

## ДУХОВНІСТЬ НАРОДУ ТА ПОЛІТИЧНА КУЛЬТУРА

Задумаймося: яким народ бачить світ, як сприймає і відчуває його, як та які духовні цінності створює він у процесі своєї творчої діяльності (ідеї, наукові теорії, духовні образи, моральні норми тощо), як зберігає, поширює й користується ними у певний історичний період, як ставиться до духовних надбань інших народів. Відповіді на ці та інші питання дають можливість збагнути сутність духовності народу - ядра його духовної культури.

Культура - це обробка, вирощування, плекання з метою отримати кращу якість, це безперервний стан олюднення, піднесення людини до все нових висот свого буття. Принагідно відзначимо, що культура не є суто духовна субстанція, а субстанція особливого виду об'єктивної дійсності, що має суб'єктивне джерело походження. Звідси і поділ культури на матеріальну і духовну. Чи не найголовнішим у визначенні поняття «культура» є спосіб її існування як результату діяльності суб'єкта. Тільки в діяльності виявляються сутнісні риси людини, колективу, народу. Народ є не тільки споживачем, але й творцем культури. У цьому зв'язку пригадаємо, як Ольга Кобилянська заповідала нам любити свій народ. За її переконанням, коли буде народ - буде й нація, і культура, і держава, а коли не буде його - то не буде й сліду всього цього. Вона заповідала «добувати нові знання», творити «нові цінності, нові вартості», «ушляхетнювати свої почуття», «різьбити свої характери», моделювати «новий тип людини», не гублячи при цьому «золотої нитки своєї історії». Однак цей заповіт, на жаль, далеко не всі наші політики виконують. Підкреслимо також, що принцип культури дає людині можливість не тільки творчо, високопродуктивно працювати, але й боротись, чинити опір несприятливим для її діяльності і розвитку зовнішнім умовам, обставинам, міняти політичний клі-

мат у бажаному для себе напрямку. Культура відіграє при цьому роль регулятора стосунків між людьми у політичному житті.

Пам'ятаймо, що духовний світ виник у процесі еволюції в якості «потреби гармонізації», як властивість людей, що необхідна для стабілізації свого становища в Універсумі, подолання багаточисельних смертельних труднощів в інших умовах. Але згодом, як будь-який еволюційний процес, він почав розвиватись самостійно, дотримуючись власної логіки, вносячи у розвиток суспільства свій, і часто визначальний, внесок.

Ми виходимо з того, що духовний світ людини та її буття невіддільні. Підкреслимо, що нове пізнання, нова шкала цінностей, нові поривання можуть якісно змінити людей, а значить, і їх буття, їхню долю. А вони, у свою чергу, здатні спричинити вирішальний вплив на особливості духовного світу людини. Це яскраво простежується і в нашому національному відродженні.

Українська духовність, як і кожна національна культура, має свої першоджерела. Вони простежуються уже в Трипільській землеробській цивілізації, унікальному пісенному багатстві України (50000 пісень - ціла наша філософія в піснях), її історії, далекій та близькій, безсмертному слові Шевченка. Сила української нації - у її духовності, у збереженні національних скарбів: мови, пісні, молитви, казки, життів святих та героїв, поезії, історії. Ось чому всі, хто прагнув нас знищити як націю, перш за все нищили наші національні скарби. А тому сьогодні українське національне відродження передбачає поповнення цієї скарбниці.

Підкреслимо, у цивілізованому суспільстві не може бути політики поза культурою. У політиці безкультур'я приводить до трагічних наслідків. «Гумус» культури виробляється тисячоліттям творчої праці кожного, починаючи від хлібороба і закінчуючи тим, хто стоїть на вершині піраміди політичної влади. Провідними рисами цієї праці є творення в ім'я вдосконалення людини і суспільства, їх вищого блага (етичне) та творення за законами краси (естетичне). В ідеалі, етичне та естетичне мають бути притаманними праці людини в будь-якій галузі. У даному випадку ми говоримо про працю на благо людини, батьківщини тощо у кантівському розумінні. Йдеться про таке «вище благо», яке полягає не стільки у «щасті людей», скільки в їхній «гідності щастя» або краще у відповідності «щастя» й того, щоб бути «гідним щастя», тобто у здійсненні справедливості. Те, що ми спілкуємось, здобуваємо знання і духовно збагачуємось (не тільки для себе), є щастя. Але Кант обов'язково придивився б до нас, аби переконатись, чи гідні ми цього щастя. Отже, людська і

національна гідність суб'єкта політичного життя відіграє не останню роль в його політичній діяльності, принаймні вона оберігає політика від зради батьківщині, від халатності у підготовці, прийнятті та виконанні рішень.

Важко переоцінити роль такого чинника життя, як здатність і готовність творчо працювати, раціонально користуватися результатами своєї праці. Ця здатність знову ж таки виробляється віками й закладається у національний характер, її потрібно враховувати при складанні тієї чи іншої політичної програми та її реалізації. Про недооцінку «вождями народу» цього чинника у російському політичному житті М. Горький писав: «Вожді народу» не приховують свого наміру розпалити із сирих російських дрів ватру, вогонь якої освітив би західний світ, той світ, де вогні соціальної творчості горять більш яскраво розумно, ніж у нас на Русі.. А західний світ суворий і недовірливий, він цілком позбавлений сентименталізму. У цьому світі справа оцінки людини стоїть дуже просто: ви любите, ви вмієте працювати. Якщо так - ви людина, силою якої твориться все цінне і прекрасне... А оскільки росіяни працювати не люблять і не вміють, і західноєвропейський світ цю їхню властивість знає дуже добре, то нам буде дуже погано. Гірше, ніж ми очікуємо» (А. М. Горький. ЛГ, 14.9.88). Можливо російський письменник дещо й згустив фарби, проте ці його застереження значною мірою стосуються і нас, українців. Україна буде такою, якою її зробить наш розум і наша праця.

Етичне у політиці тісно пов'язане з естетичним. Естетичне не створює якоїсь особливої діяльності. Воно «вплетене» в людську життєдіяльність, реалізується в якості аспекту, того чи іншого її виду, виступає як мета людських зусиль для досягнення універсальної гармонізації соціального і політичного середовища.

Естетична культура проявляє себе і у виробництві, і в галузі суспільно-політичної діяльності, де вона взаємодіє з політичною культурою. Політична культура «вбирає» в себе і ставить на службу вирішенню партійних завдань естетичне у будь-якому вигляді. Скажімо, художні й музичні образи використовуються для більш наочного роз'яснення суті політичних явищ, для посилення емоційного впливу політичних ідей, настанов, які пропагуються.

Естетичне у політичній діяльності стимулює усунення з політичного життя потворних явищ (терор, репресії, геноцид, корупція тощо) та сприяє гармонізації політичних відносин (узгодження позицій, компроміс, консенсус, благо народу,

прагнення до істини, чесність, гуманізм).

Що ж таке політична культура? Вона характеризується як сукупність соціально-психологічних установок, цінностей та зразків поведінки соціальних суб'єктів. Щоправда, такий підхід обмеженим, адже політична культура є одним з різновидів культури суспільства і хоча й має видові відмінності, проте може не мати у своєму змісті загальних родових рис.

Такою родовою рисою культури є її безперервний зв'язок з людською діяльністю. Культура характеризує якість людської діяльності, а політична культура - якість політичної діяльності соціальних об'єктів.

Політична культура є відносно самостійним видом культури поруч з матеріальною та духовною. Своєрідність її визначається особливостями сфери дії (сфера політики, функціонування політичної влади) і специфіки елементів, що характеризують даний вид культури (політичні уявлення, цінності, політичні настанови, поведінка і діяльність).

Зауважимо, що проблеми політичної культури почали досліджуватись з середини ХХ ст., хоч саме поняття використовувалось уже німецьким філософом-просвітителем ХVIII ст. І. Гердером.

Немає сумніву у тому, що без політичної свідомості не може бути політичної культури. Безсвідома культура - це нонсенс. Між цими поняттями існує органічний зв'язок, проте вони не тотожні. Політична культура в основному включає в себе тільки ті елементи політичної свідомості, скажімо, ідеологічні та психологічні, які стали стійкими і можуть використовуватись як регулятори політичної поведінки. З іншого боку, політична свідомість не вичерпує політичну культуру. До 1985 р. вітчизняні вчені під політичною культурою розуміли стан самосвідомості політичного суб'єкта, систему певних норм, що пов'язують елементи політики та культури. Крім того, політична культура розглядалась також як підсистемна, як процес формування та реалізації сутнісних сил людини. Основним недоліком такого розуміння політичної культури полягає у тому, що в ньому не фіксувалась специфіка політичних відносин.

Таким чином, політична культура багатогранна. Вона розповсюджена на всі сфери політичного життя суспільства і охоплює культуру політичного мислення, політичної діяльності, політичної поведінки індивідів, націй та ступінь цивілізованості характеру і способів функціонування політичної системи суспільства, її політичних інститутів. Особливе значення має впорядкованість, чіткість, злагодженість роботи державних

органів як єдиного механізму, бо без порядку в державі не може бути порядку в суспільстві. Цей універсальний принцип всієї культури посідає не останнє місце в житті кожної людини. З. Фрейд відзначав, що порядок - це мірило людської культури, «цілком творіння людини». «Благо порядку очевидне, він допомагає людині найкращим способом використати простір і час і одночасно економить психічні сили». Це стосується і нації. На думку З. Фрейда, порядок (поруч з красою та охайністю) займає «...особливе місце серед вимог культури» (цит. за: Додельцев С. Концепція культури З. Фрейда. - М., 1989. - С. 39-40).

Глибоке й оригінальне визначення політичної культури давав український політичний мислитель В. Липинський. Політична культура, на його думку, це політична творчість (практика) на основі політичної науки (теорії) з поправкою на національний характер, у якому виявляється пам'ять, воля, інтелігентність нації. Існує понад 30 визначень політичної культури, що пояснюється складністю цього феномена. Не будемо перераховувати, а тільки згрупуємо різні підходи до вивчення політичної культури - свідомісний та діяльнісний підходи. Відповідно на перший план у понятті «політична культура» виступають то політична свідомість, то політична поведінка, то політична діяльність.

Для нас важлива не так дефініція цього явища, як його суть. А щоб її збагнути, розкладемо політичну культуру на її складники та вдамося до їх короткого аналізу.

До основних компонентів політичної культури належать:

1) знання про політику, інтерес до неї;

2) оцінка політики, оцінкові думки про те, якими повинні бути владні структури і як вони повинні функціонувати;

3) емоційно-реалістична сторона політичних позицій, любов до батьківщини, ненависть до ворогів;

4) стереотипи політичної поведінки соціальних суб'єктів у політичній діяльності;

5) усвідомлення соціальних потреб та зв'язок їх з діяльністю політичної влади;

6) політичні організації соціальних суб'єктів як засоби політичної діяльності;

7) норми та принципи політичної діяльності соціальних суб'єктів;

8) якість політичних відносин.

Якщо в підручнику «Політологія», навчальному посібнику «Основи політології: Конспект лекцій для студентів усіх спеціальностей» (Львів, 1994) та ін. посібниках перші чотири

компоненти до певної міри відображені, то інші чотири, хоча й є суттєвими для розуміння поняття «політична культура», залишилися поза програмою. А тому їх зміст потрібно розкрити.

Усвідомлення соціальних потреб, з одного боку, та сутності й призначення політичної влади, її ролі в реалізаціях цих потреб, з іншого, є необхідною передумовою політичної діяльності. Йдеться про усвідомлену діяльність, органічний зв'язок між політичною свідомістю та політичною діяльністю. Підвищення рівня політичної свідомості істотно впливає на рівень політичної діяльності. Тому ступінь розвиненості політичної свідомості, особливо на ідеологічному та психологічному рівнях, її здатність виражати соціальні інтереси та пов'язувати їх з діяльністю політичної влади, є чи не найважливішим показником політичної культури, її ядром. Цей показник тим більше значимий, що з ним пов'язана легітимізація політичної влади.

Проте ступінь розвиненості політичної свідомості не може бути вичерпною характеристикою політичної культури. Тут потрібно звернути увагу ще й на ступінь розвитку інституційної, нормативної підсистем політичної системи. Досвід же розвитку політичного життя України говорить про те, що рівень розвитку політичної культури вимірюється передусім наявністю засобів політичної діяльності.

Засобом політичної діяльності класів, соціальних прошарків і груп, і це слід зафіксувати, є їхні організації. Наявність, розвиненість організації є неодмінною ознакою, найважливішим показником політичної культури класу, соціальної групи. Їхня відсутність унеможливорює ефективну участь класу, соціальної групи у політичному житті. Без своїх організацій вони не можуть бути постійними учасниками політичного життя, постійно зберігати свою політичну якість, послідовно, систематично вести політичну боротьбу. Хочете, щоб на вас зважали у політичному житті? Хочете на нього впливати? Якщо так, то організуйтеся, набирайтеся сил і, як казав Т. Шевченко - борітесь - поборите.

Норми та принципи політичної діяльності як компонент політичної системи й культури можуть існувати й існують через організації. У процесі діяльності організацій вони виробляються, закріплюються й передаються від однієї генерації до іншої, що сприяє стабільності політичної діяльності класів. Процес формування норм і принципів політичної діяльності соціальних суб'єктів являє собою немовби просювання політичного досвіду через їхні думки щодо політичної влади, її функцій та завдань. Він дає нам уявлення про політичне обличчя класів, соціальних груп.

Наше уявлення про політичну культуру не буде повним, якщо виключимо з аналізу політичні стосунки. Як культура суспільних відносин є невід'ємним складником загальної культури, так і культура політичних відносин є невід'ємною частиною політичної культури соціальних суб'єктів. Рівень культури політичних відносин виявляється у тому, наскільки вони виражають об'єктивне політичне становище, інтереси соціальних суб'єктів, наскільки вони спрямовані на їх реалізацію й позбавлені особистісних, корпоративних, групових моментів, тобто таких моментів, які не випливають із самої природи політичної діяльності.

Варто наголосити, що становлення правової демократичної держави в Україні передбачає формування демократичної політичної культури як складової частини національного відродження України.

Поняття «українське національне відродження» різні автори трактують по-різному. Є й такі, що зводять його до «національно-культурного відродження», інші - до «національно-політичного». А, наприклад, Ф. Медвідь підкреслює, що українське національне відродження носить комплексний характер і виступає як цілісний процес зародження й розвитку національної свідомості та гідності, національної культури та мови, власної національної державності, утвердження економічної незалежності тощо. Ми також підтримуємо цю думку, хоча виступаємо за те, щоб цей термін вживали сьогодні з поправками на сучасні соціально-політичні реалії України з метою уникнення хибного уявлення про український історичний процес, зміст якого складає ніби безперервне й безкінечне національне відродження. Українці весь час відроджуються й ніяк не можуть відродитися.

У даній ситуації нас більше цікавить політичний аспект «національної держави, котра найкраще зможе захистити національну культуру, господарські і політичні інтереси народу. При цьому слід запам'ятати, що без самостійно розвинутої культури ще ніхто у світовій історії не спромігся збудувати самостійної держави. Ось чому проблема національної культури взагалі й зокрема політичної впродовж нашої історії була й залишається болісною. Історичними віхами на шляху розвитку української політичної культури є: державотворчі політичні традиції, починаючи з Київської Русі через козацьку державу й гетьманщину, УНР і ЗУНР до сучасної держави України. Ми були першими в історії, хто мав структурно розвинені форми демократії у сфері як політичних інститутів, так і політичної культури. При нашій становій демократії часів козацької

держави на відміну від європейської права і свободи поширювалися на переважну більшість громадян. Згадаймо чи не першу в Європі конституцію П. Орлика (1710 р.), яка проголошувала «людське і природне право» українського народу на свою державність, на боротьбу за визволення від чужоземного поневолення, передбачала поділ влади на законодавчу, виконавчу та судову. А хіба не втілювалися в Універсалах та інших законодавчих актах Української Центральної Ради всі ті форми соціальної демократії, які були відомі політичній практиці світу на той час? Чи, скажімо, українські націонал-комуністи - «скрипниківці», «шумськісти», «хвильовісти», «волобуєвці» та інші - не заплатили своїм життям за спробу діяти у дусі українських націонал-демократичних традицій.

Становлення української політичної культури було складовою частиною національно-визвольної боротьби українського народу проти будь-яких форм гноблення. На цьому шляху загинуло в катівнях сталінського, гітлерівського та інших гатунків чимало синів та дочок. Тому українська політична культура ввібрала в себе положення тих ідеологій, які обґрунтували необхідність та шляхи досягнення державної незалежності України, зокрема українського консерватизму, соціал-демократизму, монархізму, інтегрального націоналізму, демократичного націоналізму, націонал-комунізму.

Вона завжди протидіяла тоталітарній культурі, яка була позбавлена толерантності, терпимості у ставленні до інших поглядів на політику, в котрій домінував принцип «Хто не з нами, той проти нас», підсилений імперським кредо «поділяй та владарюй».

Роблячи спробу осмислити та сформулювати завдання по формуванню демократичної культури в Україні, треба мати на увазі, що ця культура на своїх першопочатках дуже забруднена відходами тоталітарної системи. Тому першочергове завдання творчої роботи щодо формування й утвердження демократичної політичної культури передбачає зробити їй щеплення проти неототалітаризму. Вакцину маємо - це наша національна свідомість, відчуття людської гідності, усвідомлення того, що за нашими плечима є велика історія, велика культура, великий етнос. Ми зобов'язані це оберігати і пронести в майбутнє. Адже сьогодні й в Україні, і за її межами надзвичайно активізувалися сили, які намагаються перетворити Україну на якусь державоподібну територію, а самих українців загнати, як американських індіанців, у закриті резервації: нехай собі танцюють у шароварах гопака, п'ють оковиту і виспівують соло



ни хором. До речі, ще у кінці ХІХ ст. нас застерігав від долі американських індіанців О. Маковей.

Ця вакцина зробить нас стійкими і проти спокуси сліпо наслідувати західну демократичну політичну культуру, особливо її «дитячі» хвороби. Про одну з них І. Франко у лютому 1905 р. писав: «Суспільність, держава, народ. Усе це подвійні кайдани. Один ланцюг укований із твердого заліза, а другий, паралельний із ним, виплетений із м'якої павутини - конвенціональної брехні. Один в'яже тіло, другий душу, а оба з одною метою - опутати, прикрутити, обезличити і упідлити високий, вольний витвір природи - людську одиницю». У зв'язку з цим друге важливе завдання вбачаємо у тому, щоб всіляко сприяти, не тільки словом, а й ділом, розвитку орієнтації на повагу людини як найвищої цінності, створення політичних інститутів, що забезпечують реалізацію цієї цінності. По-третє, орієнтуватись не тільки на державу, але й на громадянське суспільство, наверхність права і закону, утверджувати в політичних стосунках толерантність, політичний плюралізм. По-четверте, засвоювати власний та зарубіжний досвід у формуванні політичної культури, зокрема у розумінні суспільної цінності національної ідеї, громадянської злагоди, політичного консенсусу, компромісів, діяльності політичної опозиції. А щодо співпрацювання у використанні демократичних засобів розв'язання конфліктів в організації виборчого (електорального) процесу і функціонування урядових та неурядових організацій, то тут значно переважає західний досвід. Все це повинно знайти своє відображення у розробці концепції національно-державного суверенітету в Україні, в якій знайшли б обґрунтування національні загальнодержавні інтереси України, був би розкритий зміст, шляхи та способи утвердження незалежності та демократії, яка була б покладена в основу Конституції України.

В розробці цих завдань і мобілізації зусиль нації на їх розв'язання першочергову роль мала б відіграти національна еліта, зокрема її державницький загін, кажучи словами Левченка «апостоли правди і науки» - люди, сутнісними рисами яких повинні бути глибокий патріотизм, високий професіоналізм і чисте сумління. Та, на превеликий жаль, наш народ ніколи не мав і не має такої еліти. Ця національна недуга може виявитись для нас смертельною. Тому формування національно-державницької еліти було і залишається нашим не тільки першочерговим, але й архіважливим завданням. Якщо б наша еліта була зріла і мала свою еліту, то вона не дозволила б собі кілька років жити без конституції і не знати, яке суспільство вона

будує і куди йде. Вона не опинилася б сьогодні у такому становищі, яке український письменник Л. Череватенко охарактеризував такими влучними словами: «Ми, очевидно, є феноменом всесвітньої історії: кадячи ладан київським князям горланячи козацьких пісень, розводячись про свободу і демократію, ми роззброїлися. Точніше - допустили, щоб нас роззброїли економічно, мілітарно, ідейно, духовно - нас цілком роззброїли. Пред світом, який не дуже до України прихильний і приязний, ми опинилися беззбройні і безборонні. Сьогодні наша доля є не в наших руках. І головне - ми справді не пам'ятаємо, хто ми чийх батьків діти» (ЛУ, 21.09.1995). Ще в більш категоричних тонах характеризує сучасне становище України «Маніфест української інтелігенції», де йдеться, між іншим, і про руйнацію української економіки, культури, мови, про політику «деукраїнізації України», стратегічний курс «Україна без українців» тощо. Як би там не було, а ми все-таки виходимо з того, що Україна є. Окрадена, обдурена, виснажена, але не скорена, живуча і живляча. Є могутній волелюбний український народ, є молодь - прекрасна його молода парость, його майбутнє - творці прийдешньої доби. Ось чому система освіти і виховання поруч з іншими органами держави та громадсько-політичними об'єднаннями є чи не найголовнішим «агентом» формування політичної культури в Україні. Тому ми акцентуємо увагу на національній освіті і національному вихованні. Дбати про їх розвиток - це дбати про формування нашої політичної культури, нашої духовності; це завдання великої історичної вати.

Не можна відродити Україну, не виховуючи людину-господаря, котра б мислила і діяла по-державному, згідно зі своїми переконаннями, велінням совісті, не плекаючи душі людські, не мобілізуючи всіх духовних ресурсів народу, нації. Добре сказав поет-вигнанець Т. Осьмачка: «Без грошей Україну можна побудувати, без освіти - ні».

Замість висновків підкреслимо, що політична культура - полісистемне явище. Вона поєднує в собі як духовні, так і політичні цінності, а також процеси їх творення в усіх сферах політичної діяльності.

Процес українського державотворення охоплює і формування демократичної політичної культури. Провідне місце в ньому має посідати мова корінного народу - українська, державна. Це не є перешкодою для того, щоб схилити голову перед іншою, кажучи словами Ф. Абрамова, одною-єдиною мовою на землі, яку розуміють всі народи. Великі і малі. Це - мова правди

## ИЗМЕНЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ДУХОВНОСТЬ» В ФИЛОСОФСКО ЛИТЕРАТУРНОЙ МЫСЛИ XX ВЕКА

Состояние кризиса в мировоззрении, философской мысли и культуре в целом, характеризующее духовную атмосферу конца XX века, - явление, в первую очередь, связанное с целым рядом ощущений, восходящих к его началу, и более того, к рубежу XIX-XX веков. Подобная взаимосвязь не только прослеживается в некоторых тенденциях общекультурного характера, но и поддерживает самые разнообразные концепции, украсившие цивилизацию XX столетия. Во-первых, это апокалипсическое мироощущение, линейно связанное с идеями Ницше и его последователей о гибели богов и торжестве сверхчеловеческого в человеке, которые были настолько же привлекательны для жителя новой эпохи, сколь и разрушительны, что выяснилось в практике повседневной борьбы за существование. Далее, подобное разочарование в непоколебимости человеческого духа и отход на ранее апробированные пессимистические позиции тщетности житейской суеты почти напрямую иллюстрируют цикличность развития человечества (что можно возвести к наблюдению Шпенглера, например). Но важнее всего здесь, что состояние страха и всеобщей депрессии, отличающие собой времена, условно названные рубежом веков (19-20 веков), одновременно сопровождается и особой остротой переживания, и чувством причастности к новому ритму времени, и ярким хроническим переосмыслением отживших свое постулатов.

Важнейшей смысловой категорией человеческого бытия, вполне возможно имеющей первостепенное значение в подобном состоянии общества, является сложный комплекс чувств и ощущений, названный «духовностью». Кризис мировоззренческих опор оголяет самое уязвимое, то есть расплывчатые понятия, которые всем кажутся настолько привычными, что их смысл как бы общепринятый, утекает водой между пальцев, меняется или искажается до тех пор, пока какие-либо потрясения (например, кризис эпохального сознания) не заставляют столкнуться с неожиданным открытием: самые обычные и расхо-

жие истины означают не только не совсем то, что они знача-  
но совсем даже не то. Подобная трансформация происходит со  
многими отвлеченными понятиям, связанными с этикой, филосо-  
фией, психологией, такими, как «свобода», «совесть», «исти-  
на», «нравственность». Касается она и понятия «духовность».

«Духовность» - едва ли не основное понятие той  
культуры, которая держится на христианстве и чьим зерном  
является гуманизм.

Гуманистическая традиция, уходящая корнями к детству  
человечества и оформившаяся как идейное движение в эпоху  
Возрождения, прославляет ценность человеческой личности в  
полноте ее всесторонней гармонии, считает человека причиной и  
смыслом вселенского движения. Человек, согласно этой  
традиции, священное начало всех деяний и конечная цель  
совершенства мира. Духовность здесь - важнейшая составная  
«естественной природы» человека, освещающая его помыслы и  
наполняющая жизнь особым смыслом. «Очень древняя  
традиция, возникшая на почве правдивейшего самоощущения  
человека и воспринятая религиями, пророчествами и  
сменяющимися друг друга гносеологиями Востока, авестой,  
исламом, манихейством, гностицизмом и эллинизмом, связана с  
образом первого или совершенного человека, древнееврейского  
adam gadmon, его нужно представить себе юношей из чистого  
света, созданным до начала мира, как символ и прототип  
человечества; образ этот разные ученья и преданья варьируют,  
но в самом существенном они совпадают.

...Получается, что душа, то есть прачеловеческое начало,  
была, как и материя, одной из первооснов бытия и что она  
обладала жизнью.

Задача духа в этом мире форм и смерти, возникшем  
благодаря бракосочетанию души и материи, обрисована  
совершенно ясно и четко. Миссия его состоит в том, чтобы  
пробудить в душе, самозабвенно отдавшейся форме и смерти,  
память о ее высоком происхождении...» (2, 53-54) Так  
пространная цитата комментирует учение одного из наиболее  
ярких мыслителей древности, стоявшего у начал  
гуманистических традиций - Плотина.

Сходным образом духовность понималась и в  
философии Аристотеля - как идеальное сознание, теоретическая  
деятельность личности, иначе говоря, акт самосознания,  
подвигающий личность на деятельность в сфере идеальной,  
духовной - высшей форме деятельности человеческого существа.  
Духовность освободила личность от невыносимых тягот

физического бытия, она давала вариант свободы настолько безграничной, насколько велик был созидательный дух человека и вера его в бессмертие.

При таком повороте понятно, почему растущие к концу XX века неприятие гуманистических идей и процесс, названный лидерами современной культуры «процессом дегуманизации искусства» (Х. Ортега-и-Гассет), задевают духовность как часть - и, может быть, основополагающую часть, всей концепции гуманизма.

Исходная позиция «духовности», объясняющая важность содержательного богатства значения этого слова, сливается с его религиозным, или точнее, библейским происхождением. Истинный смысл христианства - Бог, триединый, имеющий ипостась Бога-духа, уже этим фактом указывал на то, что опора человека - душа, вместилище духовности, «ибо не силою крепок человек» (1-я Книга Царств, 29). Еще более важным для верующего в царство Божие и справедливость учения Христа на земле по Библии считается так называемое «духовное рождение» или рождение свыше, когда в материальном теле, еще не освященном светом и Богом, пробуждается духовность: «Рождение от плоти есть плоть, а рождение от Духа есть дух» (Иоанн, 3:3). В сущности, человеческое существо, так мало значащее в христианстве как особь, индивидуальность, в общем смысле приобретало масштабность и значение, если в нем пробуждалось духовное начало. При этом значение Духа - как метафоры, символа и даже кода христианской идеи в целом - не только безгранично, но и вполне целенаправленно. Ответ Библии устами пророка Иоанна на вопрос «Что есть дух?» гласит: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким рожденным от Духа.» (Иоанн, 3:8). Понимая это как одухотворенность, способность богаче и тоньше чувствовать и сопереживать, судить о мире и себе самом с позиции более высокой, чем просто необходимости удовлетворения физиологических потребностей, - понимая Дух как метафору широкого этико-философского содержания, легко сделать вывод, что духовность здесь - это понятие, включающее в себя, во-первых, элементы творческой энергии личности, а во-вторых - своего рода эталон, утопический идеал или то, что составляет последнюю точку опоры сопротивляемости человека под градом испытаний и бед - веру в лучшее и надежду.

