй указаль ему на пустыя земли въ урочищѣ Перелазкѣ, которыя Лизогубъ тогда же занялъ и плугами обораль. Перегнавши сюда стада свои, Лизогубъ сталъ тамъ и поля распахивать. Другой старожиль добавиль, что Лизогубъ часто и самъ наѣзжалъ на новыя свои земли, ставиль на могилѣ свой “наметъ” (палатку), и распоряжалъ на мѣстѣ свое хозяйство; а могила, гдѣ ставился наметъ, съ тѣхъ поръ и зовется – лизогубиною могилой, пояснили другія старожилы” [с. 103]. Як бачимо, історико-етнографічні подробиці у цьому фрагменті передаються засобами фольклорного топонімічного переказу. Не позбавлена окремих етнографічних сцен і публікація “Дневникъ Станислава Освѣнцима” [с. 126-152], що фактично є записами мандрівника, а також “Посмертний расказъ о. Антонія Ковальскаго (къ исторіи крестьянскихъ волненій в Кіевской губерніи 1855 года)” [с. 174-193]. У рубриці “Извѣстия и замѣтки” четвертим вміщено нарис “Осиротѣлыя колокола” [с. 218], а п’ятим – розповідь “Скоромная водка” за підписом **Notus** [с. 220]. Ці дві публікації, мабуть, є занотованими народними переказами.

У лютневому номері продовжено публікації “Дневникъ Станислава Освѣнцима” та “Посмертний расказъ о. Антонія Ковальскаго (къ исторіи крестьянскихъ волненій в Кіевской губерніи 1855 года)” (вони публікуватимуться і в березневій книзі журналу). Але найбільш яскраво виражений фольклорно-етнографічний матеріал за лютий знову опублікований у рубриці “Извѣстия и замѣтки”. На особливу увагу заслуговує етнографічний нарис “Покрытка” Ст. фон-Носа [с. 427], у якому детально описано походження цього слова, а також його семантику і ті звичаї та неписані норми звичаєвого права, що врегульовували у селах на Україні дошлюбні стосунки між юнаком та дівчиною, і те, як ставились у суспільстві до дівчат, які втратили свою честь, народили позашлюбну дитину. Із нарису дізнаємося цікаві подробиці не лише про осуд таких дівчат, але й про те, як через виконання певних повинностей та обрядів дівчина могла дістати прощення односельчан і батьків. Тут же наступним нарисом подано оповідь “из области народных суеверий” “Илья Човпила, бѣсамъ въ службу записавшійся” [с. 429], а далі – “Запорожское расхищение (Двѣ пѣсни о томъ, кому достались запорожскія земли)” [с. 435] Івана Манжури, де після описово-аналітичних коментарів надруковані власне тексти пісень “Та-же не світъ...” і “Ой з-підъ города Елисавета”.

Достатньо багатим на інформацію фольклорно-етнографічного характеру є і березневий номер “Кіевской Старини”. Окрім продовження рубрики “Люди старой Малороссии” [с. 479], де розглядаються подробиці становлення роду Милорадовичів, у матеріалі “Описание бѣдствія, постигшаго Умань и всю Украину въ 1768 году” [с. 520] вміщено детальні етнографічні описи діянь гайдамак у конкретних населених пунктах і місцевостях та окремо в кінці подано замітку “Сказаніе о Бондаренкѣ по народнымъ преданіямъ” [с. 530], що являє собою безпосередні фольклорні тексти про одного із ватажків гайдамацьких бунтів Бондаренка, про те, як він став характерником, “научился заговаривать оружїе, такъ что пуля его не брала” [с. 531]. У тексті приводиться і записана народна пісня про цього героя [там само]. Народне оповідання містить інформацію про відвідини Бондаренком рідного села Грузьки. Варто відзначити, що цей запис уже належним чином паспортизований: “Писаль Иванъ Лобанъ изъ села Грузкой, 7 генваря 1867 года” [с. 537].

У рубриці “Извѣстия и замѣтки” вміщено цікаву статтю з етнографічними подробицями “Мѣсторожденіе Семена Палія” [с. 609] Ст. фон-Носа, після якої опубліковано одну легенду та три народні пісні про цього героя [с. 611-615] у записах відомого фольклориста Івана Манжури. До записів подано такі коментарі: легенда – “Сл. Богатая, Екатеринос. губ., новомоск. уѣзда, на р. Богатой и Орели, отъ старика лѣтъ 90” [с. 612]; пісня перша – “Сл. Богатая, новомоск. уѣзда. Пѣль тотъ-же дѣдъ, и какъ поясненіе, разказалъ предъидушее преданіе” [с. 614]; пісня друга – “Сл. Старая Водолага, Харьковск. губ., валковскаго уѣзда” [с. 615]; пісня третя – “Сл. Банная, – против Святогорскаго Монастыря, Харьковск. губ., изюмскаго уѣзда. Записана отъ бабы” [с. 615]. Коментарі, як бачимо, далеко не повні, проте достатні, аби не викликати сумнівів в оригінальності самих фольклорних записів, у яких, до того ж, збережені особливості місцевого діалекту.

У квітневій книзі журналу цікаві етнографічні подробиці знаходимо у статтях “Изъ воспоминаній потерпѣвшаго” [с. 85] протоієрея Василя Сікорського та “Филипъ Орликъ и запорожцы” [с. 105] А. Скальковського. Та найбільш яскраво фольклорно-етнографічними деталями виділяється матеріал із рубрики “Извѣстия и замѣтки” “Коденская книга и три бандуриста” [с. 161]. Автор підписався абрєвіатурою **К. Ф. У. О.** Очевидно, такі відомості не зовсім безпечно було розголошувати (чи навіть сам доступ до них?). Думається, що певну відповідальність за цю публікацію брало на себе і керівництво журналу. Про історико-культурну цінність описаного матеріалу ав-

тор зазначає уже в першому абзаці: “Предь нами столѣтніе листы, писанные не перомъ и чернилами, но топоромъ и кровью. Это так называемая “Коденская Книга”, сборникъ допросовъ и рѣшеній суда надъ гайдамаками съ 1769 по 1772 годъ. Книга эта спасена отъ утраты М. А. Максимовичемъ и отъ него перешла къ достойному участнику и продолжателю его изысканий въ области южно-русской исторіи, В. Б. Антоновичу” [с. 161].

Подавши відомості про історію виникнення “Коденської книги”, інформатор зосереджує увагу на покаранні “трѣхъ лицъ, по видимому, всего менѣ причастныхъ къ дѣлу возстанія. Это три пѣвца народныхъ думъ, три бандуриста” [с. 163]. Автор пише про складну місію народних “рапсодів” та непересічне значення народних пісень і дум, які передають вони людям, торкнувшись навіть питання висвітлення історії виникнення кобзарства як культурного феномену та почавши свій аналіз із часів Київської Русі. Згаданими постраждалими бандуристами були Михайло Соковий із села Шаржиполя, Василь Варченко із Звенигородки та ще один, імені якого не зазначено.

У травневому номері фрагментарний матеріал етнографічного характеру знаходимо в майже усіх історичних статтях, які, до того ж, преважують у цьому випуску, тому не будемо вдаватися до їх перерахунку.

Власне фольклорною є публікація у рубриці “Извѣстія и замѣтки” пісень та молитви про панщину (“Панщина в пѣсняхъ и молитвѣ”) [с. 357], представленими для публікації Іваном Манжурою. Запис першої та другої пісні був зроблений у “Сл. Александровка, александр. у.”; запис третьої та четвертої – у “Банное, изюм. у.”; п’ятої – “Пурхівка, александр. у.”; шостої – “Сл. Вербовая, александр. у.”; сьомої – “Сл. Алексѣвка, александр. у.”; восьмої – “Сл. Вербовая, александр. у.”; дев’ятої – “Сл. Синегубовка”; десятою опубліковано “Молитву якъ до пана йдеш” – “купянскій у., крестьянинъ Разаліонъ-Сотальскихъ”. Усі дев’ять опублікованих пісень за жанровою специфікою є соціально-побутовими, а молитва являє собою фактично трансформоване замовляння, яке у першій своїй частині має християнську мотивацію (звернення до Миколи Угодника), у другій – повністю відповідає давнім замовлянням дохристиянської доби: “Якъ порігъ мовчить, якъ сволокъ мовчить, такъ и ты, пане, мовчи” [с. 363], яке побудоване за способом паралелізму.

Випуск журналу за червень містить суто етнографічного характеру матеріал священника села Кудинки Петра Кудлаєвича під назвою “Земляные валы близъ с. Кудинки (Летичевскаго уѣзда, подольской губернии)” [с. 535], особливо цікаву статтю М. Левченка “Старинные

тракты, или дороги в Южной России” [с. 543] та цього ж автора розвідки “Искороть – древній Коростень или Скоростень” [с. 546] і “Гдѣ именно жили запорожцы во время подчинения своего Крымскому хану (1709-34г.)” [с. 548]. Всі вони включають детальні етнографічні описи конкретних місцевостей на території України, фольклорні матеріали, що стосуються досліджуваних топонімів.

Також у цьому номері опубліковано дві народні пісні, що стосуються цих же історичних подій (“Пѣсня запорожцевъ о выселении в Турцію по уничтоженіи Сѣчи” [с. 554] та “Пѣсня черноморских козаковъ на взятіе Измаила” [с. 555], які, як зазначено, “сообщил Г. Баскій”. Зафіксовані тексти, як видно, є оригінальними записами, що належать до історичного жанру, проте, на жаль, належним чином не паспортизовані.

У номері “Кіевской Старины” за липень місяць вміщено надзвичайно цікаву фольклористичну розвідку А. Стоянова “Южно-русская пѣсня о событии XI-го вѣка” [с. 81], у якій проаналізовано два випуски “Историческихъ пѣсен малорусскаго народа” 1874 та 1875 років із коментарями В. Антоновича та М. Драгоманова. Збірникам дано досить об’єктивну наукову оцінку, відзначено їх високий рівень, вказано на недоліки. При цьому автор опирається на ґрунтовні рецензії Миколи Костомарова, судження якого неоднозначні та часто гостро критичні. Особлива увага приділяється ідентифікації жанру “історична пісня” та співвіднесенню певних фольклорних текстів конкретному історичному періоду їх виникнення, побутування, змістових трансформацій. Акцент зроблено на аналізі семантично-сюжетних колізій у народних творах, подано визначення билин. Порівняння змісту окремих творів проходить на рівні жанрів “билина – легенда – пісня”, стосовно чого приводяться конкретні приклади. Стаття настільки багатогранна, що заслуговує на окрему увагу та дослідження з точки зору сучасної науки у цій галузі.

У рубриці “Извѣстия и замѣтки” цього ж номера публікуються етнографічно-історичні матеріали “Пасѣка гетмана Б. Хмельницкаго” [с. 174] О. Левицького; замітка “Къ исторіи вѣрованія о продажѣ души чорту” [с. 180] А. Ф. Кістяківського, що ґрунтується на народних переказах, як і матеріал “Рѣдкая древняя надпись” [с. 190] про Богородичну ікону переяславського Вознесенського монастиря та “Необычная застава” [с. 192] О. Левицького.

У серпневому номері журналу в рубриці “Люди старой Малороссіи” О. Лазаревський з етнографічними подробицями подає історію родів Миклашевських та Свічок [с. 243, 253]; історичним матеріалом такого

ж характеру є дослідження Миколи Костомарова “Материалы для истории Колывшины или Рѣзни 1768 г.” [с. 297]. Та найбільш цікавою знахідкою для дослідника народної творчості тут є публікації **К. Ф. У. О.** “Кобзарь Остапъ Вересай, его песни и думы” [с. 259] та А. К-саго (очевидно, А. Ф. Кістяківського) “О музыке думъ и пѣсень Остапа Вересая” [с. 283]. У першій статті автор характеризує кобзарство взагалі як унікальне явище народної культури та концентрує увагу на аналізі творчості Остапа Вересая, “приобретшаго не только въ народѣ, но и в образованном обществѣ значительную известность...” [с. 260] У розвідці подано детальний перелік опублікованих на той час фольклорних збірників народних пісень та дум, в т. ч. й записаних від Остапа Вересая, яких пізніше подано детальний перелік, описана біографія кобзаря, його учнівство. Також заслуговує на увагу список кобзарів, відомих на той час, як старшого, так і молодшого покоління. Автор як сучасник кобзаря наводить точні цифри і пожанровий перелік творів його репертуару, вказуючи, ким, де й коли це було зафіксовано, хто досліджував його творчість: “...Репертуар Остапа Вересая состоитъ изъ 9 думъ, 13 религиозно-нравственных и 7 сатирических пѣсен” [с. 26]. Тут же публікуються й тексти дум “Про каторгу бесурмлянську”, “Дума про сестру і брата” та “Дума про Йвася Коновченка”, подано характеристику жанру. Далі розміщено малюнок типової на той час бандури. Доповнює інформацію про Остапа Вересая друга названа музикознавча стаття, в якій із професійної точки зору розкриваються особливості його репертуару.

Майже повністю етнографічного характеру наступна замітка рубрики “Извѣстия и замѣтки” “Изъ практики старыхъ судовъ” [с. 288], де на конкретному прикладі із судового запису подано повір’я, обряди та звичаї українців та євреїв у протиставленні. Не можна оминати увагою у цій же рубриці розвідку М. Костомарова “Относится ли пѣсня о взятіи Азова *) къ событіямъ XI вѣка?” [с. 362] як продовження публікації про цей же предмет у липневому номері журналу. Тут включено до аналізу ширший історичний матеріал, народні перекази, наукові свідчення дослідників. Стаття – наукова й доказова полеміка із А. Стояновим про, на думку М. Костомарова, неможливість зарахування зазначеного фольклорного твору до князівсько-дружинної доби. Досить цікавою тут же є й публікація “пастушеской былины” “Курта” [с. 385], наданої Степаном фон-Носом.

У вересневому номері журналу до наукової полеміки А. Стоянова та М. Костомарова стосовно походження пісні про взяття Азова підключається Іван Новицький із розвідкою “По поводу народной пѣсни

о взятті Торческа, или-же Азова” [с. 413]. Аналіз цієї полеміки може складати окреме дослідження, а тут глибше зупинитися на ній, на жаль, немає змоги.

Етнографічно-топонімічним за своїм характером є дослідження “Перепетовское поле” [с. 436] М. Андрієвського, що містить у додатку карту зазначеної місцевості.

Глибоким етнографізмом проникнута автобіографічна стаття, підписана псевдонімом-аббревіатурою N., “Украинская деревня второй четверти нынѣшняго столѣтія (по воспоминаніям детства)” [с. 457].

Знову ж у рубриці “Извѣстия и замѣтки” подано фольклорну публікацію “Задунайскія народныя преданія” [с. 579], куди увійшли перекази “Про Палія та Мазепу”, “Про Антона Головатого, Онопрія Шпака и царицю Катерину”. Автор поданих текстів підписався аббревіатурою X. Ц.; а також тут надруковано дві народні пісні про Коліївщину, повідомлені дослідником А. Скальковським із невеликим коментарем [с. 582].

Надзвичайно цікавим науковим фольклористичним матеріалом, вміщеним у жовтневому номері журналу є публікація П. Галагана з передмовою П. І. Житецького “Малорусскій вертепъ *). Предварительные замечанія” [1]. Власне, передмова П. Житецького є вже сама по собі цілісним науковим дослідженням, у якому аналізуються всі наявні на той час фольклорні списки вертепної драми, подається історія українського вертепу як культурного явища та дано оцінку представленого запису П. Галагана, який надруковано після передмови з детальними коментарями і, думається, заслуговує на ґрунтовний аналіз із сучасної точки зору.

У цьому ж номері надруковано продовження автобіографічно-етнографічного нариса автора “N.” “Украинская деревня второй четверти нынѣшняго столѣтія, по воспоминаніямъ дѣтства” [39].

Багато етнографічних подробиць знаходимо і в історичній статті А. Скальковського “Къ історіи Запорожъя” [с. 159].

Ще більш цікавою знахідкою для фольклористів є фольклорна публікація Г. Десятинна “Украинскій геліосъ (народныя преданія о солнцѣ)” [с. 177] з коментарями, аналізом та численними прикладами, що апелюють до жанру замовлянь, міфологічних уявлень, відображаючи світогляд давніх слов’ян. На основі народних переказів написана опублікована в номері замітка (без зазначення автора) “Св. муро въ старину и какіє съ нимъ случаи бывали” [с. 180], де під “св. муро” мається на увазі церковне миро, елей. На основі фольклорних матеріалів та з приведенням народних пісень написана й стаття “Кармелюкъ” [с. 183] А. Смоктія.

У кінці номера у Додатках публікуються тексти колядок та пісень до вертепної драми з нотами, а також малюнок вертепного ящика, що теж є цікавим для фольклористів-дослідників.

Листопадевий номер “Кіевской Старины” містить аналітичну працю фольклориста “**М. Т-ва**” “Материалы и замѣтки объ украинской народной словесности” [с. 229], що поділена на вступ “Къ читателю” та два розділи: 1-й – “Пѣсня о взятіи Азова”; 2-й – “Степанъ Разинъ – козаць Гарасимъ”. Перший розділ фактично є продовженням наукової полеміки стосовно походження пісні про взяття Азова, яка друкувалася у попередніх номерах журналу (статті А. Стоянова, М. Костомарова та І. Новицького). Цікаві фольклорні приклади містить і замітка П. І. Житецького “Старинныя воззрѣнія русскихъ людей на русской языкъ (речь, читанная на актѣ въ коллегіи П. Галагана 1-го октября 1882 г.” [с. 277]. Етнографічного плану матеріал містить стаття **О. Л.** (очевидно, О. Левицького) “Кієво-выдубіцкій перевозъ на Днѣпрѣ и его нежданная политическая роль” [с. 368].

У кінці номера без зазначення автора публікації надруковано народну пісню “Пѣсня про Филиппа Орлика” [с. 395], що є фактично доповненням до історичної розвідки про цього гетьмана, надрукованої у квітневому номері “Кіевской Старины” з передмовою А. А. Скальковського (див. примітку на с. 395), та “Вирша на Рождество Христово” [с. 398], повідомлена П. І. Івановим, а записана “бывшимъ учителем купянскаго духовнаго училища, В. Лавровскимъ, но къ сожалѣнію, безъ означенія мѣста, времени и обстоятельствъ записи”, про що зазначено у відповідній примітці.

У грудневій книжці журналу, знову ж таки, багато історичних праць містять етнографічні відомості, перераховувати які тут не маємо змоги. Та найціннішими з точки зору фольклориста є дві ґрунтовні статті: перша – це Н. Петрова “Старинный Южно-русский театр и въ частности вертепъ” [с. 438]; друга – “Бандуристъ Иванъ Крюковскій” [с. 481] відомого дослідника фольклору В. Горленка. Перша є фактично дослідницьким аналітичним доповненням до згаданої нами публікації тексту з коментарями вертепної драми, наданої П. Галаганом із критичною передмовою П. Житецького. Друга являє собою публікацію 9 дум, які входили до репертуару бандуриста із Лохвиці Івана Крюковського з біографічним коментарем та критичними примітками стосовно дослідження діяльності кобзарів та їх репертуару. Якщо врахувати публікацію у серпневому номері ґрунтовної статті про Остапа Вересая, то можна вважати, що у перший рік свого існу-

вання колектив журналу започаткував серію досліджень про кобзарів. Ці публікації на сьогодні для науковців є доказовим раритетом та авторитетним джерелом.

У цьому ж номері в рубриці “Извѣстия и замѣтки” опубліковано народне оповідання під назвою “Откуда взялись запорожцы” [с. 583], “переданный намъ Г. Я. Стрижевскимъ и записанный последнимъ в 70-хъ годахъ въ г. Полтавѣ отъ семидесятилѣтняго старика, бывшаго крѣпостнаго крестьянина, Павла Кислого” [с. 589]. До публікації подано досить ґрунтовну критичну передмову за змістом твору, яка сама оперта на наукові джерела і може вважатися окремою розвідкою її автора П. Єфименка.

Із зробленого огляду журналу бачимо, що уже в перший рік його виходу в ньому публікується досить вагома частина фольклорно-етнографічних матеріалів, які представлені дуже різними за жанром і за науковою специфікою статтями та замітками. Це і публікація власне фольклорних творів, наукових коментарів, полемік, ґрунтовних наукових розвідок, досліджень. Якщо фольклорні публікації та фольклористичні дослідження здиференціювати на сторінках “Кіевской Старини” досить легко, то матеріали етнографічного характеру найчастіше ще синтезуються з історичними. І це зрозуміло, оскільки етнографія мислилась на той час як історична галузь або частина історичної науки.

Значення таких фольклорно-етнографічних публікацій важко переоцінити. Вони і на сьогодні залишаються великою мірою тим науковим базисом, фундаментом, від якого розпочинали свій розвиток ці науки на Україні. А з іншого боку, вони є не лише науковим раритетом, подібно до музейного експоната, а, швидше, живим доказовим матеріалом, який до цих пір знаходиться в обігу і сам уже може служити джерелом для сучасних та майбутніх досліджень і порівнянь.

На нашу думку, цей огляд буде зручно використовувати для більш глибокого аналізу, класифікації, з’ясування джерельної бази, бібліографічних приписів та різного плану тематичних досліджень.

Література:

1. “Кіевская Старина”. – Київ, 1882. – Январь-декабрь.
2. Кучинський М. Творчість Гоголя в оцінці “Кіевской Старини” // Київська Старовина, 1994. – № 2.
3. Палієнко М. “Кіевская Старина” у громадському та науковому житті України (кінець ХІХ – поч. ХХ ст.). – К.: Темпора, 2005. – 380 с.

УДК 398 (477) "18"

Тетяна Ємець

ПРОВІДНА РОЛЬ ЕТНОГРАФІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ ВІДРОДЖЕННІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Значне поширення українознавчих етнографічних досліджень у ХІХ ст. відбулося внаслідок посилення суспільної течії "українофільства" та стало засадничим чинником подальшої структуризації українського руху.

