

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

Харківський державний інститут культури

Спрінсян Василь Георгійович

УДК 785.1 (477)

**ДЕМОНСТРАТИВНИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ФЕНОМЕН
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

Спеціальність 17.00.01 — теорія
та історія культури

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття

наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Харків 1997

008

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00761748 (X)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Одеському державному політехнічному університеті.

Науковий керівник — доктор мистецтвознавства, професор
Баканурський Анатолій Григорович
Одеський державний політехнічний університет, завідувач кафедри культурології

Офіційні опоненти:

— доктор філософських наук, професор Дяченко Микола Васильович,
Харківський державний інститут культури, проректор
— кандидат мистецтвознавства, доцент Чепалов Олександр Іванович,
Харківський академічний театр опери та балету ім. І.Лисенко,
завідувач літературною частиною

Провідна установа: Міністерство культури, Одеська державна консерваторія,
кафедра історії та етнографії, м. Одеса.

Захист відбудеться 23 грудня 1997р. о 12³⁰ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д.64.807.01 Харківського державного інституту культури за адресою : 310003, Харків, Бурсацький узвіз, 4, ауд. Малий зал
З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Харківського державного інституту культури за адресою: Харків-центр, Бурсацький узвіз, 4, другий поверх

Автореферат розісланий "14" листопада 1997 року

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства,
професор

(Є. О. Бортник)

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Доля культури молодшої незалежної держави, що нею є Україна, значною мірою залежить від глибини та міцності її зв'язків з духовним досвідом минулого, здатності сучасників увібрати та досягнути цінності попередніх епох. Останнє є особливо актуальним сьогодні, в період становлення національної самосвідомості, коли звернення до історії власної культури значною мірою зумовлює здатність інтеграції у європейський культурний процес, полегшує розуміння сучасної культури.

Звернення до культури минулого передбачає ліквідацію лакун у нашому знанні про неї. Однією з не досить вивчених проблем національної української культури є демонстративний (видовищний) фольклор. Репрезентуючи одну з художніх цінностей минулого, демонстративний фольклор відкриває для дослідника важливий розділ культурного життя нації. Його вивчення дає змогу досягнути глибинні шари народної естетичної свідомості, пізнати емоційний світ народу, виявити ряд найважливіх закономірностей його духовного буття та побуту.

Фольклорна видовищна культура, окрім того, складає частину історії українського театру, настільки ж важливу, як і усякий з його періодів, однак вивчену менше від інших.

До того ж, якщо скористатися гегелівською термінологією, український демонстративний фольклор становить “факт, що не дорівнює сам собі”; елементи його поетики, виражальні засоби проникли до пізніших театральних епох, серед яких сучасність не становить винятку. Поняття “театр минулого” стає умовним, як тільки ми виявляємо його реалії на сучасній сцені. Спроби зламати “четверту стіну”, прагнення винести виставу за межі традиційного сценічного простору, пошук нових форм спілкування з глядачем, досвід спрощення театральної мови, аскетизація оформлення вистави, реанімація театрального примітиву - все це є прийоми, що походять від поетики демонстративного фольклору. В такому сенсі вивчення останнього є актуальним і особливо необхідним для спадкоємства культурного розвитку.

Актуальність запропонованого дослідження диктується також тим, що де-

монстративний фольклор українського народу становить "артефакт" архаїчної культури, а також, що його аналіз являє собою один з підходів до більш широких етнокультурних досліджень. Природньо, що в цьому випадку особливої цінності набуває матеріал, який характеризується сталістю, повторенністю, традиційним характером. Таким є національна видовищна культура, що містить ряд архаїчних структур та міфологічну семантику.

Останнім часом вивчення видовищного фольклору як культури мас набуло, деякою мірою несподівано, нового фактору актуальності.

З руйнуванням радянських ідеологічних міфологем виявилось, що мистецтво і глядач не становлять єдине ціле, яке було постульовано офіційним мистецтвознавством. Суспільство зіткнулося з тим, що класифікується як культура "комерційна", "касова", "розважальна". Виявилось, що сьогодні феномени масового смаку, естетичні уподобання "масового глядача", соціологія успіху потребують вивчення. В такому контексті звернення до демонстративного фольклору, як до мистецтва масового, популярного, видається цілком виправданим.

Об'єктом дослідження є розвиток українського демонстративного фольклору від ігришних форм до народної драми, поезики розвинених ігрових форм, зв'язок народної та офіційної культур.

Предмет дисертаційного дослідження - проблема еволюції українського демонстративного фольклору і специфіка кожного з його етапів.

Ступінь наукової розробки проблеми. Друга половина XIX-перша половина XX сторіч характеризуються збиральницькою зацікавленістю до народної видовищної культури. Це був період запису різноманітних ігр, вистав фольклорної драми, накоплення інших свідств. Друга половина XX сторіччя характеризується спробами теоретичного осягнення феномену національного демонстративного фольклору та його окремих форм. З'являються дослідження І.О.Волошина "Джерела народного театру на Україні" (К.,1960), П.Г.Богатирьова "Магічні дієства та вірування Закарпаття" (у книзі: Богатирів П. Г. "Вопросы теории народного искусства"-М,1971), стаття В.Є. Гусева "Театр и народні традиції" ("Театр", 1980, №12).