Если духовное рождение (или «новое рождение» по версии пророка Иоанна) - необходимое требование для

человеческого существа, то ясно, что это не данное от природы качество, как бы полученное авансом; оно требует особых стараний, напряжения всех душевных сил, борьбы с искушением лени и зла; это условие, которое приведет к способности «видеть» и обрести Царство Духа на Земле. Значит, с одной стороны, это акт творческий, развивающий, с другой - требующий от личности воли и дисциплины, сознательной борьбы самого с собой за тот способ бытия, в котором Дух - ведущее начало. Заканчивая сложнейшую притчу Иоанна о «рождении свыше» словами «Бог есть дух» (Иоанн, 4:24), библейская версия жизненной философии призывает думающего и совестливого человека стремиться к соединению с духовным, к гармонии, свету и Богу - как присоединению к тому общему и значимому, что объединяет и поддерживает человеческое сообщество в его бесконечной преемственности. В таком смысле духовность - нерв жизни человека, конечная цель его саморазвития. Подобная светская трактовка идеи божественной одухотворенности человека в полной мере объясняет весь трагический смысл заявления Ницше, что «Бог умер».

Процесс дегуманизации общества как отражение переосмысления места человека в мироздании и его изменений в процессе самосовершенствования обязан Ницше очень многим. Когда речь заходит о кризисе, пережитом культурой на рубеже XIX и XX веков, Ницше неизбежно возникает в любом контексте - философском, литературном, психологическом. Напрямую антагонистом христианской концепции духовного смысла человеческого бытия Ницше назвать нельзя, хотя сам он себя таковым объявляет (например, в «Антихристианине») и христианство считает «сплошным великим проклятием, одной - единственной порчей, одним сплошным инстинктом мщени... несмываемым позорным пятном на теле человечества» (4, 93). Однако многие опорные истины Ницше не сработали бы без прочной гуманистической традиции, в искажении которой он и упрекает христианство, предлагая переоценить все ценности и поступить «по - сегодняшнему», вопреки «фатальности» христианства. Сокрушительный удар, нанесенный Ницше по христианской морали и гуманистическому сознанию, задел и духовность как важнейшую составную этой идеологии.

...Слишком много нервной энергии - мы отрицаем то, что совершенство возможно, пока нечто осознается. «Чистый дух» - чистая глупость: если вычесть нервную систему, чувства, наконец, «смертную оболочку», мы просчитаемся - просчитаемся, да к только!» (4, 28-29)

Отношение духовности к чистому духу в системе учения Ницше - отношение производного к целому; раз целое подвергнуто осмеянию и недоверию, то и производное - это нечто сомнительное, свидетельство слабости и даже глупости, «следствие слишком долгого пребывания среди понятий, логических процедур, от чего понес ущерб личный инстинкт и выиграло все безличное.» (4, 34). Ницше указывает чрезмерную духовность как одну из двух (наряду с чрезмерной чувствительностью) причин депрессии, бороться с которой нужно обращением к природе и физиологическим укреплением организма, отрицанием любого перевозбуждения и утомленности духа. В таком контексте и возникает его панацея от потрясенности сознания - здоровый эгоизм как норма жизни сильной личности, эгоизм и духовная диета» в противовес страданию.

В каком - то смысле учение Ницше обладало рациональным зерном, однако как крайность против крайности религиозного фанатизма это учение переживало многие антитезисы в полемическом накале страстей. Духовное начало, подчиненное эгоизму и самосовершенствованию физического начала, получило удар не просто потому, что противостояло двум последним, не потому, что ослабляло «силу воли», а еще и потому, что именно с ним связана область человеческой жизни, именуемая то склонностью к мечте, то страстью к созиданию утопического идеала.

К сильным сторонам христианской традиции, господствующей в религиозном сознании вплоть до конца XIX столетия, относится идея о духовности как опоре человеческого сознания; недаром сила духа преодолевала слабость плоти, недаром умерщвление плоти и аскеза понимались как способ укрепления духовного могущества. Верующему Бог дарует Утешителя - «Дух истины, которого мир не может принять, потому что не видит Его и не знает Его» (Иоанн, 14:17), а дух этот - Утешитель и Ходатай, Хранитель не только поддерживает в страданиях и беде, но и помогает побеждать невежество и слабость в душе человека. Получается, что духовное начало, хранимое незримым Утешителем - это метафора, а не просто ограниченный религиозный постулат.

Духовность превращается в некий ориентир, направляющий развитие личности, укрепленный верой в помощь свыше и неизменную поддержку светоносного добра, некий состав этико-нравственных правил идеального и идеализированного характера, к которому должна стремиться личность. В таком понимании духовность сближается с понятием абстрактного

идеала, вечного стремления к несбыточному совершенству, в наиболее развернутой художественной версии отраженной в гетевском Фаусте. Правда, свидетелем движения Фауста в его жажде самосовершенства Гете вывел не Хранителя, а искусителя, однако же и о силе Духа самого Фауста объявлено с самых первых сцен трагедии в «Прологе на небесах», что носит далеко не случайный характер. Кстати, об утопической силе религиозной духовности с особым гневом писал Ницше как о вреднейшем самообмане.

Скорее всего, в учении Ницше по-своему отразилось «накопленное генетической памятью человечества разочарование, вызванное неосуществленностью прежних утопических проектов» (5, 187). Своеобразие подобного отражения состоит не только в опрокидывании всей предшествующей христианско-утопической концепции духовного идеала и противопоставлении идеалу прежнему шокирующих новых (например, эгоизма и опоры на силу как единственного доказательства правоты), но и отрицания духовности вообще как качества, ослабляющего концепцию Сверхчеловека.

Идеологически санкционированный эгоизм с легкой руки Ницше становится одной из излюбленных исходных точек нового сознания, формирующегося в XX веке и отрабатывающего свое кредо в художественной практике модернизма.

«Некогда дух был Богом, потом сделался человеком, теперь же - становится чернью» (3, 34) - в этой фразе Ницше, столь же афористичной, сколь и спорной, многозначной уместается пророчество немецкого философа, обозначившее путь, по которому пройдет искусство XX века, вернее та его ветвь, которую называют широким термином «модернизм». Поиск духа заменен в эстетике и поэтике модернизма поиском новых средств и способов самовыражения, отвечающих задачам новой эпохи: все средства хороши, лишь бы удалось довольно полно и адекватно отразить сугубо личностное (эгоистическое, либо субъективное, либо какое-нибудь еще небывалое) переживание.

Проблема определения понятийных границ модернизма - одна из самых спорных в теории литературы XX века. Критики по-разному трактуют модернизм, от «формалистического шабаша» до «круговорота в царстве духа». Общим местом является то, что постулировал в 20-е годы XX века один из лидеров модернизма Хосе Ортега-и-Гассет: «Мы вынуждены импровизировать новую форму связи, полностью отличную от обычной» (6, 514), «сломить человеческий аспект» реальности» (6, 514), создать искусство, дегуманизированное и не



содержащее «очеловеченных вещей».

Предметом модернизма становится уже не столько сам человек и мир, отраженный в его восприятии (и освещенный творческим прозрением духовности), сколько «шкала духовных расстояний между нами и действительностью» (6, 510). Духовное восприятие текста (читай: эмоциональное сопереживание, творческое соучастие в освоении текста) должно быть отделено от текста, вынесено за его скобки в поэтике модернизма. Духовность стала чем-то редким, неясным и даже опасным, так как это слишком хрупкое и, после проучений Ницше, слишком интимное качество, свидетельствующее о слабости человека. Значит, духовность должна быть глубоко запрятана, отделена от эстетической оценки действительности и ее выражения в тексте. «Реальность» то и дело устраивает засады художнику, мешая его бегству» (6, 515), — пишет Ортега-и-Гассет. — «Новое вдохновение»... (стремится к стилю). Стилизовать — значит деформировать реальное, дереализировать. Стилизация включает в себя дегуманизацию» (6, 517). И все же, при всей эпатажности и вызывающей дерзости модернизма, в первую очередь отражающего потрясенность человеческого сознания, брошенного в круговорот катастроф XX века, жажда внутренней целостности и ориентиров сквозит во многих, порой самых невероятных произведениях «формального шабаша».

Чтобы собрать воедино пляшущий мир модернизма, художник заранее как бы намекает на некую внутреннюю творческую одаренность личности, которая востребована новым искусством, силу, способную, если не синтезировать из фрагментарного мира модернизма подобие целостной катины, то хотя бы без потрясения согласиться (с позиции «извне») с хаосом и сумбуром реальности, сохраняя определенную духовную дистанцию, не угрожающую самой личности ни потрясением, ни распадом. «Человек очеловечивает мир, запитывает, насыщает его своей идеальной сущностью и, может быть, в какой-то день, один из немногих, этот ужасный внешний мир окажется настолько преисполнен человечности, что наши потомки будут бродить по нему, как мы сейчас бродим по ропинкам нашей души, может статься, что мир, не переставая быть таковым, превратится в некое подобие материализованной души, и, как в шекспировской «Буре», Ариэль, этот дух из мира Идей, будет управлять ветрами» (6, 238).

Может статься, что в этой фразе признанного апологета модернизма (от которой, впрочем, он сам поспешно

открестился) и содержится непреодолимая жажда духовного идеала вопреки всем проповедям дегуманизации искусства XX века. Таким образом, духовность как категория философская, и этическая, выйдя из-под контроля религиозного клише, имеет в современности немаловажное значение, вбирающее в себя широкий и все более развивающийся диапазон смыслов.

#### Литература

1. Библия.
2. Гарин И. Пророки и поэты. - Т. 1. - М., 1992.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. - М., 1990.
4. Ницше Ф. Антихристианин // Сумерки богов. - М., 1989. - С. 17-93.
5. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопр. литерат. - 1996. - № 5-6. - С. 182-206.
6. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. - М., 1991.

САМОЙЛЕНКО О. І.,  
м. Одеса

## ДУХОВНО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА І СУЧАСНІСТЬ

Традиційне розгалуження академічного музикознавства на значну кількість фахових дисциплін сприяло заглибленню у специфічні предметні інтереси цієї науково-просвітницької діяльності. Але водночас воно відвертало увагу від питань її цілісності як насамперед культурологічної призначеності.

Розуміння останньої гальмувалось та ще й сьогодні гальмується суперечливим ставленням до культурології, неостаточним вирішенням проблем її структури та категорій, особливо у зв'язку з буттям художньої культури та «духовності» як загального артефакту людського існування. Природа цього артефакту надзвичайно складна і не витримує примусових витлумачень; але він виникає і здатен розвиватися саме в безпосередній залежності від спроб з'ясувати духовний статус людини, її духовно-сміслову змістовність. Саме з боку музикознавства, як і з боку інших мистецтвознавчих досліджень, сучасна культурологія - наука, що знаходиться у стадії самовизначення - спроможна одержати не тільки розрізнені

тимчасові підказки, але й суттєву методологічну допомогу.

Координація зусиль культурології, музикознавства, інших гуманітарних дисциплін перш за все потребує функціонального «збирання» кожної з них. Для музикознавчого досвіду це означає збирання уявлень про можливості та своєрідні обов'язки перед суспільством науки про музику, що висвітить і чіткіше визначить місце музикознавчих спостережень у формуванні свідомості особистості - а через неї - самосвідомості культури.

Немає сумніву в тому, що музикознавство було і залишається суспільною дисципліною широкого гуманітарного кола. Але як і чим воно здатно впливати на шляхи змін і наслідки цих змін, що неминуче - і у теперішні часи особливо швидко - відбуваються в навколишньому і внутрішньому світі людини? Саме це питання до краю загострює потребу в переробці засобів музикознавчої оцінки, що стосується не тільки безпосередніх фактів музичної творчості, але й породжуючого їх духовно-культурного контексту; останній передбачає і саму музикознавчу діяльність. Інакше кажучи, сьогоденні потреби духовних змін людини та змін у духовності пов'язані з особливою - поновленою - саморефлексією музикознавця як учасника цих змін.

Хай це спостереження майже зайве (досить зрозуміле), але зауважимо: досвід суспільства, тим більше у такій складній «поліфонічній» (багатоголосній) галузі як духовні співвідношення людей зі світом узагалі і один з одним, складається з особистих зусиль, бо людина, насамперед, «зроблена з людей». Відомо, що ще Й. Гете помітив: «Людство? Я не знаю, що це таке... Світ складається з людей, і тільки з людей.» Але відокремленість власного особистого досвіду від досвіду іншої людини саме й спонукає до пошуків зв'язку та розуміння. Особистість музикознавця у цьому випадку нічим не відрізняється від іншої. Її - як і усяку іншу - супроводжують постійні - «останні» - питання про сенс людського життя, його змістовну виправданість. Цих питань не спроможна оминати жодна з людських істот, що відчуває себе належною до духовної культури. Ці питання - у тих обсязі та формі, у яких вони розв'язуються створенням музики, обов'язково стають центром музикознавчої уваги сьогодні.

Можна вказати досить багато засобів і задавати ці питання, і відповідати на них. Зазначимо лише, що саме «формула питання» здатна відкрити актуальну «формулу відповіді». Помітимо ще, що, можливо, не зайве сьогодні

пошукати те, що буде іменуватись «категоричним імперативом» музикознавця. При цьому не йдеться про систематизацію фахових якостей або структурні особливості відповідної наукової галузі; йдеться про з'ясування головних культурологічних напрямків музикознавчої діяльності як духовно-творчих.

Згадка про І. Канта не випадкова. Саме німецький філософ знайшов, на наш погляд, і досить узагальнені, і досить зосереджені на смислових чинниках людського буття - як особисто-суспільного - питання про нього. Відповідно до кантівських питань, музикознавство в змозі тлумачити свою місію, як метафізичну (філософсько-онтологічну), морально-етичну (комунікативно-виховну та сугестивну), своєрідно-релігійну (аксіологічну, пов'язану з вірою у непорушні цінності людської духовності як насамперед культури), антропологічну (образно-метафоричну і навіть символічну), пов'язану зі створенням і передачею, також прогнозуванням образу «людини епохи», як духовної істоти, що мешкає у історичних просторі і часі.

Нагадаємо кантівські питання:

- Що я можу знати?
- Що я повинен робити?
- На що я можу сподіватись?
- Що я є? (що є людина?)

Кант знайшов свої, досить красномовні та теоретично розвинені, обгрунтовані відповіді на ці питання. Але їхній зміст - нескінчений (що передбачає і сам Кант), а отже, дозволяє «транспонувати» їх у сучасну дійсність і надавати їм нової мотивації, нових професійних барв.

Що може знати музикознавець про музику та її соціокультурне оточення?

Що він повинен робити для того, щоб справжнє буття музичної культури та знань про неї дозволяли їй не залишатись лише «грою в бісер», хоч і майстерною, а впливали на загальну людську свідомість, відкриваючи її катартичні джерела?

Яку «релігію», тобто віру в які позитивні духовні зв'язки та цінності треба сповідати та стверджувати, сподіваючись на їх вічність, хоча б деякі з них і залишались незбагненими?

Наприкінці, що є музикознавець, як «соавтор» не тільки музичної ідеї, але й провідних духовних ідей культури?

Який «стиль життя» та професійної роботи, як створений ним самим власний образ, він здатен запропонувати не тільки сучасникам, але й майбутнім слухачам та майстрам музики, перетворюючи власні спостереження, професійно-

аналітичні («об'єктивні») концепції і особисті почуття, роздуми («суб'єктивні») у докази ціннісного «безсмертя» музики?

Усі ці питання, якщо і створюють враження риторичних, не є лише такими. Ще Платон дозволив собі помітити, що чим краще музика, тим краще держава. Діяльність музикознавця - як і безпосереднє існування музики - носить духовно-практичний характер; інакше кажучи - є невід'ємною часткою практичного здійснення духовних потреб. Тим самим вона їх визначає і трансформує, бо як і інші людські потреби, духовні знаходяться у стані невпинних збагачень. Точніше - у стані збагачення відомих шляхів задоволення цих потреб, відкриття їх нового суттєвого змісту.

Що може визначити як найбільш тривалі універсальні, водночас, необхідні потреби особистості, якщо виходити з позитивних засад сучасного духовного досвіду?

Усвідомлення картини «людського світу» як цілісної, тобто і її історичного(етноісторичного) змісту.

Без такого усвідомлення людина не може набути відповідного їй як соціально-історичній істоті контексту культури, стає, мов би, «онтологічно безпорадною»; мало того, пізнавальна діяльність людини лишається тієї цілеспрямованості, яка - єдина - здатна забезпечити її системну вибудованість і гуманітарну визначеність. Тому назване усвідомлення не є лише надбанням деякого (хоч і великого) обсягу інформації, але й розвитком досвіду відображення і узагальнення інтелектуально-раціоналістичного світу культури у таких моделях, що, відштовхуючись від традиційного порівняльно-описового засобу, «занурюються» у інтегративно-сміслові, тобто, саме загально-людські зосередження прикмет культури.

Досягнення гармонії, тобто впевненості у красоті та доброзичливості співвідношень зі світом (та іншими істотами), що дає почуття рівноваги і передчуття позитивного наслідку особистого діалогу з навколишнім.

Виступаючи модифікацією потреби у ціннісно-орієнтованому спілкуванні, пошук діалогічних співвідношень як гармонізуючого стабілізуючого чинника життя невід'ємно пов'язаний з розвитком уявлень про можливості міжлюдського «діалогу», включно художньо-творчі його форми, про гармонію - красоту як історично та психологічно зумовлені феномени, нарешті, про протиріччя буття та свідомості людини (культури), які є органічною частиною і необхідними рушіями їх самоздійснення.

Прагнення до самовдосконалення, що є, можливо,

головною причиною духовного розвитку. Якщо «картина світу» стає, насамперед, сумою зразків для міметичної (наслідувальної) діяльності людини (і передумовно - певного вибору свого місця у цій картині), то в ідеї самовдосконалення закладено ініціативний потяг особистості - намір переробляти існуючий світ, єдина можливість виконання якого - переробка, розширення, емоційно-вольове піднесення власної особистості.

Пошук умов постійного існування, тобто безсмертя, потреба в естетичному переживанні, в почутті постійної співприсутності як в почутті вищої втіхи, що, нарешті, є суттєвою частиною прагнення до щастя.

Названа потреба може бути також з'ясована у контексті пошуків передумов катарсису; як однієї з найважливіших універсальї духовної культури; тоді зрозуміло, що вона сприяє зверненню людини до мистецтва, як і до усіх інших форм духовно-творчої діяльності, саме вона спонукає до створення «другої реальності», ілюзорної на тлі побутово-предметних співвідношень, але цілком реальної та найбільш діючої у світі духовних цінностей образно-метафоричного світу мистецтва.

Духовно-творчі аспекти музикознавства поєднують вимоги, звернені до функціонування саме цієї дисципліни, з питаннями, потребами загального гуманітарного становлення людини. Тому вони є водночас відповіддю на обидві групи запитань, що були обговоренні раніше. Приймаючи їх до уваги, можна визначити головні професійні парадигми музикознавства як культурологічне узагальнення, семасіологічне заглиблення, створення своєї «іншонаукової символології» (адекватної до умовності музичного мистецтва мови її обговорювання як особливого науково-метафоричного стилю), надання концептуальної завершеності і, водночас, безпосередності естетичного впливу тексту дослідження як продовженню - тлумаченню (відгадуванню) художнього тексту. Останнє потребує й встановлення меж тексту. Принципове обмеження художнього феномену як текста, що транслюється духовною культурою (і яким може бути і сама культура у цілому, за концепцією Ю. Лотмана), дозволяє музикознавцю (мистецтвознавцю) вийти за ці межі і зовні - з боку його контекстуальних значень - вступити з ним у діалог, здатний привести до взаєморозуміння.

Спрямованість на діалог з особистістю в її соціокультурній обумовленості та з культурою - як з комплексом ціннісних орієнтацій в їх особисто-смысловому відбитті - пояснює іманентну діалогічну структуру музикознавства - і як дисципліни в цілому, і окремих її понять.

Але заховані і найбільш глибокі (тому і найбільш суттєві) передумови цієї діалогічності пов'язані з відтворенням у методах музикознавства - як гуманітарної дисципліни широкого культурологічного профілю - найбільш загальних межових суперечностей людського буття. Таким чином антиномічні засади духовної культури перетворюються на діалектичну (діалогічну) поетику музикознавства, що дозволяє за допомогою цих засад висвітлювати смислову парадоксальність художнього образу та художньо-творчих форм у цілому. Через названу парадоксальність художньої (музичної) поетики відкривається, стає доступним для визначення, конкретизуючого тлумачення, антиномічний зміст духовно-ціннісного досвіду культури. Таким чином, коло питань залишається, але, залишаючись, відокремлює саме ту галузь духовності, що вже досягла ціннісного визнання через різноманітні коментування.

Однією з універсальї духовної культури, яка здатна стати провідною на багатьох напрямках музикознавчого аналізу, є символ. До символізації людських співвідношень - насамперед їх ціннісно-духовних ознак - спрямоване музичне мистецтво, що створює специфічні засоби, форми такої символізації. Сукупність тлумачень музичної мови, образних значень окремих жанрово - композиційних та стильових прийомів створює галузь музичної семантики чи семасіології музики. Останнє виступає і як своєрідна музикознавча аксіологія. Символізуючою є не тільки мова музики, але й мова наукового обговорення змісту музики, що виникає шляхом своєрідного вербалізованого перекладу смислів музичних творів, створює паралельний ряд образних значень та естетичних концепцій.. Звичайно, цей ряд не спроможний замінити художній (музичний), але стає важливою частиною дискурсу мистецтва у тій чи іншій його жанрово-стильовій формі. Цікаво, що в своїх спробах пояснювати - розгадувати - символ та його культурно-історичне призначення, музикознавство може випередити реальний досвід музичної творчості, дещо підказати й прогнозувати не тільки конкретні шляхи розвитку музики, але й можливу взаємодію - трансформацію - суттєве оновлення - зникнення чи появу - характер «перехідності» - духовних домінант культури. Саме у таких випадках - звісно, найбільш складних у професійному відношенні - музикознавство остаточно перетворюється на музичну культурологію. Тому в цих випадках особливо важливими стають для нього зв'язки з фундаментальними культурологічними теоріями, які не обмежуються, однак, переказом названих теорій чи посиланнями на них, а



відбиваються у розширенні смислового контексту музикознавчого діалогу.

Так, наприклад, теорія «фаустівської культури» О. Шпенглера допомагає виявити зміст нової музичної символіки у творчості композиторів ХХ століття. Думка про підкорення «нескінченного простору» («просторової нескінченності») трансформується у концепції О. Шпенглера в думку про підкорення - засвоєння безмежної символіки (символічної нескінченності) у мистецтві. Така ідея художньої символіки збігається з «ідеєю макрокосму, дійсності як сукупності усяких символів, відповідно до конкретної душі», чи з ідеєю символічного впливу космічного на нас (Шпенглер О. Закат Європи. - М., - 1993. - С. 467-468). Саме як причетна до космологічної теми, нова природа музичних символів проступає у творчості Г. Малера (з його безпосередньо фаустівською VIII симфонією), А. Веберна (що створює новий тип просторово-часової організації музики). П. Хіндеміта (зі програмною ідеєю «Гармонії світу»), А. Месіана (що створюють нові аспекти літургійної музики і особливу символіку пташиного співу), О. Скрябіна (у прометеївських образах), С. Танеєва (з деміургічними мотивами в кантаті «Після прочитання псалма») та багатьох інших.

У свої часи Н. Буало написав трактат «Поетичне мистецтво» у поетичній формі, тим самим підкреслюючи необхідність особливого стилю висловлювань про поезію - «про мистецтво - мовою мистецтва». Ми далекі від думки перетворити музикознавця на поета; але, здається, що сьогоденна музикознавча наука, яка все більш переймається культурологічними та антропософічними віяннями, повинна відтворити завжди притаманну їй, але не завжди явну, поетику як особливу «іншонаукову символологію» (термін С. Аверінцева).

АЛЕКСАНДРОВА Н. Г.,  
м. Одеса

## СЕМАНТИКА «ДУХОВНОГО» У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Проблема семантики у музиці є однією з ключових для усіх питань музичного змісту та формотворчості. Безпосередньо пов'язана з розумінням і визначенням відношень людини зі світом, її місця у культурі, вона набуває значення дискурсивної,

тобто потребує розглядання музично-сміслових ініціатив у широкому соціальному контексті. Дві суттєві сторони дискурсу музичної семантики (що повинен охопити усі змістовно-сміслові можливості музики і тому виступає багатоаспектною теоретичною системою) - історична спрямованість (історіософічність) та соціокультурна актуальність (публіцистичність). Перша з них розкриває співвідношення музичного змісту з ціннісними (мов би справжніми) формами культури. Друга - виказує його зумовленість формами самого життя - в усій його повноті, але і з усією його несталістю, ціннісною невизначеністю..

Саме як дискурсивна проблема, що має яскраво виявлені прагматичну, соціопсихологічну та формально-конструктивну (номенклатурну) функції, не менш важливі, ніж емоційно-ціннісні, проблема музичної семантики знаходить себе у галузі жанрового змісту музики. Жанрові номінації, яких завжди потребує досвід музичної творчості на кожному етапі історичного розвитку, є не тільки конкретно-програмними, інтертекстуальними - вони є вказівками на універсальні контекстуальні можливості семантики у музиці.

Змістовна природа музики перебуває у розвитку завдяки її стійким зв'язкам з життєвими ситуаціями (прообразами). Останні набувають історично-ціннісних, отже, типологічно-жанрових аспектів. Найбільш близькими до життєвих підстав, тому особливо важливими у загальному процесі створення музичних смислів є жанри прикладної музики («ужитково-первинні» у термінології Г. Беселера та О. Сохора). Їхні прагматичні властивості зумовлюють типовість провідних чинників їх змісту та структури. Тому саме у прикладній музиці насамперед і найяскравіше проступають жанрові детермінанти музичної семантики. Вони пояснюють її легке пізнання, асоціативну ясність. Саме первинно-жанрова семантика створює коло «звукових реалій», тобто загальновідомої та універсально-значущої сукупності засобів музичної виразності. Однак, вторинні, композиторські «авторизовані» жанри також мають досить стійку логіко-семантичну природу; вона лише важча для музикознавчих визначень. Її механізми заховані значно глибше, не завжди традиційні, залежать не тільки від історичних канонів жанру, але й від індивідуального стильового пошуку композитора. Останній (авторський стиль) може ставати особисто-безпосереднім носієм музичної семантики і завдяки цьому більш ініціативним началом. Але - як справедливо помітив М. Бахтін - доля стильових та стилістичних модифікацій не повинна заступати долю жанрів, оскільки саме останні

створюють художню історію. У цьому плані М. Бахтіна влучно доповнюють спостереження Д. Ліхачова, що переконливо довів - що стиль виникає історично як внутрішньожанрове явище, і межі стилю, відповідно, і його семантичні функції, цілком визначені жанровими межами та структурно-смысловими нормами.

Протягом ряду століть музика як певна галузь жанрово-стильового досвіду розвивалась від авторитету (установок, норм колективної творчості) до авторства (до прояви особистих ініціатив). Останні десятиріччя ХХ століття свідчать швидше про протилежний процес - про рух від авторського начала, що викликає дедалі більші інтерес і довіру, до нового музичного авторитету. Таке явище зумовлено двома головними обставинами: по-перше, зростанням гостроти проблеми особистої самосвідомості; по-друге, історичною та логічною вичерпаністю відомих традиційних засобів жанроутворення і - у зв'язку з цим - необхідністю оновлення логіки музичного жанру, відкриття нових шляхів жанрової упорядкованості, нормативності музики. Саме тому у сучасній композиторській творчості співвідношення загальних й індивідуальних канонів суттєво змінюється.

Якщо у музиці класично-романтичного періоду формування загальних стильових установок лише доповнювалось, уточнювалось з боку індивідуальних композиторських рішень, намірів, то для музичної культури другої половини ХХ століття (у деяких випадках і раніше) відправним моментом стають самі ці наміри і рішення.

Творчість сучасних українських композиторів ставить перед дослідниками проблему знаходження кожний раз, для кожного автора особливого шляху аналітичного розгляду музики та визначення її жанрово-семантичної концепції. Іншою мовою, диференціація стильових принципів музичної формотворчості як авторизовано-жанрова, ті нові імпульси канонізації музичної мови (музики як мови), що виникають у випадку індивідуальних авторських пошуків, примушують музикознавців відмовлятися від академізованих теоретичних позицій, замислюватися над необхідністю глибоких змін загальної і окремої методології музикознавства.