Ключові слова: український рух, народництво, етнографія.

Емець Т. Ведущая роль этнографии в украинском национальном возрождении XIX столетия

Значительное распространение украиноведческих этнографических исследований в XIX ст. произошло вследствие усиления общественного течения "украинофильства" и стало основанием дальнейшей структуризации украинского движения.

Ключевые слова: украинское движение, народничество, этнография.

Iemets t. Leading role of Ethnography in the Ukrainian national revival of the 19th century

A significant distribution of the Ukrainian ethnographic studies of the 19th century has resulted from reinforcement of the social trend of Ukrainophilia and has become a starting point of subsequent structuring of the Ukrainian movement.

Keywords: Ukrainian movement, populism, ethnography.

Століттям національного відродження стало ХІХ ст., особливо друга його половина. Але передумови українського ренесансу були закладені ще у ХVІІІ ст., коли видатний український філософ та просвітитель Григорій Сковорода (1722-1794) висунув гасло "пізнай себе". Мислитель, який, за висловом сучасного українського філософа М. Поповича, втілював "гуманітарну університетську культуру старої України", тоді не був почутий суспільством доби прагматичної розбудови російської імперії.

М. Попович пише про те, що такі високі слова, як "гідність і чеснота" можуть бути застосовані, з точки зору Г. Сковороди, до будь-

якого соціального стану: “Головна максима Сковороди: *nosce te ipsum*, пізнай самого себе. Людина стає особистістю, якщо вона сама свідомо, за власним вибором і під власну відповідальність тче “симфонію свого життя” з різних даних їй природою ниток” [8, с. 250]. Тому, на думку Г. Сковороди, кожен фах і кожна соціальна роль мають свої кодекси честі. Свої чесноти має кожен соціальний стан, включно із хліборобським. М. Попович пише, що саме в цьому можна вбачати вихід за межі станової корпоративної моралі, яка була переважала у середньовіччі. Таким чином, припиняється монополія шляхетства на поняття честі: “Вчення Сковороди про нерівну рівність переносить центр ваги з рівного розподілу життєвих благ на рівний розподіл чеснот, отже, людина низького суспільного становища може бути вищою від високопоставленої особи з погляду відповідності своїм природним чеснотам” [8, с. 249].

Ці ідеї Г. Сковороди знаходять своє продовження у ХІХ ст. в русі хлопоманів та українофілів, діячів українського народництва, які вважали саме селян носіями національної ідентичності, тому що українська еліта на той час була значною мірою асимільованою, спольщеною або зросійщеною. Народники прагнули дати селянським масам знання про звитяжну українську історію, зробити народ реальною рушійною силою національного поступу.

Стосовно передумов українського ренесансу другої половини ХІХ ст. сучасний український мислитель І. Дзюба пише про наростаючу асиміляторську потугу російської імперії. Він зазначає, що “починалося... століття національного відродження сумними провіщеннями... Російські царі і бюрократи потроху забували ті часи, коли ще доводилося хитрувати з малоросами..., натомість плекали майбутню фундаментальнішу формулу: “Не было, нет, и быть не может” [4, с. 3]. Такий тиск викликав спротив нащадків славного минулого козацької доби. І. Дзюба наголошує на пафосі, який кермував першими збирачами та видавцями українського фольклору: “Автор тогочасної першої української граматики О. Павловський називав рідну мову “ни живым, ни мёртвым, но исчезающим наречием” і спішив зафіксувати його для нащадків, щоб не зникло воно безслідно” [4, с. 4].

Федір Матушевський (1869-1919), громадський діяч та публіцист, який належав до наступників та спадкоємців справи українських народників, у 1909 р. писав про те, що “кінець 18 і перша половина 19 століття були тими часами, коли саме прокинулися, розвивалися і розцвітали думки про народність, коли освічені люде тих часів кину-

лися до народу, почали придивлятися до того, як живе народ, прислухатися до його мови і пісень, придивлятися до його звичаїв і думок, почали все це записувати, друкувати та обмірковувати” [6, с. 11]. Цей суспільний рух отримав назву “українофільства”.

Ф. Матушевський виділяв україно-російську та польсько-українську течії суспільних змін у ХІХ ст. Наголошував на значенні в ті часи польсько-української демократичної течії для самоусвідомлення українців. Писав про “козакофільство” і “хлопоманію”. Останнє Ф. Матушевський називав “польським українофільством”. Пов’язував виникнення цих романтичних течій із загальноєвропейською “ідеєю народності, що прокинулася наприкінці ХVІІІ ст. в Європі”. Наголошував, що такі рухи знаходили особливо багато прихильників серед спільноти, освіченої інтелігенції недержавних народів. Зокрема, у поляків, які незадовго перед тим втратили державність. “Спочатку в основі цього руху лежить чисто стихійне почуття любови до рідної країни і її народу, замилювання історичним минувшим, жаль за ним і бажання воскресити його принаймні в думках і в живому образі. А потім ці стихійні почуття, наслідком яких було збирання зразків і пам’яток народної творчості, підготовляють ґрунт для наукових дослідів і витворювання на цім ґрунті політичних і соціальних ідей” [6, с. 12].

Ф. Матушевський писав про етнографічні розвідки галичан. Зокрема, українського етнографа польського походження Зоріана Доленга-Ходаковського (початок ХІХ ст.), праці якого знав М. Максимович, та після смерті Ходаковського придбав у вдови значну частину його матеріалів. Ігнатій Червинський у 1811 р. у Львові видав книжку з описом українських народних звичаїв. Етнограф Вацлав Залеський у 1833 р. у Львові видрукував збірку народних пісень, зібраних ним же.

У підросійській Україні серед збирачів-етнографів були: князь О. Павловський (автор першої української граматики), І. Котляревський, В. Гоголь (батько М. Гоголя), С. Гулак-Артемівський, М. Максимович, О. Бодянський, І. Срезневський.

Проведення етнографічних досліджень силами широкої мережі аматорів сприяло становленню та структуруванню українського руху.

У другій половині ХІХ ст. українські письменники, публіцисти, культурно-освітні діячі, творча і наукова інтелігенція розгорнули широку культурно-освітню діяльність, створювали громадські організації: товариства, клуби, гуртки. Згодом розпочався рух за об’єднання окремих організацій у Громади, завданням яких було вивчення історії

рідного краю, розвиток культури та освіти народу, видання українських книг, газет, журналів.

Сучасний український історик Я. Грицак зазначає, що перша українська Громада виникла у Петербурзі у 1859 р., коли в царській Росії з початком царювання молодого Олександра II дещо послабився самодержавний режим. Членам Кирило-Мефодіївського братства було проголошено амністію. Український національний рух скористався з лібералізації політичного життя та організував “культурно-освітню організацію, що ставила собі за мету поширення національної ідеї шляхом видання книжок, журналів, проведення вечорів” [3, с. 65].

Ініціативи Петербурзької громади знайшли відгук у середовищі тогочасної інтелігенції на півдні Російської імперії, де український рух набув розповсюдження завдяки ідеям хлопоманства та українофільства, і також мав культурно-просвітницьке спрямування.

Були засновані Громади в Полтаві, Чернігові, Харкові, Єлисаветграді та Одесі. Їхня діяльність зосереджувалася на створенні мережі недільних шкіл для неписьменних й дослідженнях у сфері етнографії, філології та історії.

Філософ В. Горський писав: “Продовжуючи справу Кирило-Мефодіївського товариства, громадівці здійснюють на рівні філософської рефлексії виокремлення України як суб’єкта історичного процесу із суверенними культурними запитами” [2, с. 250].

У Києві своя Громада виникла в 1861 р., включала близько 200 осіб, діячів культурного і громадського життя, зокрема, В. Антоновича, М. Драгоманова, П. Житецького, О. Кістяківського, М. Лисенка, І. Нечуя-Левицького, Б. Познанського, Т. Рильського, М. Старицького, П. Чубинського. Були серед них етнографи, історики, археологи, юристи, музиканти, письменники. Але саме етнографічні дослідження стали засадничими для подальшого становлення українського руху.

Як зазначає сучасний український історик І. Гирич: “Про етнографію можемо казати як про політичну науку XIX ст. Україна була найбільш зацікавлена в дослідях народу, бо не могла спиратися на еліту, яка би мислила категоріями своєї політичної нації... Кожний український діяч XIX ст. обов’язково або починав свою діяльність, або віддавав значну частину життя етнографічно-фольклорним студіям, збирав пісні, казки, прислів’я тощо” [1, с. 62]. Видатний український композитор М. Лисенко поклав на ноти чимало обрядових пісень. Визначні історики та суспільні діячі В. Антонович та М. Драгоманов організували широку мережу записування та, згодом, опрацю-

вали історичні думи та пісні українського народу як написану самим народом власну історію. Відомий правознавець О. Кістяківський досліджував звичаєве право українців, віднайшов у архівах та сприяв перевиданню “Прав, за якими судиться малоросійський народ” – першого українського кодексу часів гетьманщини.

Аналізуючи особливості етнографічного періоду у становленні українського руху, М. Попович на прикладі діяльності В. Антоновича відзначає широке використання ним “позитивістської та найноматеріалістичної методології”, коли “місце народного, національного духу як субстанції історичного розвитку посідає цілком матеріальний об’єкт – народність з її антропологічними особливостями психофізичного характеру, географічне середовище, етнічна культурна спадщина” [7, с. 476].

Таких же засад у своїх етнографічних розвідках дотримувався в цілому й Павло Чубинський (1839-1884) – один із найвизначніших діячів українського руху XIX ст. Ще як студент юридичного факультету Петербурзького університету, він брав активну участь у діяльності Петербурзької громади. Був також серед авторів журналу “Основа” протягом всього часу його існування. Написав статті: “Значення могорича у договорі, господарські товариства, найм робітників”, “Український спектакль у Чернігові”, “Два слова про сільське училище”, “Ярмарок у Борисполі”. У 1861 р. одержав вчений ступінь кандидата юридичних наук за роботу “Нариси народних юридичних звичаїв і понять з цивільного права Малоросії”. У 1862 р. в “Києвських губернських новостях” було опубліковано його “Програму для вивчення народних юридичних звичаїв у Малоросії”.

Український рух у XIX ст. в Російській імперії зазнавав численних утисків та заборон. Серед найбільш відчутних для українського руху став циркуляр про заборону друкувати українською мовою шкільну та релігійну літературу, виданий 20 червня 1863 р. міністром внутрішніх справ П. Валуєвим. “Валуєвський циркуляр був спрямований на те, аби перешкодити українському рухові перетворитися з заняття вузького кола інтелектуалів на масове явище” [3, с. 67], – зазначає Я. Грицак.

П. Чубинського було піддано репресіям ще до виходу Валуєвського циркуляра. У листопаді 1862 р. його заслано до Архангельська. Було йому всього 23 роки.

Пробув П. Чубинський у засланні до початку 1869 р. У березні з нього зняли поліцейний нагляд, а у травні того ж року Російське геогра-

фічне товариство доручило йому організувати для етнографічно-статистичних досліджень “експедицію в Західно-Русский край”. Передбачалось проводити дослідження у Київській, Волинській та Подільській губерніях. П. Чубинський вирішив дослідити також і місця, населені українцями в Мінській, Гродненській, Люблінській, Сідлецькій та Бессарабській губерніях.

Він залучав широку громадськість до цих досліджень, в першу чергу членів Громад. Протягом двох років проводилось збирання матеріалів. Значну частину складали пісні обрядові й побутові, казки міфічні й побутові, легенди, загадки, прислів'я, чаклування, народний щоденник, весільні обряди, огляд українських говірок, народні юридичні звичаї, етнографічно-статистичні дані, опис житла, їжі й одягу українців, євреїв та поляків.

Діячі українського руху другої половини XIX ст. розуміли необхідність інституювання українознавчих досліджень на легальних засадах. Такою українознавчою інституцією стало Південно-Західне відділення Російського географічного товариства, урочисте відкриття якого відбулось 13 лютого 1873 р. Головою було обрано Г. Галагана, а керівником справ – П. Чубинського. Діячами Південно-Західного відділення Російського географічного товариства було багато членів київської Громади. Зокрема, В. Антонович, М. Максимович, М. Драгоманов, П. Житецький, К. Михальчук. Саме коштом Південно-Західного відділення Імператорського російського географічного товариства у 1872-1879 рр. вдалося видати, як зазначає П. Магочій, “монументальний семитомний етнографічний та статистико-енциклопедичний компендіум, присвячений Правобережжю, Павла Чубинського” [5, с. 322].

Тим часом царська влада знову посилювала репресії.

18 травня 1876 р. було видано Емський указ про заборону діяльності українських товариств, видання літератури, театральних постановок українською мовою.

У 1876 р. П. Чубинського було вислано з Києва із забороною проживати в малоросійських та столичних губерніях. За клопотанням президії Російського географічного товариства йому було дозволено оселитися у Петербурзі.

На жаль, передчасна смерть П. Чубинського у сорокап'ятирічному віці вирвала його з лав українського руху. У 1879 р. у нього стався інсульт, він був паралізований, помер у 1884 р.

Український рух зазнавав репресій та втрат, але не був знищений.

Насамперед тому, що живився широко розповсюдженим у той період української історії українофільством. І. Гирич пише: “Народолюбство було потрібне новій українській еліті, щоб: 1) через народну творчість подивитися на українське минуле й побачити образ історії України, написаний самим народом; 2) з’ясувати психологічно-ментальний тип українця, те, що його відрізняє від інших типів сусідніх слов’янських народів; 3) накреслити кордони проживання українців; 4) провести освітою і пропагандою мобілізацію української людності для здобуття собі політичних прав” [1, с. 62].

Ці завдання успішно виконувала етнографія. Саме тому вона і відіграла провідну роль у національному відродженні українства у другій половині XIX ст.

Література:

1. Гирич Ігор. Історичні причини наших поразок і перемог. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2011. – 142 с.
2. Горський В. С., Кислюк К. В. Історія української філософії: Підручник. – К. : Либідь, 2004. – 488 с.
3. Грицак Я. Й. Нарис історії України: формування модерної української нації XIX-XX ст. : [Навч. посібник для учнів гуманіт. гімназій, ліцеїв, студентів іст. фак. вузів, вчителів.] – К. : Генеза, 2000. – 360 с.
4. Дзюба І. У світі думки Лесі Українки. – Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 44 с.
5. Магочій Павло Роберт. Історія України. – К. : Критика, 2007. – 640 с.
6. Матушевський Ф. В. Б. Антонович при світлі автобіографії та даних історії // Син України: Володимир Боніфатійович Антонович. У 3-х томах. – Т. 2. – Київ: Заповіт, 1997. – С. 7-16
7. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К. : АртЕк, 1998. – 728 с.
8. Попович М. Григорій Сковорода: філософія свободи / Худож. оформ. О. Білецького. – К. : Майстерня Білецьких, 2007. – 256 с.

УДК 394. 2 /477. 86/87/ “19/20”

Олександр Курочкін

ПЕРСОНАЖІ “ІНШИХ” В УКРАЇНСЬКОМУ ВЕРТЕПІ

У статті розглядаються деякі аспекти презентації національної тотожності в умовах панування фольклорного світогляду. Для українського вертепу як форми художнього відображення дійсності характерна модель утвердження власної етнічної ідентичності через протиставлення “іншим”. Під цим кутом зору автор аналізує типові маркери-характеристики, за допомогою яких у народному театрі сформувався пародійний образ польського пана та інші образи-маски чужинців.

Ключові слова: етнічна ідентичність, вертеп, фольклорний світогляд, етнічний стереотип, маска-образ, гротеск, пародія.

Kurochkin A. Персонажи “других” в украинском вертепе

В статье рассматриваются некоторые аспекты презентации национальной тождественности в условиях господства фольклорного мировоззрения. Для украинского вертепа как формы художественного отображения действительности характерна модель утверждения собственной этнической идентичности через противопоставление “другим”. Под этим углом зрения автор анализирует маркеры-характеристики, с помощью которых в народном театре сформировался пародийный образ польского пана и другие маски-образы чужеземцев.

Ключевые слова: этническая идентичность, вертеп, фольклорное мировоззрение, этнический стереотип, маска-образ, гротеск, пародия.

Kurochkin A. Characters of Aliens in the Ukrainian Nativity Play

The article considers some aspects of presentation of the national identity in the conditions of the folklore worldview supremacy. For the Ukrainian Nativity Play as a form of artistic reflection of the reality it is peculiar to affirm one's own ethnic identity through contraposition to 'aliens'. From this point of view the author analyzes the characteristics using which in the folk theatre there was formed a parody image of the Polish master and other mark images of aliens.

Keywords: ethnic identity, Nativity play, folklore worldview, ethnic stereotype, mask image, grotesque, parody.

Коли і як символічні постаті “інших” з яскраво вираженими національними ознаками увійшли в живу тканину святково-обрядової культури українців? Дивно, що цими питаннями досі не переймалися історики і теоретики вітчизняної культури. Між тим цей новаційний прорив був дуже істотним: він свідчив про завершення середньовічної доби циклічного історичного часу, коли постійно відтворювалися одні й ті ж самі аграрно-магічні ритуали й образи, про значне розширення горизонтів народної свідомості, про те, що світські елементи культури поступово руйнували монополію релігійної ідеології. Прикмети цих важливих світоглядних трансформацій, на наш погляд, виразно виступають у хронологічних рамках XVII–XVIII століть, в часи підготовки й здійснення визвольної революції 1648–1657 рр. під проводом Богдана Хмельницького та існування національної держави – Гетьманщини й українського бароко, коли напружена боротьба проти чужинецького ярма сприяли посиленню інтересу до художнього відображення реальних життєвих явищ.

Як і в середньовічну добу, на зорі нового часу історії етнічний простір європейців поділявся “по горизонталі” на багато ворожих світів. Християни ненавиділи і насміхалися над звичаями мусульман, євреїв, циган, але етнічна ворожнеча панувала і в самому християнському світі: католики, православні, протестанти переслідували і ображали одні одних, намагаючись довести свою зверхність і правоту, переходячи часто від словесних образ до військових конфліктів. У той же час розвиток нових економічних відносин, закони капіталістичного ринку, міжнародна торгівля, зростання міст і зміцнення централізованих держав вимагали консолідації суспільства, що неминуче призводило до послаблення сегрегаційних бар’єрів, вироблення нових стереотипів міжнаціональних і міжконфесійних відносин. Важливі “цивілізуючі” кроки в цьому напрямі були зроблені в європейській гуманістичній літературі й театрі, де все частіше з’являлися образи “інших” – представників різних народів, країн, мов та релігій.

Деякі важливі аспекти досліджуваної проблематики вдається прояснити, залучаючи матеріали з історії українського вертепу. Досі у вітчизняній літературі тривають дискусії про початки і джерела цього різновиду народної театральної вистави. Хоча були спроби віднести час появи вертепної драми в Україні на кінець XVI ст., але більш переконливою видається позиція таких дослідників, як І. Франко, М. Петров, М. Возняк, які приурочували цю подію до другої половини XVII ст. Всі відомі факти незаперечно говорять про визначальну роль

західної, католицької традиції у створенні культурного анклаву різдвяних ясел. На українських землях вертеп як народна вистава і як власне лялькова скринька поширювався вже в період після Берестейської унії. Недарма географія активного побутування цього звичаю у Східній Європі дуже близько збігається з географією поширення греко-католицької унії. Підтверджують західноєвропейські джерела появи вертепу в Україні й перші вітчизняні документалізовані згадки про цей звичай. Так, І. Франко, коментуючи припущення М. Драгоманова щодо ролі львівських німців у запровадженні вертепу, писав: “Маємо певну відомість, що львівські бернардини вже коло р. 1470 виставляли в своїм костелі яселка з домішкою живих сцен, отже, досить відмінно від українських кларисок” [1, с. 205].

Досліджуючи історію українського вертепу і польської шопки, І. Франко дійшов висновку, що обидві ці вистави є “комбінацією на тлі лялькової гри двох різнородних елементів – властиво лялькової драми чи комедії і духовної драми про різдво Христове, прихід трьох царів та Ірода” [2, с. 35]. Перш ніж об’єднатися в єдине ціле, ці різні елементи довгі століття розвивалися окремо, виконуючи відмінні завдання і функції. Різдвяна драма, зародки якої сягають IX ст., ширилася в народі як засіб християнізації мас, популяризації євангельських оповідей і символів. Натомість народний ляльковий театр від найдавніших часів мав світський характер, змальовував типи і ситуації повсякденного життя, відтворюючи між іншим соціальну і національну структуру суспільства. Суперечливе і здавалося б нелогічне поєднання у вертепній драмі “високого” і “низького” релігійного і світського було відображенням амбівалентного народного світогляду, в якому зіштовхувались і протидіяли різні начала.

Вже у найдавніших редакціях вертепної драми, які належать до XVIII ст., серед діючих осіб побутової частини зустрічаємо персонажі, виділені за етнічною ознакою. Їх реєстр у різних текстах не завжди збігається, але в цілому дає правдиве уявлення про коло основних етнічних партнерів і сусідів українців. Так у тексті інтермедії до польсько-руської вертепної драми, що була опублікована в Записках НТШ І. Франком, фігурують такі національні персонажі: Козак, Москаль, Мужик (Іван, Хлоп), Лях (Пан), Литвин (Білорус), Старий Циган, Циганчук, Жиди (перший, другий, ціла група). Сам публікатор тексту вважав його найстаршою копією вертепної драми з усіх відомих польських та українських записів. На думку І. Франка, цей текст був скомпонований у “північно-західній частині України” [3, с. 56].