В той же час з'являються дисертаційні дослідження, що розглядають на матеріалах російської видовищної культури загальнотеоретичні проблеми демон-

стративного фольклору. Це праці Н.І.Савушкіної “Російська народна драма XIX-початку XX сторіччя як явище фольклорного мистецтва”(1982) та І.П.Уварової “Традиції старовинного театру та російські театральні шукання початку XX сторіччя” (1981). Міжнародне видавництво “Мутон” видає книгу Ел. А.Уорнер “Російський народний театр“, в якій розглянуто зв'язки російського та українського фольклорних театрів з демонстративним фольклором інших етносів.

Кінець 80-х-початок 90-х років ознаменований появою нових дисертаційних досліджень. Це своєрідна робота З.Р.Зарецької “Поетика російського фольклорного театру” (1987), докторські дисертації А.Г.Баканурського “Фольклорний театр на Україні” (1992), Н.М.Зоркої “Сюжетні та видовищні форми російської лубочної культури кінця XIX-початку XX сторічч”(1992), С.В.Кердиваренко “Взаємодія пластичних мистецтв у молдавському фольклорному театрі”(1991). Усі ці дослідження, крім дисертації А.Г.Баканурського, присвячені фольклорній видовищній культурі близьких до українського етносів, тому вони відіграли суттєву роль у науковій розробці проблеми ранніх ігрових форм.

Окремі проблеми історії та теорії національного демонстративного фольклору досліджено у монографіях Й.Ю.Федеса “Український народний вертеп”(К.,1987) та А.Г.Баканурського “Український фольклорний театр: від витоків до народної драми” (Одеса,1994).

Аналіз деяких проблем взаємозв'язків українського фольклорного театру, його поетичних та жанрових особливостей, еволюції народної драми розглянуто у збірниках “Народний театр” (Л.,1974) та “Фольклорний театр народів СРСР” (М.,1985), “Фольклорний театр” (М.,1988).

Однак дослідження, у яких багато проблем з національного демонстративного фольклору розглядалися б у комплексі, поки що не з'явилося.

Мета і завдання дослідження. Головна мета дисертації – розглянути український демонстративний фольклор як єдиний соціально-культурний феномен – обумовила такі завдання, що необхідно вирішити:

— дослідження національної видовищної культури та розгляд специфіки кожного з її етапів;

— використання поняття “ стиль видовищного (театрального) мислення “

для визначення основних характеристик українського фольклорного театру;

— дослідження взаємозв'язків виконавця і глядача у фольклорній культурі;

— розгляд особливостей жанрового складу та поетичних особливостей української фольклорної вистави;

— дослідження особливостей демократичного світогляду, що відображені у видовищних культурних формах;

— аналіз деяких позаестетичних функцій театральнo-драматичної творчості українського народу;

— виявлення специфіки національного демонстративного фольклору та його місце в контексті східнослов'янської видовищної культури.

Методологічну основу дослідження становить принцип історизму, що дозволяє не лише розглянути еволюційний розвиток українського демонстративного фольклору, але й дасть можливість репрезентувати його, як цілісний культурний феномен.

Сутність демонстративного фольклору, як культурного явища, неможливо виявити з аналізу його окремих форм, тому можливість його реконструкції залежить від того, наскільки ми виявимося спроможними подивитися на фольклорне уявлення очима його сучасників. Лише в такому разі проявиться феномен народної театральної культури і образ її глядача, це стане розумінням - першим кроком до освоєння проблеми. Другим кроком стане її вивчення. В руслі вказаного підходу виділяються зразковими театрознавчі дослідження А.Г. Баканурського і Л.О. Софронової, культурологічні праці С.С. Аверинцева, А.Я. Гуревича, а також метод, використаний О.Ф. Лосєвим у його ранній праці "Діалектика міфа"(1927).

Емпіричну базу дослідження складають три основні групи джерел. Перша група - це архівні матеріали, польові записи, що фіксують вистави фольклорної драми, народні ігри та ритуали, а також свідчення сучасників. До останніх входить також ряд церковних документів, які через всю необ'єктивність ставлення їх авторів до демонстративного фольклору все ж характеризують його зв'язки з офіційною культурою.

Другу групу джерел складають свідчення етнографів і фольклористів XIX-першої половини XX сторіччя, у яких робляться спроби дати теоретичне ос-

мислення ряду проблем народної культури, її видовищних форм. Це праці Б.В.Варнеке, В.І.Василенко, В.М.Гнатюка, М.П.Драгоманова, П.І. Житецького, А.І.Малинки, В.М.Перетца, О.О.Потебні, М.Ф.Сумцова, І.Я. Франка та інших.