Одним з питань, що потребують методологічного оновлення, є історико-культурологічне співвідношення у музичній творчості «духовного» та «світського» - як двох принципово різних жанрових систем. Ускладненість цього питання посилюється певними факторами.

По-перше, духовна музика у її історико-генетичній зумовленості виступає як галузь прикладних первинних жанрів

(першим історичним типом музичного професіоналізму). Світська музика, яка також набуває своїх традиційних форм, зосереджує досвід вторинної композиторської творчості (історично другий тип професіоналізму). Однак вже починаючи з XVI-XVII століть, тобто на межі названих типів професіоналізму, канони культових жанрів - їх композиційні засоби як канонічні - переходять до галузі світського жанроутворення, асимілюються у ній, здобуваючи іншу, іноді навіть протилежну первинній, семантику. Таким чином, протиставлення культового як «канонічного» (а у зв'язку з цим і «духовного») та «світського» (мирського) як «не-канонічного» (і тому позбавленого духовно-семантичної спрямованості) виявляється вельми умовним і, таким чином, викликає суперечливі оцінки, а відповідно, і суперечливість поняття канону.

По-друге, звична дихотомічна жанрова номінація «духовне»-«світське» розкриває свою некоректність у відношенні до смислових можливостей музичної творчості Нового часу. Відмінність світської професійної музичної традиції (передусім як індивідуально-авторської) пов'язана з новим розумінням духовності як семантичної доміанти музики. У порівнянні з релігійно-культовою світська музика являє собою інший тип духовності - але не заперечує перший, використовує його у вигляді певних жанрових моделей - як узагальнених, так і внутрішньоконпозиційних. Спадкоємність семантики «духовного» у світській музиці у порівнянні з церковною традицією, отже, не значить її звуження чи збіднення. Відомо і про процес зворотного впливу - проникнення світських авторизованих стильових норм у музично-службові жанри (чинопоєдиновості). Це можна зрозуміти у світі необхідності актуалізації та підвищення емоційної експресії мови культової музики.

По-третє, прагнення створювати світську духовну музику і тим самим «повернути» музиці у її вторинному жанровому бутті піднесене сакральне призначення примушує композиторів буквально звертатися до тематики, структури, до словесно-канонічних засад службових церковних жанрів - однак призначати їх не для храмової практики, а для концертно-симфонічного (чи театрального) виконання. Останнє особливо характерне для музики ХХ століття, що стурбована пошуком та ствердженням духовних ідеалів, загальноважливих цінностей - тобто універсальї духовної культури.

Найбільш типово це для тих музично-стильових напрямків, які зумовлені задачами національного Відродження: однією з таких умов виявляється відновлення релігійних

традицій у музиці, що здатні відкривати глибокі онтологічні інтереси людини. Усе вищесказане не вказує на зменшення авторської ініціативи, а лише підкреслює нові стимули зацікавленої уваги до неї з боку гуманітарної науки.

Питання про взаємодію духовного та світського у сучасній композиторській творчості, зокрема, у музиці українських авторів, можливо розглянути з двох боків: як питання про ті жанрові традиції, канони, що зберігають своє культурологічне значення сьогодні у ролі носіїв загальнолюдської сакралізованої духовності; і як питання про такі індивідуальні стильові відкриття, які ведуть до суттєвих змін у жанрових формах музики та їх номінаціях, які безпосередньо виявляють своєрідну «діалогічну природу музики як засобу розуміння «духовного». Для сучасної української композиторської школи змістом цих питань стає насамперед широка історична реконструкція, водночас - перетворення музики як духовної в своїх головних засадах традиції.

Спираючись на досвід неокласицизму, українські автори звертаються до діалогу з різноманітними музично-творчими епохами: шляхом складного стильового сплаву вони створюють єдиний, водночас, багатобічний образ музики Ренесансу, бароко, Просвітництва, класицизму, романтизму, відкриваючи, таким чином, «поліфонічний» характер семантики «духовного» і нові аспекти смислового ствердження (жанрового найменування) духовних доміант культури через музику.

Творчість українських композиторів 80-х - 90-х років позначена широкою панорамою інтерпретації духовної теми - саме тим, що дозволяє виявляти жанрову типізацію нових концепцій ціннісно-духовного змісту культури, особистості. Іншою мовою, сьогодні стильові авторські реформи вже досить відчутно складаються у єдність нових семантично-жанрових інваріантів ідеї духовності. Головні напрямки створення цих інваріантів - образні сфери «віри» і «пам'яті». Кожна з них має свої розгалуження. Тематика «віри» виступає а) у галузі використання відомих канонічних жанрів - меси, літургії, «стабат матер», духовного концерту та інших; б) як залучення канонічних текстів (зокрема, з Святого Письма); в) як узагальнене використання тематики духовно-службових жанрів у новій композиційній якості.

Відзначимо, що серед найменувань авторських опусів досить часто повторюється слово «молитва». Воно набуває характеру стійкої вказівки на нову жанрову якість. Образ молитви, таким чином, є передумовою нової жанрової номінації,

водночас, збірного стильового начала. Він, з одного боку, узагальнює ідею звертання до бога вже за межами храмової практики, з іншого, привертає увагу багатьох, досить різних за індивідуальними нахилами, авторів. Зауважимо, що у відкритті нової жанрової орієнтації «віри - молитви» саме музика випереджає інші прояви самосвідомості культури, бо досягає сталого визначення певного ціннісного смислу. Прагнення здійснити сакральну функцію мистецтва відбивається і у сучасному театрі, і у живописі, але у строкатій картині так званого постмодерну воно «...ухиляється, вислизає, живе «на межі» художньої культури, не піддається аналізу...» (Українська художня культура: Навч. посіб. - К., 1996. - С. 375).

Про пошуки нових жанрових прототипів та їх смислове навантаження перш за все свідчать програмні тенденції музики. Тому вони і набувають значення формотворчої парадигми у сучасній українській професійній музиці - досить сталої ознаки семантичної цілереалізації, незалежної від виконавського складу опусу, від зовнішньої - поверхової - спрямованості музичного задуму до «чистої» чи «змішаної» (синтетичної) жанрової форми.

До названого напрямку можливо віднести твори В. Бібіка, О. Гугеля, А. Дичко, В. Рунчака, Ю. Шамо, І. Кириліної, Л. Самодаєвої, М. Щуха та інших.

Своє коло жанрових виявлень знаходить і семантика «пам'яті» (меморіальна). Тут виникають такі жанрові номінації, як «Присвята», «пам'яті...», епітафія, ностальгія, ретро..., «метамузика» та деякі інші. Діалогічна інтерпретація цих нових жанрових форм (чи «передбачення» їх як нових жанрових напрямів) набуває конкретної, навіть особистої спрямованості: наприклад, «Концерт пам'яті Едгара Вареза» С. Зажитько, «Присвята Арво Пярту» О. Гугеля, «Музичний дарунок Моцарту» В. Рунчака, «Поклонение Баху», «Подражание Танеєву» В. Гончаренко, «Транскрипції музики епохи барокко» Б. Котюка та багато інших.

Ідея «музики про музику», тобто семантичної поліфонії у музичному опусі, що відтворює діалог культур, здійснюється у ряді творів «в стилі...» (чи, як позначає свій твір В. Губаренко, «in modo...») Розмаїтість стильового вибору дозволяє прийти до висновку про безмежність неостилістичних пошуків; вона до певної міри відповідає сучасним уявленням про еkleктику як ту «недоздійсненість синтезу», ту антропокосмічну парадигму, що є передчуттям необароко. Але відносно музичної творчості можливо стверджувати не лише передчуття необароко. Воно

вже достатньо здійснило себе - до того ж у тій історичній формі, яка залишила глибокий відбиток у історії національної культури: у особливому поєднанні з ознаками Відродження - антично-класицистичної парадигми - Просвітництва. Досвід XVIII століття у перекладі «латинської вченості» на «мову» національної освіти виявляє зараз нову актуальність - як один із засобів діалогу світової та національної культур.

Наполегливість інтересу до програмності, що присутній в багатьох творах українських майстрів, пов'язана з проблемою залучення православного та католицького типів релігійної музики, каноничного та авторсько-індивідуального до словесно-поетичних засад твору (наприклад, поєднання традиційно культурної тематики з текстами сучасних композитору поетів), типових інтонаційно-тематичних моделей первинних національних жанрів та гостро-сучасних засобів музичної виразності.

Взаємодія європейського та національного набуває особливої ваги у випадку інтерпретації у новому необарочному напрямі традиційного православного жанра літургії. Саме таку інтерпретацію пропонують «Літургії» Л. Дичко (I і II). Дичко цей жанр приваблює тим, що зберігає ідеї національного стилеутворення; обидві «Літургії» написані на український варіант службового тексту, а це, як відомо, у зв'язку з фактом перекладу тексту Святого Письма є певним кроком у бік національного самовизначення... Звертання Дичко до українського перекладу підтверджує думку про її намір розвинути саме українські риси у православній літургії. У музичному тексті літургії це пов'язано з використанням стилістики канту, що виявляє увагу композитора до творчості М. Леонтовича і, водночас, до тенденцій національно-стильового Відродження духовної української музики, сформованих на початку століття. Кант стає провідником від минулого духовного національного досвіду до сучасності, посередником між колективною та авторською свідомістю, «сталим епітетом» (термін Н. Герасимової-Персидської). Останнє підготоване історичною еволюцією самого жанра канту, що завжди прагнув до формульності та риторичності, тобто - до високого ступеня типізації музичного «висловлювання». Крім цього, український кант на відміну від його російського завжди безпосередньо відбивав свої духовні першочинники. Враховуючи різноманітні внутрішньостильові модифікації канту, Дичко робить його семантичним «знаком» образів моління та славлення бога: тому кантовість виступає на рівні провідного тематизму «Літургій» і викликає суттєві для їх загального змісту образно-стилістичні



алюзії. Серед них - тема радості з «Дев'ятої симфонії» Бетховена, тема «Славсья» Глінки та, найбільш цитатна, тема «щедрика», в якій посилені кантові риси. Остання тема (використана у Першій Літургії) підкреслює обрядовий характер деяких розділів твору і примушує ще раз згадати про творчість Леонтовича, зв'язок з якою, як бачимо, стає для Дичко принциповим. «Злитість» фольклорного і релігійного, що відчутна у музиці Леонтовича, знаходить продовження у творах Дичко.

Семантика кантовості дає уявлення про «общиність», «соборність», тобто інтегрує музичні засоби зберігання та збагачення загальних ціннісних орієнтацій культури, що завжди залишались важливими рушіями національної самосвідомості.

У надбанні кантом формульності та метафоричності особлива роль належить фактурі. Водночас саме через фактуру Дичко створює сучасний обрис канту. Двоїстість ролі фактури канту зумовлена тим, що і цьому жанру, і мові Дичко властиві паралелізми; в «Літургіях» вони викладені і як консонантно-гармонізуючий засіб музичного руху та поєднання голосів (у тому числі - як найбільш типові для канту терцові і секстові, рідше, квартові й тризвучні паралелізми), і як жорсткий лінійно-гетерофонний склад вертикалі (що свідчить про належність автора «Літургій» до покоління композиторів останньої третини ХХ століття).

Твори Дичко дозволяють визначити дві провідні сторони явища національно-духовного у музичному стилі: зовнішню, що легко сприймається, досить безумовна у своїх смислових значеннях, і внутрішню, приховану, що звернена до складних духовних ідей. Перша сторона звичайно створена цитатним використанням або алюзійним відображенням відомих первинних жанрів - чи фольклорних, чи ужитково-службових. Друга виникає як реінтерпретація семантичних традицій музики, як її жанрове перевтілення.

Таке перевтілення літургійного жанру у творчості Дичко найбільш яскраво проступає у семантично-образних сферах драматичного (I Літургія) та трагедійного (II Літургія). Сум'яття, збентеженість - це ті чуттєві визначення, до яких ведуть названі сфери. Вони виступають як «слово від автора», відкриваючи напруженість, експресію лірики Л. Дичко. Їхньою лексичною основою стають різноманітні темброво-сонорні ефекти - хорове *glissando*, кластери, мовні загострення інтонації, шеліт, свист та дещо інше. У Другій Літургії образи драматичного запалу розширюються і навіть проникають у сферу моління, надаючи їй підкреслено особистого значення. До

їх стилістики приєднуються стереофонічні ефекти чергування співу двох хорів (на сцені та за сценою), специфічні фарби старовинних ладів, динамічні контрасти, роздвіченість юбіляціями та дещо інше, що сприяє підвищеній емоційній яскравості, «концертності» літургії.

Використання старовинних ладів у деяких випадках пояснюється наміром композитора натякнути на архаїчне візантійське минуле літургії, її первинний обрядовий характер. Занурюючись ще в більш глибоке минуле музики, Дичко намагається повернути музичним ладам емоційно-етичні функції, що було особливою ознакою античної грецької музичної теорії.

Водночас у загальній драматургії Літургій не можна не помітити впливу російської традиції, зокрема, О. Гречанинова, С. Рахманінова. Це і застосування моноінтонаційності, і наявність смислової тріади, і особиста зумовленість емоцій, і безумовні риси музичного циклу, і, нарешті, той факт, що «Літургії» можливо виконувати (за задумом автора) як у філармонічних, так і у храмових умовах. Але їх музична концепція не підвладна у повній мірі ні концертно-філармонічним, ні службовим вимогам, їх незгладима двоїстість дивовижно відповідає перехідній сутності усїєї галузі духовної семантики, що її наздоганяє сучасна українська композиторська школа...

Таким чином, проблема семантики «духовного» пов'язана також із пошуками сучасними авторами своєрідності української музичної культури - зі спробами визначення її місця у загальному контексті музики шляхом різноманітних форм діалогу. У певному розумінні - це пошук своєї «музичної Вітчизни», отже, своєї «вітчизняної» музичної мови. Все це робить нові жанрово-семантичні форми «духовного» відкритою галуззю невпинного експерименту, що повинен не тільки включати сучасних українських авторів у процес створення нової «картини світу» як узагальнення досвіду культури, але й надавати нового значення індивідуально-авторським зусиллям формування жанрової системи музики.

ВЛАСЕНКО І. М.,  
м. Кривий Ріг

## ПРОБЛЕМИ ДУХОВНОСТІ В КОНТЕКСТІ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

Однією з найбільш актуальних тенденцій розвитку сучасного пізнання є інтеграція гуманітарних та природознавчих

наук у річищі культурологічного підходу до їх проблематики. Необхідність вироблення відповідного типу мислення пов'язана з процесами гуманізації науки та освіти, посиленням ролі духовного фактору у вихованні професійних кадрів широкого профілю. Неодмінна умова успішного будувannya нових інститутів державності в Україні - відродження нації - є насамперед духовною проблемою. Усвідомлення причетності до нації як множинної єдності має супроводжуватися усвідомленням буття кожного індивіда як неповторної унікальності. На жаль, у нас є великий досвід того, як обмежується духовний потенціал особистості: чи то зведення людського фактору до ролі «гвинтика» у механізмі державного функціонування, чи «остаточним принципом» забезпечення культури і науки. Сьогодні доводиться радикально змінювати суспільну психологію, відроджуючи цілісний погляд на світ й людину у ньому, формуючи духовно багату особистість, здатну до створення нових соціальних цінностей. Згаданий вище культурологічний підхід передбачає вивчення цивілізації як єдиної цілісної системи - «другої природи» людства, ліквідацію відокремленості наукових пошуків у різних галузях знання.

Проблема культурологічного підходу має особливе значення для мистецтва та мистецтвознавства, у тому числі музичного. Саме мистецтво є безпосереднім виробником духовних цінностей суспільства. Через те перед науками, які вивчають феномени мистецтва та їх вплив на світ об'єктивної реальності, сьогодні постають складні і важливі завдання. На XVI міжнародному конгресі «*Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future*», що відбувся у серпні цього року в Лондоні (5), як підказує назва, було зроблено наголос на питаннях співробітництва наук з метою вироблення нової, «більш гуманістичної форми освіченості» (4; 105). Проблеми музикознавства подавалися учасниками конгресу саме у культурологічному плані: музика в оточенні природознавчих та гуманітарних наук (зокрема соціології, психології, медицини, філософії тощо).

Слід відзначити, що спрямованість конгресу протягом років покріплюється у Великій Британії виходом періодичних видань відповідного типу, таких як «*Music analysis*», «*Music Review*», «*Music Theory Spectrum*», «*19<sup>th</sup> - Century Music*», «*Journal of Musicology*», різноманітних збірок наукових нарисів та статей, спеціальної книжкової продукції. Широке перевидання у 90-ті роки праць Т. Адорно, К. Леві-Стросса, Ж. Дерріда та інших класиків філософсько-соціологічної думки, опора

на їхні концепції при аналізі явищ музичного мистецтва (див, напр., 4) свідчить про справжній престиж культурології в англomовних державах. Не зменшується також інтерес до структурного вивчення об'єктів мистецтва. В цьому плані є показовою «базовість» для англійських музикознавців методу Г. Шенклера, що реалізує структуралістську настанову: «від елементарного технічного засобу - до концепційно складного цілого».

Культурологічний підхід до музичного мистецтва передбачає щільний взаємозв'язок із герменевтикою (3, 7, 8). Проблема інтерпретації постає однією з найбільш актуальних проблем мистецтва і духовності. За визначенням В. Медушевського, справжня інтерпретація музики являє собою морально-духовний акт, сприйняття і ретрансляцію перетворювальної сили мистецтва, яка походить зрештою від вищої енергії, або Бога (3; 3-16). Музикознавчі науки виступають як інтерпретатори музичних явищ, котрі формують свідомість та естетичні цінності реципієнтів мистецтва. Згідно з цим треба стверджувати роль виконавця - інтерпретатора (не тільки репрезентатора, але творця якісно нових самостійних цінностей). Виконавець реалізує у конкретній інтерпретації властивість змістової багатомірності музичного твору, роблячи композиторський текст явищем сьогодення культури.

Поданий аспект проблеми набув розвитку у виступах учасників конгресу. Слід підкреслити, що в роботі цього значного заходу в світовій музичній культурі взяли активну участь провідні вчені-музикознавці України та Росії.

Важливість упровадження культурологічного підходу в методику викладання музикознавчих дисциплін є очевидною, що неодноразово відзначалося у публікаціях та виступах Н. Герасимової-Персидської (7), О. Маркової, Ю. Малишева, І. Ляшенка, Н. Очеретовської та інших.

Вважаю актуальним аспектом розвитку методу аналітичного історичного музикознавства інтерпретацію виконавської та історико-музикознавчої діяльності, яка ґрунтується на базовості категорії «стиль» як структуротвірного фактору історії музики. Універсалізація поняття стилю дає можливість збагнути історичний процес як зумовлений певною типологією мислення. При такому підході стильові взаємодії можуть розглядатися як метафоричні «накладення змістів» (див. подібне у Г. Гегеля про художній образ) (1), що істотно розширюють семантичне поле твору.

Вивчення музики в контексті культури в цілому сприяє розвитку професійних та особистих якостей тих, що навчаються.

Віхою в історії музичної педагогіки постали класи «енциклопедії» В. Малішевського, які проводилися ним у 1913-1917 рр. в Одеській консерваторії. Завдяки цьому заходу студенти отримували комплекс естетичних, загальнотеоретичних та музично-історичних знань в актуальному мистецтвознавчому розгортанні стильової еволюції. Концепція викладання музично-історичних дисциплін, яку сформував В. Малішевський (6), стала вихідним пунктом для багатьох сучасних українських музикознавців (особливо одеської школи), які пропагують у своїх працях культурологічний підхід.

Не менш значущою сьогодні є проблема адекватного визначення ціннісних критеріїв мистецтва. Співіснування різних стильових напрямків потребує різних підходів до їх атрибуції. На конгресі знов постало питання про необхідність поглибленого вивчення музики передкласичного та сучасного періодів, культової музики, музики неєвропейських народів тощо, тих типів музикування, які не можуть бути укладеними у межі методу європейської професійної школи.

Як приклад наведемо творчість М. Равеля. Питання духовності виявляються основною детермінантою його доробку. Композитор убачає корені духовності у очищувальній силі Добра і Краси («Моя Матінка - Гуска», «Дитя і чари», «Дафніс і Хлоя»), у вікових традиціях минулого («Античний менует», Сонатина, «Гробниця Куперена»), у фольклорі («Іспанська рапсодія», Концерт для фортепіано з оркестром G-dur), в природі («Гра води», «Відображення»). Відбиваючи з позицій ХХ століття античний погляд, Равель усвідомлює Красу як Міру. Художнє мислення композитора спирається на раціоналістичну базу французької культури. Разом с тим імпресіоністськи-символістська настанова на багаточленність метафори, що зумовлює побудову художнього образу, робить необхідним і правомірним розгляд музики Равеля в контексті філософії інтуїтивізму А. Бергсона та його послідовників, а також естетики символізму. При такому підході демонстративна конструктивність деяких творів композитора пояснюється можливостями побудови «багатоскладових» образів. Символістська тенденція нарощування множинності змістів за допомогою багаточленної метафори розпоршує увагу реципієнта, емоційна напруженість звучання твору слабшає.

Потребує уваги вирішення Равелем проблеми національного в мистецтві. Борець за відродження традицій французької музики, Равель відзначає «первісну спорідненість коренів історії людства» (2; 174). Полістилістичний метод

композитора дозволяє відтворювати у художніх образах різні «типи» музики, що дає можливість сприймати творчість Равеля як діалогічно спрямовану «відкриту» систему, в центрі якої - ідея гуманізму.

На сучасному етапі розвитку перед українською державою постає безліч фундаментальних проблем. Але ніякі економічні та політичні реформи не врятують суспільство, яке втратило духовні орієнтири. Набувати європейського статусу можна лише завдяки досягненню європейського рівня культури. Як відомо, термін «культура» походить від латинського - «оброблення». Оброблення людських душ є головною метою вищої школи. Розглянутий культурологічний підхід до вивчення музичного мистецтва дозволяє об'єднати зусилля музикознавців, філософів, соціологів та інших вчених у вирішенні питання відродження духовності як цілісної системи. Як підтвердив XVI конгрес музикознавців у Лондоні, Європа зробила свій вибір. Сподіваємося, що й Україна буде наслідувати її приклад.

#### Література

1. Гегель Г. В. Ф. Сочинения.-Т.14. Лекции по эстетике.- М.,1958.
2. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства. - К., 1990.
3. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкальных произведений в контексте культуры. - М., 1994.
4. «Music analysis», volume 14, number 1 - March, 1995.
5. «Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future» - XVI IMC. Abstracts - London, 1997.
6. Одеська консерваторія: забуті імена, нові сторінки. - Одеса, 1994.
7. Суспільствознавчі науки та відродження нації. Збірник наукових праць. Книги 1-3 - Луцьк, 1997.
8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. - М., 1994.

КАЛІМУЛІНА Т. А.,  
м. Одеса

**ДУХОВНИЙ СВІТ КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦЬКОГО -  
ОСОБИСТІСТЬ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ**

Одного разу в якомусь з інтерв'ю композитор визнав, що вважає найбільшим своїм досягненням вихід польського



музичного мистецтва на світову арену. І дійсно, в більшості випадків сучасна польська музика зобов'язана саме Пендерецькому. За декілька років цілеспрямовані зусилля польського митця завершилися успіхом - він у скорочені строки оволодів музичною мовою композиторів європейського авангарду, своєрідний перелік яких знаходимо в його творах 60-х років: від додекафонії (крізь серіалізм) до сонористики (і в зворотному напрямку).

«Музичне есперанто» 60-70 років себе виправдало: з подивом та співчуттям сучасники на інших континентах земної кулі слухали «Виміри часу та тиші» (1960), «Флуоресценції» (1962); співчуття та гнів викликав треп «Пам'яті жертв Хіросіми» (1960).

Справжньою світовою подією стали «Пасіони за Лукою» (1966), завдяки яким слухачі знайшли новий погляд на сучасну музику, почули її вписаність до живого контексту 60-х років. Сюжет тисячолітньої актуальності Євангелія солідаризував осіб різних релігійних конфесій та атеїстів, оскільки використовував спільні для всього світу і всім зрозумілі ціннісні орієнтири. Те значення, яке повинно надаватись надчасовим людським цінностям - правді, коханню, вроді, свободі, святості, корисності - особливо гостро усвідомлене після II світової війни, у передбаченнях III: в 60-ті роки стає можливою загроза атомної катастрофи, локально виконаної у Хіросімі та Нагасакі. Протест і відчуття провини всієї людськості проти насильства та вбивства виражені у історично виправданій ідеї «Євангелія» - розповіді про етапи зради окремих осіб та народу, жертвовність та самопосячення Ісуса Христа, оплакування матір'ю сина (та розумом усієї Людськості). Недарма велике число богословів намагається проникнути у тексти цього людського документу протягом XX століття - глибина сюжету та його тлумачення залежать від епохи та одночасно абстраговані від історії. Це - міф; «де» - розмиті межі; «як» та «що» - виступають ціннісним, надчасовим.

Сюжет інтригує та вабить Пендерецького протягом різних етапів творчого шляху.

Так, наприкінці 80-х років виникає ідея створення опери на поглиблений євангельський сюжет, який в свою чергу, стає «пробним каменем» 80-х років для багатьох композиторів.

Історія музики XX століття неодноразово звертається до «ключових сюжетів» європейської культури, героями якої є 1) Ісус Христос; 2) Фауст; 3) «Едип»; 4) «Майстер та Маргарита».

Щодо сюжету Євангелія, то 70-ті роки багаті різноманітними інтерпретаціями: від «Пасіонів» Пендерецького - грандіозної, пафосної монументальності - до парадоксальної, опереткової, м'юзик-хольної, спрощеної сусальності в «Ісусі Христосі - суперзірці» Ендрю Ллойда Уебера (навіть «глянцевої»). Зниження рівнів пов'язано із стигматами культури: 70-ті - вихід на ключові позиції тінейджерів, їх специфічно дитинного світосприйняття, відсутності поглибленого мислення, поверховості, запроєктованих естетикою дитини-квітки (хіпі) та примітивністю готово-зроблених атрибутів повсякденного життя, збільшених до рівня предметів культури (Е. Уорхолл та інші у постмодернізмі, поп-, та кітч-культурах).

Слов'янська традиція, від якої Пендерецький начебто хоче відійти на початку 60-х, дає себе пізнати у «Пасіонах» та «Заутрені»: ревність та глибина поглядів, висновків поєднуються з наміром донести до слухачів те, що вже пережите.

Як не дивно, на перший погляд, на цю ідею наштовкує жанр «Пасіонів». Одночасно у ньому співіснують храмовість та театральність. Цьому феноменові надали відповідної оцінки, наприклад, польський музикознавець Регіна Хлопицька охарактеризувала творчість автора «Пасіонів та Лукою», як театр, в якому наближення до сакральності здійснюється крізь жест профанності. (*Ruch muzyczny*. - 1985. - № 15. - С. 25).

Ми знаходимося в зоні Апокаліпсису, у полі шокотерапії.

Функції Апокаліпсису вже не вичерпуються пророцтвом. Прогноз для Людськості - це ще не все. Потрібні зцілення та релаксація, пошук яких для слов'янського композитора несуттєвий. Суттю є саме прогноз. Вихід з тоталітаризму та самоагресії культура осмислює у категоріях провини та долі. Провина, прийнята на себе - наближення до теми Героя - Ісуса Христа - створює альтернативу: «геройство» - «пригнічення» (необхідність жертви, мученицької смерті). Христос - загальнокультурний герой. Інтерпретація життя як Апокаліпсиса - сучасна ремінісценція з Біблії. Культура у функції «фігури» історичного процесу ідентифікує себе із своїми постійними коннотантами.

Протиставлення культури та цивілізації у художньому доробку Пендерецького отримує новий емоційний резонанс. При цьому помітна спрямованість Пендерецького до створення своїх

світу, міфології та ритуалу. Ритуалу як засобу організації прихильників. Ритуал не має глядачів - усі стають співучасниками!

Про це ж саме піклується багато хто з композиторів 80-х років. До цього спрямований пошук нового стилю у Пендерецького (та інших), проаналізований та діагнований музикознавцем Дм. Уховим, що писав про поєднання засобів виразності серйозної музики та поп-музики, представлених у Дні Польської культури в СРСР у квітні 1984 року. Зокрема мова йшла про «Partite» Пендерецького та «Krzesany» Кіляра (Ruch muzyczny. - 1985. - № 16. - р. 17-18).