Близький, але не тотожний склад національних персонажів поданий у так званому Сокиринському вертепі, текст якого бурсаки Києво-Могилянської академії десь у 70-х роках XVIII ст. занесли в с. Сокиринці колишнього Прилуцького повіту Полтавської губернії. Одним із варіантів цього лівобережного вертепу вважається запис М. Маркевича, опублікований 1860 р. У ньому представлені такі діючі особи-ляльки в національних костюмах: Дід, Баба, Клим, Хвеська, Запорожець, Дарья Іванівна, Дяк-бакаляр, уніатський піп (українці); Солдат (росіянин), Угорець (Мадяр), Угорка (Мадярка), Поляк, Полька, Жид, Жидовка (Сюра) [4, с. 27-65]. Треба зазначити, що тексти вертепних вистав І. Франка та Галагана – Маркевича, складені у другій половині XVIII ст., подають найбільш повний і типовий реєстр образів чужинців. У подальший період історії коло цих етнічних персонажів кардинально не змінювалося, що дозволяють простежити складені фольклористом Й. Федасом таблиці діючих осіб вертепної драми [5, с. 143-160]. Аналізуючи ці дані, помічаємо, що найбільш істотними новаціями стала поява ляльок Німця і Німкені у Житомирському вертепі, розширене представництво образів росіян за рахунок ляльок військового ряду (генерали, офіцери, солдати, донські козаки, вулани) й подібна мультиплікація персонажів з ознаками польської національності. Цікаво відзначити, що розширення кола лялькових росіян та поляків пов'язано відповідно з Лівобережною та Правобережною Україною, тобто з тими територіями, де найбільш репрезентативно були представлені ці етнічні меншини.

Розглянемо детальніше історичні умови, у контексті яких формувався образ Поляка (Ляха) у вітчизняній фольклорній традиції.

Процеси кристалізації національної ідентичності українців у добу середньовіччя і пізніше активно проходили на західних рубежах їх розселення. Ці землі, як відомо, після розпаду Київської Русі й ліквідації Галицько-Волинського князівства стали об'єктом домагань кількох сусідніх феодальних держав, серед яких найбільший успіх в загарбанні чужих територій мало Королівство Польське, яке після Люблінської унії 1569 р. трансформувалось у Річ Посполиту. Агресивна політика польських феодалів і шляхти щодо українського населення була головною причиною того, що українсько-польські взаємини дуже часто знаходились у стадії відкритої або латентної конфронтації. Гострота соціальних і національних конфліктів посилювалась за рахунок конфесійної ворожнечі, адже після великого розколу 1054 р. між українською і польською етнічною територією проліг кордон

двох цивілізацій – латино-католицького Заходу і греко-православно-го Сходу, які знаходились у стані релігійної війни.

Протистояння двох народів, двох вір, двох різних ідентичностей знаходило вияв і на полях битв, і у сфері звичайних побутових міжлюдських взаємин, що вдається простежити, зокрема, на фольклорних матеріалах. На побутовому рівні українці контактували передусім з представниками східних відгалужень польського етносу, і тому не випадково в текстах народного театру, крім узагальнених образів Поляка (Польки), зустрічаємо постаті Мазура і Мазурки, Краков’яка і Краков’янки. Як персонажі-ляльки вони фігурують, зокрема, у вертепних виставах з м. Хорол, Дрогобич, з с. Скала [6, с. 154-155].

Під кутом зору нашої теми заслуговує на увагу інтерлюдія – комічна сценка XVII ст. за участю трьох персонажів (Мазур, Русин і шахрай), яка виконувалась, очевидно, як додаток до серйозної п’єси на Різдво Христове «Dialogus de nativitate Domini, Crosnue expositus, die 2 January 1661 in ecclesia parochiali». Текст цієї польської п’єси був знайдений у рукописному відділі бібліотеки Осолінських у Львові, а потім частково опублікований В. Перетцом. Дія інтерлюдії відбувається десь на межі українсько-польського розселення. Мазур опиняється на території, де живуть русини, але йому тут не подобається і він вихваляє свій рідний край:

Eu Boze, przecię niemasz iak
nasza kra [ina]

Zad na sie tak wesola nie naydzie
dziedzina [7, с. 9].

Згадавши принагідно рідні пісні, “яких немає краще”, мазур вирішує повернутися додому. На шляху він натрапляє на шахрая, який у військовому обладунку непорушно лежить на землі, чекаючи свою здобич. Приймаючи шахрая за мертвого лицаря, мазур знімає з нього панцир і шолом. В цей момент удаваний мрець (oszust) оживає, і звинувачує мазура у крадіжці й вимагає сатисфакції. Починається сварка, до якої незабаром підключається русин. Не розібравшись достеменно у ситуації, він проголошує:

От psy masurow[ie]!
Tobie lekcewazut y tak powidaiut,
Ize Rus odruchania Perezwisko maiut
A czem to wy sami, wy bulsze
ruszaiete,

Przecie swoje lotvwowstwa ná nas
składaiete! [8, с.10].

Як бачимо, цей короткий монолог містить взаємні лайки та образи, що виразно характеризують негативне (конфліктне) сприйняття сусіда-іноплемінника у побутовій свідомості. Це сприйняття не ситуативне, а досить типове для населення етнічних маргінесів, особливо там, де відмінності в мові та культурі посилювалися за рахунок конфесійного єдинокорства. Дещо забігаючи наперед, можна стверджувати, що вороже ставлення до сусідів-чужинців, яке ґрунтувалося на атавістичних страхах і підозрах, було важливим стимулом формування комплексу власної тожсамості.

Бездержавний статус України і багатівікове домінування чужинців на цій території спричинились до того, що серед українців склалася стійка асоціація “інших” з представниками соціальної верхівки. Конденсованим виразом цих уявлень служать образи різних “панів” та “підпанків”, що часто фігурують у драматично-ігровому фольклорі. За традицією вони трактуються у гротесковій, пародійній манері, в дусі загальної естетики народно-сміхової культури.

Характерне зображення польського пана з яскравими прикметами національної типізації знаходимо у славнозвісному Сокиринському вертепі XVIII ст. Костюм конкретної ляльки в цілому відповідав історичним реаліям: за описом Галагана, “польський пан, одягнутий у кунтуш з рукавами на виліт. На голові у нього конфедератка”¹. У пізніших редакціях ляльковий поляк “молодий, чорнявий, без бороди; великі чорні вуса підняті догори. Одягнутий він у сині штани з червоними лампасами і червоний мундир з білим коміром, розшитий білими кантами на зразок аксельбантів. На руках жовті закарваші, на плечах жовті погони, на голові червона з чорним верхом конфедератка, спереду обшита золотим галуном” [9, с. 19].

Соціальний портрет бундючного і гоноровитого пана-шляхтича, який він склався в народній уяві українців, виразно розкриває вербальні самохарактеристики лялькового персонажа. Як і в реальному житті, польський пан величається насамперед своєю генеалогією: “Я издыда и прядядауродзоныйестем шляхтич”. Далі він хизується тим, що багато подорожував і багато бачив: “Я былom во Львове, былom в Кракове и Киве, былom в Варшаве и Платаве” [10, с. 74]. Сліпу ненависть і жорстокість щодо українського люду пихатий шляхтич демонструє через ставлення до свого козачка-“хлопа”: “А пудзь до дзябла лайдак. Я цебе батогами забіе”, а також похваляючись військовими

¹ Відомо, що і в наступні століття чотирирогий кашкет – конфедератка залишався своєрідним символом польського війська.

доблестями: “Як Бога кохамєдынтшидести гайдамак забіє” [11, с. 76]. Але удаване геройство польського пана одразу ж розвінчується: почувши про наближення лише одного гайдамаки, він боягузливо втікає разом зі своєю жінкою.

Текст Сокиринського вертепу хронологічно близький до подій Гайдамаччини і Коліївщини 1768 року і тому прилюдне посоромлення пана-Ляха було своєрідною помстою за придушення народного повстання. Можна не сумніватися, що ця сцена знаходила позитивний відгук у глядачів й викликала у них патріотичні почуття.

Фольклорне відтворення “інших” – одна з форм пошуку власної ідентичності в період активного становлення етносу. Щоб продемонструвати і захистити свою національну своєрідність і не розчинитися в потоці культури домінуючих соціальних та етнічних груп, українцям знадобився великий запас критичності й гумору щодо небажаних чужинців. Створивши яскраво сатиричний образ ненависного польського пана, автори (чи автор) Сокиринського вертепу протиставили йому позитивного героя – “свого”. В цій ролі виступає гайдамака-запорожець як уособлення ідеального героя, який захищає батьківщину від різних ворогів. У зображенні цього героя елементи епічної традиції химерно поєдналися з гіркою самоіронією, дуже характерною для українського національного характеру.

Ось як запорожець окреслює коло своїх історичних супротивників:

Хоч уже мало ізледащив
Однак чують плечи
Кажется поборовся б
Ище з Ляхами гречи
И ще прогнав шоронку
За Вислу хоч трохи
Здалася б ляхва
Хоч трохи
Як от жиру блохи
Трохи Ляхва угадала
Що лошака даровала
Случалось міні і нераз
В степу варить пьво
Пив Турчин
Пив Татарин
Пив и Лях на дыво
Багацько лежить

И тепер з похмілля
Мертвих голов и кисток
От того весілля [12, с. 79].

У цьому монолозі заслуговує на увагу згадка про річку Віслу, яка у свідомості українців доби феодалізму ототожнювалася з етнічним рубежем між двома слов'янськими етносами. Відомо, що сучасний державний кордон між Польщею та Україною (проведений за так званою лінією Керзона) відсунутий далеко на схід від згаданого гідрографічного рубежа, внаслідок чого безповоротно втрачені українські етнічні землі Надсяння, Холмщина і Підляшшя.

Характерне для вертепної драми критичне зображення чужинців, яких завжди перемагав Запорожець, було певною соціальною ілюзією, але вона допомагала українцям утвердити власну гідність, зберегти етнічну ідентичність в умовах соціального і національного гноблення.

Оцінюючи місце і значення вертепного театру в історії української культури, важливо наголосити, що саме цей мобільний жанр народної творчості став одним із головних каналів проникнення і побутовізації іноетнічних образів у традиційній святковій сфері. Утвердившись у різдвяних лялькових виставах, ці образи з часом переходили в живу тканину традиційної календарної та весільної обрядовості, де ролі чужинців грали вже не ляльки, а живі актори – колядники, щедрівники, маланкарі, учасники весільного дійства.

Вироблення колективних уявлень одного народу про інший – надзвичайно складний і суперечливий процес. Сама поява образів-масок чужинців у культурному просторі певного етносу є першим кроком до стирання етнічних бар'єрів й утвердження власної ідентичності. Традиційна свідомість не була нейтральною та об'єктивною, тому образи “інших” здебільшого подавалися у сатирично-сміховому ключі. Зростання негативних прикмет “не українців” у системі вертепної драми пов'язане зі зростанням культурної дистанції, яка віддаляє їх від етнічної більшості, хоча ця закономірність не є абсолютною і постійною.

Архаїчна модель етнічного самовизначення шляхом альтернативного протиставлення “іншим” формувалась на засадах етноцентризму, ксенофобії, релігійної нетерпимості. Ці ментальні характеристики були детерміновані не лише міфологічним світоглядом, а й реальною дійсністю та почуттями народу, що віками знаходився під “чоботом” іноземних загарбників.

Література:

1. Франко І. Я. До історії українського вертепу ХУШ в. // Франко І. Зібрання творів. – Т. 36. – К., 1982.
2. Франко І. До історії українського вертепу. Історико-літературні студії й матеріали // Записки НТШ ім. Шевченка. – 1906. – Вип. Ш.
3. Там само. – Кн. IV.
4. Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. Ре-принтное воспроизведение издания 1860 года. – К., 1991. – 171 с.
5. Федас Й. Ю. Український народний вертеп. – К., 1987. – 183 с.
6. Там само.
7. Перетц В. Н. К истории польского и руссконародного театра. XII – XIV. – С.-Петербург, 1908.
8. Там само.
9. Марковський Є. Український вертеп. Розвідки й тексти. – К., 1929. – 201 с.
10. Там само.
11. Там само.
12. Там само.

УДК 801. 81:159. 954. 2

Ірина Грищенко

АРХЕТИПОВИЙ ПАТЕРН “ТІНЬ” У НАРОДНІЙ ПРОЗІ ПРО ІНОРОДЦІВ

У статті досліджено тексти української народної прози у записах XIX-XX ст., в яких фігурують представники інших етносів, і з’ясувано ототожнення образів інородців та архетипового патерну Тіні.

Ключові слова: архетиповий патерн, народна проза, інородець, Тінь.

Грищенко И. Архетип паттерн “Тень” в народной прозе о инородцах

Статья посвящена исследованию украинской народной прозы в записях XIX-XX ст., в которых фигурируют представители других этносов, и уяснению схожести в восприятии образов инородцев и архетипического паттерна Тени.

Ключевые слова: архетипический паттерн, народная проза, инородец, Тень.

Hryshenko I. The archetype pattern “Shade” in folklore prose about foreigners

The article is devoted for the investigation of the Ukrainian folklore prose about foreigners which was written in the XIX – XX centuries. The author of article attempted to size up the similarity between the conceptions of foreigners and the archetype pattern of Figure.

Keywords: the archetype pattern, folklore prose, heterogeneous person, Figure.

Народна проза представляє значний науковий інтерес у процесі дослідження когнітивного мотиву архетипового патерну Тіні. У текстах зафіксовано образ своєрідної “колективної особистості”, яка дозволяє ідентифікувати “своїх” та “чужих”.

Метою дослідження – з’ясувати сприйняття специфічного сприйняття представників інших етносів на матеріалах народної прози та ототожнення їх з архетиповим патерном Тіні. Об’єктом дослідження виступає українська народна проза у записах М. Номиса, Б. Грінчен-

ка, М. Дикарева, Є. Луньо та ін., в яких присутні персонажі-інородці.

У науковій літературі на позначення “немісцевих жителів” вживається загальна назва “пошехонці” (використання цього терміна було започатковано виходом у світ збірника “Анекдоти, или веселые похождения пошехонцев” (1798), упорядкованого В. Березайським, в якому зображено пригоди мешканців Пошехонського повіту Ярославської губернії). Проте, на наш погляд, при проведенні дослідження доречніше вживати терміни “інородець” на позначення представника іншого етносу та “іновірець” – на позначення представника іншої конфесії, який використовує дослідниця етнічних стереотипів у слов’янському фольклорі та мові О. Белова [2].

К. Юнг започаткував використання терміна “архетип” для акцентування, що у підсвідомості людини головним є не конкретний зміст, а несвідомий, невидимий патерн. Те, що розуміємо під “архетипом”, за своєю сутністю, уявити неможливо, але характеризується наявністю таких ефектів, які надають можливість його візуалізувати, а саме архетиповими образами, ідеями, патернами [14]. Архетип як патерн, або формотворчий елемент виявляє структуруючий вплив на психічну активність, зумовлену інстинктами. Він є гіпотетичною конструкцією, явище, яке само по собі не пізнається. Виявити його можна лише за його проявами. Архетипові патерни очікують такого моменту, який буде сприяти для їхнього втілення в особистість; вони можуть ділитися на численні кількості варіацій, при чому вони мають здібність зберігати свою індивідуальну своєрідність [1]. К. Юнг виділив такі основні архетипи: Персона (символ – маска), Тінь (символ – Сатана, Гітлер та ін), Аніма та Анімус (символи: аніма – Діва Марія, Мона Ліза; анімус – Ісус Христос, Дон Жуан), Самість (символ – німб святого, коло).

Звичайно, К. Юнг увів термін “Тінь”, спираючись на проведені сеансів з конкретними людьми, які відчувають своє несвідоме. Проте, М.-Л. фон Франц – дослідниця архетипових патернів у чарівній казці – стверджує, що у казках “немає нічого *особистого*, що виходить від комплексів людини, в якій було містичне бачення або ж активна уява, завдяки чому народилась та або інша історія, яка відхилилась від архетипових патернів” [10, с. 15]. На її думку, у казках існує патерн, який узгоджується з несвідомим кожної людини.

Тінь може розгледіти в собі людина за умов певної самокритичності – оскільки має особистісну природу. Проте виникають певні труднощі при дослідженні, коли вона постає як архетип. Тобто у

межах людських здібностей визнати відносно зло своєї природи, але спроба зазирнути в обличчя абсолютного зла виявляється рідкісним і приголомшливим досвідом [12]. Архетип Тіні проявляється у примітивних інстинктах і демонструє усе те, чого людина боїться, відкидає, заперечує, усе, що належить до звіриного начала – жорстоке, низьке, підступне, деструктивне, антисоціальне [3]. Юнг К. визначає Тінь як приховані тваринні якості особистості, які є соціально нетерпимими, аморальними [15].

Певна частина специфічних рис, яка притаманна архетипу Тіні, сприймається як власні якості характеру, проте існують випадки, коли джерелом негативу, безперечно, є інша особа. Усе, що відкидається з власного психологічного арсеналу, може перейняти маску ворожого сусіда, який неминуче викликає гнів і провокує ворожість. Людські войовничі інстинкти невикорінні – тому стан абсолютного миру неможливий [12].

Архетип Тіні є відомим мотивом релігії, міфології, фольклору. Міфологічне мислення зображає людину такою, яка складається з тіла і душ (у різних народів кількість душ варіюється (див.: П. Іванов “Народные рассказы о Доле”, 1892, В. Чернецов “Представления о душе у обских угров”, 1959 та ін.). Найбільш “матеріальною” вважається душа-тінь. Після смерті людини ця тінь вирушає за тілом до могили. Проте іноді вона може залишити цвинтар і намагатися повернутися до світу живих. За дослідженнями В. Чернецова, такі душі-тіні можуть завдавати людям суто фізичної шкоди [11, с. 119]. Відсутність тіні у народному світосприйнятті сприймається як приналежність предмета або істоти до потойбіччя (наприклад, відсутність тіні в упирів, відьом та інших демонологічних істот). За дослідженнями Дж. Фрезера, дикуни, зазвичай, вважають свою тінь, як і відображення у воді або дзеркалі, своєю душею або життєво важливою частиною себе [8].

На думку О. Белової, зарахування представників інших народів до категорії “нелюдських” істот проявляється в універсальному комплексі уявлень, пов’язаних з міфологізацією етнічних сусідів. Оцінка “чужих” як ворожих та небезпечних істот бере початок з архаїчних вірувань про те, що прийшли та не приналежні ближчій спільноті люди є представниками “іншого” світу і володіють надприродними здібностями [2, с. 47]. Лише представники “свого” етносу наділяються статусом “людини”.

Варто зазначити, що, попри різну етногенезу, різну релігійну приналежність, у свідомості українського народу іногородці часто ототож-

нювалися: *“Москаль, лях, швед – всі разом – татари; не уникнути їм кари”* [6, с. 106], аналогічна номінація існує і щодо конфесійних уявлень: *“Ксёндз, Жид та собака – усе віра однака”* [9, с. 169] та ін. Зле начало є у житті кожного індивіда. Якщо виникає бажання побажати принцип зла як дійсний, то можна його назвати “дияволом” [13]. У християнській традиції члени опозиції “Бог-диявол” є символами світла і птьми, що, відповідно, вплинуло і на фольклорну традицію. То ж, відповідно, інородці у фольклорній традиції є наділені відповідною символікою: *“За жидом і тїнь ганяється”* [6, с. 103], *“Татарва і опівночі тїнь має”* [6, с. 103], *“Нехристь і вночі тїнь має; за ним чорт ходить”* [6, с. 104]. З позиції православних українців обряд хрещення сприймається як залучення до істинної віри і приналежність до “свого” етносу. Служителів культу народна уява зображає відповідно: *“Як священик був чоловіком святим (курсив – Г. І.), то вдарив палицею об камінь, і в його поточилась вода”* [7, с. 57]. Мулла ж не вмів демонструвати дива і, відповідно, не був святим.

У фольклорних текстах образи інородців подаються з негативним забарвленням: їхнє тіло має поганій запах (*“Татарку навіть пес не обнюхе”* [6, с. 106]), негарні, страшні, бридкі (*“Козак зі смерті сміється, бо вона на Хайку похожа”* [6, с. 104], *“У циган коні гарні, бо жінки погані”* [6, с. 106]), нерозумні (*“У воші стільки м’яса – скільки у рабина розуму”* [6, с. 105]), брехливі (*“Москаль тоді правду скаже, як чорт молицьця стане”* [9, с. 38], *“Жид ні сіє, ні оре, а обманом жиє”* [9, с. 39]), хитрі (*“Казав москаль право, та й збрехав браво”* [9, с. 38], *“Жид, як не обшукає, то намет и не пообідає”* [6, с. 40]), жадібні (*“Стримуй жида в торгівлі, бо він і воли продасть, і мажу сам потягне”* [6, с. 103]), нікчеми (*“Якщо ти хламида – бери кумом жида”* [6, с. 106], *“Чортзна-що в лаптях, та й то москаль”* [9, с. 38]), крадії (*“Мабуть москаль тоді красти перестане, як чорт молицьця Богу стане”* [9, с. 38]), брудні (*“Накрійся татарським коцом: воші поздыхають”* [6, с. 105]), і взагалі вони – не-люди: *“коза нэ скотына, а москаль нэ людына”* [2, с. 47]. У фольклорній традиції сформувався стереотип про спорідненість інородців з чортом, дружні стосунки *“Москаль з бісом порадились, та й на лихо понадились”* [9, с. 37], брав участь в етногенезі етносу: *“На один копил дідько всіх Ляхів строїв”* [9, с. 39], *“Не дивись, що старий жид сивий, як лунь, він все одно з чорних”* [9, с. 106] (в уявленнях народу чорне має негативну семантику: *“Чорт чорний, а біс рябенький”* [9, с. 23]). Наприклад, у підтекстовій примітці до топографічної легенди “Чорна могила”, зафіксованої

на Чернігівщини наприкінці ХІХ ст., читаємо: “*Название “Чорна” означает символ, противоположный символу св. креста; отсюда “Чорна могила”, т. е. не освященная крестом, знамением*” [4, с. 135]. О. Белова, досліджуючи кольорові характеристики “чужих”, вказує, що саме зв’язок з нечистою силою і пояснює колір їхнього волосся та шкіри [2, с. 45-47].