До третьої групи джерел належать праці сучасних українських і російських авторів, що містять багатий матеріал з проблем демонстративного фольклору не лише як видовищної форми усної народної творчості, але й як національного культурного видовища. Це дослідження А.Г.Баканурського, М.М.Бахтіна, І.А.Волошина, В.Є.Гусева, Ю.О.Дмитрієва, Д.С.Лихачова, Ю.М.Лотмана, О.Ф. Некралової, О.М.Панченка, Р.Я.Пилипчука, В.Я.Проппа, Й.Ю.Федаса, а також англомовних авторів: Талбот Райс, Елізабет Уорнер, Расела Цугути, а також Й.Хьойзіґи,

Наукова новизна дослідження полягає у наступному:

— демонстративний фольклор розглядається не під традиційним хронологічно-описувальним кутом зору, а зконструйовано його феноменологічний образ, чого в подібних дослідженнях поки ще не робилось;

— здійснюється теоретико-культурологічне осмислення демонстративного фольклору, що дозволяє розглядати його як специфічний тип архаїчного слов'янського мислення, що походить від язичництва;

— аналізуються особливості стосунків виконавця й аудиторії у фольклорному театрі;

— уперше фольклорна театральна-драматична творчість розглядається як різновидність народного побуту;

— здійснено розгляд не лише художніх, але й позаестетичних функцій демонстративного фольклору, що досі лишалися поза межами культурологічного аналізу;

— уперше вводиться до наукового обліку декілька нових текстів народних драм, виявлених у архівах, а також деякі документи і свідчення сучасників, що стосуються демонстративного фольклору;

— здійснено аналіз жанрової та поетичної своєрідності видовищної культури;

— розроблено та використано для аналізу демонстративного фольклору поняття “стиль театального мислення” як парадигми, що під її знаком розвива-

лася видовишна культура українського народу.

Теоретичне і практичне значення дисертації полягає у поглибленні і розширенні існуючих у науці уявлень про генезу національної театральної культури, раних етапів її розвитку.

Висновки, можуть бути використані у наукових дослідженнях демонстративного фольклору, у сучасній театральній і цирковій практиці, що все частіше звертається до відкритих форм контакту з глядачем, шукаючи нових форм видовищності. Деякі положення дисертації можуть бути використані у викладанні курсу історії українського театру для студентів творчих вузів та училищ культури.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертаційного дослідження доповідалися на міжнародних науково-теоретичних конференціях “Культура на порозі нового віку: підсумки і перспективи”(Одеса, травень 1994р) та “Культурні парадигми перехідних епох”(Одеса, травень 1996р).

Окремі положення дисертації використовувалися автором у читанні курсу “Українська та світова культура” на кафедрі культурології Одеського політехнічного університету,

Ряд дисертаційних проблем неодноразово доповідався у вигляді наукових повідомлень на кафедрі культурології ОДПУ, де дисертацію і обговорено.

Дисертація обсягом 165 сторінок складається зі вступу, трьох розділів і висновків та списку використаної літератури.

ЗМІСТ РОБОТИ

У Вступі подано обґрунтування вибору теми, її актуальність, охарактеризовано зміст та структуру дисертації.

У трьох розділах, що складають дисертацію, розкривається основна тема — еволюція українського демонстративного фольклору, його специфіка, художні та позаететичні якості.

Перший розділ присвячено аналізу генези національного демонстративного фольклору від ігрових видовищних форм, що склалися передусім у аграрних ритуалах, до фольклорної драми.

Особливо виділяється похоронна та землеробська обрядність, що в глибинних джерелах мають спільний корінь — віру у божество, яке помирає та воскрес.

Підкреслено синтетичний характер прадавнього похоронного ритуалу, що включав до своєї структури сміхові елементи, які потім, відокремившись від християнського обрядового контексту, почали набувати виразно ігрового характеру. Після утвердження у Київській Русі християнства стався перехід від субмістецтва (ритуалу) до становлення фольклорних видовищних форм, зокрема колективної гри з елементами театральності.

Виявлено, що втрата релігійної функції при переході від обрядових видовищних форм до ігрових значною мірою пов'язана з процесом десакралізації слова, тому що саме в ньому містилася квінтесенція магічного. У ритуалі рух і жест вторинні, бо дія без вербальної замовної форми є ніщо. Після втрати домінуючого ритуального змісту слово зрівнювалося з пластичним аспектом ігрових дій, іноді навіть відходячи на другий план.

В найбільш виразному вигляді етап демістифікації обряду втілено у весільних ритуалах, які, з одного боку, тягнуться до самостійного “сценарію”, а з другого - є проникнутими символікою язичницьких вірувань. Травестія, весільні діалози, профанні пісні, послідовність епізодів - від гри; використання соломи, символічна роль вогню, вивернутий кожух - від ритуалу. Зроблено висновок, що ритуальні елементи, за умов втрати обрядом сакрального значення, зберігали лише свою форму, відокремлену від магічного змісту.

У тому ж розділі розглянуто українські “покійницькі” ігри, що пародіюють деталі християнського обряду поховання. Їх досліджено з точки зору розриву з обрядом та переходу до ігрових форм.

Проводячи аналіз орнаментальних ігр, зроблено висновок, що в них уперше виявляється спроба просторового оформлення гри. Припускається, що хороводна гра мала дві просторові координати: зовнішню, що об'єднувала дві групи учасників у певну спільність гравців, та внутрішню, куди включалася лише частина дійових осіб, котрі знаходилися у внутрішньому просторі кола, статус якого був високим.

Робиться висновок, що саме ідея кола передумовила стабільні, незмінні,

традиційно повторювані від однієї вистави до іншої характеристики персонажів фольклорної драми.