Саме цією ритуальністю, обсяжністю теми Смерті та Апокаліпсису пояснюється успіх опери «Чорна маска» у різноманітних слухачів та глядачів. Теми ці, генетично пов'язані з кризовими ситуаціями у культурі, знаходять своє вирішення у сценічній постановці Г. Купфера та у всепоглинаючому танці смерті у фіналі опери; поглинаючому усіх виконавців на сцені, усіх глядачів, що відбиваються у дзеркалі завіси (навіть і диригента!). За мовою композитора, ґрунтовна ідея п'єси Гауптмана - німіч, безсилля.

Чим, як не виправданістю, цілеспрямованістю руху до смерті у сюжеті пояснюється цікавість композитора до такої теми?

Щаблі до цієї теми позначені у творчості «Пасіонами», «Дияволами з Лудена», (сатанізм, гротеск, смерть героя), «Утраченим Раєм», (становлення - «Anaclasis»), «Чорною маскою» та, недостаючим компонентом - «Королем Убю» А. Жаррі - комічною оперою, за абсурдистською п'єсою.

Окремо, хоч почасти й залучений до вектора, стоїть Польський реквієм, 1984 рік. Оплакування, характерне для цих творів, актуалізоване дійсністю Польщі 80-х років - цілеспрямованістю польського суспільства до консолідації, до нової суспільності, що знайшла вираження у формуванні поглядів Солідарності з Л. Валенсою на чолі, що аж ніяк не заважало композиторові бути зрозумілим у країнах Латинської Америки та інших. Таким чином, можемо зробити висновок про оновлення його «музичного есперанто» згідно із замовленням часу; мінімізація засобів інтонаційної виразності націлена на особливий вплив на слухачів та на їх залучення до загального ритуалу.

Те, що вносить композитор Пендерецький у культуру

Польщі, позначено термінами монументальності, вагомості. Він - Митець трагічної Гри. Його простором може бути весь Світ у планетному масштабі. Намір зміни Світу за допомогою мистецтва, закутість у своїй творчості нагадує поетику міфу. Композитор має свій засіб пізнання та відчуття світу.

«Міф - це вираз світогляду та світосприйняття в епоху його створення. В ньому... ми вбачаємо своєрідну знакову систему, у термінах якої описаний цілісний світ». (Міфи народів світу. Енциклопедія. Т. 1. - М., 1980. - С. 12-13).

Так, у 60-ті роки найбільш розповсюдженою ідеєю була перемога над силами тяжіння Землі. Естетика того часу зорієнтована на космічні вимоги. Понадземне, просторове, космічне заповнюють уяву. У «великій» та «малій» моді усе крутиться навколо Супутників Землі, потім Людини на орбіті Землі та, врешті, перших кроків на поверхні Місяця. Дизайн пов'язано із заокругленою формою, що нагадує супутник. Відповіддю польського композитора на запитання того часу є 2 наскрізні теми: 1) життя Всесвіту, народження живої матерії: «Еманація», «Anaclasis», «Polimorfie»; 2) людина. «Космогонія», створена у 1970 році до 25-річчя ООН - втілює розвиток уяви людини про Всесвіт. Мрія спрямована до зірок, подолання повсякденності та рутини, протиставлення антигуманній жорстокості, цинізму - то «Dies irae», радіоопера «Бригада смерті», «Оплакування жертв Хіросіми». Так у творчості Пендерецького формуються антиномії: мікрокосм, внутрішній світ людини - Космос. Вони пов'язані з новим сприйняттям образу Природи - як загальнолюдського життєвого середовища.

Людська духовність для Пендерецького існує також у суцільно універсальному розумінні - та ж сама природа, «ноосфера» Землі (Вернадський). А Івашкін у монографії про творчість Пендерецького знаходить такі збільшено-універсальні образи, як Людство (як суцільний обсяг людського досвіду). Та головну антиномію творчості Пендерецького складають театральність та храмовість, пафос та етнос, що ведуть до народження нової жанрової якості в музиці, до нового типу музичної символіки. Якщо можна провести історичні аналогії, то слов'янська культура знає приклади зв'язку у межах замкнутого простору театральності та храмовості - то ляльковий театр «вертеп» (Пендерецький, до речі, довго працював у ляльковому театрі, створюючи композиції, розраховані не тільки на дитяче

сприйняття. Наприклад, перша версія «Короля Убу» була зроблена як музика до вистави лялькового театру).

Європейська драма Середньовіччя створена як пародія на храмову дію. Ця опозиція народжує пошуки сакральності, своєї ритуальності. У свою чергу саме ритуалом, де компоненти незмінні, можна пояснити пошуки «понадчасових тем» як влучної форми для незмінного змісту.

Трагічною «точкою відліку» можна пояснити тотальну сонорність композиторів «динамічної орієнтації»: Пендерецького, Онегера, Стравинського, Ксенакіса. У протиставленні, на іншому полюсі - сонорність статична, «бездієва» та безособова: Мессіан, Лігеті, девізом яких могло б бути: «краса врятує світ». Якщо прийняти гомогенну сонорність ХХ століття як «чистий шум», що ніби тримає у собі всі можливі контакти, всю інформацію, то в мистецтві ХХ століття знайдуться шлюзи, що пропускають інформацію у дискретні сфери: «джинсова культура», рок, поп-музика, «глянцева» культура, постмодерн, воля (у протиставленні модерну-тоталітарності).

Мінімалізм, таким чином, теж своєрідний острів, до якого можна припливти, якщо втомишся від боротьби зі стихією Світового океану сонорності. «З віком світ творчої уяви зменшується. Фільтр працює зверхдобре. Ми начебто створюємо греблі або створюємо шлюзи, крізь які тече вся маса знань про фізичний Всесвіт. З віком ми закриваємо ворота шлюзів так, що вже ніщо нове не має змоги потрапити в наш мозок.» (Р. Ф. Джоунс. Уровень шума. - С. 318-319).

Якщо будемо користуватися аналогіями з матеріалу інших мистецтв, то побачимо, що шлюзи (вибраність) свідчать про зрілість особистості (іноді навіть старість). Напевно, наприкінці ХХ століття ми спостерігаємо феномен старіння культури, своєрідний Занепад, про який завжди йде мова наприкінці століття («Захід Європи» Шпенглера - привабливий приклад).

Звертаючись до прогностичних моделей, створених у жанрі наукової фантастики, можемо створити декілька загальних моделей ціннісних орієнтацій, характерних у певні десятиріччя. Наукова фантастика, що вільно оперує поняттями простору та часу (хронотопом), змінює співвідношення та пропорції явищ, щоб яскравіше наголосити, загострити конфлікт, відлучити його від випадкових прошарків: наприклад, умовне перенесення дії у часі та просторі у «Марсіанських хроніках» Бредбері дає змогу показати сучасні земні проблеми у їх глобальних вимірах. Наукова фантастика 50-60 років звертається до глибинних соціальних та філософських проблем,

висвітлює перспективи та варіанти майбутнього, відповідальність сучасника, що зростає, протиставлення та невлівимі співвідношення особистості та суспільства, роль науково-технічної революції ХХ століття та ще й інше.

Динаміка мінливості стилів, що стала у ХХ столітті майже невлівимою за швидкістю, свідчить про пошук нових загальнодоступних засобів при збереженні єдності теми: пошуку позитивних життєвих основ при загальному домінуванні зла.

У Пендерецького, що неодноразово звертається у творчості до теми Біблії та Євангелія (від «Пасіонів» до «Втраченого раю» на той же сюжет, але в обробці англійського драматурга Мільтона), Доля, Смерть, Провина стають значущими символами, загальнолюдського змісту. В музиці розвитку цих тем допомагає і вагнерівська «безкінечна мелодія» («Утрачений Рай»), і романтична контрастність тематичних сполучень, і присутність лейт-тем, лейт-ритму, і мікро-тематичність та мотивна робота, а також - хроматична гама як фоноколористична основа чи два квінтових комплекси, що зіставлені на секунду («Чорна маска» та інші твори).

Пошук позитивних рушіїв у творчості Пендерецького пов'язаний зі зміною стилю. Це Друга і Третя симфонії, Концерт для віолончелі та інші твори до Польського реквієму включно. Вихід з самоагресії? Здається, доцільно згадати твір співвітчизника Пендерецького, футуролога, філософа, письменника-фантаста С. Лема - «Повернення з зірок». Не роблячи особливих акцентів, письменник доводить необхідність прагнення до духовного вдосконалення без щеплення проти агресії. Людина може сама здолати свої омани...

Тотальна заглибленість композиторів ХХ століття у теми війни та миру народжує нову регламентацію засобів виразності як в епоху Бароко. Яскравість, мінливість обсягів, цільність, безмежність самого Простору - що це, як не сонорність, глибоко захована у контексті культури й така, що має зовнішні ознаки стилю бароко, де сам термін пов'язаний з «перлиною неправильної форми»? Виходячи з цієї передумови, мінімалізм можна сприймати як класицизм (по відношенню до бароко). Тоді взаємопроникнення замкнутості-неозорності у творчості Пендерецького як рис бароко та класицизму стане на свої місця, так, як у творчості Баха. За обсягом найбільш важливих тем польський композитор К. Пендерецький може бути названий класиком ХХ століття.

РУСЯЄВА М. В.,  
м. Одеса

## ТРАГІЧНЕ У МУЗИЦІ ЯК ДУХОВНА ПАРАДИГМА КУЛЬТУРИ

Питання про трагічне як про особливу духовну парадигму європейської культури ще не придбало необхідної повноти та послідовності. Трагічне виступає таким феноменом, який не тільки дозволяє відкрити та дослідити зв'язки між узагальненим духовним досвідом культури і смисловими закономірностями конкретного художнього тексту, але й вказує на збіги, спільні щадяхи у логіці культурологічного та музикознавчого аналізів.

Проблема трагічного у музиці дозволяє побачити у музичному жанрі та стилі структурно-смислові основи традиції, тобто творчої смислової системи, яка переважає у даний період. Поняття парадигми у зв'язку із проблемою трагічного дозволяє висвітлити найбільш стійкі форми, «класичні» показники трагічного як духовно-музичного. Зауважимо, що особлива роль музики у втіленні трагічного викликана, що музика усіх епох найбільш безпосередньо висловлює духовні домінанти культури. У тому числі вона відкриває постійні аспекти духовного змісту культури. Саме про парадигму музичної культури (до XVII століття) існує думка, що вона відрізняється високою стабільністю прийнятих норм і переважанням ідей тотожності.

Культурологічне вивчення трагічного у мистецтві збуджує звертатися до антиномічних основ людської культури, виявляти головні трагедійні антиномії людського буття. Трагедійність - це не стільки певний естетичний ціннісний аспект музичного змісту, що зумовлений загальножиттєвим досвідом, скільки специфічна форма розуміння, взаємодії людини зі світом. Вона веде до відмінних інтерпретацій, але завжди пов'язана з розкриттям антиномічності людського життя, нездоланної двоїстості, полярності людського буття. Питання життя та смерті завжди присутні у житті людини. Однак засоби їх інтерпретації залежать від характеру розуміння тих проблем людського буття, до яких схильна та чи інша культура. Якщо культура релігійна, то й розуміння, образи, що народжені у мистецтві, будуть носити відповідно сакральний духовний характер. Якщо культура неприхована світська, антиклерикальна, то, незважаючи на найгуманістичніші концепції - вона буде спрямована на секуляризований світський зміст.

Крізь усі етапи формування людської культури проходить незмінно актуальне трагедійне питання, яке набуває значення парадигми. Саме зі звертанням до структури антиномічних засад буття людини пов'язані два шляхи інтерпретації духовного змісту культури. Кажучи словами П. Флоренського, це протиставлення «усійного» та «іпостасного» начал, що стає центральною антиномією життя. Водночас це є проявлення ґрунтового та універсального принципу самоздійснення людини. Антиномічність для П. Флоренського - головний критерій усякої діяльності людини. За П. Флоренським, «я-я», це наслідок такої діяльності розуму, що гармонічно сполучає «речову» реальність світу (його бездуховні, механічні, «машинні» аспекти) з осмисленням поняття, терміна; тобто П. Флоренський знаходить можливість психологічної мотивації уявлень про головні антиномії буття. Він вважає, що вже діяльність розуму як умова самосвідомості стає антиномічно зумовленою. Цікаво, що від різноманітних форм діяльності людини П. Флоренський відокремлює культуру. У його концепції культ означає діяльність. Саме ця діяльність на його погляд - «...є трансцендентальна умова усіх діяльностей розуму й самого розуму...» (Флоренський П. Культ, релігія та культура. Лекція 2 // Богословські труди. XVII. - С. 104). Однак і ця діяльність заснована на антиноміях. Окрім того, міркуючи про зміст головної антиномії існування та самосвідомості людини, Флоренський описує два головні шляхи її інтерпретації. Перший шлях - трагедійний - пов'язаний з посиленням показу та переживання неможливості виходу з антиномічної «кризи», а також з найбільшою поляризацією, ціннісною дихотомією усіх сил свідомості особистості; другий - посттрагічний - одразу заявляє про себе як про Вихід, зосереджений на Істині та Сенсі як божественному першоначалі, і таким чином уникає «поразки» негативних самооцінок особистості, відмовляючись від підкорення закону антиномії, втім - не відмінює сам закон. Звідси - емоційна двоїстість, амбівалентність трагедійного переживання та піднесено-позитивний однобічний характер посттрагічного почуття.

Історичні передумови цих двох форм та шляхів трагічного у культурі кореняться у відомій жанровій антитезі культове - світське, сакральне - мирське. Довгий час (до кінця XVI століття) уніфікована музика культу грала роль як художньої основи, так і єдиного професійного центра композиторської творчості. Поява жанру меси у XV столітті у функції абстраговано піднесеного мистецтва порівнюється тільки із роллю жанра симфонії. Меса виявилась узагальненням



багатовічного досвіду церковної псалмодії, міцно пов'язаною з молитвеним текстом та релігійним ритуалом. Крім того, у ній ми знаходимо опору на традиції культових антифонних співів. Звичайно, вона поступово починала відчувати світський вплив, на що вказує застосування у музиці культа секвенцій, тропів раннього багатоголосся, звучання органу і таке інше. Яскравішим прикладом такої зверненості церковної музики й «антикатолицьких» ренесансних течій є творчість Палестрини. Таким чином, зосередження духовної культури на даному етапі було у церковній музиці.

Місія духовності, яку виконувала музика храму, інакше - храмове призначення музики, у наступну епоху перетворюється у місію душевно-чуттєвого, яку виконують, насамперед, видовищні жанри, інакше - у театральність. Цьому безумовно сприяв давній зв'язок культових та світських церемоніалів, ті елементи театрального дійства, що таїлись у ритуалах меси, літургії, інших службово-церковних циклах. На відміну від храмовості як своєрідного шляху до розв'язання онтологічних питань людини, театральність звернена до емоційного світу особистості, до особистих пристрастей та драматичних конфліктів. Така її спрямованість сприяє визначенню трагічного як безвихідної, однозначно катастрофічної події. Саме ця риса театрального мистецтва, що у Новий час стає своєрідним антагоністом храмової практики, відкриває шлях до трагедійної інтерпретації трагічної антиномії.

Отже, досвід храмового мистецтва і театру ми можемо розглядати як головні жанрові приклади посттрагічного і трагедійного рішень, як відмінні засоби показу людської духовності, стверджуючи таким чином, що трагічне як духовна парадигма проходить крізь дві головні форми розвитку духовності людини.

Пов'язана з головними жанровими канонами, формами втілювання трагедійності у музиці, жанрово-стильова музична парадигма трагедійності мусить бути розглянута як духовна парадигма.

Яскравим прикладом показу трагедійності у музиці стає творчість французького композитора ХХ століття А. Онегера. Поглиблення специфічної мовно-стилістичної антиномічності образу, з одного боку, і стилістична гомогенність, чистота, з іншого, визначають прийоми трагедійної теми творів А. Онегера. Внаслідок трагедійної ускладненості, смислової антиномічності образу вирішальним засобом його творення стає полістилістика. Тип трагедійного «діяння» в музиці Онегера зумовлений поля-

ризацією та постійною ціннісною суперечністю головних тематичних сфер - «позитивної» («щастя») та «негативної» («горе»), які формуються опорою на досить традиційні прийоми музичного висловлювання. Засобом творення трагічного напруження стає також прийом очуднення. З ним у Онегера пов'язані:

а) порушення нормативних для даного жанру фактурно-гармонійних прийомів (наприклад, у викладанні хоральних тем П'ятої симфонії);

б) втручання групи виразних засобів, що належать до іншого за смисловими функціями жанрово-смислового комплексу (наприклад, поєднання у межах одного образу стилістики хоралу та токати).

Можна досить впевнено говорити, що розвиток прийомів очуднення, розширення уяв про межі стильового синтезу, типізація засобів смислової, відповідно, жанрово-стильової антиномічності в образі безпосередньо пов'язані з утіленням трагічного у музиці.

У симфонічній творчості А. Онегера формуються п'ять смислових рівнів образної концепції трагічного:

- рівень «антигуманного», зла, пов'язаний з використанням «очуднених» скерцо-токати, скерцо-марша, з механізацією усіх інтонаційно-ритмічних, фактурних елементів, амелодизмом горизонталі і дисонантністю вертикалі, до того ж вертикальні рухи пригнічують та обмежують горизонтальні;

- рівень «соціального страждання» - семантичний комплекс, що ґрунтується на деформованих стильових ознаках гімну, хоралу та плачу (колективних первинних жанрів), на політональних сполученнях, «міжтональності», сонорних ефектах;

- образний рівень індивідуального протесту, пов'язаний з ритмічною нервовістю, хроматизацією мелодичної лінії, з втручанням у її розвиток інтональних ознак, з узагальненням через жанри пісні, гімну (псалму) - у їхньому сольному варіанті;

- образний рівень особистого тріумфу - як ствердження щастя та краси людської особистості - веде до тонально-ладової ясності, сталості та діатонічності гармонії, природної простоти метро-ритму, енергії лінійного розвитку - взагалі до відновлення первинного вигляду деяких вокальних жанрів;

- рівень образу-символу звільненої божественної людської природи - Вічності у контексті стислої мелодичної формули (з пантеїстичними рисами).

Досвід музикознавчих досліджень, що звернуті до аналізу трагедійних творів дозволяє відзначити також наступне.

Трагічне в музиці є особливою формою передачі багатства смислових антиномій у людських стосунках, які реалізовані у різноманітних музичних жанрах - від мініатюри (прелюдії) до циклічного масштабного твору (симфонії, концерту, сонати); передбачає наявність певного логіко-семантичного прототипу образної концепції, але водночас даний прототип, пов'язаний із загальними передумовами композиційного рішення, може бути незалежним від конкретних музичних форм - структур (тобто може використовуватися у дво-, тричастинній простій та складній формах у сонатному *allegro*). Він також дозволяє звертатися до найрізноманітніших модифікацій музичного стилю.

Крім того, годовними рисами традиційної моделі трагічного в музиці стають: а) наявність стійких інтонаційних тематичних комплексів, що стверджують позитивний смисл образу і безпосередньо залучають до вічних цінностей; б) відсторонення даних комплексів у процесі їх композиційного становлення, яке виступає стійкою межею трагічного образу і виявляє його самосуперечність; в) збереження і збільшення внутрішнього смислового протиріччя у фінальному розділі твору та його найбільша гострота у розрядці.

Втілення у музиці трагічного пов'язане з пошуком суперечності у життєвому досвіді та її «оберненням» на суперечну смислову структуру образу, в той же час воно створює шляхи до «втечі» від цих суперечок, залишаючи домінантою основи образу позитивне, «очищене» довгою традицією тематичне начало.

Істотною особливістю композиційного шляху до трагічного в музиці стає смислова «персоніфікація» образу та відкриття його складності через внутрішньостильову суперечливість, що спирається на поліфонію жанрових початків музичного висловлювання.

Концепція посттрагічного також зумовлює свою символіку, а відповідно до неї, і свої жанрові відкриття. Так, через творчість О. Месіна у різних варіантах проходять три теми - Релігія, Природа, Любов - для кожної з котрих він знаходить нетрадиційні жанрові форми, у певному відношенні винаходить їх заново. У зв'язку з жанровими новаціями Месіана варто відзначити, що свої розгорнуті коментарі - тлумачення духовного змісту власних творів і власної композиторської техніки - він застосовує до вже існуючого музичного тексту. Тобто не слово виступає як коментар (звичний) до музичного задуму, а навпаки: музика є тим справжнім змістом твору, у

світлі якого зрозумілі і складні словесно-поетичні тексти, складені Месіаном, і складні символічні взаємодії між музичним і словесним рівнями твору.

Музика Месіана відрізняється особливою цілісністю - стильовою статикою - що можливою інтерпретувати у межах усієї його поезики як вираз соборності, пошук «абсолюта», як естетичне виправдання життя, «знак» сталої гармонії світобудови.

«Світлоносність» музики Месіана - наслідок його глибокого інтересу до сонорної краси музики як до гри звуко-фарб, звуко-кольору, як до можливості відкриття нових музичних колоритів.

Саме у творчості Месіана «ідея всеосяжної, художньої символіки» (О. Шпенглер) набуває значення універсальної наскрізної ідеї поезики. Ця ідея підкоряє головні рівні композиції - структурно-логічний, інтервально-інтонативний (тематичний), фактурно-гармонічний та динамічний. Кожен з цих рівнів у творчості Месіана виявлений за допомогою декількох прийомів, що повторюються не тільки в межах одного твору, але й усієї творчості. Принцип повтору стає найважливішим естетичним принципом Месіана. Він виявляється і як буквальна тематична реконструкція, і як стилістична статика, і як символічна сталість.

Три постійні риси творів Месіана:

1 - абсолютна завершеність (як формальна, так і ціннісно-смілова) музичного твору;

2 - стилістична обмеженість, гомогенність окремих складових образу, що стає умовою їх багаторазового повторення і відтворення;

3 - особлива призначеність провідних символів у поєднанні з їх порівняльною нечисленністю; враження від останньої «пом'якшується» внутрішньою варіативністю символу та прийому, втім, у межах відомої смислової величини.

Крім того, для поезики Месіана важливими аспектами стають:

- інтерпретація музики як програмного цілого з обов'язковим використанням словесних визначень - у вигляді як загальної назви опусу та його розділів, так і у вигляді характерологічних вербальних ремарок;

- принципова сонорність, тобто загальне відношення Месіана до музики як до естетично досконалого звукового феномену («актуально-прекрасного»);

- прагнення, притаманне багатьом митцям ХХ століття:

перегляд - подолання «фаустівського» начала у сучасній культурі, тобто намір вийти за межі стереотипів «західної» свідомості людини, у тому числі - стереотипів смислової інтерпретації музики (її інтонаційної та естетичної природи). Саме у зв'язку з даною тенденцією народжується так званий орієнталізм Дебюссі, що трансформується у «екзотичні вибухи» та стійкий західно-східний універсалізм музичної мови Месіана.

Месіан віддає перевагу особливому засобу композиції, що поєднує подрібненість, класичну чіткість та строгість структурних меж з їх «нескінченим» відтворюванням, вільним подовженням безкрайнього ряду звукових уподібнень. З одного боку, він прагне до завершеності музичної форми у кожен момент її становлення в часі; з іншого - до створення загального уявлення про «безмежний простір музики». Таким чином, статичні фактори композиції виявляються супутниками її динаміки, носіями «динамічного спокою» (І. Стравінський). Враженню спокою від музики Месіана сприяє помірно-повільний темп та «тиха» динаміка, поглиблена у багатьох випадках до PPP (вказівки на PPP взагалі можна вважати для Месіана нормативними).

Інтерес до чистого самотиску звукової форми веде Месіана до розвитку її безпредметно-орнаментальних функцій. Вони стають частиною процесу символізації простору та часу в їх космологічному розумінні. Ця широта символічних пошуків Месіана зумовлює відносно-метафоричне значення поетичних емблем-порівнянь і підкреслює провідну семантичну роль музики.

Типовість композиторського пошуку Месіана для композиторських методів ХХ століття виявляється і в тому, що він відчуває себе Митцем універсального обсягу - який здатен створювати вселюдські концепції буття. Звідси - наявність у музичних творах яскравих словесних коментарів; звідси і потреба висловлюватись, роз'яснювати своє розуміння людської історії як гармонійного цілого.

Нарешті, стильові пошуки Месіана органічно входять до тієї сукупної «картини світу», яка виникає у творчості французьких композиторів межі ХІХ-ХХ ст., І половини ХХ століття і стає невід'ємною частиною національної традиції. Так, ім'я Месіана стає в один ряд з іменами Вареза, Жоліве, Булеза і Дютійє, водночас підкреслюючи їх відмінність від Дебюссі; від останнього їх відокремлює прагнення піднести свою емоційну настроєність до рівня універсальної концепції, «науково» посилити власне бачення світу, обґрунтувати його

вагою філософського-естетичного або якою-небудь іншою «об'єктивною теорією». (Стравінський І. Ф. Статті. Спогади. - М., 1985. - С. 30-31.)

Таким чином, досвід творчості деяких провідних майстрів музики ХХ століття дозволяє говорити, що трагічне, по-перше, виявляється однією з найскладніших парадигм духовної культури, оскільки безпосередньо пов'язане з двоїстістю людського буття («смертне - безсмертне», «сакральне - мирське», «божественне - людське», «релігійне - світське» і т. ін. По-друге, як духовно-музична парадигма трагічне відбиває і зберігає різноманітні історичні етапи жанрового становлення музики. Вивчення трагічного у музиці дозволяє також зрозуміти неоднорідність категорії «духовна музика», її нове значення у наші дні. По-третє, трагічне у музиці безпосередньо пов'язане з її жанрово-стильовим змістом, та з роллю жанра у музиці як стійкого семантичного знака. Розмежування трагедійного та посттрагічного шляхів, втілення трагічної антиномії в музиці стає істотним засобом жанрово-семантичної типології музики. По-четверте, традиції композиторської школи ХХ ст., у тому числі традиційні аспекти стильових пошуків Онегера і Месіана, дозволяють характеризувати деякі стильові прийоми як стійкі засоби передавання трагічної ідеї. Для названих прийомів саме сфера трагічного стає смислопороджуючою. Так, полістилістика і пов'язані з нею різні прийоми стилістичного очуднення сприяють передачі трагедійного конфлікту, розвиток сонорного феномену, взагалі, іншого принципу континуумної організації у музиці стає особливо важливим для втілення посттрагічного. У зв'язку з цим, внутрішньоконтрастну полістилістику і комплементарно-сонорні тенденції в музиці можливо охарактеризувати як важливі самостійні естетичні принципи, через які знаходять себе духовні інтереси культури.

ЧЕБОТАРЕНКО О. В. ,  
м. Кривий Ріг

## МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА ДУХОВНО - ТВОРЧОГО ДІАЛОГУ

Питання про роль музики у контексті культури сьогодні є вже звичайним. Однак поняття про музичну культуру та методи її вивчення залишаються відкритими. Їх суперечність може бути з'ясована перехідним міждисциплінарним характером

такої галузі наукового знання як музична культурологія.

Між тим, існує ряд таких феноменів музичної творчості, які повинні бути визначені та досліджені перш за все як музично-культурологічні. Саме їх виявляє виконавська культура (у тому числі - галузь гри на музичному інструменті), що спирається, як на автономно-художні, на явища виконавської традиції, стилю, типу інтерпретації та, нарешті, виконавської форми.

Однією з найбільш важливих та багатозначних проблем музичного виконання, ширше - виконавської культури - є діалог - сотворчість композитора та виконавця, що трансформується у діалог виконавця-слухача. Поняття діалогу допомагає розглядати музичне виконавство у контексті ціннісно-сміслового духовного досвіду культури.

Виступаючи «провідником» ціннісно-сміслового змісту культури, духовних домінант суспільства, композитор стає носієм змін та оновленої традиції, формує у свою чергу діалогічні взаємовідносини з традиційним досвідом культури (діалог традиції та новаторства, «канону» та «антиканону»).

Занурюючись у глибини «підтексту» твору, виконавець тим самим також залучається до ціннісного комплексу культури. Взаємодія виконавця - твору - духовного досвіду культури, на наш погляд, є одним з найбільш актуальних питань музичного виконавства.