Проте в єдиному випадку відсутність тіні має важливе значення і смислове навантаження, оскільки є уособленням духовної величі одного з християнських символів: “духовний шлях Христа, за Біблією, полягав у тому, що він відкинув свою Тінь і нічого не залишив дияволу, тобто став Світлом, в якому немає темряви” [5, с. 137].

Архетип патерн Тіні є феноменом колективного несвідомого, який має вплив на свідомість індивіду. Архетиповий патерн Тінь на матеріалах народної прози про іногородців демонструє приписування системи характеристик, якостей та здібностей.

Література:

1. A Critical Dictionary of Jungian Analysis, edited by A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut. – London–New York: Routledge & KeganPaul, 1986. – 171 p.
2. Белова О. В. Этнические стереотипы по данным языка и народной культуры славян (этнолингвистическое исследование): Дисс... докт. филол. наук: 10. 02. 03 – славянские языки / РАН, Институт славяноведения. – М., 2006. – 264 с.
3. Бхайрав А. Дж. Архетип Тени в юнгианском психоанализе и в тантризме Махакалагни марги. – Режим доступа: <http://abyssman.livejournal.com>.
4. Гринченко Б. Г. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. – Вып. 1: Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. – Чернигов: Типография Губернского Земства, 1895. – 308 с.
5. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К.: “Академвидав”, 2003. – 392 с.
6. Луньо Є. Традиційний фольклор Херсонщини у сучасних записках // Міфологія і фольклор. – № 2-3 (3). – 2009. – С. 102-109.
7. Міжетнічні стосунки в українських народних казках / Упор., передмова, приміт., словник І. Грищенко. – К. : ВАТ “Миронівська друкарня”, 2009. – 252 с.
8. Семира. Тень / Архетипы Юнга и Астромифология. – Режим доступа: <http://www.psiland.narod.ru>.
9. Українські приказки, прислів’я і таке ін. Уклав М. Номис / Упорядкув., прим. та вступна стаття М. М. Пазяка. – К. : Либідь, 2003. – 352 с.

10. Франц М.-Л. фон Архетипические паттерны в волшебных сказках / Перев. с англ. В. Мершавки. – М. : Независимая фирма “Клас”, 2007. – 256 с.
11. Чернецтв В. Н. Представления о душе у обских угров // Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. – М.: Из-во АН СССР, 1959. – С. 114-156.
12. Юнг К. Борьба с тенью // К. Г. Юнг. Доклады, статьи.... – Режим доступа: <http://psiland.narod.ru>.
13. Юнг К. Добро и зло в аналитической психологии / Пер. А. Руткевича // Аналитическая психология. Прошлое и настоящее. – М. : “Мартис”, 1995. – 320 с. – Режим доступа: <http://psiland.narod.ru>.
14. Юнг К. Г. Паттерны поведения и архетипы // Юнг К. Г. О природе психе. – Режим доступа: <http://psiland.narod.ru>.
15. Юнг К. Г. Трансцендентальная функция. – Режим доступа: <http://www.klex.ru>.

УДК 008:39

Людмила Ковтун

КОЛОРИСТИЧНА СИМВОЛІКА ОБРАЗІВ ЗАХИСНИКІВ-ПОКРОВИТЕЛІВ ЗЕМЛІ РУСЬКОЇ

Простежується колористична традиція філософсько-антропологічної проблеми семантики образів захисників-покровителів землі Руської. Актуалізується формування морально-етичних засад християнського культу святого воїнства та їх колористичні проєкції.

Ключові слова: світогляд, колористичні проєкції, культ святого воїнства.

Ковтун Л. Колористическая символика образов защитников-покровителей земли русской

Прослеживается колористическая традиция философско-антропологической проблемы семантики образов защитников-покровителей земли Русской. Актуализируется формирование морально-этических основ христианского культа святого воинства и их колористические проекции.

Ключевые слова: мировоззрение, колористические проекции, культ святого воинства.

Kovtun L. Color symbolic of the images of defenders-and-patrons of the Rus' Land

The color tradition of the philosophic-anthropological problem of semantic of the images of defenders-and-patrons of Rus is looked though in the article. The creation of the moral-ethic basic of Christian cult of the Holy Host and their color projection is actualizes.

Keywords: outlook, color projection, cult of the Holy Host.

В українській світоглядній системі беззаперечний інтерес викликає тема аналізу філософсько-антропологічної проблеми семантики образів захисників-покровителів землі Руської. Культ святого воїнства Київської Русі та його репрезентацію у світській та релігійній ідеалізації державників досліджували В. Горський, Р. Михайлова, О. Киричок, Г. Литаврин, І. Д'яченко, В. Денисюк, колористичні проєкції лицарства визначали Р. Русяцкене, О. Подосінов, К. Гло-

мозда, О. Павловський, М. Серов, Ю. Фігурний, Н. Рудакова та ін. Дослідження образу людини-воїна як носія особливих українських національних рис доцільно простежити на фольклорному матеріалі у сфері колористичних народних уявлень щодо визначення антропоморфного образу війни, образів вершників у свідомості та формуванні уявлень як філософського осмислення у ставленні до війни. До колористичної системи міфологічних уявлень можна залучити й первісні загальнолюдські погляди на війну та похідні від нього – антропоморфні символи: стихії вогню, образи червоного та чорного вершників, а також відповідної символіки рослинного декодування: калини, маку, де номінується червоний колір.

У культурних традиціях багатьох народів образи верховних божеств кодувалися червоною барвою. Відповідно до досліджень П. Грейва, в практиці культурних виявів “тіла богів та чоловіків зображалися червоно-коричневою, а богинь – світло-жовтою фарбою, ... обличчя богів часто змащували червоною фарбою, це колір Аполлона як солярного божества і Марса як бога війни” [3]. “У давніх греків червоний це також активний чоловічий принцип, як протиположний пурпуровому, царському та пасивному жіночому принципу. ... Воїни Спарти, Карфагена та Рима зодягали під час війни червоні плащі та туніки, на тріумфальних шествіях римські полководці виступали в одязі червоного кольору: а після особливо важливих перемог навіть розфарбовували своє тіло в червоний колір” [13, с. 176]. Невід’ємною рисою західноєвропейського лицарства вважався “... червоний колір як ознака військової аристократії, був головним кольором лицарського стану і широко його використовували як в одязі, лицарському військовому спорядженні, так і на своїх гербах та бойових знаменах. Давні слов’яни також вважали червоний колір символом війни, воїнів і військової аристократії” [14, с. 87].

Ключове розуміння образів війни – верховних вершників подає ритмоструктура міфологічних осягнень, у яких номінується акт світотворення через вияв колористичних уявлень просторової орієнтації, основи якої можна віднайти в міфології ацтеків, а саме: “світ – це єдність 4 стихій: вогню, води, повітря та землі, втілених у чотирьох богах, які породжені богом вогню... Ометеотолом. В основі світотворення – боротьба чотирьох братів-богів: червоного, білого, голубого та чорного” [17, с. 184].

У світоглядній системі слов’янської традиції репрезентовані колористичні модифікації сторін світу та основне місце у яких посідають

образи воїнів-вершників, з часом трансформувалися в християнський культ святих покровителів. Згідно з народним віруванням особлива увага приділялася окрасу коней вершників, де “білий (золотий) атрибут Господа Бога, в російській чудодійній казці – білий вершник – ясний день, червоний вершник – червоне Сонечко, чорний вершник – втілення ночі. У сербській пісні св. Микола їде на синьому, червоному та білому коні” [14, с. 591]. З’ясувати колористичну сутність образів вершників в етнокультурній традиції українців дозволяє реконструкція образів, встановлення їх етнопсихологічних констант на фольклорному матеріалі. Так, відгомін уявлень щодо семантики образів, співвіднесених із просторовими уявленнями можна простежити і в українських замовляннях: “Ішов красний пан, ніс води жбан, пан повалився, збан розбився, вода розлилася, у сірого коня вода унялася. Текло три ріки під калиновий міст: перва водяна, друга – молочна, третя – кривая, я воду зоп’ю, а молошну споживу, а криваву іспію, із сірого коня кров ізгоню” [4, с. 342].

В Одрокровенні Іоана (6,1-8) відзначається орієнтувальна традиція з позначеннями сторін світу чотирма вершниками: перший – на білому, другий – на рижому, третій – на чорному, а четвертий – на білому. Формування динаміки образів вершників згідно з колористичною системою у біблійній традиції репрезентована О. Подосіновим у дослідженні “Символи четырех евангелистов: их происхождение и значение”, де підкреслюється, що у конструюванні архетипних образів вершників в основному задіяні білий та червоний кольори, які є притаманними для євразійської культури та є основними домінантами у біблійній традиції.

Т. Єлізаренкова акцентує увагу на колористичній характеристиці індоєвропейського бога вогню Агні “червоний, блискучий, золотистий”, зазначає “чорний, білий, червоний шлях його” [6, с. 485], де іншу функцію бога Агні виконує і чорний колір. “Саме червоний колір і був кольором-ознакою воїнів-кшатріїв. Індорії вірували, що їхніх ворогів знищують безпосередньо боги, насамперед бог блискавки і війни Індра, котрий своєю бойовою палицею-блискавкою руйнував ворожі фортеці й міста. А також бог вогню Агні, котрий спопеляв ворогів своїм небесним червоним полум’ям.... А щоб боги не забували про них під час воєнних дій, арії брали з собою певні відзнаки, що мали сиволізувати присутність богів на полі бою і їхню безпосередню допомогу. Можливо, саме червоні бойові прапори і міфологізувались символами богів Агні та Яндри. Це відповідало уявленню аріїв про

те, що прапор та його червоний колір, як уособлення Індри та Агні, зміцнює на полі бою арійських воїнів, спрямовуючи їх до перемоги” [15, с. 84].

М. Серов показує пріоритетність червоного як кольору війни, зокрема підкреслює, що воїни Спарти, Карфагена та Риму зодягалися в червоні туніки та плащі, а римські воєнноначальники під час триумфальних процесій виступали в червоних шатах і після великих перемог фарбували тіло в червоний колір [13, с. 176]. “Червоний колір як колір військової верстви воїнів-професіоналів у Київській Русі панував не тільки на бойових знаменах, але й практично використовувався для фарбування зброї, військового спорядження, князівського і дружинного одягу. Згадаймо відомі рядки “Слова о полку Ігоревім”: “Лисиці брешуть на черленії щити”, “Русичі великії поля черленими щитами перегородили. Шукаючи собі честі, а князю слави”. Колір “Радзивіллівського літопису” червоний, рідше зустрічається жовтий і ще рідше – інші кольори. А на малюнках “Життя Бориса і Гліба” (перша пол. XIV ст.), які на 150 років старші за мініатюри “Радзивіллівського літопису”, щити дружинників завжди червоні... Так, в “Іпатіївському літописі” повідомляється, що щити хоробрих воїнів на огляді, який улаштував їм Данило Галицький, поставали немов уранішня заграва, а з-за них, як сонце, що сходить, виблискували світлі шоломи воїнів” [15, с. 308].

Образ червоного вершника у народному світогляді репрезентувався саме в небесній ієрархії. Так, за записом І. Франка на Бойківщині, в уявленнях українців небесна сфера сприймалася, як червоне осяяне вогнем небо: “неначе блакитна покришка, стоїть воно на стовпах, на які покладено плотви, а по них місточках ходить і світить сонце – як зайде за сволок, то землю й накриває пільма. Насправді небо червоне й пекуче, але закрите хмарами, а от би одразу відкрилося, то згорів би весь світ” [1, с. 11]. А в апокрифічному “Одкровенні Авраама” (I ст. н. е.) описується: “... При своєму вознесенні на небо Араам побачив вогонь, у ньому вогнений престол, ... і під престолом животи чотири вогненно плющі. А зарк їх єдине кажде їх черверолицен...” [12, с. 28]. У повір’ях Новгород-Волинського повіту слід відзначити уявлення про множинність світів, де “Справедливе небо не синє, а червоне; як коли до воно розчиняється, тільки на яку-небудь оказію; на війну, або на помирок, або на голод. ...Через отвори видно буває фігура чоловіка з мечом чи якоюсь посудиною; фігура з мечом провіщує війну, з посудиною – щедрий врожай” [16, с. 12]. Небо в народних уявленнях

українців набувало сенсу дієвості богів у сотворенні Всесвіту й означувалося верховними образами богів та божества війни, небесного воїнства.

“... Видубецький монастир, як відомо, був присвячений арх. Михайлу, керівникові “небесного воїнства”... а й із тієї причини, що Перуну, якому він завдячує своїм виникненням, символізував такі моральні риси, як мужність та військову хоробрість” [7, с. 51]. Інтенсифікуються християнські цінності за увагою О. Киричок: “давньоруська церква, зіткнувшись віч-на-віч із суспільством, для якого війна виступала стрижнем релігійного та соціального буття, віднайшла в рамках філософської культури не лише виправдання ідеалів військової доблесті і честі, а й своєрідні образи, у яких найвищі християнські цінності набули військово-лицарського забарвлення” [8, с. 48].

Вагомо підкреслюється думка В. Горського, що “в кожному з образів давньоруських святих, яких нам залишила письмова та художня спадщина, було наголошено ту чи іншу моральну рису, яку вважали взірцевою. Свята княгиня Ольга – уособлення мудрості, св. кн. Володимир – милосердя, святі Борис та Гліб – смиренності, святі Антоній та Феодосій – взірці чернечого подвигу. Таким чином, давньоруські святі у сукупності своїй становлять певний завершений набір християнських моральних чеснот Давньої Русі: мудрість, милосердя, смиренність, чернецька мужність” [8, с. 52]. О. Киричок вказує на пріоритетність моральності чеснот правителів, а саме: “... джерелом цих наборів були, найімовірніше, Платонівські уявлення, викладені у IV та VI книгах “Держави”, де, як відомо, він розробляє ідею чотирьох чеснот правителя, який, на його думку, має бути мудрим, мужнім, розсудливим і справедливим (Держава, IV 427e, VI 487a), а також повинен демонструвати відсутність користолюбства (VI 485e) та піклування про підлеглих (IV, 463a – b), (хоча про пряме запозичення не можна говорити)” [8, с. 53].

Осмилення ідеалу мужності як основної воїнської доблесті імператора досить чітко обґрунтовувалося у візантійській традиції й у IX ст. “Була зарахована в перелік вищих монарших добродієв лише в епоху Комнінів. Інакше кажучи, ідеал рицарського монарха-християнина – у порівнянні досить пізніє явище для візантійського суспільства. На Русі ж цей ідеал був утвердженим з моменту прийняття християнства. Точніше кажучи, його формування було тісно пов’язаним з місцевими традиціями дохристиянської епохи: становлення ідеалізованого образу князя-воїна формувалося одночасно зі становленням

самої Давньоруської держави і було обумовленим самими конкретними умовами цього процесу. Після 989 р. язичницьке осмислення образу було замінено християнським. Особливо яскраво ідеал монарха, беззавітного хороброго воїна та труженика, втілений в “Повчанні Володимира Мономаха” – напевно чи можна побачити у цьому безпосередньому впливові Візантії епохи Комнінів, коли витворювалась інтенсивна аристократизація та “воєнізація” Візантійської правлячої еліти” [9, с. 52].

І. Д’яченко, акцентуючи увагу на самотності гуманістичної традиції Київської Русі, звертає увагу на формування у світогляді тропологічних моделей таких світських та релігійних ідеалів державників, як святість та мужність лицарства. Зокрема, І. Д’яченко відзначає, що “тропологічні зразки Давньої України формувалися в такій культуротворчій ситуації, котра вимагала динамізму, універсалізму та конструктивізму. Це зумовлювало світський ідеал, зорієнтований на своєрідну, трансформовану в системі координат цінностей середньовіччя античну “калокагатію”. Якщо врахувати, що в ньому поєдналася буйна вітальність вождів язичницьких часів з традиціями християнського неоплатонізму й етичного інтелектуалізму, то в цьому ідеалі можна розгледіти ідеї потенційного титанізму людини. Дуже яскраво позначилися уявлення про повноту людського буття на “Поученні” В. Мономаха. У час, коли світська еліта європейських держав досить зневажливо ставиться до “книжності”, В. Мономах не лише виконує військові, адміністративні, господарські обов’язки князя, але й претендує на моральне та інтелектуальне провідництво суспільністю. Тому цей феномен є “сурядним” феноменом Марка Аврелія, а, отже, ще одним свідченням своєрідного континуїтету на давньоукраїнському ґрунті греко-римських духовних традицій, трансплантованих за посередництвом візантійської культури” [5, с. 9].

До вивчення образу воїна крізь призму барокової фразеології XVII ст. звертався В. Денисюк. У проаналізованих текстах особливо важливим наголошуються особливості осмислення образу воїна на матеріалі проповідей А. Радивилівського “Огородокъ Маріи Богородици” і “Вѣнецъ Христовъ”, опублікованих М. Марковським у додатку до своєї праці “Опытъ историко-литературнаго изслѣдованія его сочиненій и обзоръ звуковыхъ и формальныхъ особенностей его языка”. А. Радивилівський в тематичі казань – барокових проповідей висуває глибинні думки щодо усвідомлення ролі воїна як покровителя, захисника держави. Християнство заклало важливі чинники

формування моральних чеснот воїна і в християнських уявленнях моделюється проекція образу Христа “на кожну істоту, з ним обізнану, і під впливом розвиненої дружинно-лицарської ідеології верхів феодального суспільства здобуті абриси Христа-Воїна, оскільки саме такого образу для наслідування потребувала військова верства” [8, с. 48], тому “суворі зображення “Спаса Нерукотворного” XII-XIV ст. близькі до образу Христа-Воїна та обожнюваних князів” [8, с. 49]. Не менш важливим є і заувага В. Топорова на християнській традиції тотожності християнського та військового подвигу ангелів-воїнів – монахів. “... Ченців у давньоруських текстах постійно порівнюють із воїнами... У творах Кирила Туровського... чи Феодосія Печерського (“Рати бо надлежащи и трубе воинстей трубящи, никто не может спати, и воину Христову лепо ли есть ленитися”... Отже, церковний (святість) і світський моральний ідеали (ідеальний князь) були фактично тотожними” [7, с. 52].

Покровителем військових вважався св. Дмитро Солунський (із Салонік), якого шанували в Галицько-Волинських землях XII-XV ст. Культ святого Дмитрія на теренах давньої України поширював старший син Ярослава Мудрого – князь Ізяслав (1024-1078 рр.), у хрещенні – Дмитрій. У Києві князь побудував Дмитрівський монастир з церквою Св. Дмитра (бл. 1060 р.), який у першій половині XII ст. був перейменований у Михайлівський. “У XII-XIII культ св. Дмитрія значно поширився і у давньоруських князівствах: церковні споруди з’явилися у Володимиро-Суздальських, Псковських та Волинських землях. На Волині, зокрема, цьому сприяв старший брат Ізяслава-Дмитра Святослав Ярославич, який сидів на Волині. До XIII ст. культ св. Дмитрія не втрачав на давньоруських землях свого важливого змісту: він залишався одним із своєрідних показників міцних зв’язків з Візантією та, водночас, Балканами, де у південнослов’янському середовищі культ цього святого традиційно мав велику кількість прихильників. Зокрема, у літописному описі походу Олега в 911 р. на Царгород, в якому на стороні давньоруських дружин активну участь взяли болгари, є показові слова: “несть се Олег, но святий Дмитрий, послан на ны от Бога”. З болгарського Созополя, як вважають дослідники, була запозичена композиційна схема зображення вершника кіннотників Георгія і Дмитрія з характерним розташуванням вершника другого плану X-XI ст., що поширилася в давньоруських землях” [11, с. 358]. “... Поширення культу святого воїна Дмитрія в умовах зростання прошарку галицько-волинського лицарства, що активізувалися

у XIII – на поч. XIV ст. На цей час припадає створення Данилом Галицьким регулярного війська та подальше розшарування військового стану...” [11, с. 360]. Р. Михайлова вважає доцільним зазначити, що тема процвітання міста під захистом небесних сил, у номінаціях сакрального мистецтва Галицько-Волинської Русі набувала загальнодержавного значення [11, с. 360].

Прихильником культу архангела (архістратига) Михаїла як державницького символу Київської Русі був Мстислав I (1125-1132) [2, с. 95]. Архістратиг Михаїл також був і покровителем війська запорожців, у зображальному мистецтві позначався червоним кольором. У запорожській корогві, яка зберігається в Ермітажі, “...на блакитному тлі намальований на одному боці архистратиг Михаїл. Він швидко їде на червоному коні з крилами, в червоній кереї з золотими блисками. Крила архистратига чорні з золотими блисками” [10, с. 227]. Інша корогва запорожців № V із зображенням архистратига Михаїла: “на звороті корогви, в срібному колі і в хмарах намальований св. Михаїл. На його голові дуже гарно орнаментований шишак з червоними та зеленими перами. На ньому червона кирея, вкрита золотими відсвітами, під якою зелений хитон із золотою облямівкою і сріблястий панцир. ... Штани сині, поножі золоті. В правій руці тримає меч, а в лівій синю сферу” [10, с. 227].

До військового культу війни в часи Київської Русі залучається і християнський образ Георгія-воїна, проповідника християнства, мученика. Ярослав Мудрий у хрещенні прийняв ім'я Георгій, визначивши його лицарські чесноти як княжого покровителя. Особливо важливим у формуванні образу Георгія як руського покровителя відігравали уявлення, що святий Георгій (зображувався у червоному плащі) одержує перемогу не бойовою відвагою, а молитовними промовами.

У світоглядній системі слов'янської традиції репрезентовані колористичні модифікації сторін світу й основне місце у яких посідають образи богів війни, воїнів-вершників, які з часом трансформувалися в християнський культ святих воїнів-покровителів (Дмитра Солунського, Георгія Побідоносця, Архістратига Михаїла). Формування морально-етичних засад образів воїнів як святих-покровителів землі Руської виявляє традицію військово-лицарських чеснот захисників руської державності та їх колористичну співвіднесеність з загальноєвропейською символікою лицарства військового культу. До комплексу християнських чеснот воїнів-захисників залучаються такі

моральні критерії, як: висока моральність, відсутність гріха, побожність, смиренність, розсудливість, справедливість, відсутність користолюбства, милосердя, чернецька мужність, що стали моральними засадами розбудови давньоруської держави.