У розділі аналізуються також видовищні елементи у рядженні: розподіл ролей, перевтілення, тобто створення завдяки використанню гриму, костюму, зміні інтонації та пластики із “Я” “не-Я”, ігрове засвоєння реальності, наявність глядачів, котрі могли залучатися до дії.

Вперше звертається увага на наявність в українському рядженні “німого” персонажу, пов’язаного значнішою мірою з ритуалом, ніж із грою. “Німиий” — уособлення померлого прашура, що приводить нас до висновку про генетичну близькість покійницьких ігор та рядження,

При розгляді колядування, звернуто увагу на мотив “приходу” здалеку як на зашифровану розповідь про подорож до країни мертвих та прихід з неї. Окрім цього, той, що прийшов здалеку, є носієм нетрадиційних норм поведінки, пов’язаних з рядженням та перевтіленням. В останньому випадку маска та одяг служили засобом тасмності особи, дозволяючи учасникові гри відходити від традиційних моральних засад.

Аналізуючи різні підходи до гри, відзначено її суттєві характеристики: серйозність учасників, але одночасно і неприпустимість ототожнення ігрової дії зі “серйозними” особами діяльності, простежується ігровий рух, як зміна звичайної поведінки на характер образу, відсутність спрямування на кінцевий результат. Робиться висновок, що моменти становлення гри: імітація, рольова поведінка, колективність - це не лише шлях формування і накопичення видовищної культури, але й етапи становлення людини як діючої істоти.

Далі в першому розділі розглянуто різновид фольклорної драми українського народу. Говорячи про її тематику, яка наголошується на виставах “царського” циклу (“Цар Ірод”, “Цар Максимільян” та їхня контамінація “Трон”, розбійницько-авантюрного циклу (“Човен”, “Шайка розбійників”), побутового або комічного циклу (“Коза” та побутові сценки, що зветься фольк-лорною драмою “малих форм”); відзначено, що найбільш сталим шаром у національній народній драмі стала побутова тематика, присутня у кожному з варіантів. Робиться висновок, що сполучення двох тематичних шарів у демон-стративному фольклорі походить від християнських поховальних обрядів, що поєднували сакральне та

профанне у межах однієї дії.

Розглядаючи “Козу”, підкреслено зв’язок драми з аграрним ритуалом, ідеєю плодючості, втіленою у зооморфному персонажі. Подано аналіз дійових осіб вистави, їхніх костюмів, що мали знаковий характер.

Проводячи аналіз “Царя Ірода”, виведено його генезу із традиційної культурної опозиції Середньовіччя: духовного “верху” та тілесного “низу”, простежується, як у цій драмі частини опозиції притягуються один до одного, а часом і взаємодіють. Розглядаються також нетрадиційні форми драми, варіанти яких було знайдено в архівах, простежується, як в “Іроді” реалізується народний моральний ідеал. При аналізі цієї драми зроблено висновок, що її джерелом стали дві книги: Книга пророка Іеремії та епізод з Євангелії від Матфея. В даному випадку ми стикаємося з незвичною інтерпретацією біблійських образів, яка не має аналогів у фольклорному театрі слов’янських народів.

Говорячи про драму “Цар Максимільян”, можна дійти до висновку, що шукати її першоджерело у якомусь конкретному творі або історичній події безглуздо. У цій драмі сполучаються традиції, мотиви і сюжетні ситуації із різних літературних та апокрифічних творів, шкільної драматургії, церковного театру (“Пічне дійство”), лубку, нарешті, європейського середньовічного фольклору.

Підсумкову частину першого розділу присвячено комічним персонажам фольклорної української драми. Комічне подвосня “високого” персонажу використовувалося для його профанації, висміювання. Припускається, що комічне “зниження” реплік персон “царського” походження походить від погрібального обряду з його ритуальною лайкою на адресу померлого.

Показано, що у стильовому відношенні мова комічно-побутових дійових осіб була різноманітною, у ній отримує релізацію дуалізм середньовічної культурної свідомості, що сполучала серйозне та сміхове ставлення до сакрального, навколишнього світу.

У другому розділі розглянуто особливості поетики демонстративного фольклору, специфіка виконавства, а також зв’язки народної і офіційної культур.

У першій частині розділу досліджуються особливості поєднання різних сюжетів у межах одного фольклорного видовища, специфіка просторово-часових параметрів (“хронотопу”) народного спектаклю, способи взаємодії персонажів

та їх включення у дійство, а також деякі інші питання.

Розглядаючи контамінації у демонстративному фольклорі, зроблено поділ їх на два типи: ранній, що складається із поєднаних епізодів, вербальних формул, персонажів двох або декількох драм і сценок, та пізній, у якому здійснювалося включення до вистави нефольклорних фрагментів. При цьому здійснено аналіз близько 50 різних варіантів українських фольклорних драм.

Демонстративному фольклору притаманний особливий просторовий образ. Він розташовується усередині символічного кола, що відокремлює гру від реальності. Робиться висновок, що коло не лише створює своєрідний сценічний майданчик, але й виконує подвійну функцію в організації просторових координат спектаклю. Його зовнішній бік ніби виводить народне видовище з-під впливу звичайних уявлень про світ, простір, час. Внутрішній же бік сакрального ігрового кола організовував його міфологічну просторову структуру. В середині цього простору були можливими і ймовірними які завгодно переміщення, причому їхня дальність значення не мала. Аналогом відсутності усякого опору середовища в просуванні персонажів у демонстративному фольклорі може служити хіба що казка з її традиційною формулою “сказано — зроблено”.