Розгляд виконання як гри приводить до поняття гри у широкому аспекті. Однак, ми обмежимося аналізом лише деяких її сторін:

1) технологічної - тобто безпосередньо-звукового відтворення авторського задуму у певній виконавсько-ігровій сфері. Воно пов'язане з виникненням своєрідних жанрів виконавської гри, таких, як: фортепіанна, струнно-смічкова та інші;

2) «іманентної гри» автора з музичним матеріалом, традицією, композиційними можливостями, тобто створенням автором особистої умовної реальності художнього твору на основі доступних для нього знаково - семантичних мовних норм, на основі його участі в діалозі «канону»-«антиканону» (як «великого» часу мистецтва за М. Бахтінім);

3) власне, інтерпретації - як реалізації виконавської програми - особистого семантичного вибору виконавця, формування нової сукупності умовних образних значень, що збуджують сотворчі зусилля слухача.

Для виконавської діяльності особливо важливий



«слуховий досвід епохи», тобто установки слухацької свідомості. Виконавець - фігура, типова для культури традицій, оскільки поширення музики відбувається шляхом виконавських повторень. Успіх повторень у більшості випадків залежить від факту популярності музичного твору, від того, наскільки він до вподоби слухачеві. Ця обставина виявляє достатньо складну проблему «доступності», «популярності» музики, у якійсь мірі - ступеня ангажованості мистецтва у суспільстві та суспільством. У сьогоденні ми зустрічаємось з явищем «протидії» елітарного та масового мистецтва в культурі, зі збільшенням дистанції між ними... Вочевидь, саме цей факт пояснює перевагу у концертних програмах «популярної» класики, тобто творів, «перевіраних часом», що, таким чином, покращує діалогічність музики.

Відношення виконавця до «авторської» семантичної програми опусу створює умови для слухацького сприйняття, у свою чергу, програмує його. Ця передача задуму від автора до виконавця, і далі - до слухача, лежить в основі процесу виконавської гри як естетико - культурного феномену, оскільки усі учасники діалогу оперують тими смислами та можливостями осмислення музики, які сформовані сучасною їм культурою, можуть бути доповнені, поширені, в залежності від особистого духовного досвіду виконавця та слухача (у порівнянні з авторським). Процес виконання як діалогічної передачі духовного досвіду культури у тому його особистому переломленні, яке створює виконавська та слухацька інтерпретація, дозволяє виділити три основні форми виконання як діалогу.

Перша - умовно визначена як аутентична - означає закріплення «авторської» образно-сислової моделі як інваріантної, пов'язаної з виконавською задачею найбільш точного відтворення усіх вимог авторського тексту.

Друга - може бути названа транскрипцією, оскільки допускає часткову зміну смислового змісту опусу, не порушуючи, однак, тієї його цілісності й завершеності, що зумовлена авторським рішенням.

Третя - є «новою редакцією» авторського тексту, бо є протиставленням «авторській» семантичній програмі оригінальної виконавської версії. Саме вона виступає найбільш сотворчою, оскільки «третього» смислового виміру, що, за теорією М. Бахтіна, є головним результатом духовно - творчого діалогу і зумовлює найбільш далеку адресованість авторських ідей та їх найбільш повну «відчутність». Така сотворча форма діалогу висуває перед слухачем найбільш складні завдання порівняння різних можливостей смислового «прочитання»

твору та вибору тієї серед них, що задовольняє особисті духовні потреби слухача. Така форма діалогу найглибше змінює стереотипи слухацької свідомості та готує її до сприйняття нових смислових норм музики. Якими вони будуть - залежить від успіху виконавської реалізації авторського задуму не менш, ніж від самого задуму. Отже, у загальному діалозі музики та культури, що відбувається через діалог авторської, виконавської та слухацької свідомостей, ігрова діяльність виконавця, апробуючи нові шляхи художньої умовності, стає центральною й інтегрує духовний зміст музичної культури.

Деякі автори вважають, що питання музичного виконання як інтерпретації конкретного тексту найбільш гостро постає при звертанні до творів XVIII століття та створених раніше. У названий час нотні записи містять лише натяк на те, як треба грати; головний зміст визначається мистецтвом імпровізації; композитор сам є виконавцем; нарешті, виконавець не може грати інакше, ніж було прийнято і як дозволяли технологічні якості інструментів. Однак, як свідчить і виконавський досвід, й досвід музикознавчих аналізів, завдання інтерпретатора не стає більш легким, коли в тексті присутні виконавські вказівки і може набути нездоланної ускладненості, коли частота та наполегливість цих вказівок перетворює текст опису з авторського в авторитарний, тим самим позбавляючи виконавця права вільного діалогу з автором.

Слід відзначити, навіть, деякий парадокс: посилення ролі виконавця-інтерпретатора веде до обмеження смислового поля авторського інваріанту художнього змісту опуса. І як наслідок - порушення діалогу «інтерпретатор-автор».

Виконавська культура романтиків була сформована насамперед як інтерпретаційна. Саме епоха романтизму перетворила ціннісну діяльність виконавця на самостійну й відкрила таку важливу властивість інтерпретації, як її масовість.

Романтична інтерпретація розкрила зміст виконавського акту як особисто-творчого зусилля, як самовисловлювання та самоствердження виконавця, як його права на свободу та «суб'єктивність», тобто - на можливість сотворчого «редакційного» діалогу виконавця - композитора. Можливо, це пов'язано з особливим характером романтичної епохи, що сама зацікавлена найперше динамічним, мінливим, оригінальним, альтернативним...

Романтична інтерпретація вперше відкриває автономію виконавських засобів, що уточнюють та деталізують жанрово-стильовий зміст музики, відповідно до замислу конкретного опуса. Виконавські ремарки як стилістичні, стають такою ж

стійкою ознакою жанрово-стильового комплексу, як й метро-висотна фактурна організація тематизму. Більш того, поступово вони набувають функцій самостійних жанрово-семантичних знаків. За їх допомогою як автор, так й виконавець можуть використовувати важливі для музичної драматургії прийоми узагальнення через жанр, «очуднення» жанру, жанрового синтезу та інші. Таким чином, жанрова семантика стає одним з провідних чинників виконавського діалогу.

Поява нового типу виконавських ремарок в музиці останніх десятиліть свідчить про переосмислення жанрових форм музики та розширення їх виконавських аспектів.

В ХХ ст. ставлення до виконавця та виконавської форми змінюється. Ця зміна пояснюється зростаючим ускладненням музичної семантики та логіко-конструктивних норм музики. Інакше кажучи, зміна уявлень про музику як особливу форму художнього висловлювання трансформує й феномен виконавської форми. Тому дослідження її долі в сучасній музиці пов'язане з вивченням тих змін, які відбулися в музичній культурі в цілому. Звернення до виконавської культури ХХ століття, до особливостей виявленого нею типу інтерпретації та до тих змін, що відбуваються у виконавській формі в сучасній музиці - це найскладніше питання для усіх дослідників, перед яким вони, як правило, зупиняються. Єдине, що можна вважати безперечним - різке зростання кількості виконавських знаків у нотних текстах представників ХХ століття, починаючи з нововіденців.

Увага до цих знаків з боку композиторів ХХ століття свідчить про пошуки нових семантичних можливостей в галузі жанрової природи музики, яка втрачає свою знакову «узагальненість» (характерну для музики більш ранніх епох), набуває рис авторизованості, «унікальності».

Діалогічні риси виконавської форми в музиці ХХ століття можливо уявити, як такі:

- постійна роздвоєність музичного задуму на авторський-виконавський;
- розгалуженість жанрового змісту музики на традиційно-канонізований та новаторський («антиканон»);
- двоїстість, амбівалентність процесу розвитку музичної культури, музичної свідомості, для якої однаково важливі як повторення, опора на традиції, так й їх оновлення, відкриття нових аспектів духовного досвіду особистості.

Саме для музики ХХ століття рішуча жанрова деструкція стає важливим знаком нової музичної архітектоніки (за

М. Бахтінім).

Дуже часто в опусі сучасної музики (особливо в творчості останніх десятиліть) художній текст постає перед виконавцем настільки новим та незвичайним, настільки іншомовним, що виникає необхідність у гіді-перекладачі, роль якого бере на себе композитор. Це зумовлює зростання кількості виконавських знаків, їх ускладнення, розмаїтість. Нова природа виконавських знаків свідчить про оновлення художнього смислу - оновлення настільки рішучого, що воно захоплює й природу діалогічних взаємовідносин композитора і виконавця.

На сьогоднішній день саме мобільність, антиномічність ціннісних уявлень в культурі та про культуру, що може пояснити ускладнення композиційної техніки та мови у музиці, у цілому ускладнює і створення виконавської традиції у галузі сучасної фортепіанної музики. Відсутність цієї традиції, в свою чергу, заважає формуванню якогось достатньо цілісного типу інтерпретації, виконавського стилю. Цим можна пояснити й ускладненість виконавської форми та її аналізу. Ця ускладненість «прирікає» музику зберігати «мовчання», «загадковість»; пояснює «неувагу» до неї сучасних виконавців, їх нерішучість у діалозі...

Таким чином, ключовими, водночас, інтегруючими поняттями виступають для виконавця поняття жанрової семантики та семантичної програмності у широкому культурологічному контексті, звернені до «духовних» домінант, до ціннісного вибору культури.

Виконавська інтерпретація як діалог, як питально-відповідне розуміння, набуває переконливості саме в проекції на інтерпретацію (у розумінні М. Бахтіна).

Образ автора (композитора) як критерій жанрового осмислення музики є найбільш загальним інваріантом виконавської форми та «місцем зустрічі» виконавця та композитора.

Для дослідження музики на сучасному етапі та питань її виконання особливо важливі такі «програмні» вказівки (як «явні», так і «неявні»); до них можна віднести не тільки жанрові назви, вербальні характеристичні ремарки, але й усі випадки авторських коментувань свого методу й стилю.

У зв'язку з цим, обґрунтованість інваріанта виконавської форми у творчості сучасних композиторів пов'язана, насамперед, з аналізом та семантичним вивченням музичної форми творів, цілісної єдності авторсько-виконавського

осмислення, як тільки-но передбачуваного діалогу, як майбутньої можливості поширення смислового кола розуміння твору через поширення дистанції між художньою позицією автора і виконавця. Це пояснює перевагу «аутентичної інтерпретації у виконанні творів сучасних композиторів.

## ТРАДИЦІЯ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ У ВІТЧИЗНЯНІЙ КУЛЬТУРІ В ЇЇ ІСТОРИЧНОМУ СТАНОВЛЕННІ

На сучасному етапі дослідження духовної музики існує ряд проблем, що привертають увагу музикознавців. Одна з них - це проблема цілісності, розглядання історії вітчизняної музики як єдиного процесу формування національної традиції від середніх віків до сучасності. Дане питання тим більш важливе, оскільки більшість музикознавців розподіляє історію вітчизняної культури на два етапи - від XI до XVII ст. та від початку XVIII ст. до теперішнього часу. Їх протяжність та значна відокремленість один від одного дозволяють розглядати їх риси як твірні для різних типів культур, умовно названі як «середньовічний» (або «давній») та «новий».

Різниця між ними, що спостерігаються і в загальноєвропейській історії, особливо відзначена у вітчизняній культурі. Ця обставина, а також особливості кожного із зазначених періодів знайшли висвітлення на сторінках дослідницької літератури. У визначенні принципів відмінностей давньої культури від нової велику роль відігравали дослідження Д. Ліхачова, Г. Вагнера, Д. Успенського, М. Бражнікова та інших.

Особливої методологічної ваги набула книга Ліхачова «Поетика давньоруської літератури». В цій класичній праці Ліхачов обмірковує ряд питань, які мають близьке відношення до природи музичної творчості Середньовіччя. Серед них:

а) визначення явища трансплантації як особливого механізму формування вітчизняної культури шляхом перейняття, переносу та освоювання «чужого» інонаціонального досвіду. В даному випадку - як його розуміє Ліхачов - можна побачити загальний закон розвитку вітчизняної культури, який діє не тільки у «середньовічний» період, а також у більш пізні часи:

б) виявлення особливого характеру взаємозв'язку нашої Вітчизни з іншими європейськими країнами, ролі «європеїзації» у вітчизняній історії. Спостереження Ліхачова у цій галузі свідчать, по-перше, про поступову переорієнтацію вітчизняної культури до XVIII ст. із Сходу на Захід; по-друге, про постійний діалог у вітчизняному художньому досвіді «західних» та «східних» інтересів, які в рівному ступені усвідомлюються як власні;

в) визначення особливої природи жанрів та стилей у давньому мистецтві, зокрема, особливого закріплення стилю за жанром, суворой стильової «дисципліни». Ліхачов помічає: «Автори не прагнуть до самовизначення у стилі, але залишаються у межах традиції вибраного ними жанру». Таке відношення до стилю зв'язано із специфічним станом середньовічних художніх жанрів, оскільки мистецтво на той час ще не відокремлене у самостійну галузь діяльності, підвладне вимогам життєвої або релігійної корисності.

Звертання до теорії Ліхачова уявляється необхідним з таких причин:

по-перше, духовна музика виникає у середньовічний період, і на неї можуть бути перенесені характеристики, знайдені Ліхачовим як вихідні, типологічні ознаки даного явища; по-друге, Ліхачов побіжно розробляє теорію середньовічного жанру і - ширше - давньої культури, яка поки що не достатньо розроблена у вітчизняному музикознавстві.

Сьогодні галузь медієвістики значно віддалена від питань музичної історії нового часу. Тому вітчизняна музична історія виявляється теоретично розведеною, усвідомленою як два несумісні явища. «Перевести», будь-який середньовічний жанр через цю межу теоретично виявляється дуже складно, хоч в реальній музичній історії такий перехід був здійснений. Одним з таких жанрів, що перейшли межу «старого» і «нового» культурних вимірювань, була духовна музика, зокрема літургія.

У сьогоденному музикознавстві не висвітлена з достатньою повнотою різниця творчих підходів, принципів жанротворення, композиційних процесів у музиці до XVII ст. і в так званий «новий» час, який охоплює класичний період - XIX ст. - з його вершиною - кризою на межі XIX-XX ст. Основні відмінності у музичній творчості середньовічного і «нового» періодів можна звести до наступних пар:

- переважання прагматичної спрямованості - художня автономія і свобода;

- повновладність первинних жанрів - ствердження вторинних жанрових начал як основи професійної музики;

- перевага традиції анонімності, уникання індивідуально-особистих позицій - провідна роль авторства, яка виявляється, зокрема, у тому числі, і у відокремленні тексту як унікального і точно фіксованого результату творчості;

- підкорення загальним стильовим канонам, повторення переноси прийомів та текстів - уникання стильових збігів, прагнення стильових відкриттів, новацій;

- пріоритет, «естетики тотожності» (Лотман) - тенденція переборювання відомого, перетворення художнього досвіду в естетичних уявленнях.

Отже, доля жанру, що прямує від одного з них (початкового) до іншого може складатися двома шляхами: перший перебуває у повній відмові від первинних умов побудови і функціонування; другий - у знаходженні середнього стану між двома історично і естетично різними системами творчості - рівноваги в увазі до них, неминуче хиткої і неминуче пов'язаною з протиріччями.

Основною якістю літургії, втративши яку, вона руйнується як жанр, є службовість. Ця якість визначається характером словесного тексту, що закріплений у «колі» ритуальних дій. Без молитовного словесного тексту літургія відбутися не може, він створює і передає особливу позицію жанру; але він може бути у всій повноті і правильності оцінений тільки з певної, можливо єдиної, позиції. Користуючись поняттям Х. Ортеги-і-Гассета, можна сказати, що словесний текст літургії безпосередньо передає її «естетичну тему». Суттю цієї «естетичної теми», за словами Ортеги-і-Гассета є широкий «кут зору», під яким розглядаються найважливіші сторони людяності. Тому літургія невід'ємна від релігійного «куту зору», і не може відірватися від «естетичної теми» релігійної чинопослідовності. Таким чином, шлях її переходу від однієї епохи до іншої, в нові культурно-історичні вимірювання стає шляхом компромісів та внутрішніх протиріч. Головним з них виступає протиріччя прагматичної (первинної) та художньої (вторинної) задач жанру.

Розвиток літургії у XVI-XIX ст. підпорядкований загальним тенденціям еволюції церковної музики (і - через них - загальним процесам розвитку вітчизняної музичної свідомості). Провідними з них стають такі:

- засвоєння норм, правил західноєвропейського багатоголосся, формотворчості, драматургії - новий урок «трансплантації», що його переживає вітчизняна музика;

- зростання ролі авторського, індивідуально-стильового



начала, яке сприяє появі авторських циклів літургії;

- стильова ретроспекція : прагнення відродити втрачену національну чистоту і жанрову цільність церковної музики.

Остання тенденція історично найбільш пізня (межа ХІХ-ХХ ст.), вона протидіє першим двом, але не веде до заперечення можливостей авторського «прочитання» літургійного циклу.

Взагалі, саме музична сторона літургії передає історичне прямування цього жанру і являється провідником для позиції прагматичного й вільно-смыслового начал. Музика - це необхідна частина богослужіння і, в той же час, давній предмет сперечання в теологічній і близькій до неї за підходами літературі. Роздвоєність змісту літургії на традиційну релігійну символіку і більш вільну музичну семантику відбилася у подвійності оцінок, теоретичних підходів як до літургії в цілому, так і до її музичної форми. Своєрідність жанру літургії примушує вивчати її у двох напрямках - теологічному та музикознавчому, а також примушує побачити необхідність поєднання цих підходів.

Літургія як чин і як жанр є поєднанням різних сфер діяльності: безпосередньо дії, читання словесного тексту і співу. Кожна із цих складових має свою структуру, символіку і культурологічну значимість. Це дозволяє виділити кожна з них як самостійну жанрову галузь. Таким чином, наявність даної триєдності свідчить про те, що літургія є поліжанровою цілісністю.

Основна ідея літургії переломлюється через три образно-емоційні сфери. Перша з них народжується із «духовної тиші» і набуває форму зосередженості, молитви; друга пов'язана з образом розчулення, і третя - з образом піднесеної радості-хвали. Ідея, котра лежить в основі літургії відбивається у дії, але сама дія складно-символічна і потребує попередніх знань, досвіду релігійного життя для розкриття її змісту. Основний текст, що розповідає про життя та подвиг Ісуса Христа, викладається у молитвах, вигуках під час читання Євангелія. Таким чином, основний зміст тексту передається з допомогою читання або речитації. Спів, який використовується у гімнах або ектеніях, виникає у моменти психологічної напруженості. Сам жанр передбачає «урочисту пісню», хвалу. Відбувається так звана «надмірність благодаті», яка приводить до «музичного» тлумачення тексту. Закономірність зміни однієї манери виконання іншою зумовлює краще сприйняття служби. Закономірність зміни «молитва - вигук - хор» також приводить до хвильового розвитку служби, де в момент психологічної

напруженості виникає музичний епізод.

Стан молитовної зосередженості («тиші») найбільш відчувається у першій частині літургії - проskomідії, що відповідає етапу підготовки не тільки дійової, але і моральної. У другій частині спостерігається зміна стану, яка свідчить про активне становлення і відповідає характеру самої частини - літургії оглашених. У третій частині панує сфера хвали, що визначає її як кульмінаційну зону і виявляє почуття «вірних» парафіян. В момент «поєднання» з Богом і у фіналі гімну найбільшого значення набуває стан розчулення або «м'якого суму» як результат дій, спрямованих на досягнення основної мети - безсмертя. Виникаючи із фізичної тиші проskomідії, літургія повинна завершитися досягненням «духовної тиші» та розчуленого злиття з Богом, яке стає знаком завершеного таїнства релігійного оновлення. Взагалі у процесі розгортання служби відбувається поступове зростання основної ідеї літургії. Священній меті літургії - очищенню і примиренню з Богом повинно сприяти перетворювання, перехід зовнішнього порядку, подій служби, у внутрішній психологічний план - в почуття, стан душі віруючих та сердечне діяння. Тому психологічний момент у літургії стає важливим і поворотним; завдяки йому умовна, навіть ілюзорна за характером єхаристична жертва стає прообразом Голгофської жертви, а кожний із віруючих утілюється наче у Христа і проходить кожного разу весь його шлях, переживає його біль як свій. Безпосереднім висловленням психологічного руху, який став або стає внутрішнім, духовно-емоційним, є музика. Вона є своєрідний важіль переведення рухів зовнішньої дії у психологічний стан, у внутрішню роботу свідомості. Іншими словами, музика є засобом досягнення, зразком необхідних психологічних станів і сам стан, відроджений у звуках. Вона не може бути випадковою, вона повинна відповідати високим духовним задачам літургії.

Таким чином, значення образної уяви та естетично наповненого співчування настільки важливе, що можна говорити про народження ідеї музики як вищого, досконалого відбиття божественної природи людини та релігійно-культової ідеї. В цьому полягає, на наш погляд, головна передумова протиріччя літургійного чину, передумова його історичної долі, яка виявлена у боротьбі «прагматичного» і «художнього» начал.

При зіставленні літургії як службового чину і літургії як музичного циклу ми виходимо з того, що літургія як музичний цикл проходить через неминучі зміни жанру. Гімни, які співаються, з'являються у кульмінаційні моменти служби. Вони

складають основу «музичної» літургії, в якій основне смислове навантаження переноситься на музичний зміст. Таким чином, музика сприяє розкриттю і відтворюванню емоцій, народжених із душевного стану людини, викликаного процесом служби.

Розвиток літургії-циклу йде шляхом поступового розширення художньо-смислового змісту циклу та збільшення кількості музичних «номерів». Так, ідея, що її висловлює Ю. Келдиш про семичастинну структуру циклу літургії, знаходить підтвердження у творчості Березовського, Бортнянського, Веделя. Літургії цих композиторів є так званим класичним зразком жанру.

Починаючи з Чайковського відбувається поступове розширення масштабу літургії за рахунок добавлення ектеній, піснеспівів євхаристичного канону та ін. У Чайковського, таким чином, літургія охоплює 15 номерів. Рахманінов поширює її до 20. Серед «церковних» композиторів близька за складом до Чайковського літургія Гречанінова. Літургії інших композиторів – Копилова, Панченко, Кастальського є повнішими, докладнішими за обсягом відносно основного змісту літургії і, таким чином, ближчі до літургії Рахманінова. Однак за структурою і логікою розвитку літургії вище названих композиторів, незважаючи на значну кількість номерів, продовжують, на наш погляд, семичастинну структуру літургії. Це відбувається завдяки тональній логіці та інтонаційним зв'язкам. Кожний із розділів літургії поєднує в собі від одного до 3-4 номерів. Можливо, таке «тяжіння» до семичастинності пов'язане з концентрацією музичного матеріалу навколо основних піснеспівів - гімнів.

Одним із поєднуючих моментів, що дозволяють говорити про літургію, як про цикл, є тональний план. Аналіз літургій названих композиторів показує, що існує певна логіка трактування тонального плану. Для усіх циклів характерна тональна замкненість, симетрія, навіть звісна концентричність, найбільш помітна у літургіях Березовського, Бортнянського, Рахманінова, а також у Панченко, Копилова. Все це свідчить, що у кожному випадку тональний план є не випадковим, а ґрунтовно обміркованим.

Аналізуючи літургії, необхідно сказати про канонічні установки, які спрямовують композиторські задуми. Так канонічність словесного тексту зумовлює значну кількість збігів у літургійних піснеспівах. Це пов'язано зі структурою піснеспівів, а саме з кількістю розділів в них. Крім того, збереження за духовним словом провідної смислотворчої ролі

визначило збіги так званих «кульмінаційних зон» не тільки у літургії в цілому, але і у визначених розділах чи піснеспівах.

Вивчаючи літургійну музику кінця ХІХ-початку ХХ ст., треба відзначити, що вона поєднала дві традиції, пов'язані з інтерпретацією словесного тексту. Перша безпосередньо іде від слова - результат «омузичнення» словесного тексту. Друга - спрямована «назустріч» слову і сприяє розвитку музичної кантиллени.

Тому особливе значення набуває взаємодія словесно-обрядової і музичної символіки. Образні значення в музиці виникають в силу закріпленості типу звучання за певним словесним текстом. Таким чином, словесний текст виступає як фактор виявлення стабільного сміслу музичних елементів. Подібно словесній, музична символіка складається з простих елементів музичної мови. Означені елементи набувають символічно-сміслового навантаження тільки у рамках літургії. Так, наприклад, музичне «сходження» сприймається як поєднання з божественною природою, а зворотний рух як неможливість цього поєднання. Музичне «сходження» частіше пов'язане з образами хвали як найвищої жертви Богу, під час якої відбувається так зване з'єднання з ним. Взагалі, у літургії, зокрема, у її словесно-музичній символіці, переважає образ, пов'язаний з молитвою, в якому найбільш яскраво відображається ідея кругообразності, характерна для всієї літургії.

Сфера молитовної зосередженості має такі ознаки: а) душевна тиша і звідси «тиша» динамічна; б) відсутність різних темпових змін, перевага розміреного руху; в) у мелодичному плані - поступовий рух; г) в інтонаційному - основні інтервали, в межах яких відбувається рух - терція, кварта; д) у факторі - відсутність різких стрибків, модуляцій.

Наявність даних ознак спостерігається у більшості піснеспівів літургії, що дозволяє говорити про перевагу в літургії образів молитви та «м'якого суму».

Образ радості - хвали займає теж значне місце у піснеспівах літургії. Для нього характерні: а) динамічна насиченість; б) різкі темпові зміни; в) у мелодичному плані - від поступового руху до стрибків на різні інтервали; г) у фактурі - використання модуляцій, гармонійного типу фактури.

Образна єдність, яка виходить із словесно-текстової і приводить до єдності музично-інтонаційної, дозволяє зробити висновок про виникнення канонів, пов'язаних з інтерпретацією жанру літургії, яка складається до кінця ХІХ-початку ХХ ст.

Наявність даних канонів у трактуванні того чи іншого образу приводить до виникнення інтонаційної спільності, схожості прийомів, що дозволяє зробити висновок про існування єдиної музичної мови даного жанру. Іншими словами, за кожним із образів закріплюється певне коло інтонацій, прийомів, використовуючи які композитори ніби «гасять» індивідуальні стильові відмінності. Так формується єдиний музичний «образ літургії», який зберігає своє значення і основні прийоми виразності у творчості «нащадків» нової вторинно-жанрової традиції інтерпретації літургії.

КОЗЛОВ Р. А.,  
м. Кривий Ріг

## ЧАСОВІ ТА ПРОСТОРОВІ АСПЕКТИ ДУХОВНОСТІ У П'ЄСІ Г. КОНИСЬКОГО «ВОСКРЕСІННЯ МЕРТВИХ»

Духовність як спрямованість діяльності людини на добро чи зло (антидуховність) формується під впливом багатьох чинників, які складають дві основні групи: внутрішні (система моральних принципів людини, світогляд людини в цілому, самовиховання) та зовнішні (виховання, вплив суспільства). Кожна з груп, кожен чинник відіграють окрему роль у цьому процесі формування, зміст якої, однак, може змінюватись у залежності від різних обставин. Проте деякі складові названого процесу закріплені за певними факторами, так, наприклад, поняття ідеалу формується передусім внаслідок спілкування людини із суспільством, внаслідок впливу останнього.

Дослідження змісту понять духовність, високодуховна людина, створеного певною епохою, філософською системою, окремою людиною, а таким чином, і дослідження їх світоглядних позицій повинно базуватися на з'ясуванні й детальному аналізі ідеалу високодуховної людини, так чи інакше викладеного.

Ми зупинимось на аналізі ідеалу та антиідеалу, художньо переданих Г. Кониським у його п'єсі «Воскресіння мертвих», з метою з'ясування світоглядних переконань цього письменника й, до певної міри, його епохи. Зрозуміло, що повний аналіз ідеалу як образу людини - значна робота, тому обмежимося часовими та просторовими аспектами світогляду, як одними з первинних у його структурі.

П'єса «Воскресіння мертвих» - класичний зразок

української шкільної драматургії XVIII ст. Її образна система спрощено-антагоністична: носій добра Гіпомен чітко протиставляється антигероеві Діоктиту. Аргументи на користь цього твердження легко виводяться з аналізу конфлікту твору.

Просторова та часова організація твору відбувається за допомогою протиставлення «земної» та «небесної» «частин світу». Перша характеризується чіткою локальною визначеністю її складових і яскравим відчуттям часу - адже саме тут відбувається розвиток сюжету. В другій чітко протиставляються два «локуми» - рай і пекло, однак без їх визначеної локалізації (протиставлення виключно за змістом). Така організація нагадує вертепну драму - умовне визначення часових інтервалів на верхньому поверсі («небо») можливе лише завдяки чіткому їх визначенню і реалістичному вираженню на нижньому («земля»), простір же, як система тривимірних співвідношень між предметами, взагалі виявляється притаманним тільки матеріальному світові - на умови життя після смерті просторові реалії переносяться умовно, за аналогією кореляції.