Література:

1. Боряк О. Україна: етнокультурна мозаїка / О. Боряк. – К. : Либідь, 2006. – 326 с.
2. Братко-Кутинський О. Символіка світобудови. Українська традиція: символіка знаків і гербів / Олексій Братко-Кутинський // Календар-альманах Нового шляху / За ред. Павла Дорожинського. – Канада, 1993. – 196 с. – 89-104 с.
3. Грейв Петер. Опыт словаря символов / Петер Грейв. – Режим доступу: <http://www.a-press.ug.ru/pages/greit/sim/p/prostranstvo.htm>, станом на 26.06.2002.
4. Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (когнітивна антропологія) / М. Гримич. – К. : АТ “ВПОЛ”, 2000. – С. 342.
5. Д’яченко І. М. Ренесансний світогляд: гуманістична традиція в українському суспільстві XVI-XVII ст. : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: 09.00.03 / І. М. Д’яченко; Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1999. – 17 с.
6. Елизаренкова Т. И. О цветовом коде ариев Ригведы // Ригведа. Мандалы V-VIII. – М. : Наука, 1999. – 743 с.
7. Киричок О. “Етос” і “Етика” давнього Києва / Образ міста в контексті історії, філософії, культури: Києвознавчі читання / О. Киричок. – К. : ПАРАПАН, 2005. – С. 51.
8. Киричок О. Б. Образ Христа-Воїна в культурі Київської Русі / Образ Христа в українській культурі / В. С. Горський, Ю. І. Сватко, О. Б. Киричок. – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2001. – С. 48.
9. Литаврин Г. Т. Идея верховной государственной власти в Византии и Древней Руси домонгольского периода / Славянские культуры и Балканы. IX-XVII в. / Г. Т. Литаврин. – София: Изд. Болгарской академии наук, 1978. – 405 с. – С. 50-57.
10. Макаренко М. Запорозькі клейноди в Ермітажі / М. Макаренко // Хроніка. – 2000. – С. 227.
11. Михайлова Р. Д. Святий Дмитрій у номінаціях сакрального мистецтва Галицько-Волинської Русі / Р. Д. Михайлова / Могилянські читання 2005 р. Зб. наук. пр. : Монастирські комплекси в контексті християнської культури / Нац. Києво-Печер. Іст.-культ. Заповідник. – К. : Фенікс, 2006. – С. 358.

12. Подосинов А. В. Символы четырех евангелистов: Их происхождение и значение / Подосинов А. В. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 176 с.
13. Серов Н. В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология / Н. В. Серов. – СПб. : Речь, 2004. – 672 с.
14. Толстая С. М. Зеркало в традиционных славянских верованиях и обрядах / С. М. Толстая // СБФ. – С. 591.
15. Фігурний Ю. Історичні витоки українського лицарства: Нариси про зародження і розвиток козацької традиційної культури та національне військове мистецтво в українському вимірі. – К. : Видавничий дім “Стилос”, 2004 / Ю. Фігурний. – 308 с.
16. Чубинський П. Мудрість віків. Книга 1 / Чубинський П. – К. : “Мистецтво”, 1995. – 12 с.
17. Шахнович М. И. Первобытная мифология и философия / М. И. Шахнович. – Л., 1971. – 240 с.

УДК 008:39

Людмила Сорочук

СИМВОЛ ЗЕМЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРНО-ОБРЯДОВІЙ ТРАДИЦІЇ

Висвітлюється багатогранність народної обрядовості українців, а саме ставлення до землеробської культури в календарно-обрядовій поезії. Розкриваються складові символу землі: культ рослинності, культ зерна і насіння, що вироблялася впродовж віків і становила систему народної культури.

Ключові слова: фольклор, символ землі, традиція, календарно-обрядова поезія.

Сорочук Л. Символ земли в украинской фольклорно-обрядовой традиции

Освещается многогранность народной обрядности украинцев, а именно отношение к земледельческой культуре в календарно-обрядовой поэзии. Раскрываются составляющие символа земли: культ растительности, культ зерна и семян, которая производилась на протяжении веков и составила систему народной культуры.

Ключевые слова: фольклор, символ земли, традиция, календарно-обрядовая поэзия.

Sorochuk L. The symbol of land in Ukrainian folkloristic and custom tradition

It clears up the numerous talk of Ukrainians such as attitude to agriculture in the custom poetry. It points out components that make up a symbol of earth: the symbol of vegetation, the symbol of grain and seeds, their attributes which were formed during centuries and were the whole system of talk culture.

Keywords: folklore, symbol of land, tradition, custom poetry.

Земля в українській міфології – одна з основних стихій світотворення (поряд із водою, вогнем і повітрям); центральна частина триєдності Всесвіту (небо – земля – потойбіччя); символ жіночого начала, материнства; осмислюється як прародителька і годувальниця всього живого. В архаїчній культурі Земля возвеличується як велика Богиня-

матір. Небо і земля уявлялися як безсмертне подружжя, що символізувало чоловіче й жіноче начало, батька і матір.

Ідея створення землі виходить від Бога. В одному світотворчому міфі йдеться про те, що “задумав собі Бог створити святую землю і плоди, і всякі порядки”. Тому для творення використовувався пісок, який сатана діставав після триразового пірнання. За іншими джерелами, земля постала шляхом розсіювання її Всевишнім. На Гуцульщині маємо цікаве поєднання теологічного й аграрного мотивів світотворення: земля – це зліплена Богом хлібна паляниця.

У західноукраїнських колядках є оригінальний мотив створення світу птахами-деміургами. Голуби спускаються на дно моря за піском, з якого постане земля. Швидше за все, цей мотив має давніше походження – з дохристиянського періоду, ніж той, що пов’язується з Богом. І. Нечуй-Левицький зробив спробу реконструкції останнього і дійшов висновку, що Господь – той самий сивий сокіл або два голубойки, бо він створив землю так само як і вони, з піску.

Міфологічні мотиви творення світу в українському фольклорі мають досить чітку хліборобську спрямованість, що є виявом правічного буття українців. Про це свідчить першорядність землі в українській міфологічній системі світобудови (небо – земля – вода – вогонь – небесні світила). Йдеться про землю не як космічне тіло, а як про ґрунт. Вся українська архаїчна культура заснована на культурі землі, хліба, землеробської праці, пошанування предків і лягла в основу формування міфологічної свідомості. Власне, творення світу в українських колядках та інших фольклорних текстах полягає у творенні землі. Відбувається це близьким для землеробів способом – сівбою. Багато варіацій має мотив творення землі. Поетична форма українських колядок донесла до нашого часу язичницьку версію створення світу.

Висхідним початком творення світу, як свідчить колядка, є вода (океан) зі світовим деревом, птахи (голуби). Механізм творення – пірнання у воду і дістання з води піску та каменя.

Як ще не було початку світу, то ще не було неба, ні землі,

А лишень було широке море, а на тім морі явір зелений.

На тім яворі три голубочки, три голубочки раду радили:

– Як би ми, браття, світ поставили?.. [8, с. 186]

.....
З дрібного пісочку – чорна земляця,

Студена водиця, зелена травиця.

З синього камінця – синє небо,

*Синє небо, світле сонечко,
Ясен місечок і всі зізвїдочки* [3, с. 97].

В обрядовій поезії культ землі передає не стільки перемогу осілої цивілізації над тиском степу, як найхарактернішу рису української ментальності – органічний зв'язок природного і соціального, святість Землі та її родючості. Головною ідеєю, яка лежала в культурі родючості, було обрядове використання і водночас вшанування врожаїв, а також символічне поєднання землі, води і вогню (сонячної енергії), що сприяло до росту рослинності. Проростання, цвітіння рослин – це перший етап зрілості, формування колоска, дозрівання насіння і зерна – другий етап.

*Як посїємо овес, та до зерна увесьь.
Та до зерна, до зерна, до зерна увесьь...* [10, с. 18]

.....
*Добра нивонька була, сто кіп ізродила:
Що копа, то колода – панові нагорода...* [17, с. 236].

Культ землі у наших предків був одним із давніх і основних. Земля у міфах, казках уявлялася як жива істота, живий організм. Тому часто у фольклорних текстах згадується про те, що у Землі-матері є багато вищих сил, яким вона наказує бути посередниками між нею і людьми. Наприклад, Рожаниці опікуються рослинами, щоб був гарний урожай.

Із силами землі особливо споріднена жінка, мати, господиня, бо матір дає життя, як і земля. Власне до землі, у міфологічній свідомості, як і до богів наші предки ставилися зі святістю. Заборонялося по землі бити палицею, плювати, колоти гострими предметами. Адже земля була як “живе тіло”, “живий організм” матері-родительниці.

Складовими символіки землі є культ рослинності, культ зерна і насіння. Концепція символу землі, а отже, культу родючості, основана на аналогії до проростання зерна, яке гине і разом з тим народжує нове життя, тож звучить вона, як “смерть народжує життя”. Саме тому в основі всіх культів родючості лежить обряд ритуальної смерті (або його імітація), що має породити нове життя. За такою моделлю народжується рік (на Новорічні свята виконується обряд “Водіння кози”). Помирає і оживає тотемна тварина – Коза. Спалення Дідуха (“діда”) в новорічних обрядодійствах викликає асоціацію принесення жертви з надією на добрий врожай. Помирає старе, щоб народити нове. Культ родючості лежить в основі проведення обжинкового обряду “бороди”. Так називали останній сніп збіжжя:

Ой чия ж то борода сріблом, золотом обвита?

Любої пані жито сріблом, золотом обвито [17, с. 241].

Винятково важливого значення надавалося у віруваннях та звичаях українців культу землі, сонця, води, які майже ніколи не виступають окремими стихіями, а лише в комплексі.

Дощику, дощику, не мани, не мани,

Та ще лучче сипони, сипони [5, с. 141].

.....
Прийди, прийди сонечко, під моє віконечко,

Будемо ся гріти, як маленькі діти [5, с. 142].

Символ землі, як один із найдавніших, є символом вічного оновлення життя, родючості і займає важливе місце у життєдіяльності людини. Родючість виражається в міфологічній схемі життєдайної священної пари “земля-вода” і джерела священної енергії (вогню, сонця), що проходить наскрізно в усіх річних обрядодіях. За міфологічними віруваннями модель Життя полягає в тому, що земля, поєднуючись із водою, за допомогою зовнішнього джерела енергії (вогню, сонця) сприяє проростанню насіння. Земля як символ може мати різне значення залежно від позиції: земля “від землі вгору” – символізує життя, плідність; земля “згори вниз” – темні сили, згасання й закінчення життя.

Характерною особливістю міфологічного світогляду наших предків є нерозмежування органічної та неорганічної природи, людського та природного світу. “Невідрізнення людського, тваринного, рослинного й речового, як одна з найяскравіших прикмет народного світогляду, лягла в основу всіх народних уявлень, образів і культів. Звідси наявність у народній свідомості таких уявлень-образів, як сніп-дід, дівчина-кокос, дівчина-тополя, вогонь-мати, або таких тваринно-рослинних, як перепілка-збіжжя, коза-збіжжя та ін.” [11, с. 246].

Цікавим є те, що народна обрядовість знає кілька видів маскового уподібнення, це може бути маска, уподібнена рослині, тварині або пташці.

Горобчику-шпачку, шпачку,

Ци бував же ти в садку, в садку,

Ци видав же ти, як мак сіють? [15, с. 34]

Обрядодії маскування переважно відбувалися під час проведення весняних, різдвяно-новорічних свят. Рослинна маска виготовлялася з трави, квітів, гілля дерев або колосків жита чи пшениці. Обряди вінкоплетіння, завивання рослин (маку, фіалок, льону, огірків) належать до цієї групи. Такі обряди виконувалися в поєднанні з рухами (хороводи):

*Ой зацвіли фіялочки, зацвіли, зацвіли,
Аж ся гори з долинами прикрили...* [18, с. 175]

Під час новорічних свят проводять ігри (водіння Кози), при цьому маскування в Козу символізує родючість, нове життя, гарні врожаї:

Де коза ходить, там пшениця родить [19, с. 53].

Землеробське (аграрне) бачення світу культивує світотворчу ідею, за якою життя приходить лише через смерть (за схемою зерно – рослина – зерно). Для того, щоб спричинити народження (початок) нового життя, треба заподіяти смерть. Головною світоглядною, світотворчою концепцією є життя-смерть-життя. Ритуальне заподіяння смерті – це жертвопринесення. Жертвопринесення (смерть) – осердя ритуалу, що є процесом відтворення життя і початком нового народження. Календарний міф жертвопринесення, як початку нового життя, в українській обрядовості тісно пов'язаний з тотемними віруваннями. Тотем – божество, що сприяє родові в усіх його господарських справах. Тотемні вірування – це ті вірування, що приносять тварину в жертву полю (землі), воді.

Жертвопринесення відбувалося у формі потоплення або спалювання. Обрядодії відтворюють й інші способи жертвопринесення. Але в який спосіб воно не було здійснено, очевидним постає відображення ритуальної смерті, а вона є початком нового життя. Найвірогідніше, що принесення тотема в жертву належить до аграрної культури, оскільки у весняній обрядовості жертва приноситься полю, щоб краще родила земля і були гарні врожаї.

Жертвопринесення землі спостерігається в українській обрядовості від весняних до різдвяних свят. З давнини зберігся обряд, де на свято св. Юрія діти котили яйце (коржик) по полю і одночасно перекочувалися через голову, що означало жертвопринесення землі на гарний врожай.

На Русалії жертвопринесення в ритуальних іграх молоді виступає у вигляді водіння “куста, трой-дерева”:

*Крещіте вогні яснейкії, будем палити трой-дерево,
Будемо шукати царівнойку* [9, с. 95].

У купальському обряді спалення на вогнищі солом'яної ляльки чи деревця і розсіяння попелу з цього вогнища по полях виконувалось для того, щоб краще родило жито. Жертвопринесенням на Купала було потоплення купальського деревця [6]. Б. Рибаків, досліджуючи культуру древніх слов'ян, зазначав: “Жертвопринесення в обрядодіях, в образах куста, тополі, купальської ляльки дослідники вважають відгомонам історичних людських жертвопринесень [12, с. 378].

У дитячому фольклорі часто зустрічаємо жертвопринесення у вигляді “борщика”, “горщика”. Прикладом є дитяча пісня “Іди, іди дощику” – *Іди, іди, дощику, зварю тобі борщику*

В полив'яному горщику. Тобі горщик, а нам дощик [16, с. 263].

Як жертвопринесення воді В. Давидюк розглядає веснянку-хоровод “Подоляночку”:

*Десь тут була Подоляночка,
Десь тут була молодесенька,
Тут вона впала, до землі припала,
Сім літ не вмивалась, бо води не мала.
Ой, встань, встань, Подоляночко,
Умий личко, як ту шкляночку,
Візьмися у боки, поскачи трохи...
Попливи до Дунаю, бери дівку скраю* [4, с. 122-124].

Отже, ідея жертвопринесення, на думку О. Таланчук, “полягає у сприйнятті сенсу життя значно глибшому, ніж життєвий цикл окремої людини. Це життя вічне, космічне, і закон родового самозбереження, і відданість богу, людям, а головне – це самопожертва” [14, с. 21].

Культ землі (родючості) тісно пов'язаний з культом предків. У віруваннях та обрядодіях українців на родючість землі, багаті врожаї та добробут родини впливає пошанування предків. М. Гримич твердить, що культ предків не був окремим культом, він входив як складова в культ родючості. А весь ритуал (з огляду на тотемні зв'язки) був одночасно і ритуалом вшанування першопредка [3, с. 88].

Донині в народі побутує повір'я, що на визрівання врожаю впливає “прихід предків”. Тиждень після Великодня присвячувався вшануванню предків – Радуниця. Молилися про рід, влаштовувалися обіди на могилах родичів. Вважалося, що душі предків мають сприяти врожаю і добробуту своїх нащадків. В. Борисенко стверджує: “На Спаса літо з осінню зустрічається. Цей день та дні напередодні нього є поминальними, як вияв вдячності за новий урожай, прохання забезпечити врожайність на наступний рік” [2, с. 179].

Символ землі в свідомості українського етносу нерозривний з символікою рослин. Це явище простежується в календарній обрядовості й згадується у фольклорних текстах. Під час весняних свят, водіння хороводів, співання веснянок дівчата плетуть вінки з квітів та зелених гілок, що символізує молодість, красу, вічність життя. Під час проведення Зелених свят відбувається клечання та прикрашання оселі гілками липи, клену. На свято Купайла завивають дерева, дівчата

пускають вінки з квітів на воду. На свято Маковія освячують квіти з голівками маку – Маковійську квітку. Він складався з різних квітів: чебрецю, васильків, чорнобривців тощо. Прикрашали “квітку” і стеблами льону, соняшника і перев’язували червоною стрічкою. Кожна квітка в букеті виконувала свою роль і була символічною. Наші предки “Маковійську квітку” зберігали в оселі як оберіг. Ця традиція побутує і нині.

Обжинковий вінок, сніп зі збіжжя люди оспівували в обжинкових піснях і зберігали як оберіг і прикрасу в оселі. За традицією ставили цей “Сніп-Рай”, “Дідух” на Покуть, як один із головних символів Різдваєних свят.

Зерно, насіння, колосок є складовими культу родючості, землі й дещо відрізняються від символіки рослинності. Якщо з рослинами в українців був емоційний зв’язок, поєднаний зі станом молодості, краси, буянням природи, цвітінням рослин, то зерно, насіння, колосок – це нове життя. Вони символізують модель творення з “одного” – “багато”, тобто йде розмноження, що реалізується в такій магійній обрядодії, як “обсівання”. Обряд обсівання і обсіпання найновіше практикується у весільній обрядовості. Мати молодого обсівала свого сина перемішаним вівсом, горіхами, насінням соняшника, насінням гарбуза та дрібними грішми [1, с. 55-57]. Обсівають молодих ще житом. Це символізує здорове життя, народження дітей, добробут. Традиційно на Новий рік хлопчик-посівальник обсіває господарів зерном, вітаючи з Новим роком усю родину, що символізує щастя та багаті врожаї:

Сійся, родися, жито, пшениця, горох, чечевиця

І всяка пашиця, внизу корениста, зверху колосиста,

Щоб на майбутній рік було більше ніж торік [5, с. 202].

Особливої уваги заслуговує в календарно-обрядовій поезії українців символ жита. “Слов’янське взагалі, малоруське ж особливо, слово “жито” походить від “жити”. В слові цьому зосереджується багато смислу і змісту, ним виражається головне благо народу, так що благо можна поставити синонімом жита...” [13, с. 19].

Як зазначає митрополит Іларіон: “Жито – символ плодючості, і тому часто в ритуалі вживається або в зерні, або в снопах” [7, с. 61]. Жито є символом життя, добробуту, навіть золото і дорогоцінності не зрівняються з ним. Такий приклад зустрічається в народних записках Лесі Українки:

Гочиняй, панойку, ворота, несемо віночок з золота,

Ой не з золота – із жита, суди вам, боже, пожити [9, с. 114].

Бажання гарного врожаю, родючості землі є головним чинником обрядодій річного кола й оспівується в календарно-обрядовій поезії:

Вроди, Боже, жито, пшеницю і всяку пашиницю.

У полі ядро, а в домі – добро!

У полі колосок, а в домі пиріжок [18, с. 334].

Отже, навколишній світ наших предків: небо, земля, вода, вогонь, тварини, рослини, житло, а також обрядодії, пісні, які вони виконували, символізували високий духовний зміст життя. Впродовж віків в Україні вироблялася ціла система звичаїв та обрядів, спрямованих на забезпечення родючості землі, урожайність полів, дотримання родинних обрядів та цінностей, пошанування предків. Усе це формувало світогляд, здоров'я й добробут людей, які, проживаючи в календарно-обрядовому колі, всі ці звичаї свято шанували та виконували.

Література:

1. Борисенко В. Весільні звичаї та обряди в Україні. – К. : Наукова думка, 1988. – 192 с.
2. Борисенко В. Традиції і життєдайність етносу на матеріалах святково-обрядової культури українців. – К. 6 УНІСЕРВ, 2000. –191 с.
3. Гримич М. Традиційний світогляд на етнопсихологічні константи українців. – К. 6 АТ “Віпол”, 2001. – 379 с.
4. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк: Вежа, 1997. –295 с.
5. Довженок Г. Дитячий фольклор. Народна творчість. – К. : Дніпро, 1986. – 304 с.
6. Климець Ю. Купальська обрядовість на Україні. – К. : Наукова думка, 1990. – 141 с.
7. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування нашого народу. Видання друге. – К. : АТ “Обереги”, 1994. – 424 с.
8. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / Упоряд. С. Й. Грица. – К. : Музична Україна, 1995. – 432 с.
9. Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К. : Музична Україна, 1971. – 435 с.
10. Народні пісні у записах Івана Манжури. – К. : Музична Україна, 1974. – 352 с.
11. Передхристиянські релігійно-світоглядні елементи. Генеза народних звичаїв і обрядів // Енциклопедія українознавства: У 3 т. – К., 1994.
12. Рикаков Б. Язычество древних славян. – М., 1987.
13. Сумцов Н. Хлеб в обрядах и песнях. – Харків, 1885. – 140 с.

14. Таланчук О. Українська народна космогонія. Специфіка міфопоетичного мислення. – К.: Бібліотека українця, 1998. – 309 с.
15. Українські народні пісні у записах В. Гнатюка. – К.: Музична Україна, 1971. – 323 с.
16. Українські народні пісні у записах Олександра Потебні. – К.: Музична Україна, 1988. – 312 с.
17. Чебанюк О. Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987. – 391 с.
18. Черемський П., Семеренський В. Дзига. Українські дитячі й молодечі народні ігри та розваги. – Харків: Дух, 1999. – 527 с.
19. Шумада Н. Закувала зозуленька. Українська народна поетична творчість. – К.: Веселка, 1998. – 510 с.