В українському фольклорному спектаклі наказ привести когось із дійових осіб часто супроводжується вказівкою, що герой знаходиться далеко від місця дії. Але попри цю обставину це умовне “далеко” не заперечує присутності дійової особи в межах ігрового кола, бо тому притаманна безмежність, як одна із якостей.

Розглядаючи особливості драматичного хронотопу у виставі фольклорної драми, звернуто увагу на два типи просторового розташування подій у виставі “Царя Максиміліана”. У більшості варіантів у сценах царя з сином час “докладний”. Тричі цар робить пропозицію Адольфу, тричі той її відхиляє. З часом “докладний” характер царського гніву зникає, “потрійний” характер сцен порушується. У ряді вистав, записаних на Україні в період руйнування традиції фольклорного виконання драматичних сюжетів, гнів Максиміліана взагалі нічим не мотивовано.

Час у демонстративному фольклорі не сприймався як історичний, він був “замкнений” на себе, не виявляючи цікавості до інших епох. Тривалість ланцюга

подій усякого видовища була “вилученою” з історичного часового контексту, спектакль моделював свій власний час. У фольклорній видовищній культурі були відсутні деталі, які б вказували на приналежність того чи іншого епізоду або дійової особи до конкретного історичного періоду. Подія народної драми могла ідентифікуватися з певною епохою лише за діяльністю головного героя. Наприклад, події драми “Цар Ірод” можуть бути ототожені з кінцем I сторіччя до н.е., проте сучасниками тетрарха Галілеї ставали неорганічними щодо часу й місця дії персонажів: Дід, Лікар, Козак та інші.

Часовий магнетизм, що втягував до орбіти сценічних стосунків дійових осіб, які належали до різних історичних епох, є характерним в основному лише для драм “царського” циклу, “Човен” та “Коза” більш суворі стосовно цього, хоча і в них час дії не конкретизовано.

Звернуто увагу на найменш досліджені проблеми поетики демонстративного фольклору. Досліджуються також виконавські особливості демонстративного фольклору українського народу.

Із опрацьованих джерел бачимо - що ставлення до майбутньої вистави у селянському середовищі було вельми серйозним. Наведені архівні свідчення того, що до вистави починали готуватися за декілька тижнів. На кожного учасника добирався костюм, аналіз якого також подано в дослідженні.

Зроблено висновок, що виставі в демонстративному фольклорі притаманна наявність справжніх та бутафорських деталей у костюмах, гримі, атрибутиці. Суттєву роль відігравали деталі оформлення або костюма, які часом вказували на соціальну або етнічну приналежність персонажу, виконуючи для глядача сигнальну функцію.

Однією з головних рис, що визначали виконавський стиль народної драми, стала позапсихологічність. Виконавця не цікавили внутрішні мотиви вчинку, головним був сам вчинок. Фольклорний театр — театр видовища, а не рефлексії, театр дії, а не роздумів, аналізу персонажем дій. Виконавця й аудиторію цікавив не внутрішній, а зовнішній стан дійової особи.

Зроблено висновок, що актор у фольклорній виставі користувався сталими традиційними пластичними і вербальними формулами, які практично не зазнали змін за часом.

Важливим атрибутом характеристики виконавця у видовищній культурі був жест. Усякий стан персонажа передавався його фізичною фіксацією у пластині виконавця. Жест часто міг замінити декорацію, вказати на час та місце дії. В українській видовищній культурі домінував видовищний жест, що посилював ряд словесних формул. В такому випадку між словом та пластикою існувала певна рівновага. Однак останнє часто порушувалося і жест замінювався вербальними структурами, ставав “розповідним”, приймаючи на себе функції слова, “кодуючи” його в системі певних сценічних знаків, що легко дешифровувалися публікою.

Особливе місце посідав “жовнірський” жест - ритмічний, різкий та відпрацьований. Він найчастіше зустрічається у виставах “Царя Максиміліана”.

Близькі до “жовнірських” і “лицарські” жести - з тією лише різницею, що перші реалізовувались лише пластикою виконавця, а другі доповнювалися діями з речовою атрибутикою вистави.

Далі розглядається проблема полеміки видовищної та офіційної письмової культури.

Досліджено традицію ставлення до видовищ, притаманну патристиці, а потім погляди з цього приводу слов'янських послідовників вчення “отців церкви”.

Робиться висновок, що популярність видовища аж ніяк не послабила в народі релігійної переконаності, у селянській свідомості були цілком сумісними духовне й тілесне.

Мабуть, найцікавішим фрагментом полеміки церкви з народною видовищною культурою була спроба богословів протиставити їй видовища іншого роду й призначення. Церква намагалася створити власний театр, котрий би міг конкурувати з демонстративним фольклором та підвищити рівень і ефективність проповіді, звівши її на рівень наглядності й емоційної образності.

Наведені маловідомі і вперше видрукувані свідчення щодо цього.