У п'єсі яскраво виражена ідея пріоритетності майбутнього, яке зумовлюється теперішнім. Цей релігійний постулат нині подається у очищеному від алегорії вигляді - «наші дії - причина нашого майбутнього». Суть і значення його неоціненні, оскільки саме він коригує діяльність свідомої людини, роблячи її духовною.

Так же яскраво виявляється й «орієнтованість» героя на майбутнє й антигероя на сучасність. Однак оцінка цих елементів суб'єктивного часу не можлива (ні автором, ні читачем) без аналізу моральних принципів діяльності персонажів. Діючи «в майбутнє», Гіпомен залишається альтруїстом у матеріально-побутовій сфері й зразковим християнином - егоїстом у духовній («...Пусть і тот (домок)... в грунта свої впишет... Нехай мя єдиною дарует душею» - Кониський Г. Воскресеніє мертвих // Українська література XVIII ст. - К., 1983. - С. 340), що, зрозуміло, вітається християнством. Діоктит же, зосередившись на теперішньому, на сьогочасній вигоді, є виключно егоїстичною, позбавленою почуття жалю й подібних, зматеріалізованою людиною, яка теж думає про майбутнє (думки про суд - Там же. - С. 341), але недалеко, яке у загальному змісті твору, та й християнської концепції в цілому, зливається з теперішнім.

Таким чином, спрямованість діяльності людини «в майбутнє» у даному творі допомагає визначити її духовну сутність, хоча й не може служити вирішальним критерієм. Часові уявлення Діоктита взагалі відіграють допоміжну роль у кореляції.

Варто звернути увагу також на абстрактність реальної підсистеми художнього часу твору - вона представлена лише організаційними елементами (вчора, вночі). Ця підсистема відмінна від таких же підсистем власне релігійних творів, у останніх прийом абстракції використовувався для виділення «божественних» подій із загального земного контексту. Тут же за допомогою абстрагування досягається ефект притчі - це могло бути будь-де і будь-коли. Таким чином підкреслюється виховне значення твору.

Аналіз же реальної просторової підсистеми виявляє елементи, які прив'язують дію до сучасних авторові (й безпосереднім реципієнтам) історичних та суспільних умов. Це може бути пояснене позасвідомим впливом реалій часу на автора у момент написання, прагненням посилити виховний вплив твору (підключення предметного мислення глядачів) та суспільним обертоном ідейного змісту твору, який виводить його на якісно новий рівень - релігійно-світська драматургія.

Протиставлення просторових точок зору і переконань персонажів базується на оцінках, які вони дають тим чи іншим елементам простору. Власне, дає їх лише Діоктит, вбачаючи у «садку», «землі», «домику» засоби збагачення. Гіпомен же не виявляє жодної яскравої оцінки, адже все це для нього - засоби життя, з кінцем якого прийде справжнє щастя. Така ідея перегукується з названим уже матеріальним альтруїзмом християнства.

При цьому певне місце має і соціальний аспект твору. До окреслених думок Гіпомен приходять лише збіднівши, перейшовши до іншого соціального стану. Таким чином автор нагадує, що християнство - релігія знедолених, і одночасно вказує на розширення сучасного йому суспільства й проблеми, пов'язані з цим.

Отже, свідоме самоусунення з реального простору та часу, орієнтація життєдіяльності у майбуття (текстуально - на життя по смерті) ось головні ознаки часово-просторових аспектів ідеалу високодуховної людини, висвітленого у п'єсі «Воскресіння мертвих» Г. Кониського. Говорити про правильність такого твердження у рамках всього суспільства 18 ст. важко, однак воно підтверджується головними принципами християнства, прибічником якого був Г. Кониський.

Соціальний аспект твору і, зокрема, його відображення у часово-просторовій організації п'єси ще раз свідчать про важливість часових й просторових аспектів у загальній структурі світогляду, у соціальній і моральній орієнтованості людини.



ВОЛОШУК Л. В.,  
м. Кривий Ріг

## ЗРАЗКИ ДУХОВНОСТІ Й БЕЗДУХОВНОСТІ ПЕРСОНАЖІВ У ОДНІЙ ІЗ П'ЄС Л. О. ЯНОВСЬКОЇ

Духовний світ особистості як об'єкт художнього дослідження - явище надзвичайно складне. Діалектика соціального і духовного - один з важливих принципів художнього зображення людини. Саме тому письменники найчастіше шукають і знаходять людину, яка була б уособленням тенденцій епохи несли б у собі глибинні прикмети часу. Ю. Мушкетик пише, що художники «намагаються зобразити людину так, щоб за її духовним світом, горизонтами мислення, метою, бажаннями, ідеалами нащадки змогли уявити нашу епоху» (8).

Цілком закономірно, що аналізуючи дії, думки, вчинки літературного персонажа слід особливу увагу приділити проявам духовного стану, адже духовний світ людини - це результат реалізації і духовних процесів у житті суспільства. Духовно-емоційний аспект дослідження проблеми суті людини в літературі обумовлений специфічною сутністю мистецтва, його виховними завданнями. Питання духу як спрямованості літературного персонажа збігається з проблемою втілення концепції особистості в мистецтві слова. Потреба в цілісному підході до аналізу проявів духу персонажів актуалізується в контексті проблеми духовності як внутрішнього і суспільного життя людини. У «Німецькій ідеології» К. Маркса і Ф. Енгельса читаємо: Дійсне духовне багатство індивіда цілковито залежить від багатства його особистих відносин» (7, 4).

Суттєво важливим для розкриття змісту поняття «духовний світ» особистості є твердження філософа А. Здравомислова: «що духовне життя людини - це не просто «споживання духовних цінностей» (4, 53). Це, перш за все, надії і сподівання людини, чекання і сумніви, думки і почуття, наміри і розчарування, оцінка оточуючих людей і певних подій, це світ переживань і процес творення моральних принципів, чітке усвідомлення й дотримання естетичних категорій.

Яскраві приклади проявів духовності і бездуховності персонажів знаходимо в драматургії Л. О. Яновської. Так, у драматичному нарисі «В передрозсвітньому тумані», вона як добрий знавець подала картину поширення нових настроїв, «великого смятання в народі».

На фоні збудженої селянської стихії постає улюблений

герой драматурга - Василь, сповнений найблагородніших намірів і прагнень інтелігент-народолюбець. Він щиро хоче прислужитися знедоленому людові і шукає шляхів до зближення з ним. З приводу цієї п'єси Л. О. Яновська писала до редакції журналу «Києвская старина»: «Ця комедія - правдивий фонограф, фотографія села, до якого вперше дотикалася пропаганда. Цей час і був найцікавіший, бо тоді, під першим враженням нового слова, визначилися найяскравіше індивідуальні риси селян» (9, 80), Останні слова листа засвідчують, що письменниця залишається вірною собі в дослідженні природи людської натури. Навколо неї, а конкретніше - навколо селянина, який складав на той час переважну більшість українського народу, розгортається у п'єсі суперечка між двома друзями, колишніми студентами Василем і Петром.

Василь приїхав на село і організацією селянської каси прагне дійсно допомогти простим людям, навіть всю свою землю заповідає їм. Він людина з міцним типом організму, але помітна нервовість в його характері (кидається до револьвера, коли отримує відмову від батьків коханої дівчини).

Він не прагне збагачення за рахунок селян і, коли йому закидають, що він багатий панич, відповідає: «Де ж те багатство? Я тепер бідніший за вас. У вас хоч хата є, а я віддаю все чисто на касу... Я ж даю все чисто селянам, щоб було за чим страйкувати» (10, 411), За соціальним станом Василь належить до інтелігенції, а тому глибоко усвідомлює свою місію на селі - навчати людей грамоті, допомагати і таким чином стати своїм, бути зрозумілим, але він усвідомлює, що селяни не приймають його: «...воля народу на моєму прапорі, але народ приймає тільки жертву від мене; мене ж самого не хоче прийняти в свою сім'ю» (10, 414).

Василь з повагою ставиться до оточуючих, намагається зрозуміти турботи селян, допомогти їм. Він кохає просту селянську дівчину Катерину, але не знає як боротися за своє щастя, коли батько дівчини відмовляє йому. Він не хоче «щастя, здобутого ненависним терором, адже Катерина мила такою, якою вона є» (10, 415). Василь чесний, не відступає від свого слова і щиро вірить у народ, який на його думку, «має свій розум, свою волю, і те тільки буде довічним, що зробить він по власній волі, а не по слову інтелігентного терориста» (10, 415).

Василь любить навчання заради самої науки, але довчитися йому так й не вдалося, його виключили за протести і страйки, які він чинив в університеті і в яких брав участь: «Вчився я заради самої науки, та не дали довчитись. Багацько

нас цей рік повиганяли. Тепер доведеться собі якогось заробітку шукати» (10, 412), Він вірить у свою справу до кінця: «Каса - то прямо дар серця» (10, 416). Василь свідомо підпорядковує власні інтереси і життя великій справі. Він окрилений вірою в моральні сили людей праці й глибоко страждає, що народ не вірить йому. По суті, Василь обирає новий шлях до взаєморозуміння з селянами: «Темні люди вірять, що тільки самими бунтами й можна добитись кращої долі, а я покажу їм інший шлях» (10, 412). Він від теоретичних гасел про рівність людей переходить до практичної діяльності заради покращення становища селян.

У творі Василь показаний на всіх рівнях свідомої діяльності; його думки, прагнення спрямовані виключно на забезпечення добра, щастя для інших. Тому рівень духовності персонажа можна визначити як високий.

Разом з Василем на село приїхав і його товариш Петро, теж фізично здорова людина, що не боїться роботи: «Я щоліта косив, молотив у батька. Це зовсім не така тяжка робота» (10, 412). Він любить природу, вміє милуватися нею, помічає найменші зміни: «Слухай краще соловейка... Ач, як гарно виводить! он десь і другий... і третій... Такої чудової весни я ще не пам'ятаю» (10, 414).

Спочатку Петро підтримує діяльність Василя з організації каси взаємодопомоги, навіть сам кидає цю ідею. Але поступово з'ясовується, що робив він це, щоб утримати Василя коло себе, і ось як він сам пояснює свою зміну у ставленні до товариша: «Хіба ж я думав, що ти ухопишся за цю думку з сліпою вірою і навіть віддаси своє життя за неї. Ми товаришуємо з тобою чотири роки. Ми зійшлися на ґрунті науки, і поки все куняло, я залюбки стежив за твоїми науковими працями, але коли все навколо нас стрепенулося, захвилювало, захиталося, коли мене самого охопила жадова живого діла, я зненавидів твою працю і не міг залишити тебе в тісних стінах лабораторії. Я став закликати тебе у стан борців, я показував не раз тобі широкий шлях задля громадської праці, але ти не зрозумів мене, не спочував мені... Тоді я ухопився за касу, як за єдиний засіб одірвати тебе од книжок та погнати на село... Я подав тобі ідею про касу, але ж я певен був, що, як тільки побачиш ти життя на власні очі, ти забудеш і думати про цю касу. Тепер же виходить, що я твій душолюб, виходить, що я призвів тебе покласти життя своє за касу, якій я перший ворог... Коли ти справді ганчірка, не здатна до життя, то вішайся, топися, але ж спочатку хоч спробуй довести ту свою прокляту касу до кінця» (10, 417).

Але з розвитком подій у творі спостерігаємо, що Петро

зневажливо ставиться до селян, не вірить в їхню силу і навіть перешкоджає Василеві в організації каси, намагається посіяти зневіру до нього: «А робити щось треба... Я не маю навіть права попустити, щоб такі великі народні достатки пішли за вітром... Я мушу зараз же розвіяти, розкидати, щент рознести весь той захід з касою, бо як справді помре та покине їм духовну, то вже не вдію нічого» (10, 418). Тобто, Петро - людина жадібна, яка свідомо не хоче допомогти селянам, вважає це непотрібною справою, адже, на його думку, народ наш - «це кам'яна маса, яку не можна тепер ні любити, ні поважати, якій не можна вірити. Це величезний тільки матеріал задля великого маестро розума. Сміливо і твердо, не шкодуючи ні сил своїх, ні матеріалу, з гострим різцем та важким молотком мусить той маестро приступити до цієї кам'яної маси... Я син народа, через те я знаю народ і ненавидю його. Я ненавидю народ. Народ, що допустив себе упасти так низько, народ, який треба силою витягати з багна, заради котрого найкращі сини землі витрачають задарма свої сили, через які гинуть найкращі сини землі, такий народ викликає в мені зневагу, обурення. Він вимирає з голоду, і я радію його смерті, я жду, не дїждуся кінця його агоній... О, як я ненавиджу його!» (10, 415-416).

Петро намагається довести Василеві, що каса - то його химера і користі принести не зможе. На відміну від Василя-альтруїста, Петро - егоїст, адже, якщо Василь діє в ім'я народу, то Петро ненавидить народ, якщо Василь заради каси готовий на все, то для Петра - це лише той захід, за допомогою якого він намагався витягти Василя з середовища, що зненавидів. Отже, Петро бездуховний, він не приносить ніякої користі людям і свідомо заважає іншим робити добро.

Поряд з представниками інтелігенції, що по-різному розуміють свій обов'язок перед народом у п'єсі виведена ціла галерея селян, які також знаходяться на певних рівнях духовності. Щиро вірить Василеві у його намаганні робити добро Данило. Це молодий парубок, для якого інтереси селян стали справою життя, Він кохає Марисю, але не за її заможність, а за душу. Саме Данило розповсюджує на селі заборонені книжки, прокламації, адже впевнений, що народ треба вчити боротися за свої інтереси. Тобто, він усвідомлює себе людиною, яка здатна змінити життя оточуючих на краще. Данило чемний, вихований. Коли Кіндрат заборонив зустрічатися з Марисею, то він навіть не наближається до подвір'я, хоча дуже переживає, сумує за дівчиною. Це приводить до того, що він в якійсь момент навіть погоджується тікати з Марисею до вінця без батьківського

благословення, розуміючи, що порушує звичай.

В особі Данила Л. О. Яновська показала новий тип селянина, який розуміє, що своє право на краще життя треба виборювати і бути свідомим в цій боротьбі. Це представник нової генерації, якого не можна залякати, адже правда на його боці, і тому Данило - персонаж високодуховний; його вчинки, думки, дії спрямовані на забезпечення кращого життя для селян, а не на свої особисті інтереси. Підтримують Данила і парубки села - Андріан, Спиридон, Трохим. Але вони діють не самостійно, вимагають керівництва з боку Данила, їм більше до вподоби стихійна боротьба, ніж організовані методи. Тому Андріан хапає сірники і біжить підпалювати економію, вбачаючи в ній зло для селян. Але Трохим вже розуміє, що треба вимагати «не маленької додачі, а такої, як слід... Не милостині прохаємо» (10, 401). Отже, ці персонажі ще не цілком свідомі, не самостійні у своїх діях і тому рівень їхньої духовності можна визначити як нормативний. На цьому ж рівні знаходяться і інші персонажі - Митрохван, Марися, Катерина, Христя, Харитина, Хівря, адже кожен з них дбає тільки про особисті інтереси і не розуміє сенсу організованої боротьби.

Типовий у цьому плані Митрохван, батько Катерини. Це бідний селянин, який мріє про краще життя і хоче вигідно видати дочку заміж. Він роботящий, добре знає як тяжко заробляти собі на хліб: «Ох, паничу, паничу, який то гіркий шматок буде, що ви заробите» (10, 412). Митрохван ніколи не відмовиться від зайвої копійки: «Заведено, як є де перехопити грошенят під час пригоди та є добре заробити, то нічого Бога гнівати» (10, 412). Він підгримує ідею з організацією каси, розуміючи, що «панич хотять пособити нам, піддержати людей» (10, 413). Але при цьому відмовляється видати заміж дочку за Василя, адже на його думку «немає гіршого старця за тих панів, що мусять у нашого брата мужика копійку на цибулині виторговувати» (10, 412), Тобто, перш за все він дбає про матеріальне забезпечення дочки, а не про почуття молодих.

Для Митрохвана найголовніше - воля батька, і тому він наголошує: «Батькової волі, коли хоч, не переступай, бо ти хоч і найрозумніший будь, а як літа твої не виходять, то й голова твоя не винесе за стару» (10, 396). Дотримуючись своїх принципів у житті, Митрохван проклинає дочку, коли та порушує його волю і повертається до Василя. При цьому він любить Катерину, бажає їй кращої долі. Митрохван сповідує філософію: «Риба шукає, де глибше, а людина - де краще» (10, 395), Він людина набожна, першою книгою вважає Євангеліє

«Як голови немає, то грамоти на плечі не почепиш. Шкода, що ти там так... біля самої грамоти. Я й сам прохав панича, щоб навчив тебе Вангліє читати» (10, 410). Отже, Митрохван - типовий селянин, який бажає покращити своє становище, але не розуміє шляхів організованої боротьби за краще життя для всіх. Добро для нього - це віра в Бога, покірність батькам, матеріальні статки. Таким чином, рівень духовності персонажа нормативний, адже вчинки, думки його спрямовані на забезпечення особистих інтересів, не за рахунок інших.

Осібнo виступає у творі багатий козак Кіндрат. Коли біднота радіє, цей глитай несамовито лютує: «так коли б хоч бісове кодло призналося, проти кого воно саме збирається бунтувати. Той каже: «начальство не треба»». Другий - набагатирів встає, третій - проти панів йде, а четвертий і само не знає проти кого на дибки стає» (10, 397). Понад усе Кіндрат цінує гроші, не вірить у щирі людські почуття: «Дай пар зо три волів та десятин двадцять землі, то він і твою дочку посватає» (10, 399), У Кіндрата своя теорія розподілу людей: «одні люде - сіяючі, другі - трепещущі, треті - тільки живий дух імуці» (10, 396). Згідно з цими переконаннями він і будує своє ставлення до оточуючих. Селяни не поважають Кіндрата за його жадібність, але розуміють, що він «все село держить в руках, бо всі йому потроху винні» (10, 418). Тобто, ставлення Кіндрата до людей визначається рівнем матеріального становища. Коли він почув, що в прокламаціях закликають забирати панську землю, відразу ж прикинувся прихильником народу: «Я за вас, за вас, братця, дарма, що трохи заможненький, я за вас, бо я знаю, як вам гірко за панами живеться» (10, 435). В той же час Кіндрат хитро нацьковує на організаторів каси стражників й урядників. Таким чином, Л. Яновська показала антидуховну особу, що сповідує ідеї людиноненависництва, зла, підлості.

Допомагає у всіх неправдивих справах Кіндратові Ілько, брат Данила. Можемо проаналізувати тільки деякі прояви його характеру, адже персонаж змальовано епізодично. Вже на початку п'єси Ілько дає собі таку характеристику: «Ми з ним хоч і однієї віри, та не однієї думки: в його думки тікати, а в мене доганяти» (10, 398). На відміну від гарячкуватого Данила Ілько спокійний, про нього говорять: «той же як янголятко, той як ягнятко» (10, 409), Він мріє вислужитися перед начальством, і саме це спонукає його видати свого брата, піти на підлість, В основі бездуховності Ілька лежить усвідомлення того, що він вищий за соціальним статусом, ніж селяни, і тому він може чинити суд над односельцями.

Отже, в драматичному нарисі «В передрозсвітньому тумані» Л. О. Яновська змалювала високодуховний образ інтелігента Василя, який свідомо відмовляється від свого добра на користь селян, хоча усвідомлює, що цей вчинок незрозумілий простим людям, адже такого ще ніколи не було на селі, Василь щиро бажає поріднитися з народом, стати своїм, й жити разом його мріями і сподіваннями. Але окрім Данила, простого селянського парубка, всі залишаються байдужими до надій Василя, адже його оточують персонажі, в основному, з нормативним рівнем духовності. Таким чином, драматургу вдалося показати високодуховного представника інтелігенції, для якого інтереси народу превалюють над його дрібновласницькими зазіханнями.

#### Література

1. Ананьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. - М., 1997. - 182 с.
2. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования. - М., 1984. - 104 с.
3. Духовное производство: Социально-философский аспект проблемы духовной деятельности. - М., 1981. - 352 с.
4. Здравомыслов А. Социальная сфера - актуальные проблемы // Світ. - 1981. - № 6. - С. 53.
5. Касьян А. А. Отношения мировоззрения и науки как явлений духовной жизни общества. - Горький, 1986. - С. 42-53.
6. Куницын Г. Общечеловеческое в литературе. - М., 1980. - 584 с.
7. Маркс К., Энгельс Ф. Німецька ідеологія//Твори. - Т.3. - С.25.
8. Мушкетик Ю. Проза на піднесенні, але... // Літературна Україна. - 1987. - 11 серпня.
9. Ставицький О. Українська драматургія початку ХХ століття: - К., 1964. - 126 с.
10. Яновська Л. О. Твори: В 2-х т. - К., 1991. - Т. 2. - 711 с.

МУРАШКО О. В.,  
м. Кривий Ріг

## МОРАЛЬ І ЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ЖІНКИ В НАРОДНИХ ДУМАХ

На етапі побудови в Україні цивілізованого суспільства велику роль відіграють пошуки шляхів відродження всіх сфер життя народу. Уснопоетична народна творчість українців, зокрема епос - це глибоке і невичерпне джерело духовного



потенціалу народу, джерело, з якого ми можемо дізнатися про мораль і етику українців.

Мораль і етика. Ці два поняття були і залишаються одними з найголовніших чинників нормального людського розвитку, чинниками, що забезпечують державі статус цивілізованої, що мають великий вплив на процес збереження, збагачення людським суспільством своєї духовної атмосфери, свого духовного потенціалу.

Мораль (лат. «морес» - звичаї) - це система поглядів і уявлень, норм і оцінок, що регулюють поведінку людей. Виступаючи як складний суспільний інститут, мораль включає моральну діяльність (поведінку людей, звичаї), а також моральну свідомість, що відбиває моральні стосунки у вигляді відповідних уявлень - норм, принципів, моральних ідеалів.

Етика (гр. «етос» - звичка) - такий суспільний інститут, що має на меті описати і пояснити мораль, а також навчити моралі - запропонувати ідеальну модель міжлюдських стосунків. Вужче, етика - це сукупність моральних норм і правил людської поведінки.

Серед величезної кількості пам'яток епічної культури почесне місце посідають українські думи, чия тематика нерозривно пов'язана з історією народу, його боріннями за національне, соціальне визволення, а також з колом морально-етичних проблем українського суспільства.

Виникнення і остаточне формування дум припадає на XV-XVI ст. Термін «дума» - народного походження. Цим словом в українській народній мові протягом 16-19 століть називали велику за розміром народну епічну пісню, переважно історичної тематики. Вперше це слово на означення фольклорного жанру вжив М. Максимович у праці «Малороссийские песни» (1827).

Найдавніші думи (до 16 ст.) змальовують борців за інтереси народу (козак Голота, Фесько Ганжа Андибер, Івась Удовиченко, Самійло Кішка, Маруся Богуславка та багато інших героїв і героїнь). Дослідження героїчних дум дає змогу оцінити великий і важкий шлях України у визвольній боротьбі. За словами М. Рильського, що були проголошені на Всесоюзній нараді з питань епосу східнослов'янських народів (Київ, 1955), «у цій боротьбі народ завжди зберігав риси оптимізму, любові до вітчизни, високого героїзму...», в українському епосі «відчуваєш подих народної історії з її прекрасними людьми, які дали рідному краю рідних синів, мужніх захисників рідної землі.

Вірні сини і дочки України ставали на захист держави,

боролись і гинули. Народні думи відображують українських жінок, які були учасницями історичних подій, що назавжди залишаться в пам'яті народній, тих жінок, які впливали на хід подій, і тих, які ставали жертвами історичних трагедій. У національно-визвольній боротьбі українців жінки відігравали далеко не пасивну роль, їх мудрість, відданість рідній землі, почуття високого громадянського обов'язку, справедливість, подекуди не жіноча хоробрість оспівана не в одній думі. Згадаймо хоча б «дівок-бранок» («Коваленко», «Маруся Богуславка»), які визволяли з неволі українських ватажків та й просте козацтво, чоловіків, здатних захищати рідну землю, що вже її «бранкам» навряд чи судилось побачити.

У відомій думі, «Маруся Богуславка» змальований образ мужньої жінки-патріотки. Маруся, бранка «турецького пана», ризикуючи своїм життям, рятує козаків з тяжкої неволі.

Маруся, попівна Богуславка,  
Добре дбає -  
До темниці приходжає,  
Темницю відмикає,  
Всіх козаків,  
Бідних невольників,  
На волю випускає...

(Народні думи. - К., 1986. - С. 46)

«Дівка-бранка» знає, чим загрожує їй такий вчинок, але нею керує відданість Батьківщині, намагання хоча б таким чином послужити їй. Звільнивши козаків, Маруся просить переказати своїм батькам таке:

Моєму батькові й матері знати давайте:  
Та нехай мій батько добре дбає,  
Великих скарбів не збирає  
Та нехай мене, дівки-бранки  
Марусі, попівни Богуславки,  
З неволі не викупає,  
Бо я вже потурчилась, побусурманилась  
Для розкоші турецької,  
Для лакомства нещасного! (Там же. - С. 47)

Любов до батьків, турбота про них, гірке визнання своєї провини («потурчилась, побусурманилась») зворушують. Маруся не винна, що стала бранкою, але її висока моральність диктує вимоги, згідно яких дівчина засуджує себе, вважає не гідною батьківської турботи.

У думі «Коваленко» звільнитися козакам допомагає невідома «дівка-бранка». Вона запекла у хліб ножі й пилки,

інша дівчина передала той хліб невільникам. Дяка й захоплення звучать у словах козаків:

Ох, боже, се дівка-бранка дала -  
Бодай она здорова була!

Дівка-бранка довго хай жиє... (Там же. - С.50).

Народна мораль, її високий гуманістичний дух освячує народні думи. Показові з цього приводу думи «Розмова Дніпра з Дунаєм», «Отаман Матяш Старий», «Проводи козака до війська», «Івась Удовиченко, Коновченко», «Бідна вдова і три сина» та багато інших. На передньому плані тут - священність родових зв'язків, проповідування доброти, справедливості, - всього того, що складає основу народної моралі» (Кирдан Б. З духовної скарбниці народу // Українські народні думи та історичні пісні. - К., 1990. - С. 5-13.). Сюжети про взаємини батьків та дітей, братів і сестер тощо порушують загальнолюдські моральні проблеми, а отже, свідчать про їх актуальність на різних етапах розвитку українського суспільства.

У думі «Сестра і брат» надзвичайно поетично змальовується любов дівчини до брата, який вирушив до війська, її туга за ним. Дівчина сумує, адже брат був їй єдиною родиною, а тепер вона залишилася сама-самісінька. Після смерті батьків про сиріт забула вся «близькая й далекая, вся названая, сердешная родина» (Українські народні думи та історичні пісні. - К., 1990. - С. 96), однак дівчина не проклинає родичів, а лише жаліється братові на тяжку долю:

Братуку милий,  
Як голубонько сизий!  
Прибуди же ти до мене...  
Нехай я буду виходжати,  
Ой по голосу познавати

І на хліб, на сіль закликати... (Там же. - С. 95)

Священний образ жінки-матері пронизує багато народних дум. Материнська любов і етика виявляється у її любові до дітей, турботі про них, а головне - у вихованні дітей повноцінними членами суспільства. Матір створює в родині незбагненну духовну атмосферу, вкладає в дітей всю свою душу і горе тим дітям, які забувають і зраджують стареньку няньку, навіть сили природи карають їх за це.

У думі «Бідна вдова і три сини» показано тяжке життя жінки, чий чоловік загинув, і вона сердешна залишилася з трьома малими синами. Як поетично дума змальовує турботу матері про своїх дітей:

Як та бідна вдова,

А в своєму домові гомоніла.  
 Ой та ручками-пучками  
 А хліб-сіль роздробляла,  
 Та все синів годувала,  
 А у найми не пускала,  
 Чужим людям на поталу не подавала.

(Народні думи. - С. 106)

Виросли діти, одружились, розбагатіли. Замість подяки матері вони виганяють її з дому, мотивуючи свій підлий вчинок тим, що «ти нам не вдобна, Проти діла не способна» (Там же. - С. 107). Горе матері безмежне, зрада дітей, на яку вона не чекала, вражає її якнайболючіше.