УДК 14:15. 9:36

Роман Самчук

КОНЦЕПЦІЯ “САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ” А. МАСЛОУ ЯК ШЛЯХ ДОСЯГНЕННЯ ОСОБИСТІСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У статті досліджуються погляди А. Маслоу щодо самоактуалізації та самореалізації особистості. На основі цього проводиться аналіз проблеми творчої адаптації індивіда до викликів сьогодення.

Ключові слова: самоактуалізація, самореалізація, ідентичність.

Самчук Р. Концепция “самоактуализации” А. Маслоу как путь достижения личностной идентичности

В статье исследуются взгляды А. Маслоу на самоактуализацию и самореализацию личности. На основании этого проводится анализ проблемы творческой адаптации индивида к вызовам современности.

Ключевые слова: самоактуализация, самореализация, идентичность.

Samchuk R. The conception of “self-actualization” of A. Maslow as way of achievement of personal identity

The Author investigates the A. Maslow’s view on self-actualization and self-realization. On this basis he analyzes the problem of creative adaptation of person to the challenges of modernity.

Keywords: self-actualization, self-realization, identity.

У наш час набувають особливого значення пошуки нових форм ідентичності у зв’язку з тим, що глобалізація створює ситуацію невизначеності. Амбівалентність цієї ситуації полягає в тому, що зміни, які відбуваються, дають не лише нові можливості, а й руйнують звичні та традиційні форми ідентичності, внаслідок чого у людей зникає відчуття сталих та визначених цінностей та орієнтирів.

Зумовлюючи ситуацію, за якої образ “Я” сучасної людини перенасичений різного роду можливими “МИ”, що може сприяти відчуттю втрати своєї самості [1, с. 1]. Осмислюючи цю ситуацію, Н. Кораб-

льова подає оригінальне бачення сучасності, яка визначається як стан з "...кризовим соціумом спотвореної реальності...", що "продукує такі ж спотворені форми суспільних відносин, породжує новий тип людини сплячого розуму і сонної душі, "людини без властивостей" (Музиль), яка розсипається на ролі" [2, с. 7].

Таким чином, мусимо констатувати, що в період розгортання глобалізаційних процесів відбувається інтенсифікація пошуку нових форм та різновидів ідентичності. Однією з особливостей якої є та, що проблема автентичності в глобалізованому суспільстві переростає в проблему ідентичності та зумовлюється потребою знаходження оптимального шляху особистісного надання суб'єктивного сенсу існування та активізації глибинних суб'єктивних ресурсів серед багатоманітної поверхневості сучасної мозаїчної культури, яка засвідчує крах попередніх ідентичностей та потребує формування нових [3, с. 10].

У наслідок чого в сучасних умовах наголошується на творчій лабільності та здатності індивіда не лише адаптовуватися до динамічної реальності, а й прагненні самому створювати цю реальність. Саме тому самоактуалізація як внутрішня інтенція людської природи до перетворення, самопосилення та розгортання буття в наш час є надзвичайно актуальною. Напрацювання А. Маслоу в цій сфері можуть стати в нагоді при адаптації до нових реалій сьогодення. Оскільки ідея самоактуалізації забезпечує великий вибір варіантів і можливостей особистісного самоздійснення, то вона відкриває ресурси іманентно та імпліцитно закладені в людській природі та вимагає вольового зусилля для надання адекватного поштовху для прориву імпульсу до самовдосконалення і самопосилення основ свого буття, які є нагальними вимогами нашого часу.

Для роз'яснення суті самоактуалізації нам потрібно з'ясувати, який зміст А. Маслоу вкладає в поняття "самоактуалізація". Отже, самоактуалізація – це найвища людська потреба та мотивація в ієрархії потреб А. Маслоу, без досягнення якої втрачають своє значення всі попередні. Тільки людина, яка стала на шлях самоактуалізації, живе в гармонії з собою та перебуває в гармонійних відносинах з буттям. Тому що ця людина усвідомила своє буттєве призначення, вона відчуває прагнення жити відповідно до своєї природи, яке можна висловити у максимі: "Людина повинна бути тим, ким вона може бути". Таким чином – це найбільш сутнісна потреба людини, котра замикає цикл людських потреб, яка надає людині цілісності та гармонії [4, с. 90]. З філософської точки зору самоактуалізацію можна визначити

як онтологічний принцип, який дозволяє зрозуміти, що призначенням кожної людини є “народити” своє буття, яке дане нам потенційно лише в зародку, це шлях, який дозволяє йому відбутися, стати буттям, а не залишитись простою потенційною його можливістю.

Відштовхуючись від цього, самоактуалізованих людей А. Маслоу в першу чергу шукав серед видатних історичних особистостей і на основі цього пошуку здійснив вибірку таких особистостей серед сучасників. Свій підхід вчений пояснює тим, що узагальнення щодо людської природи доцільніше будувати, вивчаючи кращих її представників (такими, на його думку, є люди з високим рівнем самоактуалізації), а не каталогізуючи труднощі та помилки звичайних або невротичних людей. Виходячи з такої позиції, вчений зазначає: “У таких людей ми знайдемо якісні відмінності, – іншу систему мотивації, інші емоції і цінності, інше мислення і сприйняття” [5, с. 116-117].

Відповідно самоактуалізованою людиною можна назвати людину, яка найкращим чином змогла реалізувати свої таланти, здібності, потенції. Внаслідок цього така людина завжди знаходиться в безперервному процесі самовтілення та самовдосконалення [4, с. 220-221].

Для адекватного розкриття концепції самоактуалізації нам необхідно дослідити характерні риси, притаманні людині, що стала на шлях самоактуалізації, а також з’ясувати її якісні відмінності від “звичайних” людей. Відповідь на це питання ми знаходимо на сторінках книги А. Маслоу “Мотивація та особистість”, де автор називає такі характерні риси самоактуалізованих людей: ефективне сприйняття реальності та комфортні взаємовідносини з нею, прийняття себе, інших людей та природи, спонтанність, простота, природність, служіння, відстороненість: потреба в усамітненні, автономність, незалежність від культури та середовища, воля і активність, свіжий погляд на речі, містичні та вищі переживання, почуття спільноти, міжособистісні відносини, демократичність, вміння відрізнити засіб від мети, добро від зла, філософське почуття гумору, креативність, опір культурним впливам, трансценденція культури [4, с. 224-252].

Отже, в цьому випадку можемо стверджувати, що автором дається “нове бачення” проблеми ідентичності та автентичного буття сучасного індивіда, в контексті якого самоактуалізація визначається як “неперервна актуалізація потенціалів, здібностей, талантів, як виконання місії, поклику долі або життєвого призначення, як більш повне усвідомлення, визнання і прийняття людиною своєї власної внутрішньої природи, як невпинне прагнення до внутрішньої єдності, інтегра-

ції чи синергії [6, с. 284]. Таким чином, самоактуалізація є тенденцією посилення індивідуальних відмінностей: того, що робить кожну людину єдиною та неповторною, – це істинне, автентичне “Я” кожної людини [6, с. 393]. Отже, видатний психолог визначає самоактуалізацію як “повне використання людиною своїх талантів, здібностей, можливостей, як вихід нею на автентичний рівень буття.

Зауважимо на тому, що в концепції самоактуалізації знайшов відображення екзистенціальний погляд А. Маслоу на буття людини, який втілено в його переконанні, що кожна людина володіє істинною внутрішньою природою, яка є інстинктивною, початково даною нам “природою”. Саме ця “природа” є джерелом, на якому ґрунтується індивідуальна самість людини її автентичне “Я”. А. Маслоу вважає, що ця автентична самість є здатністю чути ці слабкі інтенційні голоси-імпульси нашої внутрішньої природи. Внаслідок чого, А. Маслоу стверджує, що самоактуалізація або зрілість означає рух вгору від потреб, які полягають у ліквідації дефіциту до стану особистості, який він позначає як “буття самовираження”, а не “приспосованість” [7, с. 232-245].

Таким чином, самоактуалізація перед усім пов’язана з умінням людини “розуміти” себе, навчитися цілісно відчувати свою внутрішню природу та її зовнішні прояви, виробити вміння “настроюватися”, прислухатися до цієї природи, будувати свою поведінку, виходячи з неї. Цей процес не є одномоментним актом, а є безперервним способом життя, роботи і відношення з світом та соціумом, це стратегія всього життя, а не одиначне досягнення. У цьому процесі А. Маслоу виділяв найбільш значущі моменти, які змінюють відношення людини до самої себе і до світу та стимулюють особистісне зростання. Це може бути миттєве – “пікове” або тривале – “плато” переживання. Саме вони позначаються як моменти найбільшої автентичності, як моменти трансцендентування. А. Маслоу стверджує, що такі моменти об’єднують свідомість, отже, це містичні або сакральні миті нашого життя, які супроводжуються інсайтами, осяяннями, під час яких відбувається зміна поглядів на світ та на себе. Внаслідок чого про самоактуалізованих людей можна сказати, що вони краще знайомі з реальністю буття та з життям на рівні буття [8, с. 266-267].

Закцентуємо увагу на ще одному суттєвому моменті теорії А. Маслоу: вчений виявив, що творчість є універсальною характеристикою досліджуваних ним самоактуалізованих людей. На його велике переконання, здібність до творчості майже тотожна душевному здоров’ю,

самоактуалізації і “повній людяності” (full humanitas). Н. Хамітов з цього приводу зазначає: “Актуалізація особистісного начала – конечний критерій глибини та істинності буттєтворення. Вона підіймає людську творчість до божественного буттєтворіння” [9, с. 240].

Це дозволяє стверджувати, що віднайдення ідентичності, автономності чи самості є формою людського трансцендування буття, яке супроводжується взлетом над самим собою, відходом вище своєї самості. Таким чином, індивід може розлучитися з “Его” [7, с. 141]. Отже, віднайдення свого істинного “Я” потребує розкриття трансцендентних аспектів існування: навчитися долати бар’єри витіснення, пізнавати себе, чути голоси імпульсів, відкривати свою природу, досягати знання інсайту, істини [8, с. 59].

Дослідження поглядів А. Маслоу щодо самоактуалізації та самореалізації особистості здійснені нами засвідчили, що в наш час неабиякого значення набуває проблема творчої адаптації індивіда до викликів сьогодення, саме в такому плані слід розцінювати погляди на самоактуалізацію та самореалізацію особистості, здійснені цим мислителем. Аналіз поглядів вченого щодо самоактуалізації та самореалізації дозволяють стверджувати, що вони є своєрідною формою осмислення сутнісного самоздійснення людини, реалізація якого передбачає високий ступінь творчої адаптації, прагнення до вдосконалення, що зумовлюють максимально можливий розвиток індивіда. Таким чином, самоактуалізація та самореалізація розглядаються як шлях до повноцінного існування, як найвищий ступінь самоосягнення – досягнення ідентичності та автентичного рівня особистісного буття. Внаслідок чого викладені факти дозволяють стверджувати, що проблема самоактуалізації особистості та з’ясування перешкод, які стоять на її шляху, є філософськими проблемами стосовно автентичного існування. Оскільки проблема самореалізації та самоздійснення в наш час набуває свого граничного загострення та є одними з аспектів подальшого розвитку та виживання людства – вона є однією з першочергових проблем, що стоять перед сучасним суспільством.

Література:

1. Исаак Н. Ю. Наративный вимір проблеми самості та іншості: автореф. дис. на здоб. ступеня канд. філос. наук: спец. 09. 00. 04 – “філософська антропологія, філософія культури”. – К., 2006. – 18 с.
2. Корабльова Н. С. Багатомірність ролівої реальності: ролі і маски – лик і личина. – Харків: ХНУ, 2000. – 288 с.

3. Лях В. В. Свобода і пошук нових форм ідентичності в добу глобалізації // Мультиверсум. філософ. альманах. – Вип. 57. – 2006. – С. 3-19.
4. Маслоу А. Мотивация и личность. – СПб. : Евразия, 1999. – 478 с.
5. Фрейдимен Дж., Фрейгер Р. // Хрестоматия по гуманистической психотерапии. М. : Инт. общегуманитарных исследований. – 1995. – 304 с.
6. Копець Л. Психологія особистості. – К. : Видавничий дім Києво-Могилянська академія, 2007. – 460с.
7. Маслоу А. Психология бытия. – Киев., 1997. – 304 с.
8. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. – М. : Смысл, 1999. – 425 с.
9. Хамитов Н. Философия человека: от метафизики к метаантропологии. – Киев: Ника-Центр; М. : Инт-т общегуманитарных исследований, 2002. – 334 с.

УДК 297

Михайло Якубович

ОБРАЗ ІСЛАМУ В ТВОРАХ ОСТРОЗЬКИХ ПРОСВІТНИКІВ

У статті досліджено полемічну літературу православних авторів Волині XVI – XVII ст., які у своїх працях частково торкалися проблем богословського діалогу з ісламом. Розглянуто перекладений в Острозі трактат Феодора Абу Курри та низку інших джерел. Стверджується, що глибокий полемічний інтерес до ісламу, присутній у творах острозьких традиціоналістів, супроводжувався й елементами наукового критицизму та сприяв культурному збагаченню українського суспільства.

Ключові слова: полемічна література, православна апологетика, іслам, патристика, Османська імперія, Кримське ханство, переклад.

Михаил Якубович. Диалог с исламом в Острожской академии XVI – XVII ст.

В статье исследовано полемическую литературу православных авторов Волины XVI – XVII вв., которые в своих работах частично касались проблем богословского диалога с исламом. Рассмотрены переведенный в Остроге трактат Феодора Абу Курры и ряд других источников. Утверждается, что глубокий полемический интерес к исламу, присутствовавший в произведениях острожских традиционалистов, сопровождался и элементами научного критицизма, способствуя культурному обогащению украинского общества.

Ключевые слова: полемическая литература, православная апологетика, ислам, патристика, Османская империя, Крымское ханство, перевод.

Mykhaylo Yakubovych. A Dialogue with Islam in the Ostroh Academy of 16th – 17th centuries

This article explores the Orthodox polemical literature of Volyn during the 16th – 17th century, where the problems of theological dialogue with Islam are present. The work of Theodore Abu Qurrah which was translated in Ostroh and several other sources were studied. It is stated that a deep interest in polemic with Islam, demonstrated

by the traditionalists of Ostroh, was followed by the elements of scientific criticism. All this contributed to the cultural enrichment of the Ukrainian society.

Keywords: *polemical literature, Orthodox apologetics, Islam, patristics, Ottoman Empire, Crimean Khanate, translation.*

Ранньомодерний період європейської історії позначився новим етапом протистояння між умовним “Заходом”, представленим європейськими монархіями, а також “Сходом”, уособленим Османською імперією. Незважаючи на умовність понять “християнського” та “мусульманського” світів для того періоду, які в різних інтерпретаціях використовувалися в суспільно-політичній, релігійній та художній літературі, європейці цілком свідомо продовжували формулювати власне уявлення про ісламський світ як єдину цілісність, вкорінене ще в період середньовіччя. Образ “магометанства”, сформований за часів протистояння арабам у південній Європі (Іспанія, Італія) та Хрестових походів, проектувався й на уявлення про Османську імперію як на чергове “сарацинське царство”. Саме на підставі такого роду культурологічних, а також суспільно-політичних оцінок чимало істориків вважає, що Туреччина XVII – XVIII ст., яка займала більшу частину Балканського півострова, не може бути віднесена власне до “Європи” [14, с. 18].

Утім, в українській культурі ранньомодерного періоду формувався свій образ Сходу, майже незалежний (хоча в багатьох моментах і відповідний) від аналогічних уявлень у Західній Європі. Цьому сприяло кілька важливих чинників, до яких, серед іншого, можна віднести постійні й складні контакти із Кримським Ханством. Важливу роль у формуванні образу Сходу відігравала й паломницька та полемічна література [7, с. 13-22, 13, с. 59-68]. Враховуючи той факт, що в Україні були відомі твори мусульманських мислителів ар-Разі та аль-Газалі (перекладені з давньоєврейської в XV ст. й уміщені в збірку “Логіка Авіасафа”) [18, с. 35]), час від часу з’являлися антимусульманські трактати (наприклад, “Алкоран” Іоанікія Галятовського, виданий 1663 року в Чернігові [13, с. 59]), а ісламська проблематика була постійно присутня на сторінках релігійних текстів [15], діалог з ісламом та ісламським світом у ранньомодерній Україні мав – так само як у інших європейських країнах – істотне суспільно-політичне та культурне значення.

Ця теза знаходить своє підтвердження й у полемічних текстах, створених представниками острозького наукового, просвітницько-

го та полемічного осередку – викладачами й студентами Острозької греко-слов'яно-латинської академії. Чимало означених текстів, серед іншого, мають безпосередній стосунок до формування образу ісламського Сходу на теренах українського культурного поля (наприклад, у 1611 році в Острозі було здійснено перше в Східній Європі видання та переклад полемічного твору Феодора Абу Курри (750 – 820 pp.) [5]. Оскільки досі питання образу ісламу у вказаній групі джерел не поставало предметом наукового дослідження, в межах нашої розвідки ми спробуємо з'ясувати, наскільки проінформованими були острозькі книжники про ісламський схід, чим вирізнялося їхнє ставлення до ісламу загалом та які суспільно-політичні чинники могли спонукати авторів-полемістів до такого інтересу. Саме це допоможе краще зрозуміти позитиви й негативи формування образу ісламу в доволі складних та суперечливих умовах культурного обміну між українським етносом та сусідніми тюркськими народами. Адже полемічна література, навіть маючи на меті дискредитацію “Іншого”, часто несла в собі й достовірні культурні відомості, які сприяли збагаченню колективних уявлень про представників інших віросповідань.

Однією з найбільш важливих збережених до наших часів пам'яток острозької полемічної літератури є “Книжиця про єдину істинну православну віру”, видана в 1588 році під авторством “острозького священника Васілія” [11]. На думку І. Мицька, справжнім автором твору був Василь Андрійович Малюшицький, син королівського писаря з містечка Сураж (нині Шумський район Тернопільської області) [10, с. 100]. І хоча обмеженість біографічних відомостей не дозволяє скласти достовірного наукового портрету “священника Васілія”, численні посилання на твори Отців Церкви (зокрема, Діонісія Ареопігита) та інші джерела в “Книжиці” вказують на ґрунтовну обізнаність автора зі східнохристиянською теологією та, крім цього, схоластичною філософією.

Як свідчать перші сторінки праці, завданням твору була фундаментальна апологія православ'я із відповідною критикою католицького та протестантського витлумачень християнства. Проте полемічні завдання, які ставив перед собою “священник Васілій”, спонукали його й до пошуку істини православ'я не лише серед інших християнських конфесій, а й відомих йому не-християнських релігій – юдаїзму та ісламу.

У більшості випадків Василь Суразький позначає сповідників ісламу назвою “агаряни”, запозиченою, очевидно, з грецьких джерел (гр. “αγαρηνοι”) [11, с. 605, 657, 744]. Вважаючи одним із наріжних

каменів православної віри єдність, на початку “Книжиці” автор наголошує, що віра може бути лише одна, а тому, поряд із юдеями, агаряни “та інші єретики” не можуть бути власне “віруючими” [11, с. 605]. Проте вказаний фрагмент стосується критичної оцінки спроб розколотися “єдину Христову церкву”, а тому власне іслам тут згадується лише побічно.

Інша теза Василя Суразького більш конкретна. Закидаючи католицькій церкві тяжіння до матеріальних благ, апологет пише, що влада над визначними (*великоіменітими*) містами й багатьма землями та народами ще веде до гідності перед Христом. Інакше, як наголошує автор, таку гідність зможе здобути ніхто інший, як “безбожні агаряни, тобто турки... адже стількома землями, різними народами, а також визначними містами володіють!” [11, с. 744-745]. Крім того, як зазначає В. Суразький, частина із цих місць навіть святі (мається на увазі Єрусалим), які віддані агарянам за гріхи християн [11, с. 745]. І хоча в цих твердженнях чітко простежується традиційний образ ісламу як “Божої карі” для християнства, текст свідчить про те, що автор вважав Османську імперію найбільш могутньою країною свого часу.

У деяких частинах “Книжиці” Василь Суразький порівнює своїх опонентів-католиків із “агарянами”, закидаючи їм руйнування єдиної святої Церкви, “як подекуди роблять безбожні турки”, плундруючи християнські храми [11, с. 935]. Адже, так само як католики, в цих храмах турки “ставлять свою мерзоту” [11, с. 936]. Швидше за все, автору була відома практика перетворення деяких храмів на мечеті, яку апологет використовує для порівняння з католицькими зазіханнями на церкви православні.

Відома була острозькому апологету й особистість пророка Мухаммада, якого він називає “Моаветметом” та свідчить, що ним спокусилися “ізмаїльтяни” й “агаряни”, тобто турки й татари [11, с. 657]. Таким чином, в уявленні острозького книжника іслам сповідували араби, турки й татари. Ці народи, відзначає автор “Книжиці”, “проливають християнську кров” та “грабують чуже майно”. Утім, на відміну від християн, віра агарян – так само, як і юдеїв – завжди єдина й вільна від будь-яких “розрух”. Щобільше, “кожен із них прекрасної віри своєї дотримається завжди!” [11, с. 657]. Приблизно таку ж тезу висловлював свого часу й пов’язаний із острозькими просвітниками полеміст Іван Вишенський (1545/1550 – 1620 рр.) та відзначав, що “турки є чеснішими перед Богом в суді та хоч якійсь правді”, ніж деякі хрещені жителі Речі Посполитої [1, с. 334]. Таким чином, право-

славні апологети намагалися протиставити міцну, за їхніми спостереженнями, релігійність мусульман релігійності католиків, яка, на їхню думку, мала відверто “плотський” характер.