Особливу увагу у цій частині дисертації виділено маловивченій проблемі участі священнослужителів і студентів Київської духовної Академії у виконанні кантів і сенок під час Святків та Різдва. Уперше розглянуто таку групу дійових осіб видовищної культури, як “миркачі” або “мандруючі дяки”, що стоять на межі

офіційної та народної видовищних культур.

У третьому розділі дисертаційного дослідження аналізуються позаестетичні функції українського демонстративного фольклору та визначається його місце у східнослов'янській видовищній культурі.

Аналізуючи соціально-моральні аспекти національного демонстративного фольклору, можна прийти до висновку, що останній являє собою не просто розвагу та відпочинок (хоча й такі характеристики, поза сумнівом, були наявними, особливо у іграх), а формував ціннісні орієнтації особистості, в певний спосіб регулюючи її моральність. Регулююча функція фольклорної видовищної культури реалізувалася подвійно: вона могла пропонувати аудиторії модель поведінки, що мала соціальну цінність, а також демонструвати вчинки дійових осіб з позиції їхнього "антиціннісного" значення.

Розглядаючи механізм функціонування фольклорного спектаклю як морального регулятора, відзначено особливий образ колективної народної видовищної творчості, що включала до вистави глядачів не як пасивних спостерігачів спектаклю, а як складову частину вистави, котра активно співчувала видовищу. Якщо народну виставу було розвернуто на глядача і вона не просто проходила перед його очима, то й сам глядач був націлений не лише на здійснення дії, але й проникав у її структуру, перетворюючись на внутрішню складову драматичної колізії. Тому моральний сенс спектаклю він осягав, знаходячись одночасно і поза видовищем, доповнюючи ефект співучасті і співтворчості співпереживанням, що втілювалося у активне засудження вад та співчуття до позитивних персонажів.

Розглядаються образи персонажів, у моральному відношенні сповнених протиріч: це Атаман з "Човна", Кат з "Царя Максиміліана", деякі комічно-побутові дійові особи.

У цьому ж розділі демонстративний фольклор розглядається як носій святково-ігрової вольності, що мала соціальну цінність. Фольклорно-видовищна культура українського народу не мала мотивів "перевертання" соціальної ієрархії, притаманних західноєвропейській майданній культурі. У ній наявний інший соціальний зміст - зміна роліової чинності дійової особи. У виставі персонаж із "низів" виявлявся спроможним на те, чого ніколи б не досяг у реальному житті.

При аналізі комунікативної функції демонстративного фольклору, особли-

во акцентується поняття “соборності”, що функціонує на психологічному рівні. Його необхідною умовою була концентрація людей, чію увагу було б привернуто до одного об'єкту, а також приблизно однаковий соціальний досвід аудиторії. Виконавці відкритими репліками до публіки, виходами до натовпу провокували колективне почуття, що охоплювало усіх, хто знаходився у просторі фольклорної вистави. У глядачів таким чином вироблявся “видовищний інстинкт”, природа котрого мала не лише художньо-естетичний, але й соціальний характер.

Саме сугестивний характер національного демонстративного фольклору забезпечував незмінну присутність на виставі великої кількості людей та поповнював ряди виконавців, бо співчуття іноді вело за собою потребу в наслідуванні.

Комунікативна функція фольклорної видовищної культури формувала у народі досвід художнього сприйняття видовища, естетичний смак, вміння сприймати умовну мову спектакля, структуру сконструйованої ним реальності. Робиться висновок, що саме сукупність особистостей було кінцевим пунктом руху художньої інформації, котра перетворювала натовп на певну соціально-художню спільноту - глядача.

Далі робиться висновок про приписування глядачем демонстративному фольклору, особливо народній драмі, певних містичних якостей. Останні полягають в тому, що учасники й аудиторія, яка спостерігала за виставою, не бачала у ній “репродукції” реальності, а сприймала те, що діялося в ігровому просторі, за власну реальність. В такому випадку мав місце релікт прагматичного підходу до навколишнього світу, коли які завгодно акти відтворення реальності “співпричетні”, за висловом Л.Леві-Брюля, до “життя оригіналу”.

Актор та глядач фольклорної вистави за звичай ототожнювали себе з персонажами. Таким чином, триада: актор-персонаж-глядач, що її своєрідно інтерпретовано народною свідомістю, передумовила особливе місце, яке посідав демонстративний фольклор у демократичному побуті. Виконуючи своє суспільне призначення, задовольняючи ігрові потреби населення, видовищна культура одночасно перейняла на себе деякі функції міфу. Недосяжне в реальному житті поняття соціальної гармонії отримало реалізацію у фольклорній видовищній творчості. У ряді фрагментів українських фольклорних драм втілено селянську мрію про справедливий суспільний устрій, взагалі притаманну усій фольклорній куль-

турі.

Морально-естетичний ідеал, що його реалізовано у національному демонстративному фольклорі, недоцільно уявляти як народну мрію про “світле майбутнє”. Поняття “майбутнє” у селянському світогляді взагалі є умовним, воно не розповсюджувалося за межі кругообігу аграрного циклу, тобто завжди було “близьким”. Світоглядний зміст фольклорної видовищної культури, що її конструктором виявилася абсолютизація моральних засад, спирався на ідеалізоване минуле, яке видавалося якоюсь подобою “золотого віку”. Ідеал був одночасно бажаним і згадуваним, спрямованим з минулого у сьогодення, а не з сьогодення у майбутнє.