Бідну вдову прихистив «чужа-чужанина, молода челяди-на», взявши до свого дому для догляду за дітьми, і ставився до неї як до рідної матері. А вдовиченків скарар сам Бог - налетіли на їх господи хуртовини і знищили все... Збіднілих, їх покинули і друзі, тоді тільки сини згадали про свою стареньку матір, яка 13 років живе на чужому подвір'ї. У відповідь на прохання повернутися мати виявляє безмежне милосердя:

Ой на коліна й упала,  
 Руки вгору підіймала,  
 Молитви сотворяла,  
 А своїх синів то прощала.  
 Як стала синів прощати,  
 То став їх Господь милувати:

Люди стали поважати... (Там же. - С. 110)

Однак вдова до дітей не повернулась, залишившись вдячною чужій людині, що прихистила її.

«Духовний світ українського народу - це світ високої моральності, честі, порядності. Відображаючи духовний світ у специфічних формах, народна дума збагачує його, відстоюючи високі морально-етичні ідеали. Великий виховний вплив пояснюється саме тим, що в них зафіксовані загальнолюдські моральні норми, вироблені народними масами протягом тисячоліть» (Стрюк Л. Б., Стрюк М. І. Духовний світ українського народу у відображенні його пісенною творчістю // Культура. Духовність. Мистецтво. - К., 1995. - С. 183).

Широко відомий той факт, що українська жінка завжди відрізнялась незалежною, гордою вдачею, яка логічно виходила з відвічної поваги українського суспільства до жіноцтва, особливо до матері родини. Багато дослідників фольклору відзначали особливе ставлення українців «до жіноцтва, яке в

українському громадянстві посідає упривілейоване місце» (Мірчук І. Світогляд українського народу // Народна творчість та етнографія. - 1996. - № 1. - С. 27).

Сьогодні - коли в українському суспільстві так гостро постали проблеми духовності, етики, моралі, проблеми молодого покоління, яке в першу чергу страждає від втрати нацією свого духовного потенціалу - хто, як не жінка, жінка-матір, зможе відвернути катастрофу і допомогти вкорінитися паросткам всього найкращого, що з'явилося в перші роки нашої незалежності.

## ТВОРЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ДУХОВНОСТИ

Поиски человеческой сущности всегда были одной из наиболее важных проблем философии. Европейская философская традиция издавна пыталась найти ее в разуме. Однако разум, как и способность к коллективному труду, присущи в определенной степени и животным. Общеизвестны примеры, свидетельствующие о наличии сообразительности у животных и даже хитрости; также известно, что многие виды животных живут и действуют сообща. Еще одной, более поздней попыткой определения сущности человека является обращение к символу. «Вместо того, чтобы обратиться к самим вещам, человек постоянно обращен на самого себя. Он настолько погружен в лингвистические формы, художественные образы, мифические символы или религиозные ритуалы, что не может ничего видеть и знать без вмешательства этого искусственного посредника» - писал Кассирер.

Несомненно, этот символический мир не только существует, но и формирует жизненные горизонты человеческой особи. Но нельзя не отметить, что он является лишь проекцией, отражающей нечто более глубинное и фундаментальное, а именно, духовное содержание человека. Поэтому и специфическим отличием человека, полагаю, следовало бы назвать духовность. В ней и только в ней фиксируются основные парадигмы глубоко человеческого отношения к миру. Понятие духовности гораздо шире, чем мир символов, являющимся производным от работы духа. Духовность, как и ее квинтэссенция - способность к творчеству - и является, по-видимому, фактором, изначально

определившим специфическое бытие человека и его развитие.

Нельзя сказать, что в строгой гармонии природы это приобретение сделало человека счастливее. Оно не только породило коллизии саморефлексии, обременив человека пониманием неизбежности смерти и мучительным ощущением одиночества и заброшенности. Кроме того, пытаясь осознать свое место в мире, человек взвалил на себя непомерный груз ответственности, приведя мир к его глобальным проблемам. И все же, отрицательный результат не менее важен, чем положительный. И все чаще в философской литературе встречается и обосновывается мысль о том, что вся бесконечная цепь ошибок и открытий ведет к некоторой неопределенной, но уже смутно проглядывающей цели. И способность человека к творчеству, и его духовность являются ключом от врат, ведущих к новому типу отношений человека и мира, человека и природы, человека и человека.

Такой тип отношений в его высшем, абсолютном значении, должен опираться на духовность.

Онтологическое понимание духовности связано прежде всего с самостроительством личности. Мысль о том, что быть человеком означает быть творцом собственной жизни и собственного «я» далеко не нова. Еще Диоген утверждал, что «жить, никого не боясь, никого не стыдясь, - это доставляет радость и делает жизнь полной». И действительно, пройти через строй жизненных соблазнов и потрясений, не потеряв при этом самого себя, а напротив, открыв новые горизонты своих возможностей и духовных перспектив роста, может лишь духовно сильная личность. Способность к творчеству проявляется здесь прежде всего в выборе прочности жизненной позиции, создающей целостный каркас индивидуальной судьбы.

Отсюда возникает и следующее понимание духовности, на сей раз аксиологическое - духовность есть отношение ценностное, как по механизму реализации, так и по основаниям деятельности. Переживание ценности как ее субъективное понятие - от витальных потребностей, до проблемы смысла - выдвигает на первый план творческий процесс созидания субъективной реальности, в которой человек не только интерпретирует те или иные воздействия на него материального мира, но и моделирует специфические формы трансцендирования и самотрансценденции.

Здесь мы вплотную подходим к праксиологическому пониманию духовности. Созидая ценности и следуя им в реальной жизни, человек приспособливает к ним мир реальный, мир внешний. Ставя перед собой цель и сосредоточив усилия на

достижении ее, человек ищет возможности для воплощения своих представлений о должном. И опять в этом поиске он использует свои творческие способности. Именно такое понимание духовности стало основой возрожденческого титанизма, безграничной веры человека в свое могущество.

В отличие от трех предыдущих, четвертое понимание духовности ориентировано не на дискурс, а на иррациональное постижение мистических сущностей, предшествующих сущностям реальным или, по крайней мере, увенчивающей их. Ведь громадный опыт религиозного сознания - от языческих верований до христианской экстатичности или буддийской медитации - опирается на феномен духовного прозрения, индивидуального открытия высшего тайнства и соприкосновения с ним. Творчество в вере есть прежде всего поиск своего личного пути к богу и непосредственный контакт с ним, вот почему он требует небывалого сосредоточения и умения выхода из обыденности, конкретности и непосредственности бытия. Индивидуальная духовность проверяется соизмеримостью ее с божественной, следовательно, требует индивидуального духовного перерождения на основе заданных материальных императивов.

Следовательно, духовность - это не только та тотальность, наличие которой отличает человека от остальных известных нам живых организмов, но и та уникальность, которая делает бесценным, невозпроизводимым любое проявление духа, любое его творческое деяние.

Каким же образом, исходя из всего вышесказанного, можно смоделировать тип отношения человека с миром, избежав или хотя бы смягчив последствия бессмысленного растрачивания человеческой энергии? Ответ на этот вопрос можно найти в экзистенциальной философии.

Диалог, понимание другого как самого себя, сопереживание является единственным способом выхода из современного тотального духовного кризиса. Только увидев в другом его боль и страдание, его единственность и одиночество, личность способна расширить пространство своего бытия до масштабов человечества, а время жизни - до масштабов истории. «Человека, которому я говорю «ты», я не познаю. Но я нахожусь в отношении к нему, в святом основном слове. Ты встречает меня через благодать... его нельзя обрести в поиске. Но когда я говорю ему основное слово, это есть акт моей сущности, акт, которым осуществляется мое бытие», - писал М. Бубер. С точки зрения М. Бубера, отношение Я к Ты выступает основой духовности, ибо только в отношении, в сосредоточении Я на другом Я



заключается не только смысл реального человеческого бытия, но и единственный способ самореализации. Причем под Ты подразумеваются не только другой человек, но и все сущее на земле.

Отдавая - обогащаться. Оценивая и прицениваясь - теряешь. Рефлексируя - обесмысливать. Отношение - событийно и непосредственно, оно не противопоставляет предстоящее Ты, но делает его Настоящим. Только встретившись с Ты, Я переживает творческий акт самостановления, и потому человек через всю жизнь проносит «инстинкт контакта», пытаюсь найти свое Ты в мире тотально-технической обезличенности, причинности и целенаправленности. Встреча с Ты беспричинна, а отношение Я с Ты нецеленаправленно. Оно есть цель сама в себе, ведь только через него Я может реализовать свой творческий потенциал и стать личностью, а бытие, в котором существует человек, превращается в бытие личности. Встречаясь с Ты, отвечая на обращенный к нам, как к Ты, голос, мы оформляем прошлое и будущее как настоящее, переживаем обретенное, потерянное и ожидаемое и тем самым живем в духовном временном измерении. Духовные чувства - мечта, вера, надежда - являются итогом нашего отношения к миру и представляют собой содержательные формы творческой коммуникации. Отсутствие же творческого компонента в диалоге не только не позволит проникнуть в мир иной субъективности, но и исключит свой собственный духовный рост, который представляет собой реализацию своей потенциальности через обретение самого себя - в другом. Очевидно, в творчестве осуществляется обращение к бытию Я, прозревшего и сосредоточившего в себе силу духовных чувств. Поэтому в творческом акте всегда присутствует неокончателность, незавершенность, что обеспечивает открытость духа миру и к дальнейшему развертыванию и самосовершенствованию.

Анализируя собственное «Я» как творческую духовную реальность, человек редуцирует дальнейшее нарастание требований к себе в своих духовных притязаниях. Творя себя, он постоянно выходит за пределы своего бытия, меняя облик мира фактом своего творчества. Это тот уровень, на котором деятельность личности ограничивается только заданным имманентно императивами нравственного характера. «Человеческая личность, следовательно, каждый человек, есть возможность для осуществления неограниченной действительности, или особая форма бесконечного содержания, - писал Вл. Соловьев, - В уме человека заключается бесконечная возможность все более и более истинного познания о смысле всего, а его воля содержит в себе такую же бесконечную возможность все более и более

совершенного осуществления этого всеединого смысла в данной жизненной среде. Человеческая личность бесконечна: это есть аксиома нравственной философии».

При этом, безусловно, стереотипная, репродуктивная деятельность не будет достаточной. Экзистенция, как пишет Ясперс, имеет свойство придавать себе формы и нормы. Другими словами, человек черпает ценности из самого себя, и только тогда он становится единственным источником ценностей, только тогда человек обретает подлинное бытие. Постоянный выход за рамки намеченного бытия, постоянное созидание себя через выбор, «творчество из ничего» (Ясперс) - это реализация подлинной человеческой сущности, которая и есть духовность. Сегодня прорыв к новому, будь то в культуре или в сфере социальных отношений, должен осуществляться через обретение новых ценностей, главной из которых является благоговение перед другой жизнью. Экзистенция и есть открытость бытию, открытость всему живому.

Тем не менее, говорить о реальности такой духовно-творческой личности в сегодняшних условиях есть такая же философская утопия, как и всесторонняя личность в марксизме. Однако, как отдельная личность, так и социум в целом в кризисной ситуации осуществляет фундаментальный выбор: либо анемия и уничтожение, либо обращение вновь и вновь к общечеловеческим ценностям, выработанным духовностью. И если духовность не есть нормой жизнедеятельности, а только придает значение тем или иным формам творческого овладения бытием, то мы рискуем попасть в объятия «экзистенциального вакуума», потерять меру своей выразительности, раствориться в нормативности и конформизме.

АНДРУЩЕНКО Л. А.,  
г. Кривой Рог

## ДУШЕВНЫЕ ПОРЫВЫ И ДРАМЫ ЭПИСТОЛЯРНОЙ ПОЭЗИИ С. ЕСЕНИНА

Лирика С. Есенина представлена различными формами и жанрами. Среди наименее изученных все еще остается жанр стихотворения-письма. Это произошло, наверное, потому что поэт довольно редко его использовал - всего несколько произведений.

Эпистолярный стиль - это стиль, который предполагает

использование различных средств психологической, а следовательно, и духовно-личностной коммуникации и характеристики в произведении.

Поэт, не отходя от своего личного языка и песенного ритма, вводит нечто новое для себя - диалог на расстоянии и монолог без рядом находящегося, но предполагаемого слушателя, то есть уже стиль предопределяет представляемого и вместе с тем взятого из реальной жизни собеседника.

Духовные особенности лирического «я» попытаемся раскрыть через систему четырех типов хронотопа - объективного, реального, субъективного и вымышленного.

Первым стихотворением, написанном в эпистолярном стиле, было «Письмо матери». Художественное время и пространство наблюдается в самом содержании и особенно в кульминационных моментах стихотворения: сын находится на большом расстоянии от матери, он видит ее не реально - она у него в душе. Есенин делает акцент на настоящем предвидении мира самого родного человека - здесь истоки исповеди.

Реальное время и пространство характеризуется меньшим количеством, чем объективное. В этой части четырехмерной системы координат автор использует наречие «еще», которое обращено к матери при вопросе. Этот «незаметный» временной элемент определяет длительность периода действия. А субстантивированное прилагательное с предлогом «к старому возврата больше нет» свидетельствует о неумолимости течения времени. Это одна из синкретических временных единиц, которую одинаково можно отнести как к реальному, так и к субъективному времени-настроению, так как тут «старое» - это прошлые и навсегда ушедшие годы - все это относится ко многим людям, которые ограничили, сузили понятие времени термином «год», но строка звучит так: «И молиться не учи меня. Не надо! / К старому возврата больше нет», т. е. говорится о невозможном возврате героя в те годы. Таким образом он оценивает свое прошлое. Тут же используется числительное с существительным и наречием: «восемь лет назад» - это необходимо для уточнения временных границ в жизни героя.

Реальным пространством служат местонахождение предметов и территории, которые являются типичными для есенинского стиля: «избушка», «дом», «сад». Они необходимы лишь для визуального представления этих мест читателям, для лучшего воспроизведения авторских слов.

Реальной также является дата написания стихотворения

1924 г., хотя нет точной даты, мы можем предположить, что действие происходит не весной - «Я вернусь, когда раскиснет ветви / По-весеннему наш белый сад».

Объективный хронотоп лирического «я» абстрактен, он дается как факт, информация: «вечерний свет», «на рассвете» - факторы естественных циклов; «ранняя утрата», «жизнь», «скорее» - как общие неопределенные понятия и «дорога» - место ожидания матери.

Анализируя произведение, можно выявить определенный парадокс: стихотворение пишет автор, являющийся героем (подтверждают это факты из биографии Есенина), а субъективного хронотопа будто бы и вовсе нет. Временные формы глаголов охватывают прошедшее, настоящее и будущее времена. Пространство же объективное, реальное и субъективное. Таким образом, стихотворение заключает в себе конструктивный хронотоп, который четче и глубже раскрывает чувства и душевное состояние сына, его воспоминания и надежды.

В «Письме матери» изображены сложные духовные состояния провинившегося сына и постоянно долгое время тревожащейся о нем матери. С одной стороны, сын проявляет добрые, нежные сыновние чувства; с другой стороны, он вынужден объяснять и защищать перед матерью свое душевное состояние, смывая с себя отклики дурной молвы, будто он «пропойца и скандалист». Вместе с тем четко просматривается необычное отношение к матери - довольно запоздалое внимание к одинокому родному существу. Отсюда и главный вывод: душа поэта на распутье времен и пространств, добра и зла.

В следующем стихотворении «Письмо к женщине» читатель снова ощущает грустное настроение героя, но уже героя с новыми чувствами - любви мужчины к женщине.

На протяжении 17 небольших строф мы можем проследить несколько лет жизни Есенина (о автобиографичности произведения говорят последние строки: «С приветствием, Вас помнящий всегда / Знакомый Ваш Сергей Есенин»), что свидетельствует о широкомасштабном временном мышлении автора.

Испытывая гнев, обиду, укор, радость, гордость - многие духовные проявления человеческого характера, Есенин добивается от читателя полного понимания и даже сочувствия. Эти противоречия различных чувств персонажа и создают духовную драму, описанную в 1924 г.

Элементом реального времени произведения является и дата его написания. Что касается реального пространства, то можно назвать: «русский кабак», «Советская сторона», «Ла-

Манш». Как видим, все три формы находятся на разных уровнях территориальной и политической структуры. Русский кабак ассоциируется и объясняется поэтом как нечто негативное, затянувшее героя в «пьяный угар» и относящееся к прошедшему реальному времени. «Советская сторона» характеризуется поэтом как светлая, отрезвляющая лавина, способствующая герою «избежать паденья». Написаны эти строки в настоящем реальном времени. А «Ла-Манш» не оценивается героем вообще, он символизирует путь преодоления препятствий и стремление идти на поиск достоинства хоть за тысячу верст. Соответственно, это относится к будущему реальному времени.

Среди единиц объективного пространства нас заинтересовало многозначное слово «Земля». В данном контексте оно обозначает расположение огромной территории, на которой находится герой. Он называет землю «кораблем», управляемым кем-то. Среди четких, ограниченных временных компонентов («вдруг», «раньше», «сегодня») мы можем найти два широких, всеохватывающих - «жизнь» и «всегда». С их помощью читатель осознает безграничность, даже какой-то оттенок вечности прошедших лет героя и обещания в будущих.

Кроме обычных личных глаголов, свойственных Есенину и выражающих субъективное время («стоял», «измучила», «направил»...), поэт использовал несколько иной временной ориентир: «Я в возрасте ином». Вообще это указание на летоисчисление, но в частности, в этих двух словах заложен один из кульминационных центров произведения, то есть сюжетный мотив не только переходит из одного возрастного состояния в другое, но происходит и изменение души героя, его чувств, сознания, жизни.

Подобно тому, как «нагружается» функциями субъективное время, также используется нетрадиционный пространственный мир: «А мой удел - / Катиться дальше вниз». Если не задумываться, то возникает образ обычного спуска, но в подтексте катится не физический, материальный объект, а внутренний, духовный мир человека. Таким образом пространственный элемент переходит в сферу духовности.

Обобщая сказанное, можем подчеркнуть: именно субъективный и объективный хронотопы в стихотворении «Письмо к женщине» чрезвычайно важны, так как они заставляют шире рассматривать и анализировать наболевшие струны жизни поэта-героя, которые и легли в основу монолога-письма.

Объективный и субъективный хронотоп не только выражают состояние души автора в различные периоды, но и

показывают возможный процесс смены этих состояний.

Своеобразным ответом на «Письмо матери» стало стихотворение «Письмо от матери» (1924). Точно не известно, было ли реальным письмо от матери. Перед нами - художественное воплощение ноющих струн сердца самого поэта. Довольно резко и жестко укоряют слова матери любимого сына, но скорее всего их говорит себе сам Есенин.

То, что творится в душе поэта в это время, передать тяжело - это стыд и гнев, радость и грусть, совет и обещание. Строки «Чего же мне / Еще теперь придумать, / о чем теперь / Еще мне написать?» раскрывают нам почти безысходность, подавленность настроения лирического «я». Все внутреннее оборвалось, все человеческое поникло и даже «столик стал угрюмым». Дух сильного человека всегда ищет возможность изменить отрицательное на положительное, зло на добро, низкое на высокое. Есенин тоже задается вопросом: «Ужель нет выхода / В моем пути заветном?».

Уникальным стихотворение является еще за счет полного отсутствия реального времени и пространства. Это не значит, что его жизнь иллюзорно-абстрактна, просто она подается глазами матери и кажется более обобщенной, нежели конкретной.

Стихотворение насыщено объективными формами, не исключая широких масштабов пространства. Например: «По свету растерял». Наречия «теперь», «тогда», «после» - формы объективного времени, подают нам информацию прошедшего, настоящего и будущего даже без окружения дополнительных, поясняющих слов. Они точно указывают на время действия персонажа изъясительного и условного типа.

Синкретическое в лексическом значении слово «путь» мы предрасположены определить как субъективное пространство лирического «я», так как путь этот - жизнь только персонажа, которую никто и никогда не повторит.

Обобщая анализ, следует сказать, что автор, воплотившись в образ матери, посмотрел на себя ее добрыми и вместе с тем осуждающими глазами, и таким образом получилась острая и высокодуховная характеристика - исповедь порой заблуждающегося человека.

В стихотворении «Письмо к деду» с первой строки наблюдаем реальное пространство: «Покинул я родимое жилище». Прямой связи между реальным временем и реальным пространством не существует, связь чисто техническая. Строка «Весна. Здесь розы...» (стихотворение написано в декабре)

раскрывает объективное время, не категорию поэтики, а форму бытия и мышления переданную художественным словом. Несколько нетрадиционной является строка «Быстрее, чем полет», также выражающая объективное время. Элементы реального пространства «страна далекая», «страна родная», «далекий край», «город», «глушь» - все это окружающий Есенина мир, который вынуждает его горевать о родине. Именно около деда поэт видит светлое, доброе, родное, с чем необходимо сблизиться.

Таким образом, художественное время данного произведения охватывает в себе практически полжизни, ибо 29-летний поэт вспоминает свое детство и заглядывает в будущее. Этот отрезок сконструирован из объективного, реального и субъективного времени. Субъективное время вмещает раннее детство и взрослость - настоящее и прошедшее. Несмотря на то, что письмо - стихотворение пишется лирическим «я», субъективное время, как и пространство ограничено. Реальный хронотоп не многочислен и особой связи с содержанием не имеет.

Одним из адресатов эпистолярного стиля явилась сестра («Письмо к сестре»). Центральной строкой Есенин раскрывает то накопившееся, то угасшее и шероховатое, что у него в душе. Говоря о Пушкине и Лермонтове (сплетение времен - 19-20 вв.), он уготовил и себе такой последний путь: «Хоть до дуэли». Если задуматься, то эти слова представляют собой временные рамки реального характера (хоть до смерти, при нормальной жизни смерть приходит после детства, юности, зрелости).

С помощью реального календарного времени он говорит об их с сестрой любви к саду: «Семь..., / Иль восемь лет назад».

Реальным временем он также наполняет праздник, где он обнимал березки: «Я помню праздник, / Звонкий праздник мая». Указание на родину является реальным пространством - «у нас, в Рязани».

В стихотворении присутствуют два широкомасштабных локатива: «свет» в значении «мир», «вселенная» и «жизнь» со всей безграничностью временных рамок. В этом стихотворении, как и в предыдущем, используется конструктивный хронотоп (исключая вымышленный и мистический), необходимый для четкого представления читателям тех душевных качеств и психологического состояния героя, которые он испытывает.

Рассмотрев даже эти несколько стихотворений-писем, мы пришли к выводам:

1) интересен тот факт, что к жанру стихотворения-письма и к



эпистолярному стилю С. Есенин обратился только в последние годы своей жизни - свидетельство предчувствия финала и необходимости исповеди;

12) художественное время чаще всего выполняет функции объективного, реального и субъективного. Это свидетельствует также о том, что поэт подходит к философскому пониманию всех своих детских, юношеских и зрелых состояний души;

13) приблизительно такую же картину он подает и в отношении пространства, но здесь акценты чаще падают на реальное пространство, связанное с понятием «родина» - местом формирования души поэта;

14) художественное время и художественное пространство и стиль искренней исповеди перед родным человеком читатель воспринимает как гражданскую и человеческую исповедь поэта перед Родиной, которая раскрывает перед ним полную противоречий глубинную духовную и душевную драму. Он действительно стоит на распутье времен, жизненных путей и мировоззренческих позиций.

СЕНЧУРОВА В. М.,  
м. Кривий Ріг

## ДУХОВНІСТЬ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ II ПОЛ. XIX СТ.

Відомо, що перше покоління української інтелігенції XIX ст. складалося переважно з дворян. Далі їх поступово стали замінити вихідці з більш широких мас. На цьому, так званому «культурницькому» етапі формування української демократичної інтелігенції основним її завданням було, на думку І. Франка, присвятити свої сили «праці та старанню о добро і емансипацію, просвіту народної, себто хлопської маси» (Франко І. Зібр. тв.: т. 50 т. - Т. 45. - К., 1979. - С. 426). Наприкінці XIX - поч. XX ст., як вважає І. Франко, перед українською інтелігенцією стала величезна дійова задача - витворити з величезної маси українського народу українську націю, суспільний культурний організм» (Там же. - С. 404).

Загалом інтелігенція - складне соціальне явище. Ми пробуємо розглянути найяскравіші постаті інтелігентів-культурників» (на матеріалі української драматургії 2 пол. XIX ст.), щоб виявити деякі риси ідеалу високодуховного українського інтелігента, притаманного суспільству цієї доби.

Так, у п'єсі «Нахмарило» Б. Грінченко змальовує інтелігента-«культурника» Тараса Вільхівського. Виходець із заможної дворянської родини, він працює вчителем у селі і всього себе віддає справі освіти й покращенню життя селян. Тарас влаштовує читання книжок, якими цікавляться селяни. Він щиро вірить, що освітою й організацією селянської спілки та громадської каси може захистити їх від місцевих глитаїв; за його допомогою селяни купили чималий шматок землі. Громада дуже поважає Вільхівського за його добрі справи.

Характер Тараса розвивається не тільки ставленні до громади, але й до коханої Марисі, колишньої його школярки. «Ми однаково дивимось на світ, на людей, - говорить він охопленій сумнівами нареченій, - у нас однакові бажання, заміри працювати на добро людям». Тарас у своєму житті дотримується принципу «жити працею своїх рук». Свій громадський обов'язок він розуміє як служіння інтересам простих людей. Його не цікавить кар'єра в місті, яку йому пропонує дядько - пан Шевцов: «Ти розумний, обдарований, - там твоя кар'єра. Плюнь ти на ці інтереси, бери за себе Соню з прилагательним і марш служити в город!» «Моя кар'єра тут, - заперечує йому Тарас, - у мене є руки й голова, щоб працювати» Молодий вчитель наполегливо й цілеспрямовано йде до своєї мети, його не лякають перешкоди. Завдяки цьому він досягає бажаного результату: землю для селян викуплено, хоча довелося поборотися з Шевцовим; із Марисею одружується, хоч і залишається без спадщини.

Тарас Вільхівський так бачить майбутню працю разом з нареченою: «Марися незабаром здаватиме екзамена на вчительку. Як одружимося, то вона буде в мене в школі за помічницю, і в нас буде одне діло, одні інтереси».

Зрозуміла річ, що «треба, щоб людина не могла бути щаслива, не працюючи про щастя людське - праця задля щастя громадського, людського». Ці слова є реальним життєвим кредо інтелігента-демократа Вільхівського, і вони є близькими за своєю суттю до філософської ідеї «сродної праці» Г. Сковороди.

У іншій драмі Б. Грінченка «На громадській роботі» молодий поміщик, інженер, інтелігент Арсен Яворенко діє вже не у масштабах одного села, а «діло це має величезну вагу, задля добробуту в усьому повіті». Він хоче висушити 4000 дес болота і зробити там сіножаті для селян. Це повинно було б зробити земство, але така справа потребує багато грошей.

Життєва програма Арсена полягає у тому, що «кожен з

нас повинен дбати про добро громадське... щоб людям краще - і тілом, і духом - жилося... Щоб люде наші не темні, а освічені були, не хворі, а здорові, не голодні й холодні, а наїдені й запитені... Повинен дбати, щоб не нашій землі не піски та болота були, а поля з колосистим хлібом, з садками запашними, з лісами зеленими».

Керуючись цією програмою, інженер Яворенко починає меліорування земель у своєму селі за власні кошти, які при позитивному результаті цього заходу громада мала б згодом повернути. Селяни не розуміють до кінця цієї важливої й вигідної для них же справи через свою неосвіченість, тому їх обдурюють сільські глитаї. Але Арсен, який керується принципом «добрі діла силоміць не робляться», вирішує: «Підожду трохи, поки громада заспокоїться - день, два... А сам тим часом поговорю з людьми окремо... У всякому разі я цього діла так не покину» Зрозуміло, що Яворенко буде поступово й наполегливо досягати поставленої мети незважаючи на перешкоди: «Яке ж то діло буває без боротьби».

Арсен має про себе високу думку: «Чоловік високої душі, могутчої сили, величезної ідеї - такий чоловік іде в бій за найкращі, найсвятіші ідеали свого часу, за найдорожчий духовний скарб людський». Але це не самохизування, а свідомлення людської гідності та цінності. Він і до людей ставиться з глибокою повагою й довірою: «та з нашим народом легко робити, і багато можна зробити». Великим оптимізмом і духовністю наповнені слова і справи молодого інтелігента. Арсен вкоханий у свою дружину «високим лицарським коханням», він любив її.., зробив її собі другом, братом, товаришем усім своїм думкам, надіям, замірам». Але дружина не зрозуміла цього.