Чимало цікавості до мусульманської релігійності виявляв і придворний поет дому Острозьких Шимон Пекалід (1567 – після 1601 рр.), який описував звичаї поселених В.-К. Острозьким в Острозі татар так:

“Празників в році чотири вони відзначають достойно,
Свято Венери приносить щодня світлоносний Люцифер,
День Баєрана святкують вони дуже гучно: до міста
Всіх їх скликає мечеть із полів, що розкидані всюди.
Що ж там сумного у лепеті їхнім таїться – не знаю,
Тільки благальними гімнами сповниться тиша поважна” [12, с. 220].

Під “чотирма праздниками” мається на увазі свято розговіння (тюрк. ураза-байрам), свято жертвопринесення (тюрк. курбан-байрам, у тексті – Баєран), та, вірогідно, ще два свята серед особливо шанованих тюркськими народами – Новий рік (перс. *науруз*), день народження Пророка (тюрк. *мевлід*), ніч Вознесіння Пророка (тюрк. *мірадж*). Іншим, уже “щоденним святом Венери” Шимон Пекалід міг назвати ранкову молитву.

Відомий був острозьким просвітителем і текст Корану. Так, І. Ю. Крачковський приписує “достатньо глибокий теоретичний інтерес” до ісламу князю Андрію Курбському, який, серед іншого, вважається автором кількох листів до князя В.-К. Острозького [7, с. 27]. У так званому “Третьому посланні до Костянтина Острозького” Курбський засуджує близького до князя антиринітарія Мотовила й називає його “новим Магметом”: “навіть гіршим у своїх поганих догматах про Христа, ніж Магмет, адже у Магмета в алкорані немає такої хули на Христа й Матір Його, яких він наполовину визнає” [9, с. 287]. Але враховуючи той факт, що більшу частину творів Курбського, зокрема й листи до Острозького можна цілком слушно назвати псевдоепіграфами (див. дослідження П. Кралука: [6]), насправді вказаний текст міг бути створений у колах, близьких до острозьких книжників. Цитата вказує на той факт, що автор листа був знайомий зі змістом Корану, вірогідно, за посередництвом іншого полемічного твору. Цитована І. Ю. Крачковським праця Курбського “Історія Флорентійського собору”, де на початку йдеться про “срацин”, які “вихваляють Магомета”, насправді є пізньою переробкою твору анонімного письменника Клірика Острозького “Історія о лістрікійском... албо флоренском сіноде”, видано-

го 1598 року [6, с. 79]. Саме в творі острозького полеміста вміщено й згадки про міць, яку “сарацини” отримали після народження “Магомета” [4, с. 264]. Таким чином, полемічний інтерес до ісламу виявлявся не стільки у гуртку Курбського, скільки в колах, близьких до В.-К. Острозького, володіння якого станом наприкінці XVI ст. фактично виступали в ролі пограниччя між політичною Європою та Великим Степом.

Проте цей інтерес, що виявлявся у деяких творах острозьких вчених, не обмежувався побічною згадкою в полемічних трактатах. У 1611 році в Острозі було здійснено переклад з грецької “Книги блаженного Феодора, названого Авукаром, єпископа карійського, проти різних еретиків – юдеїв та срацин” [10, с. 130]. Історія цієї рукописної книги майже досліджена, незважаючи на той факт, що до наших часів відомо три збережені списки [10, с. 130]. Наукову вартість твору дозволяє оцінити збережений лист під назвою “похвала Ісайї Балабану”, датований тим же 1611 роком [10, с. 81]. Автор листа свідчить, що за грецьким текстом цього твору, написаним учнем Іоана Дамаскіна, відомим арабським полемістом Феодором Абу Куррою (750 – бл. 820 р.), він “потщавшись даже в Аравію” [10, с. 81]. І. Ю. Крачковський, утім, справедливо припускає, що малася на увазі Сирія або Палестина [7, с. 21], найбільш відомий руським паломникам “арабський” регіон. Російський арабіст наголошує й на тому, що такого роду “наукові експедиції” свідчили про бажання отримати більш авторитетні полемічні джерела, адже і Абу Курра, і Іван Дамаскін, які мешкали в мусульманському середовищі (останній навіть займав високу державну посаду при дворі Омейядських халіфів) знали іслам набагато краще, ніж часто цитовані пізні візантійські автори [7, с. 22].

Як засвідчує титульна сторінка острозького рукопису, твір Абу Курри “по-новому” перекладено з “елінської мови на слов’янську одним зі спудеїв острозького грекослов’янського училища” [5, арк. 4]. Це твердження дозволяє стверджувати, що сам твір Абу Курри був відомий в Україні ще раніше, і, можливо, існували ще більш давні переклади. Згадуваний єпископ Ісайя Балабан (пом. 1619/1620 р.) обіймав посаду ігумена Дерманського монастиря з 1608 року та, як вважають дослідники, керував редакційними роботами острозької друкарні. Цілком вірогідно, що переклад було здійснено саме під його керівництвом. Один зі списків, збережених у бібліотеці Антонієво-Сійського монастиря (Архангельська область, Росія) містить 129 листів тексту, написаного напівуставом [5]. Вивчення перекладу дозволяє стверджувати, що оригіналом слугувала грекомовна копія (цілком можливо, укладена кимось із учнів

Абу Курри), перше критичне видання якої було опубліковане в 1865 році у “Грецькій патрології” Дж. Міня [16]. Один з перших латинських перекладів цього твору здійснили на початку XVII століття Фр. Турріано та Дж. Гретцера, видавши його в 1606 році в місті Інгольштадт (Баварія, Німеччина) [17]. Оскільки дані про поширення творів Абу Курра на теренах східнослов’янських країн у цей самий період відсутні, можна стверджувати, що острозький переклад був першою працею арабського християнського апологета, перекладеною слов’янською мовою, яка збереглася до наших часів. Цілком ймовірно, що саме втраченість попередніх праць (які побічно згадуються у вступі, що називає означений переклад “новим”), їхня неточність або й недоступність змусила перекладача “піти в Аравію”, щоб здійснити нову працю, відповідну завданням, які ставили перед собою острозькі полемісти.

Більш детальний аналіз твору вказує на те, що редактори застосовували техніку дослівного перекладу. Наприклад, твір починається зі слів: “п’ять смертоносних врагов імами. От ніх же і вочеловечішася Христос ізбави”, які точно й навіть у такому ж порядку передають грецьке “πεντε θανατηφοροϋς εχθρου εχομεν, εξ ου ημας εναρθρωτησας ο Χριστος ελυτροσασο” (“п’ять смертельних ворогів маємо, і від них втілений у людину Христос рятує”) [5, арк. 5]. Уважний перекладач і до деталей авторського стилю – наприклад, часток. Так, у перекладі виразу “Ειτε, ποϋ. Συνιδειν γαρ ουχ εχω” (“Скажи, як! Не розумію бо ж!”) збережено “γαρ” (гр. “же”) – “Рци, како. Не розумію бо” [5, арк. 5]. Зберігаються й часто проблемні для відтворення смислу оригіналу займенники (“він”, “його”), які, з метою покращення розуміння, в перекладах можуть замінюватись конкретними іменниками. Збережено й структуру тих грецьких речень, які завершуються дієсловами (наприклад, “ελεροτων σε, λεξον” – “вопрошающому рци”). Частовживані в староукраїнській мові богословські терміни також знаходять своє відбиття в тексті перекладу (“ізбавленіє”, “вочеловеченіє”, “целомудріє” та ін.). І хоча ґрунтовніше дослідження вимагає порівняння із тим рукописним оригіналом, з якого було здійснено переклад, навіть зіставлення із критичним виданням Дж. Міня дозволяє відзначити високу якість острозького тексту. Автор залишався вірним грецькому тексту навіть у дрібницях, використовуючи класичний конфесійний стиль, випрацюваний у острозькій полемічній літературі протягом майже півстоліття.

Здійснення перекладу “Книги блаженного Феодора” припало на досить складний для острозької друкарні час. Наприкінці другої декади XVII століття кількість публікацій почала значно скорочуватись

(як видно з дослідження І. Мицька, переклад твору Абу Курри був одним із останніх видавничих проектів представників острозького гуртка [10, с. 130-131]). Досить амбітний полемічний задум не знайшов свого логічного завершення й поширювався виключно в рукописному варіанті. Тому фактично першим полемістом, який у своїх працях систематично критикував іслам, можна вважати Іоанікія Галятовського (пом. 1688 р.), автора польськокомовних праць “Лебідь” (Новгород-Сіверський, 1679) та “Алькоран” (Чернігов, 1683). Остання праця навіть два рази перекладалася російською мовою, проте, як відзначають дослідники, детальний аналіз тексту показує, що її автор не мав безпосереднього знайомства зі справжнім текстом Корану [8, с. 126]. Утім, в інших працях Галятовського оповіді про Мухаммада мали більш історичний характер, хоча й відзначалися традиційним для тих часів намаганням подати іслам як беззаперечно “ворожу” християнам релігію [13, с. 59].

Не можна не згадати й іншого твору, який був присвячений полеміці з ісламом – “Бесіда сарацина з християнином” Іоана Дамаскіна (або приписаний цьому автору), видатного представника східної патристики й одного з вчителів Абу Курри. Цей твір був перекладений А. Курбським [7, с. 21], проте, більш вірогідно, мається на увазі переклад саме під керівництвом Курбського і, цілком можливо, кимось, пов’язаним із гуртком острозьких просвітників та Острозькою академією. Невеликий за обсягом трактат, який присвячено “спростуванню” ісламських поглядів на теодицею, проблему спасіння та профетологію, в окремих аспектах цілком слушно відображає логіку ісламського обґрунтування релігійної доктрини (наприклад, тези про педвизначення, людську природу Ісуса, та Марії) [2, с. 75, 79, 80]. Більше того, автор тексту демонструє знайомство із сакральним текстом ісламу. Так, у писанні “сарацин” Христос називається “Духом і Словом Божим” [2, с. 79], що дійсно повторює один із аятів Корану: “Адже Месія – Іса, син Мар’ям – лише посланець Аллаха й слово Його, донесене до Марії, та дух від Нього” (Коран, 4:171. Переклад наш). Утім логіка витлумачення цих текстів у діалозі вже суто християнська, що цілком природно для твору, покликаного спростувати погляди представників інших віросповідань.

Підсумовуючи нашу розвідку, доцільно зауважити таке. Згадуючи про острозький переклад твору Абу Курри, А. Ціпко наголошує, що в Острозькій академії XVI–XVII ст. могло “культивуватися зацікавлення Сходом і його студювання” [13, с. 59]. Проте навряд чи у той час інтерес до не-християнських віровчень міг втілюватися у якесь спе-

ціальне заняття. Натомість цілком ймовірно, що в межах навчальних курсів, які викладалися в Острозькій академії, певне місце займала й полеміка з ісламом (поряд із іншими “ересями”), що включала в себе певний мінімум відомостей про мусульманське віровчення. На відміну від інших полемічних тенденцій сучасного їм періоду, острозькі книжки прагнули до високої богословської полеміки з ісламом, не обмежуючись типовими для тих часів політичними стереотипами (мусульмани як загарбники та ін.) та звертаючись до найбільш авторитетних візантійських джерел. Яскравим прикладом такого зацікавлення є перший відомий переклад твору православного полеміста Феодора Абу Курри слов’янською мовою, здійснений саме в Острозі одним із випускників Академії.

Таким чином, полемічний курс острозьких просвітників мав набагато ширший контекст, ніж класично описувана в літературі суперечка із представниками католицької церкви. Фактично в Острозі постає школа, яка в деяких аспектах визріла до глибокого теоретичного зацікавлення в полеміці ще й з не-християнськими релігіями, зокрема й ісламом, за своїм рівнем знайомства зі Сходом не поступаючись університетським центрам Заходу. Однією з причин такого інтересу могло бути культурне пограниччя, в умовах якого й розвивалася південно-східна Волинь ранньомодерного періоду. Велике значення могли відігравати й політичні симпатії – часто Османська імперія протиставлялася Речі Посполитій як більш сильна, успішна й навіть “духовніша” держава, “еретичність” якої, в порівнянні з католицизмом, становить набагато меншу загрозу для православ’я. З’ясувати специфіку своєрідного богословського “сходознавства” дозволить подальше вивчення збережених рукописів, серед яких вагоме місце посідає й згадувана “Книга блаженного Феодора”.

Література:

1. Вишенський, І. Книжка / І. Вишенський / Українська література XIV – XVI ст. – К. : Наукова думка, 1988. – С. 306-376.
2. Дамаскин, Иоанн. Диалог сарацина с христианином / Иоанн Дамаскин // Христологические и полемические трактаты. Слова на богородичные праздники; [пер. и коммент. свящ. Максима Козлова, Д. Е. Афиногенова]. – М. : Мартис, 1997. – С. 75-81.
3. Исаевич Я. Д. Острожская типография и ее роль в межславянских культурных связях (послефедоровский период) / Я. Д. Исаевич // Федоровские чтения 1978 г. – М. : Наука, 1981. – С. 34-46.

4. Історія о Листрикійском, то естъ о разбойническом Ферарском, або Флоренском синоде, вкоротце правдиве списаная / Українська література XIV – XVI ст. – К. : Наукова думка, 1988. – С. 264-279.

5. Книга блаженного Феодора / БАН. Арханг. – Д. 473. – 129 л.

6. Кралюк П. М. Культурно-просвітницька діяльність князя Андрія Курбського на Ковельщині: міф чи реальність? / П. М. Кралюк // Минуле і сучасне Волині та Полісся: Ковель і Ковельщина в історії України та Волині. – Луцьк, 2003. – Ч. 1. – С. 78-81.

7. Крачковский И. Ю. История русской арабистики / И. Ю. Крачковский // Избранные сочинения : [в 6-ти томах]. – М.-Л. : Издательство Академии Наук СССР, 1958. – 590 с.

8. Кулієв Ельмір. Таріх тарджамат ма'ані аль-Кур'ан аль-Карім іля аль-лугату р-русійя / Ельмір Кулієв // Маджалла аль-бухус уа д-дірасат аль-кур'анійя. – 2006. – №. 2. – С. 123-165. – С. 126.

9. Курбский А. Третье послание князю Константину Острожскому / А. Курбский // Библиотека литературы Древней Руси; под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко : [в 12-ти томах]. – СПб. : Наука, 2001. – Т. 11. – С. 287-288.

10. Мицько І. З. Острозька слов'яно-греко-латинська академія / І. З. Мицько. – К. : Наукова думка, 1990. – 190 с.

11. О единой верс. Сочинение острожскаго священника Василия 1588 года / Русская историческая библиотека. Памятники полемической литературы Западной Руси. – Петербург : Типография А. М. Котомина и Ко, 1882. – С. 603-938.

12. Симон Пекалід // Українська поезія XVI ст. – Київ : Наукова думка, 1978. – С. 196-242.

13. Ціпко А. Україна і Близький Схід / А. Ціпко // Україна і Схід : панорама культурно-історичних взаємин. – К. : Українська видавничя спілка, 2001. – С. 51-109.

14. Goffman, D. The Ottoman Empire and Early Modern Europe / D. Goffman. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2002. – 252 p.

15. Shyian, R. Preaching politics: anti-Muslim and pro-Muscovite rhetoric in the sermons of the Ukrainian Orthodox clergy (1660s–1670s) / R. Shyian // Historian. – 2009. – Vol. 71. Issue 2 (summer). – P. 318 – 338.

16. Theodori Abucaræ Carum Episcopi. Contra haereticos, judæos et saracenos varia opuscula // Patrologiæ Graeca. – Paris : JP Migne, 1865. – Vol. 97. – P. 1461 – 1602.

17. Theodori Abucaræ, episcopi Curiae varia contra haereticos, Judæos et Saracenos opuscula. Interpretibus Fr: Turriano et J. Gretsero. Ingolstadii. 1606.

18. Yakubovych, M. Ukrainian Translations of the Meanings of the Glorious Qur'an: Problems and Prospects / M. Yakubovych // Journal of Qur'anic Research and Studies. – 2007. – Vol. 2. – Issue 4. – P. 29-54.

УДК 130. 2:140. 8

Максим Карповець**МОДУСИ ЛЮДСЬКОГО ТІЛА У СВІТІ МІСТА**

У статті аналізуються модуси людського тіла у міській культурі. З'ясовується, що основними модусами є тіло городянина (своє тіло), фланера (проміжне тіло) і туриста (чуже тіло), які утворюють сукупну тілесну карту міста.

Ключові слова: модуси тіла, фланер, турист, городянин, тіло міста.

Карповець М. Модусы человеческого тела в мире города

В статье анализируются модусы человеческого тела в городской культуре. Делается вывод, что основными модусами есть тело горожанина (свое тело), фланера (промежуточное тело) и туриста (чужое тело), которые образуют совокупную телесную карту города.

Ключевые слова: модусы тела, фланер, турист, горожанин, тело города.

Karpovets M. The modes of the human body in the urban world

The paper analyzes the modes of the human body in urban culture. It is concluded that the main modes are the citizen body (own body), the flaneur (middleware body) and the tourist (alien body), which form the total bodily map of the city.

Keywords: modes of the body, flaneur, tourist, citizen, the body of the city.

В антропології міста важливо проаналізувати декілька стратегій людського тіла, які стосуються не тільки просторового переміщення, але й образної та символічної репрезентації в культурі, бо часто текст може “сказати” про людину більше, ніж життя. Як зазначав Марк Оже, “місто – романне... Місто існує завдяки сфері уявного, яка у ньому породжується і до нього повертається, тій самій сфері, яка ним спонукається до життя і яка дає йому нове життя” [6]. Однак у перспективі філософсько-антропологічного осмислення стратегій тіла у місті можливі два шляхи: власне *теоретичний*, який конструює збірну модель тіла у дискурсі певної гуманітарної традиції (наприклад,

феноменальне, семіотичне, структурне тіло), що вбирає будь-які вираження тіла у місті; *практичний*, який не втрачає своєї рефлексивності, але зосереджуються на культурних практиках тіла (туристичне тіло, фланерування, робоче тіло тощо), які можуть аналізуватись під різним кутом.

Так чи інакше, людське тіло конструює певну кількість культурних практик, які неможливо проігнорувати в контексті антропології і філософії міста. Справді, “важко собі уявити хоч якісь людські контакти, які явно (чи неявно) не моделюють властивості і можливості людської тілесності, тобто не ґрунтувалися б на первинному смисловому (не пійманому рефлексією, але наявному у перцептивному досвіді) контакті зі світом, сприйняттям його як природного середовища існування” [4, с. 87]. Тіло у феноменологічній традиції постає як дорефлексивна реальність, однак навряд чи можна впіймати її, зафіксувати чи осмислити, оскільки сам аналіз під час накладання раціональних конструкцій відводить від спроби “дістатись” до *первинної* сутності речей. Однак цілком можливо зафіксувати його вираження у світі міста – тілесні дискурсивні практики, які з часом для городянина стають не менш природними, аніж будь-які біологічні процеси.

Міське середовище постає не тільки як фізичний субстрат, але й антропологічний, тобто людина обживає місто відповідно до своїх запитів, у тому числі і тілесних. Виникає питання: яким чином відбувається обживання міста відповідно до людської тілесності? Практично всі просторові зв'язки спрямовані до людського тіла – починаючи від метрополітену і закінчуючи правилами утворення черги до маршруток, а тому цілком має рацію Моріс Мерло-Понті, що “в той час як з мого боку являвся шар тілесного буття, в який загрузає моє бачення, з боку речей маємо розгалуження безлічі перспектив” [5, с. 75]. Варіативність людських тіл утворюють дискурс міської культури, яка речами і знаками, своєю чергою, вплетена в тілесність, постає її невід’ємним компонентом. Індивідуальні тіла утворюють “тілесну мапу” (за визначенням Валерії Подороги) у місті, що містить потенціал картографії та ідентифікації не менше, аніж певні топографічні елементи. Так, за одягом, кольором шкіри і способом поведінки можна розпізнати район чи квартал міста на мікрорівні, а на макрорівні – специфічні особливості городянина.

Тіло в місті слугує носієм досвіду світу, який дозволяє вибудувати й артикулювати світ міста відповідно до власного образу. Так, “відношення між речами і моїм тілом на диво незвичайне: саме за-

вдяки йому я інколи залишаюся у стані видимості, а інколи доходжу до самих речей” [5, с. 14]. Доступ до “самих речей” є доказом особливого відношення людського і міського, яке легітимізується в людське світобачення, що включає в себе як емпіричний досвід суб’єкта, так і його концептуалізацію в межах світу міста. Під концептуалізацією мається на увазі як соціалізація суб’єкта в місті, так і сукупність легітимних культурних практик у ньому, які внаслідок ритуалізації переростають у традицію урбаністичної культури. Загалом, “те, що ми завжди кажемо і що робимо, передбачає контакт зі світом, який, правда, відкривається тільки в обмежених перспективах і горизонтах. Світ є неготовим, наш досвід – незавершеним. Повна визначеність суперечила б законам досвіду” [1, с. 28]. Тому тілесність є частиною антропологічної відкритості до світу, а відтак – володіє конфігуративністю та інваріантністю у міській реальності.

Перед тим як розглянути модуси тіла у місті, потрібно уточнити, що поняття “модуси” у соціальному бутті є штучною конструкцією, яка дозволяє розглянути різні прояви тіла у спільній міській перспективі. Розділення є штучним тому, що людська тілесність існує як комплекс модусів у міській реальності, які так швидко змінюються і видозмінюються (перехід з метро у пішохідну зону, із неї на територію кафе чи у торговий центр – все це продукує низку тілесних практик), що марною видається спроба зафіксувати їх окремо. Втім попередньо йшлося більше про соціальний дискурс тілесності, який справді щоразу набуває різного вираження, але також існує культурно-онтологічний, який містить модуси тілесного буття у місті у більш-менш незмінному стані. Серед них можна виокремити тілесну тріаду: *тіло городянина* (своє тіло), *фланера* (проміжне тіло) і *туриста* (чуже тіло). Модуси тіла мають свої маршрути, обжиті простори, час, різні погляди на одні й ті самі пейзажі.