Об'єктом особливої уваги став механізм двох протилежних культурних функцій, одна з яких була соціально адаптивною щодо усієї етнічної спільноти, а друга відмежовувала цю культуру від решти, не дозволяючи їй загубитися у різноманітті інших національних культур. Таким чином демонстративний фольклор поєднав у собі дію обох функцій.

Розглянуто особливості селянської свідомості, що наклали відбиток на видовищну культуру етносу. У житті українського селянства традиційні константи буття, пов'язані з аграрним циклом, співіснували з періодами мобільності, коли доводилося вдаватися до зброї. Це наклало своєрідний відбиток на динаміку українського народного спектаклю, в якому зміна мізансцен швидша та різкіша, аніж, наприклад, у російському фольклорному театрі.

Вказано також на відміну кількості контамінованих сюжетів, яких в українському демонстративному фольклорі більше, ніж у російському чи білоруському. Якщо українська фольклорно-видовищна традиція передбачає поєднання двох чи трьох драм у певній послідовності, російська віддає перевагу контамінаціям із вкрапленням елементів однієї драми в іншу.

Відзначається, що особливістю мови української фольклорної драми була численність полонізмів та єврейської фразеології, пов'язана з постійною присутністю у ній різнонаціональних дійових осіб, що не так відчутно у російській та білоруській видовищних традиціях.

Важливою характерною рисою українського демонстративного фольклору є наявність у ньому слідів реальних історичних подій, що проникли навіть весіль-

ний обряд.

У заключній частині підводяться підсумки дослідження та простежуються шляхи деградації національного демонстративного фольклору.

Дослідження демонстративного фольклору як феномена української культури дає змогу дійти висовку, що він пройшов багатівіковий шлях еволюції від десакралізованого ритуалу, який трансформувався у гру, і до створення фольклорної драми. При цьому деякі міфологічні функції зберігаються і у розвинених видовишно-ігрових формах. Це є релікти, у першу чергу пов'язані з аграрною обрядністю, вірою у вмираюче та воскресаюче божество, що свідчить про консервацію у демонстративному фольклорі архаїчного мислення українського народу.

Зв'язок фольклорної видовищної культури з ритуалами, загальноцерковними й місцевими святами дозволяє розглядати її і як сферу народного побуту, до якої народна свідомість вимагала такого ж серйозного ставлення, як і до інших сторін діяльності.

Простір фольклорної вистави підкорявся своїм особливим законам, не подібним до побутових уявлень про час і простір. У ігровому "хронотопі" національного демонстративного фольклору були можливими які завгодно переміщення, причому відстань не бралася до уваги.

Головними рисами, що характеризують виконання народної драми, стали умовність та позапсихологічність. Усяка деталь, що символізувала місце дії, її атрибутику, сприймалася в повну міру довіри і виконавцями, і глядачами.

Стосовно дій героя цікавість викликали не причини, які спонукали його до вчинку, а сам вчинок, не психологічна, а фізична дія. У фольклорній видовищній культурі важливим було не стільки те, що призводило до зіткнення дійових осіб, скільки сам конфлікт, у ній важлива кульмінація, а не аналіз її джерел.

Однією з найбільш сталих характеристик демонстративного фольклору був його традиційний характер. Традиційність виступала у вигляді колективного художнього досвіду, що був таким же надбанням колективу, як моральні норми, традиції, вірування, прикмети та звичаї. Традиція диктувала той знак, моральним втіленням котрого був образ у фольклорному видовищі. Знак не підлягав переосмисленню, але засоби, які виконавець використовував у спектаклі, могли бути

різними. Остання обставина передбачала імпровізацію у видовищній фольклорній культурі.

Імпровізаційна майстерність виконавця розвивалася у межах художньої традиції, а та, в свою чергу, збагачувалася індивідуальними виконавницькими знахідками, що з часом затверджувалися у колективній естетиці в якості канону. Цей процес був постійним, отже традиція не робила фольклорну культуру застиглою, нерухомою.

Функціонуючи як один із способів подвоєння реальності, створення опозиції суспільному буттю, демонстративний фольклор зіграв роль своєрідного соціального компенсатора. Він в міфологізований ігровий спосіб доповнював дійсність якостями, котрих їй бракувало. Схема соціального устрою з реального буття переносилася до ігрового: безправним виявлявся той, хто був безправним у повсякденному житті. Суттєво відрізнялося лише вирішення соціально-етнічного конфлікту: у просторі фольклорно-видовищної культури ідея покарання порушника морального закону мала імперативний характер.

У цьому плані соціальний пафос українського демонстративного фольклору близький до ранньохристиянського світоглядного ідеалу.

Демонстративний фольклор був одним із джерел художньої інформації, яка містила знання про цінності, значення та сенси, що їх мав для людини світ, інші люди. Народна видовищна культура на відміну від інших форм діяльності мала специфічну можливість перетворення на художньо значущу усїєї інформації морального, світоглядного характеру, наявну у ній. Групове ж сприйняття цієї інформації формувало "колективну особистість"- соціально-психологічне явище, характерне для епох народних рухів, сплесків соціальної активності.