Інтелігентність молодого панночки Ольги полягає у тому, щоб про все «можна було розмовляти - про новини, про театр, про музику», а в селі жити, працювати, допомагати чоловікові у його справах - то все «така нудота». Щоб досягти своєї мети, Ольга йде нечесними шляхами. Маючи намір одружитися з Арсеном, вона вдає, що цікавиться його справами. Викрадаючи поду Арсена з громадою про меліорування землі й цим дуже шкодячи чоловікові, Ольга радіє й сподівається, що тепер вони віддуть жити до міста. А поки що молода пані знаходить собі розвагу з молодим бездуховним паном Крашевичем, не думаючи про те, що топче у багні свою й чоловікову честь. Арсен же побажав, щоб вона була моїм світоньком ясним, а вона сама хотіла зробитися темрявою».

На противагу Ользі, справжнім другом, товаришем

Арсена є його сестра Харита. Недарма автор вкладає в уста дівчини прагнення усіх інтелігентів-просвітителів: «Треба, щоб культурні люде йшли на село, працювали там..., несли світ і культурність туди, де цього нема». Свої слова Харита намагається підтвердити конкретними справами. Вона організовує дитячу хату - прообраз дитсадка. До того ж Харита - фельдшер і при необхідності може надати медичну допомогу. Своє щастя вона бачить у «сродній» праці: «Коли чоловік робить щось, задоволений з того, гарно йому, - от він і щасливий». Отже, Арсен Яворенко і Харита - активні особистості, які прагнуть перетворити життя на краще.

Такою ж активною особистістю, носієм духовних надбань українського народу є сільський учитель Омелян Ткач («Учитель» І. Франка). Це людина культурна, вихована, добра і людяна, вся діяльність якої спрямована на добро і користь людям. Як людина високого покликання, він не обмежувався виконанням суто професійних обов'язків, хоча й свою безпосередню роботу виконував старанно, з душею. «Учитель він прекрасний, - говорить його сестра Юлія, - усюди похвальні свідоцтва мав, люди були з нього вдоволені. Та що ж, усе ж винаходять у нього щось «політичне»! В однім місці вїйтові шахрайства відкрив, у другім з сільськими лихварями задерся, в третім читальню заложив, в четвертім касу позичкову до порядку доправив - отсе й були його гріхи. І все знайшлися темні духи, що за такі його речі вигнали з села». І на новому, восьмому, місці вчителювання Омелян Ткач продовжує боротьбу проти «темних духів», зацікавлених у неосвіченості, затурканості селян. У цій боротьбі вчитель підірвав своє здоров'я, але духовні його сили загартувалися - він швидше загине без роботи, ніж від хвороби. Така сподвижницька, навіть жертвна праця сільської інтелігенції, особливо вчителів, знайшла своїх послідовників серед молоді.

Українська драматургія 60-90 рр. 19 ст. має зразки й інших типів інтелігенції. Не варто, мабуть, і починати дискусію про духовність чи бездуховність адвоката Хропка і вчителя Печериці («Крути, та не перекручай» М. Старицького). Таких прикладів безліч. На словах вони «за народ», а насправді нічого не роблять для цього.

У цілому ж українська драматургія 2 пол. 19 ст. змалювала досить яскраві та виразні характери українських інтелігентів, які у складних умовах, конфліктах, прагнули підняти український народ на нові, світлі вершини духовності.

## РОЗДІЛ IV. Духовність,

наука, освіта, виховання.

ШЕВЧЕНКО П. І.,

м. Кривий Ріг

### І. Г. ПЕСТАЛОЦЦІ ПРО РОЗВИТОК ТЕОРІЇ ЕЛЕМЕНТАРНОЇ ОСВІТИ ТА ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ

Життєвий шлях, педагогічна і літературна діяльність великого швейцарського педагога, гуманіста, демократа і просвітителя Іогана Генріха Песталоцці (1746-1827) були присвячені боротьбі за покращення навчання і виховання дітей простого народу, за розвиток його духовності.

В молоді роки він помилково розглядав виховання як основний засіб зміни суспільства (ми знаємо, що в зміні суспільства одного виховання недостатньо) високо оцінював роль виховання в формуванні особистості дитини. І. Г. Песталоцці намагався покращити життя народу, навчивши його культурі землеробства, надати йому «допомогу шляхом самопомоги», але життя показало, що це був хибний шлях. Більше п'ятдесяти років свого життя він віддав розробці методів навчання початкової школи, теорії елементарної освіти, теорії розвиваючого навчання.

І. Г. Песталоцці в 1774-1780 рр. у Нейгофській садібі організує притулок для дітей-сиріт, де вони виховувалися, навчалися і займалися продуктивною працею в сільському господарстві, а також вчилися прясти і ткати в майстернях, готувалися до індустріальної праці, але це поєднання носило механічний характер. У притулку діти не тільки навчалися і працювали, щоб утримувати себе. З ними проводили велику виховну роботу, розвивали фізичні й духовні сили, зміцнювали здоров'я, вчили мислити, виробляли навички моральної поведінки, виховували повагу до старших, скромність, любов до праці. Сподівання І. Г. Песталоцці на те, що діти своєю працею в майстернях зможуть утримати притулок не підтвердилися. Педагог високо оцінював працю, перш за все, як засіб виховання і проявляв турботу про розвиток розумових і моральних якостей вихованців, їх духовного зростання. Він відзначав у своїх листах

до друзів, що дитяча праця позитивно впливає на їх виховання і розумовий розвиток у поєднанні з педагогічним вихованням. «Заклад для бідних» у Нейгофі, де Песталоцці вперше здійснив ідею поєднання навчання дітей з працею, не одержав підтримки з боку громадськості, заможних людей, і він змушений був його закрити.

Соціально-педагогічні ідеї про навчання і виховання в притулку для бідних Песталоцці розкриває в романі «Лінгард і Гертруда», де змальовує свої мрії про знищення бідності за допомогою правильно поставленого виховання.

В грудні 1798 р., після революції в Швейцарії, Песталоцці направляєтся до міста Станці для роботи з дітьми-сиротами, які були розташовані в приміщенні колишнього монастиря. В роботі з дітьми він широко використовує методи сімейного виховання. За короткий час І. Г. Песталоцці вдалося створити дружний дитячий колектив, в якому широко використовувалася суспільна праця. Але тут він розглядав працю вихованців з точки зору їх фізичної підготовки до праці. В результаті він зробив цінний висновок, що поєднання навчання з працею в повній мірі відповідає психології дітей, їх природному прагненню до діяльності і дозволяє проводити навчання так, що воно «...не требует и десятой доли времени и усилий, обычно затрачиваемых на него» (И. Г. Песталоцци. Сочинения. - М., 1981. - Т. 2. - С. 72). І. Г. Песталоцці відмовляється від механічного поєднання навчання з працею. Праця дітей в притулку Станці була відокремлена від навчання: «время на труд и учение у нас теперь распределено следующим образом: с шести утра до восьми - учебные занятия, затем часы до четырех дня отводятся работе, после этого до восьми вечера - снова учебные занятия. Состояние здоровья воспитанников все лучше и лучше» (Там же. - Т. 1. - С. 17).

Підводячи підсумок виховної роботи в Станці, Песталоцці зробив важливий для педагогічної науки висновок про необхідність встановлення внутрішнього зв'язку між навчанням і працею, який був сформульований таким чином: «...прежде чем могла зайти речь о таком слиянии, необходимо было организовать начальную стадию учения и труда отдельно и независимо друг от друга, а также выяснить своеобразие и особенности каждого из этих видов деятельности» (Там же.-Т.2.-С.69).

Пошуки нових шляхів трудового навчання, морального виховання, розвитку духовного життя дітей, якими займався І. Г. Песталоцці були досить ефективними: саме в Станці у нього зароджуються ідеї про розвиваюче шкільне навчання і

елементарну освіту, які б сприяли розвитку розумових здібностей дитини. Але притулок було закрито Швейцарським урядом, і Песталоцці в 1800 р. створює Бургдорфський інститут (де була розташована середня школа з інтернатом і при ній семінарія для підготовки вчителів).

В Бургдорфі І. Г. Песталоцці далі розвиває ідею теорії елементарної освіти, але вже навчаючи дітей із заможних сімей. Він зосереджує свою увагу на вивченні і розвитку розумових здібностей дітей, враховуючи природновідповідний розвиток дитини. В Бургдорфі він продовжує працювати над теорією елементарної освіти. Разом з вчителями пише шість книг для початкової школи, які розкривають методику розвиваючого навчання.

А в 1804 році Песталоцці переводить свій інститут з Бургдорфа (йому відмовили в оренді приміщення) в м. Івердон (Іфертен), де він існував до 1825 р. В цей період Песталоцці продовжує розробляти теорію елементарної розумової, моральної, фізичної і трудової освіти, гармонійного розвитку дитини і її духовності.

В 1804-1806 рр. І. Г. Песталоцці розробляє метод морального виховання, пише низку статей, де розкриває свій досвід: «Что дает метод уму й сердцу» і інші. Після розробки теорії моральної елементарної освіти, переходить до розробки «метода» - елементарної фізичної освіти, тісно пов'язаної з підготовкою до трудової діяльності.

Свої соціально-педагогічні ідеї, направлені на розвиток духовних сил простого народу і на цій основі всебічну його підготовку до роботи на фабриках і заводах, в індустрії, Песталоцці намагався здійснити в спеціальних навчально-виховних закладах. Він пише статті на цю тему, а також звертається до урядових кіл і друзів по матеріальну допомогу. Одна із статей називалась «Цель и план воспитательного учреждения для бедных» (1805).

Івердонський інститут мав світову славу. У ньому навчалися діти багатих батьків різних країн світу. Інститут відвідували письменники, вчені і інші знамениті сучасники Песталоцці, але успіх не радував його.

І. Г. Песталоцці все життя намагався працювати з селянськими дітьми і підготувати їх до життя, а дітей Івердонського інституту потрібно було готувати до вступу у вищі навчальні заклади.

У вересні 1818 р. І. Г. Песталоцці робить ще одну спробу здійснити проект організації навчально-виховного закладу для



селянських дітей. На кошти, що він одержав від реалізації першого видання збірки своїх творів, відкрив школу для бідних дітей в містечку Клінді, де продовжив запровадження досвіду поєднання навчання з працею. Протягом шести років І. Г. Песталоцці витрачає останні кошти на утримання цієї школи, яка за його задумом повинна була готувати народних вчителів для роботи за його «методом». Але відбувся тільки один випуск, і він змушений був закрити цей навчальний заклад. Так його ідеї, його намагання покращити виховання селянських дітей, сприяти розвитку їх природних сил і здібностей, їх духовності, а на цій основі покращити і соціальні умови життя селян, потерпіли поразку.

У 1825 р. І. Г. Песталоцці змушений був закрити Івердонський інститут і повернутися в Нейгоф, де в 1826 р. написав свою останню працю «Лебедина пісня», в якій підвів підсумки своєї педагогічної діяльності. У всіх його творах і особливо в «Лебединій пісні» підкреслювалося, що професійна освіта повинна бути підпорядкована загальнолюдському вихованню; що одержуючи необхідну для майбутнього життя підготовку, діти трудового народу повинні мати розвинені розумові, фізичні, моральні і духовні сили. Цей принцип був покладений і в основу розробленої І. Г. Песталоцці теорії елементарної освіти, яка за його словами тримається на якостях людської природи.

І. Г. Песталоцці поставив однією із важливих педагогічних проблем питання про значення виховання в розвитку дитини. Виховання, відзначає І. Г. Песталоцці, може бути успішним лише в тому випадку, якщо воно має природовідповідний характер, тобто проводиться у відповідності з особливостями самої людської природи, відповідає її розвитку.

Навчання, за його глибоким переконанням, повинно мати розвиваючий характер і не тільки діяти на розум, але відповідно впливати на почуття, волю, характер дитини, озброювати її необхідними для життя уміннями і навичками.

Виходячи із цього, І. Г. Песталоцці розрізняв засоби розвитку основних сил людської природи і засоби, за допомогою яких дитина засвоює знання і навички, які дають йому можливість застосовувати його загальнолюдські сили в конкретних життєвих умовах. І. Г. Песталоцці вимагав, щоб у школі мала місце багатостороння діяльність дітей, яка б сприяла розвитку їх розуму, серця і руки. З цим аспектом педагогічної теорії пов'язана розроблена ним ідея про розвиваюче шкільне навчання, яка була підхоплена пізніше представниками

предової педагогічної теорії. В розумінні І. Г. Песталоцці, виховання є природовідповідним лише в тому випадку, якщо воно сприяє розвитку закладених в природі дитини потенціальних внутрішніх сил.

І. Г. Песталоцці шукає такий метод, який дав би можливість вихователю розвивати розумові і фізичні сили дитини, не даючи непосильних задач. І. Г. Песталоцці в результаті експериментальних досліджень розробляє свій метод в ступенку теорію елементарної освіти, суть якої полягає не тільки в тому, щоб знайти правильний метод навчання, а в тому, щоб знайти правильний метод розвитку всіх сил і здібностей людини.

У «Лебединій пісні» І. Г. Песталоцці відмічає, що повного досягнення гармонії між притаманними дитині духовними і фізичними задатками дуже важко досягти, тому що у різних людей різні задатки і сили. Але в процесі елементарної освіти потрібно наблизитися до окремих сторін бажаної гармонії. І. Г. Песталоцці розробляв конкретні шляхи реалізації окремих сторін елементарної освіти. Ідея гармонійного, всебічного розвитку особистості лежить в основі теорії елементарної освіти, яку він почав розробляти ще перебуваючи в Станці, а пізніше в Бургдорфі та Івертоні. І. Г. Песталоцці відмічав, що в людській природі закладені розумові, фізичні і моральні сили, тому і теорію елементарної освіти слід розділити на теорії елементарної розумової, фізичної і моральної освіти. І. Г. Песталоцці завжди підкреслював, що всі три сторони елементарної освіти потрібно здійснювати в найтіснішому зв'язку.

Свою теорію освіти формування людської особистості І. Г. Песталоцці назвав елементарною, оскільки вона вимагає, щоб вихователь, здійснюючи природовідповідний розвиток розумових, фізичних і моральних сил дитини, завжди розпочинав з найпростіших елементів освіти, і йшов до більш складних. Без збудження самодіяльності, без прояву активності, як в розумовому, так і в фізичному та моральному відношеннях І. Г. Песталоцці не вважав можливим здійснювати природний розвиток дитини. Це положення збагатило педагогічну науку.

І. Г. Песталоцці виділяв і другу, не менш важливу задачу навчання - забезпечення учнів знаннями. Він різко критикував часну йому школу за відірваність від життя, за механічне навчання, внаслідок якого притупляються, а не розвиваються духовні сили дитини, за відірваність навчання від морального виховання. І. Г. Песталоцці мріяв про створення такої системи освіти, яка б дала можливість дітям незалежно від їх походження, соціального стану та матеріальної забезпеченості

розвивати в народній школі свої природні здібності, отримувати загальнолюдське виховання, на базі якого повинна в майбутньому будуватись професійна підготовка.

Розробляючи теорію елементарної освіти, І. Г. Песталоцці поклав початок концепції формальної освіти: «Развитие способностей - это то, к чему мы стремимся в первую очередь, мы всегда используем те предметы, которым мы обучаем, больше как средство духовного развития, чем как средство приобретения знаний» (Тем же. - Т. I. - С. 31). Прихильники теорії формальної освіти вважали основним завданням навчання розвиток в учнів спостережливості, мислення, пам'яті, уваги й інших психічних функцій. Прихильники теорії матеріальної освіти на перший план ставили питання озброєння учнів реальними знаннями. Разом з тим, слід відзначити, що обидві ці задачі єдині й нерозривні, як пізніше писав К. Д. Ушинський. І протиставляти ці теорії було б неправомірно.

Незважаючи на певні недоліки, які має теорія елементарної освіти І. Г. Песталоцці в інтелектуальному аспекті, потрібно мати на увазі, що вона покликана надати навчанню дійсно розвиваючий характер. Справа не тільки в тому, щоб дати дитині суму знань, а й у тому, щоб розвивати її розум, здатність самостійно вирішувати питання, які виникають у процесі пізнання, розвивати внутрішні сили, збагатити її духовність. Через усі твори цього геніального педагога проходить думка про те, що навчання повинно збуджувати активність учнів, стимулювати розвиток їхніх задатків і творчих сил, формувати необхідні уміння і внутрішню потребу самостійно здобувати знання.

Теорія розвиваючого навчання, розвиток духовних сил учнів І. Г. Песталоцці не втратила свого значення й у наші дні.

ХОРОЛЬСЬКА Т. А.,  
м. Кривий Ріг

## ПРОБЛЕМИ СОЦІАЛЬНО-ГУМАНІТАРНОЇ ОСВІТИ В ПЕДВУЗІ В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЛЬНОСТІ КУЛЬТУРИ

Сучасності - ми повинні це визнати - притаманна не просто різка зміна орієнтацій в культурі, а й певна духовна революція, свідками та учасниками якої є як молоде, так і старше покоління наших людей, змушених жити зовсім в іншому соціокультурному середовищі, атмосфері, ніж у яких росли,

іховувались, отримували освіту.

У свій час саме різка зміна орієнтацій у європейській культурі змусила Ф. Бекона (не тільки великого філософа, а й реформатора науки та освіти) закликати своїх сучасників, а головне - нащадків звернути особливу увагу на стан і розвиток освіти і науки в цій ситуації. Зробити це потрібно, на його думку, заради користі життя та практики, заради людської гідності.

Тому подібність обставин повинна змусити нас взятися, перш за все, за відновлення втрачених з різних обставин традицій, притаманних попереднім етапам розвитку науки та освіти в Україні взагалі та соціально-гуманітарного знання зокрема, а саме:

- певного європейського досвіду в створенні програм та їх утіленні в процесі викладання дисциплін - як ознаки наявності державних стандартів. Сьогодні ми ще не маємо таких незважаючи на те, що розмов про них було немало;

- досвіду кооперації національних освітянсько-наукових закладів з європейськими (згадаймо, хоча б для прикладу, зусилля М. Драгоманова по європеїзації української науки та освіти у свій час). З цього приводу багато можна викласти думок і міркувань, але мало хто стане заперечувати, що саме завдяки європейському культурологічному контексту ми маємо такі сучасні навчальні дисципліни, як наукознавство, соціологія, політологія, культурологія, економічні науки тощо. На жаль, дуже важко на нашій науково-освітянській ниві приживається те, про що той же Ф. Бекон писав англійському королю. А писав він про три «об'єкти», які можуть запобігти діяльності по реформуванню науки та освіти: про наукові заклади, книги та самих вчених. Здається, що заперечити тут нічому, бо ці думки філософа виявилися прозорливішими, ніж вважали його сучасники, та ще не виключно для умов розвитку науки та освіти Об'єднаного Королівства.

Ну і вже зовсім прописна істина, на якій Ф. Бекон одним з перших європейських філософів та політиків наголосив таким чином: «взагалі ж потрібно твердо пам'ятати, що навряд чи можливий значний прогрес у розкритті глибинних таємниць природи, якщо не будуть виділені кошти на експерименти...»

Всі ці фактори, як вже відзначалося, повинні виконувати конструктивну, творчу роботу по вдосконаленню та розвитку науково-освітянського процесу. Але у нас сьогодні вони в такому стані, що більш притаманною їм є робота руйнівна.

Тому, шукаючи шлях до духовного здоров'я засобами

соціально-гуманітарної просвіти, перш за все слід вести конструктивну розмову про створення нових суспільних та одночасно індивідуальних установок, про забезпечення тих соціально-психологічних умов, які не вважаються самодостатніми, але в якості вихідних та попередніх необхідні й бажані. Бо, скажімо, важко дискутувати з думкою, що незадоволення особистих, індивідуальних інтересів суб'єктів освітньо-наукового процесу може виключно негативно впливати на їхню діяльність, хоч всі їхні нахили, прагнення та установки були явно зовсім іншого спрямування. Та й сам особистісний характер соціально-гуманітарного знання (особливо філософського) наголошує на цьому, зумовлюючи, по-перше, головну тенденцію вдосконалення форм соціально-гуманітарної просвіти, а саме розширення в ній можливостей для особистісної взаємодії викладача та студента. При цьому мова повинна вестися не стільки про винахід нових (іноді надумано-наукоподібних) форм, скільки про максимальну індивідуалізацію, надання характеру особистісного спілкування взаємодії учасників навчально-виховного процесу в ході використання вже існуючих та вивірених практикою форм навчальної діяльності - семінарів, індивідуальної та самостійної роботи, консультацій тощо. Здійснення цієї вимоги передбачає зменшення (а не збільшення) кількості студентів на одного викладача, скорочення загального обсягу обов'язкового навчального навантаження (на сьогодні 1000 годин), кількісного зменшення складу семінарських студентських груп та ін. По-друге, особистісний характер соціально-гуманітарного знання зумовлює тенденцію вдосконалення форм та шляхів підвищення фахової кваліфікації викладача та більш уважного ставлення до нього з боку держави як головної дійової особи духовно-виховного процесу.

Тим не менше, кафедра філософії Криворізького державного педагогічного інституту, реалізуючи концепцію гуманітарної освіти в Україні, має своє концептуальне бачення філософсько-світоглядної підготовки майбутніх вчителів як основи соціально-гуманітарної освіти ат духовності в таких його складових: зміст, принципи, мета, спрямування, методологія та методика викладання філософсько-гуманітарних дисциплін, проведення наукових та виховних заходів.

Наріжним принципом цієї концепції є принцип єдності гуманістично-особистісної, світоглядно-ціннісної та науково-пізнавальної сторін навчально-виховного процесу, завдяки чому визначаються зміст та спрямування викладання.

За мету концепція має формування філософсько-світоглядної культури особистості вчителя, на засадах та за

допомогою якої він міг би бути спроможним самостійно оцінювати смисложиттєві ситуації або самостійно ввійти в «поле герменевтичного вибору».

Вільний творчий пошук, дотримання поліфонії філософських думок, усвідомлений відхід від «чистих» софійного імпресіонізму та сцієнтизму як певних збочень у філософській просвіті, поєднання історико-епохального, проблемно-змістовного, категоріально-понятійного, жанрового та особистісного підходів до аналізу філософської думки - головні складові методології та методики соціально-гуманітарної та філософської підготовки в Криворізькому педінституті. Опираючись на них, можна: допомогти майбутньому вчителєві сформуванню власний світогляд, збагачений загальнолюдськими і загальнокультурними цінностями, навчити вмінню відстоювати його в сучасному плюралізмі світоглядних орієнтирів, а викладачеві - швидше відшукати відповідь на питання, яким чином навчати майбутнього спеціаліста сягати істини та величі духу.

Безпосередня реалізація концепції філософсько-світоглядної підготовки кафедрою здійснюється:

- у викладанні циклу філософсько-гуманітарних дисциплін: філософії, етики, логіки, естетики, культурології, та спецкурсів: «Історія світової та вітчизняної філософської думки», «Світогляд: його формування та виховання», «Філософія кохання», «Філософські проблеми сучасної географічної та природознавчої науки», «Логіко-гносеологічні проблеми сучасної математики та інформатики», «Порівняльне релігієзнавство»;

- у системі методичних, наукових та виховних заходів, відбитих у щорічних планах роботи кафедри та звітах про їх виконання;

- у спрямованій роботі кафедри по підготовці кадрів вищої кваліфікації у власній аспірантурі, докторантурі та шляхом переведення на посаду старшого наукового співробітника (відповідно: 5 асп., 1 докт., 1 СНС).

Звичайно, головна увага кафедрою надається викладанню філософських дисциплін в цілому, філософії зокрема. Власно створена програма з філософії містить у собі такий акцент: філософія з інтегральною частиною культури людства, духовного життя, цивілізаційного розвитку в її конкретно-історичних, регіональних, національних, особистісно-індивідуальних формах та єдності світової філософії.

Але, відверто кажучи, здійснення викладання української філософії поки що виглядає дещо проблемним з

ряду обставин об'єктивного та суб'єктивного змісту.

Методи вітчизняного філософствування, на наш погляд, це поки що здебільшого спокуса чистого проповідництва в якому часто, на жаль, відчувається музика вичерпаності з різних обставин: відсутність самобутньої системи філософських понять та категорій, літератури, інформації, досвіду дискусій та аналітичної роботи і т. ін.

По-друге. Якщо виходити з думки, що сутність всенародної самосвідомості та її національний зміст потребують для свого висвітлення адекватного органу - мови, то в цьому контексті є проблема й у нашої кафедри. По-третє. Певний негатив та проблемність містять у собі надмірно політично та ідеологічно заангажовані знання про становлення та розвиток вітчизняної філософії, викладені в окремих підручниках та посібниках. Тому однастайність визнання того, що українська філософія повинна мати своє істинне національне визначення та значення, на нашу думку, потребує однастайності визнання того, що важелем незаангажованості позицій для викладача і науковця повинен бути принцип збереження вірності історичній та науковій правді.

Тому, по-четверте. При викладанні вітчизняної філософії актуальним повинно стати навіть не стільки розширення наявних програм та не явно марні наміри якомога швидше перебудувати їх у відповідності до вимог моменту, скільки, в першу чергу, підведення більш стійкого історико-філософського фундаменту.

Іншими словами, для того, щоб вітчизняна філософія змогла вирішувати сьогоденні практичні проблеми, необхідне, як це не парадоксально повернення до історії. Не вирішивши подібного завдання, неможливо забезпечити нашій духовній культурі такі характеристики, як універсальність та здатність до безперервного розвитку, що є гарантією її дійсності. Необхідне усвідомлення того, що історія філософії є дечим більшим, ніж просто повагою до минулого. Вона повністю звернена до сучасності, в ній відбита потреба пізнати себе у співвіднесеності з усім духовним досвідом, набутим людством. Адже історія філософії - це одночасно знання про іншого та спів-знання про себе у світі.

Звідси випливає, що плідним та повним буде становлення та вдосконалення духу, культури, перш за все, норм та цінностей людського життя тоді, коли постійно до уваги буде братися контекст сукупного процесу розвитку людства, відбитого в історії філософії як в інтегральній частині духовного життя



людства.

Взаємодія філософії з соціокультурним контекстом відображена в історико-філософських текстах двобічно: з одного боку, вона по-особливому «всмоктує» в себе вплив цього контексту, з іншого - сама впливає з нього. Останнє означає, що для багатьох людей знайомство з філософією було і залишається надзвичайно важливою стороною духовно-морального формування особистості, надійним джерелом збагачення душі та розуму.

Процес розвитку духу інтегрально відбитий у культурі людства філософією, має багатоманітні прояви думки: найперше - це осмислення долі людства у відповідності до епох та регіональних проявів цивілізації; по-друге, осмислення протирічливої напруги між неповторністю конкретно-історичних, регіональних, національних, особистісно-індивідуальних форм духовного творення та єдністю світової духовної культури.

Це означає, що настав час на ділі, а не на словах перебороти ту методологічну ваду, у відповідності до якої істинна духовність особистості плекається лише західною культурою, а вітчизняні взірці духу з'являються лише в просвітницьку добу. Забувається, між іншим, іноді те, що ще за часів Київської Русі спостерігається незвична вплетеність у її духовне життя і перших початків філософствування, і релігійна, і світська культура.

I, нарешті, останнє.

Ригористичність нашої думки, зрозуміло, пов'язана з дискусією стосовно уявлень про місце філософії в духовному процесі, яку незвичним чином у свій час започаткували Аристотель та Гегель.

Відволікаючись від думки Гегеля, яка стверджує, що філософія - вінець всього знання людства, його духу та культури, слід відзначити, що не більше вагомих підстав і у Аристотеля та його послідовників для ствердження: філософія виконує роль специфічного виду пізнання за аналогією з іншими, відносно самостійними складовими культури (науки).

Не підносячи філософію до єдиної вершини культури та не принижуючи її високий статус у сьогоденні, духовний досвід людства свідчить про таке перехрещення форм та тенденцій культури з повсякденним буттям особистості, де роль філософії була і є надзвичайно важлива, унікальна та неперевершена перш за все своїм впливом на цінності та ідеали, на свідомість та самосвідомість людини та людства.

Саме цим намагається керуватися кафедра філософії

КДПІ у своїх власних науково-методичних пошуках з питань розвитку національної культури та духовності.

Свідченням тому є проведення у 1994 році Всеукраїнських Сковородинських читань та у 1995 - 1997 роках I та II Всеукраїнських конференцій «Актуальні проблеми духовності».

Отже, нам здається, що з урахуванням в тому числі і вище викладеного слід пов'язувати надію на те, що певні позитивні зрушення в соціально-гуманітарній просвіті найближчим часом відбудуться, що сприятиме, безумовно, появі певних змін у духовному стані студента, майбутнього фахівця.