Тіло городянина репрезентує онтологічну приналежність до світу міста, знання про його структуру і цінності. У бінарній опозиції свій / чужий городянин займає позицію свого, тобто повноцінного суб’єкта колективу. Із одного боку, городянин не потребує додаткової символічної артикуляції – він самодостатній у своїй тілесності й органічно вписаний у міський ландшафт, а тому відкрито або завуальовано виражає антипатію до інших людей, місць, традицій. З іншого боку, городянина важко не помітити. Зіммель пише не тільки про неприязнь до інших тіл (відповідно, туриста і фланера), а й також про неприязнь до інших городян свого ж міста, тобто негативна настанова городя-

нина до “не-свого” настільки емоційно глибока, що в кінцевому разі обертається проти нього, а тому “внутрішні стосунки жителів великих міст один до одного формально характеризується замкнутістю, відособленістю” [13]. Дотик до тіла, який має визначально онтологічне значення для Моріса Мерло-Понті, може обернутись трагедією міжособистісного спілкування, неприязню і повною негацією. Тілесна напруга імпліцитно наявна у повсякденному житті городян, яка нагадує Мішелю де Серто всесвіт, який щомиті може вибухнути. Безіменний перехожий – ідеальний городянин, який проживає повсякденність і водночас створює незліченні дискурсивні ходи [10, р. 92].

Сприйняття і ставлення до світу міста городянином основане на раціональних і логічних стратегіях, а тому його тіло впевнене у рухах і цілях. Як писав Зіммель, “типовий мешканець великого міста, що має, звичайно, тисячі модифікацій, створює собі самозахист проти загрозливих його існуванню течій і протиріч зовнішнього середовища: він реагує на них не почуттям, а переважно розумом, якому розвинена свідомість надала гегемонію у духовному житті” [13]. Виважена раціональність пояснює феномен поспіху і ціленаправленості дій городян, позбавляючи простір ірраціональності та випадковості. Зрештою, будь-які вливання хаосу городянин прагне вирішити миттєво, звертаючись або до власного досвіду, або до ресурсів міста. Однак “городянин, який амбівалентно ставиться до світу і довколишніх, платить за занурення у різноманіття життя високу ціну: він не бачить людей у їх унікальності, він орієнтується серед них, підрозділяючи всіх сторонніх на типи” [7, с. 57]. Зрештою, ритм міста позбавляє людину чуттєвості та емоційності, наділяючи її захистом від швидкоплинності подій: “Мабуть, немає іншого такого явища духовного життя, що було б так безумовно властиве великому місту, як байдужість. Воно є наслідком подразнень нервів, швидкозмінних у своїй протилежності, що тісно сплітаються, і що, на нашу думку, призводить у великих містах до розвитку інтелектуальності” [13]. Тому байдужість як атрибут тіла городянина не є вираженням їх абсолютної незацікавленості у світі, а є формою самозахисту від швидкого ритму міста.

Пороговим тілом, вживаючи термін Валерія Подороги, городянина у часткових випадках, є тіло емігранта, яке характеризується тимчасовим буттям у темпоральному вимірі та прагненням до вкорінення у просторовому. Ідентичність емігранта викликає завжди підозру, бо вони “прийшли з іншого місця – прийшли ні “звідти”, ні “звідси”, і віднині прагнуть бути одночасно “всередині” і “зовні” ситуації і, зре-

штою, жити на перетині історії та спогадів, переживаючи їх, щоб потім перекласти на нові, більш екстенсивні улаштування вздовж перехідних маршрутів... це завжди драма постороннього” [9, р. 4], який прагне асимілюватись у світ міста. Перехідна “порогова” буттєва ситуація дотична більше до екзистенції фланера, аніж городянина, попри інтенцію емігранта до функціонування повноцінним життям міщанина.

Тіло фланера є проміжним між туристом і городянином, чужим і своїм, оскільки це завжди перехідна зона, де фланер апробує різні способи “приручення” міста і його структур. Так, “приручення” міського простору, вкорінення у ньому власної історії передбачає інтерпретацію просторової організації і відношень, що розгортаються у міських просторах” [2, с. 61]. Звідси основним екзистенціальним налаштуванням у фланера є його відкритість до активної інтерпретації світу міста, готовність до повного його переосмислення і переоцінки. По суті, практика фланерування – це спосіб чужого бути своїм, а свого бути чужим; спроба зайняти дистанцію щодо міста і людей, “погляд з боку” на усталений історико-культурний контекст. Про маркування простору міста людським тілом згадує Мішель де Серто: “Все починається із кроків. Їх чисельність не складається в чіткі ряди. Вони не піддаються статистиці – у кожного свій голос, кожен відчувається і спрямовується в рух по-своєму. Їх галаслива маса – колекція незліченних індивідуальностей. Завдяки крокам точки дотикаються і простори набувають плоті. По суті, рух пішоходів утворює одну із тих “реальних систем”, із яких складається місто” [10, с. 91]. Однак коли пішоходи, серед яких більшість складають городяни, чітко означають і знають рух, то для тіла фланера критерій невизначеності і незнання карти є домінантним. Мішель де Серто використовує поняття “тактики” для пояснення тілесних напрямів у місті, завдяки яким “люди прокладають собі шлях від однієї точки міста до іншої, вони створюють особисті маршрути, наповнені смислом” [10, р. 92].

Вальтер Беньямін виокремлює дискурс фланерування як єдиний спосіб істинного пізнання міста. Аналізуючи поезію Бодлера, де повною мірою проявляється фланерування Парижем, Беньямін відзначає особливу здатність фланера помічати приховані від звичного ока простори міста. У Джеймса Джойса можна зустріти відрефлексофану у тексті ідею Беньяміна: “Він перейшов на сонячну сторону, оминаючи відкритий люк погребу в 75 домі... Відчуваєш себе молодшим. Де-небудь на сході, ось таким ранком, кинутись в дорогу на зорі... Бродиш вулицями під навісом... тиняєшся цілий день. Можеш зустрі-

ти пару грабіжників. Ну і що, зустрінеш” [12, р. 73]. Буття фланера переповнене враженнями та емоціями, а тому в ньому більше ірраціонального, випадкового та сюрреального, аніж логічного. Справді, “Фланер, для якого місто є рідним і все-таки екзотичним, “далекий від захопленого імпресіонізму”, властивого чужинцеві. Натомість кожний закуток урбаністичного лабіринту стає немов гілозоїстичним чи бодай спіритуалістичним: за твердими перепонами стін, за плануванням вулиць та мовчанкою інтер’єрів приховується ніби жива, – хоч і несвідома, – рука. За кожним locus’ом завдяки горизонтові пам’яті, що з ним поєднаний, – свій genius” [3]. Протилежної, більш критичної точки зору дотримується Найджел Тріфт, який відкидає архетипність прогулянки для фланера, змінюючи фокус аналізу на зв’язок людина-машина [14, р. 75-88]. Проте переплетення машини і людського тіла більш суттєве для городянина, якому мобільність відіграє першопочаткове значення. Крім того, для фланерування машина заважатиме, оскільки обмежує поле зору і спосіб пізнання міста.

Для фланера важливим є момент пограничних ситуацій і крайностей. У такому разі богемний спосіб життя збігається із “надривною ситуацією” в бутті. Судячи із ранніх досліджень Люїса Вірта, сама “урбанізація більше не означає тільки процес, завдяки якому люди зацікавлені в об’єднанні у системі міста”. Саме в цій пограничності і фрагментарності місто починає сприйматись по-особливому, являючи і проявляючи свою сутність. Однак основне ж питання полягає у тому, який критерій істинності міста? Звідки фланеру знати, що місто показало свою сутність? Таке пізнання світу міста межує із містичним досвідом, де власні ірраціональні пориви більше значать аніж зовнішні раціональні чи логічні чинники. Тому фланер є завжди чимось проміжним – між своїм і чужим, логічним і алогічним, минулим і майбутнім. Про це влучно пише Зигмунд Бауман: “Здається, у Нові часи всі нитки життя зустрілися і сплелися у проведенні часу і життєвому досвіді фланера: пофланерувати – все одно, що сходити в театр, побути серед посторонніх і бути постороннім для них (бути в натовпі, але не належати йому), сприймати цих чужих людей як “поверхні”, так, як ніби-то “видимістю” вичерпується їх “сутність”, і додатково до цього бачити і знати їх швидкоплинно” [8, р. 26].

Модус тілесного буття фланера у певних параметрах подібний до тіла *бездомного*. Останній не тільки не має сталого прихистку у місті (а тому вкорінення у світ), але теж займає пограничну ситуацію. Для городянина бездомний є невидимим простором, позбавленим особис-

тісного і смислового начала. У той же час буття бездомного викликає тривогу у тілесності городян, оскільки воно містить у собі хаотичність і непередбачуваність. Втім, коли тіло фланера націлене на пізнання міста, то для бездомного воно є непотрібним процесом, а у “приблудного нема дорожньої карти, оскільки його маршрут складається із шматочків, кожного разу по клаптику” [8, р. 28]. Бездомне тіло є безособистісним тілом, яке хоч і складає частину ідентичності міста, але воно не керується креативним і діяльнісним принципом буття.

Своєю чергою, туристичне тіло – це завжди тіло Іншого у місті, а тому існує несвідома пересторога і тривога щодо туристичного тіла, хоч без нього жодне місто неможливе. Городяни розуміють цю культурну необхідність приймати туриста, але також зневажають туриста як того, що не може принципово зрозуміти складність буття корінного жителя міста (хоча кожен турист – це завжди житель з іншого міста). Така амбівалентність чітко простежується із нижченаведеного опису Лондона: “Це було місто, де древнє і незграбно нове витісняють один одного – не нагло, але без будь-якої поваги. Це місто магазинів і офісів, ресторанів і будинків для престарілих, парків і церков, пам’ятників, які ніхто не помічає, і пальців, зовсім не схожих на палаци... Шумний, брудний, радісний, тривожний, який *живе* туризмом і *зневажає* туристів” [11, р. 8]. Погляд туриста на місто є тим фокусом і світоглядом, який принципово не наявний у можливостях городян, які завжди є заручниками свого міста і носіями його кодів. Тіло туриста маркує світ міста таким чином, що позбавляє його певної таємниці, бо турист змушений відзначити і означити для себе карту.

Попри те, що тіло туриста є невід’ємною частиною буття міста, і городяни, розуміючи це, тимчасово приймають туристів у свій світ, кожен із них є більшою мірою один для одного чужим. Загалом, “історично чужаками були купці, ставлення яких до місцевих жителів було лише прагматично-інструментальним: “Куплять чи не куплять?” Чужаку не потрібна була їх близькість, крім, можливо, тієї, що продавалась: він надто цінував свою незалежність від них. Проте на відміну від мандрівника, який сьогодні тут, а завтра там, чужак сьогодні приходить, а завтра лишається... Його близькість завжди часова, без якихось гарантій на майбутнє... Дистанція, стриманість і анонімність – якості, що притаманні чужаку, – одночасно” [7, с. 56-57]. Хоча конструктивна програма діяльності городян повинна ґрунтуватись на діалогічній установці до туристів як до інших, а не чужих.

Спільним модусом існування як городянина, так і туриста є *рух* у

просторі і часі. В обох він чітко прописаний, але у городянина до буденних ритуалізованих практик у просторі, коли у туриста – до проєкцій у часі, де смислове значення відіграють не тільки місця, але й час переживання. Для туриста “ціллю є нове переживання; турист свідомо і систематично шукає пригод, нових, несхожих на попередні переживання, оскільки радості від знайомих пейзажів ввійшли у звичку і не приносять радисть” [8, р. 29]. Тому враження від міста у туриста часті, але не глибокі (зрештою, пильне розуміння і не потрібне йому), натомість тіло городянина максимально віддаляється від вражень, надаючи урбаністичному ландшафту функцію фону.

Таким чином, функціональний аспект тілесності у світі міста продукує низку специфічних модусів тіла, які у свій спосіб позначають, прочитують і концептуалізують світ. Пануючими модусами тіла є тіло городянина (своє тіло), фланера (проміжне тіло) і туриста (чуже тіло). Буття городянина володіє раціональними, логічними і чітко прописаними схемами тілесного буття, де випадковість та емоційність переносяться на периферію. В основі тілесних практик городянина окреслені буденні маршрути, де байдужість до інших є захисною реакцією від перевантаження ритмом міста. Протилежним модусом є тіло фланера, яке позначає місто згідно з внутрішньою індивідуально-особистісною схемою, де відчуття та асоціації відіграють вагоміше значення, аніж культурна традиція чи історія. Практики фланерування постають як дистанція щодо міста і людей, “погляд з боку” на усталений урбаністичний ландшафт, а відтак – це буття на межі свого і чужого, видимого і невидимого. Натомість тіло туриста маркує світ міста таким чином, що позбавляє його таємниці, бо турист змушений відзначити й означити для себе карту, тому пізнання міста туристом позбавлене смислової глибини і має завжди поверхневий характер. Тілесне буття туриста занурене у минуле, а тому біографія та ідентичність міста для нього відіграє першочергове значення. Крім цих основних модусів тіла можна виокремити проміжні, як-от емігранта чи бездомного, однак вони не настільки культурно та антропологічно оформлені, як тіло городянина, фланера і туриста. Попри семантичну відмінність, різні модуси тіла утворюють сукупну тілесну карту міста, залишаючи на ній свої характерні сліди.

Література:

1. Вальденфельс Б. Вступ до феноменології / Б. Вальденфельс. – К. : Альтерпрес, 2002. – 176 с.

2. Запорожец О., Лавринец Е. Хореография беспокойства в транзитных местах / О. Запорожец, Е. Лавринец // Визуальная антропология: городские карты памяти. – М. : Вариант, ЦСПГИ, 2009. – С. 45-67.
3. Єрмоленко В. Персонажі Вальтера Беняміна / В. Єрмоленко. – Режим доступу: <https://vpered.wordpress.com/2010/12/30/yermolenko-benjamin/>. – Назва з екрана.
4. Козловский В. П. Пространство и время культуры: деятельность, бытие, телесность / В. П. Козловский // Бытие человека в культуре (опыт онтологического подхода). – К. : Наукова думка, 1991. – С. 59-91.
5. Мерло-Понті М. Видиме і невидиме: з робочими нотатками / М. Мерло-Понті. – К. : Вид. дім “КМ Академія”, 2003. – 268 с.
6. Оже М. От города воображаемого к городу-фикции / М. Оже // Художественный журнал. – № 24. – 1999. – Режим доступу: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm> – Назва з екрана.
7. Трубина Е. Город в теории: опыты осмысления пространства / Е. Трубина. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 520 с.
8. Bauman Z. From Pilgrim to Tourist or a Short History of Identity / Z. Bauman // Questions of Cultural Identity (Eds. S. Hall, P. Du Gay). – L. : SAGE, 1996. – P. 18-36.
9. Chambers I. Migrancy, culture, identity / I. Chambers. – NY: Routledge, 1994. – 176 p.
10. Certeau M. De. The Practice of Everyday Life / M. De Certeau. – Berkeley: University of California Press, 1984. – 229 p.
11. Gaiman N. Neverwhere / N. Gaiman. – NY: Harper Perennial, 2003. – 400 p.
12. Joyce J. Ulysses / J. Joyce. – NY: Modern Library, 1992. – 816 p.
13. Simmel G. The Metropolis and Mental Life / G. Simmel. – Режим доступу. – http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Content_store/Sample_chapter/0631225137/Bridge.pdf. – Назва з екрану.
14. Thrift N. Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect / N. Thrift. – Oxon: Routledge, 2008. – 336 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Артеменко Богдана – студентка Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

Вінічук Ліана – студентка магістеріуму, спеціальності “Культурологія” Національного університету “Острозька академія”.

Гощук Олеся – магістр культурології, викладач-стажист кафедри культурології та філософії Національного університету “Острозька академія”.

Грищенко Ірина – кандидат філологічних наук, докторант кафедри фольклористики Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

Гумницька Наталія – науковий співробітник Міжнародного інституту освіти, культури та зв’язків з діаспорою Національного університету “Львівська політехніка”.

Смець Тетяна – кандидат філософських наук, співробітник Центру українознавства філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Ірина Нікітіна – кандидат історичних наук, провідний науковий співробітник Національного музею героїчної оборони і визволення Севастополя (м. Севастополь).

Карповець Максим – аспірант кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету “Києво-Могилянська академія”, викладач кафедри культурології та філософії Національного університету “Острозька академія”.

Ковтун Людмила – пошуковець Центру українознавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Кузьменко Оксана – аспірантка Інституту культурології Університету Марії Кюрі-Склодовської (м. Люблін, Польща), викладач кафедри документознавства та інформаційної діяльності Національного університету “Острозька академія”.

Курочкін Олександр – доктор історичних наук, професор, головний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.

Матицин Олексій – аспірант Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Москвич Ольга – аспірант кафедри культурології та менеджменту соціокультурної діяльності Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Самчук Роман – кандидат філософських наук, молодший науковий співробітник Інституту філософії імені Г. С. Сковороди НАН України.

Сорочук Людмила – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Центру українознавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Чабак Людмила – учений секретар Чернігівського центру перепідготовки та підвищення кваліфікації.

Шевчук Дмитро – кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та філософії Національного університету “Острозька академія”.

Шевчук Олександр – аспірант Інституту культурології Університету Марії Кюрі-Склодовської (м. Люблін, Польща).

Якубович Михайло – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри релігієзнавства Національного університету “Острозька академія”.

Янковська Жанна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри культурології та філософії Національного університету “Острозька академія”.

ЗМІСТ

<i>Наталія Гумницька</i> КУЛЬТУРНА ТРАДИЦІЯ: ПЕРШООСНОВА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ФОРМУВАННЯ ГЛОБАЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ.....	3
<i>Гоцук Олеся</i> ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НА ЛОКАЛЬНОМУ РІВНІ ЯК РЕАКЦІЯ НА ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ	12
<i>Дмитро Шевчук</i> ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ЕСТЕТИКА Г. ШПЕТА	17
<i>Матицин Олексій</i> ДО ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ КУЛЬТУРНИХ ФЕНОМЕНІВ В КОНТЕКСТІ ВІРТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ.....	27
<i>Ольга Москвич</i> ЕСТЕТИКА ФОТОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ЕПОХИ	34
<i>Ліана Вінічук</i> СЕРІЯ ФОТО “ПОСТМОДЕРНЕ КОХАННЯ” ЯК ВИЯВ ПОЧУТТІВ ХУДОЖНИКА ВІТАЛІЯ ДМИТРУКА	44
<i>Олександр Шевчук</i> ІНТЕРНЕТ ЯК ПОГРАНИЧЧЯ МІЖ РЕАЛЬНИМ І ВІРТУАЛЬНИМ СВІТОМ	49
<i>Богдана Артеменко</i> МОБІЛЬНІСТЬ ЯК НОВА КУЛЬТУРНА ЦІННІСТЬ В ІНФОРМАЦІЙНУ ЕПОХУ.....	54
<i>Оксана Кузьменко</i> СУЧАСНІ МАС-МЕДІА: ДО ПИТАННЯ ПРО МУЗИКУ.....	60
<i>Людмила Чабак</i> КНИГА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ТА ПРОЦЕС ЇЇ ВІРТУАЛІЗАЦІЇ	67

Ірина Нікітіна

ЗВУКОВЕ НАСИЧЕННЯ МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙ
ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН
(З ДОСВІДУ НМГО І ВС) 73

Жанна Янковська

ВИСВІТЛЕННЯ ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНОГО
МАТЕРІАЛУ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ
“КІЄВСКАЯ СТАРИНА” (РІК 1882) 81

Тетяна Ємець

ПРОВІДНА РОЛЬ ЕТНОГРАФІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ
НАЦІОНАЛЬНОМУ ВІДРОДЖЕННІ ХІХ СТОЛІТТЯ 93

Олександр Курочкін

ПЕРСОНАЖІ “ІНШИХ” В УКРАЇНСЬКОМУ ВЕРТЕПІ 100

Ірина Грищенко

АРХЕТИПОВИЙ ПАТЕРН “ТІНЬ”
У НАРОДНІЙ ПРОЗІ ПРО ІНОРОДЦІВ 109

Людмила Ковтун

КОЛОРИСТИЧНА СИМВОЛІКА ОБРАЗІВ
ЗАХИСНИКІВ-ПОКРОВИТЕЛІВ ЗЕМЛІ РУСЬКОЇ 115

Людмила Сорочук

СИМВОЛ ЗЕМЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ
ФОЛЬКЛОРНО-ОБРЯДОВІЙ ТРАДИЦІЇ 125

Роман Самчук

КОНЦЕПЦІЯ “САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ” А. МАСЛОУ
ЯК ШЛЯХ ДОСЯГНЕННЯ
ОСОБИСТІСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ 134

Михайло Якубович

ОБРАЗ ІСЛАМУ В ТВОРАХ
ОСТРОЗЬКИХ ПРОСВІТНИКІВ 140

Максим Карповець

МОДУСИ ЛЮДСЬКОГО ТІЛА У СВІТІ МІСТА 150

НАШІ АВТОРИ 159

Збірник наукових праць

НАУКОВІ ЗАПИСКИ
Серія “Культурологія”

Випуск 8

Головний редактор Ігор Пасічник

Відповідальний за випуск Дмитро Шевчук

Технічний редактор Роман Свинарчук

Комп’ютерна верстка Наталії Крушинської

Художнє оформлення обкладинки Катерини Олексійчук

Коректор Світлана Федорчук

Формат 42х30/8.

Папір офсетний. Друк різнографія.

Ум. друк. арк. 10,25. Гарнітура “TimesNewRoman”

Наклад 100 прим.

Видавництво Національного університету “Острозька академія”

Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.

Свідоцтво про державну реєстрацію

РВ № 1 від 8 серпня 2000 року.