Висновки, що зроблені в дослідженні, демонструють не лише помилковість ставлення до демонстративного фольклору як до культурного маргіналу, але й окреслюють перспективи його подальшого дослідження.

Основні положення дисертації викладено в публікаціях:

1. Баканурский А.Г., Спринсян В.Г. Демонстративный фольклор: жанровые формы и специфика. - Одесса, 1997. - 45 с.
2. Спринсян В.Г. От обряда к зрелищу (к вопросу об эволюции игровых функций в ритуале) // Сборник научных трудов кафедры культурологии Одесского политехнического университета. - Вып. 1. - Одесса, 1996. - с.44-54.
3. Баканурский А.Г., Спринсян В.Г. Современный театр и фольклорное зрелище // Сборник научных трудов кафедры культурологии Одесского политехнического университета. - Вып.2. - Одесса, 1996 - с.65-74.
4. Спринсян В.Г. Традиционность и импровизация в демонстративном фольклоре // Сборник научных трудов кафедры культурологии Одесского политехнического университета. - Вып.2 - Одесса, 1997. - с.44-48.
5. Баканурский А.Г., Спринсян В.Г. Место фольклорного тетра в народной жизни // Сборник научных трудов кафедры культурологии Одесского политехнического университета. Вып.2. - Одесса, 1997. - с.31-36.
6. Баканурский А. Г., Спринсян В. Г. Зритель в фольклорном представлении // Сборник научных трудов кафедры культурологии Одесского политехнического университета, Вып. 3. - Одесса, 1997. - с.26-28.
7. Спринсян В. Г. Орнаментальный жанр в демонстративном фольклоре // Сборник научных трудов кафедры культурологии Одесского политехнического университета, Вып. 3. - Одесса, 1997. - 0.5 д. а.
8. Спринсян В. Г. Хронотоп в украинском фольклорном театре. // "Перспективы" - 1997. - №1. - 0.5 д.а.
9. Спринсян В. Г. Древнеславянская зрелищная культура в зарубежных исследованиях (Р.Цуга, Е.Уорнер) // Духовна спадщина Київської Русі в світі, що змінюється. - Одеса, 1997. - 0.25 д.а.
10. Спринсян В. Г. Гедонистическая функция фольклорной зрелищной культуры // Современное состояние и перспективы развития гуманитарных наук. Часть I. - Одесса, 1997. - с.5-6.
11. Спринсян В. Г. Концепция народного театра в современном западном искусствознании // Современное состояние и перспективы развития гуманитарных наук. Часть II. - Одесса, 1997. - с.36-41.

Спрінсян В.Г. Демонстративный фольклор як феномен української культури. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури. – Одеський державний політехнічний університет, Одеса, 1997.

Захищається наукова робота та 11 наукових досліджень, які містять комплексно-феноменологічний аналіз демонстративного (видовищного) фольклора українського народу як явища національної культури, його еволюцію від видовищних форм до фольклорної драми, особливості поетики, сюжету, виконавчої майстерності, та також позаестетичних функцій. Досліджено також місце, яке український демонстративний фольклор займає у контексті славянської видовищної культури.

Ключові слова: демонстративний фольклор, поетика фольклорного видовища, ритуал, позаестетичні функції фольклорної культури.

Спринсян В.Г. Демонстративный фольклор как феномен украинской культуры. – Рукопись. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – теория и история культуры. – Одесский государственный политехнический университет, Одесса, 1997.

Защищается научная работа и 11 научных публикаций, которые содержат комплексно-феноменологический анализ демонстративного (зрелищного) фольклора украинского народа как явления национальной культуры, его эволюцию от игрищных форм до фольклорной драмы, особенности поэтики, сюжета, исполнительского мастерства, а также внеэстетических функций. Исследовано также место, которое украинский демонстративный фольклор занимает в контексте славянской зрелищной культуры.

Ключевые слова: демонстративный фольклор, поэтика фольклорного зрелища, ритуал, внеэстетические функции фольклорной культуры.

Sprinsyan V.G. Demonstrative folklor as Ukrainian culture phenomenon. Thesis seeking title of Ph. D. in Arts (17.00.01 speciality - culture theory and history) - Odessa State Polytechnical University, 1997.

Scientific research presented colloquates to author's 11 published works those developing a complex phenomenological analysis of Ukrainian demonstrative folklor that representing national culture specifics, its evolution from simple playing kind up to folkloric dramatical plays, national poetics, script and playing performance particularities as well as extra-estetical functions. It was explored the specific role of Ukrainian demonstrative folklor at Slave playing culture context.

Keywords: demonstrative folklor, folklore playing poetics, rite, folklor culture extra-estetical functions.



Здано до складання 16.10.97. Підписано до друку 27.10.97.

Обсяг 1.0 друк. арк. Формат 60x90/16.

Наклад 100 прим. Папір офсетний. Зам. № 551.

Надруковано у друкарні видавництва "Астропринт"

м. Одеса, вул. Преображенська, 24, к.13.

Тел./факс: (0482) 26-98-82.

АВ 38.845

ПЕРСОНАЛ

МИСТ