The methodology of the study consists in the application of the cultural approach to the phenomenon of identity, as well as the use of the dialectical methods of analysis, synthesis, comparison, generalization when considering the relationship of identity modes with the spiritual culture of the nation.

Conclusion. The modus of identity (national, political, social, collective, cultural, ethnic, linguistic, ethno-cultural, religious, etc.) are interrelated with the spiritual culture of the nation. These connections are provided by a worldview, a picture of the world, mentality, language, religious beliefs, mythopoeics, art, etc.

Scientific novelty consists in identifying of the cultural status of the notion of identity, in particular, spirituality in acts of self-identification.

The practical significance of the study is to outline the role of the Orthodox tradition in the formation of the Ukrainian nation, in particular, its interrelation with the religious and aesthetic forms of spirituality.

Key words: spiritual culture, identity modus, cultural identity, religious identity, Orthodox faith.

УДК 792.024:687.16
ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ І НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ: ЛІНІЙ ПЕРЕТІНУ

Доброр Наталія Вікторівна – кандидат культурології, доцент, Одеський національний політехнічний університет, м. Одеська.
Баторій Анастасія Васильівна – магістр культурології, Одеський національний політехнічний університет, м. Одеська

dobroter75@gmail.com

Продемонстровано зв’язок театрального костюма та національної ідентичності. Представлена кілька способів його реалізації на прикладі репертуару Одеського українського музико-драматичного театру ім. В. В. Васильця. Доведено, що ефективність здійсненої в національному театрі реалізації етнокультурної ідентичності та її актуалізації в театральному костюмі, значною мірою обумовлена логікою розвитку історичного контексту.

Ключові слова: театральний костюм, національна ідентичність, сценічна реалізація.

Постановка проблеми. Національний театр став одним із важливих інститутів української культури, що освоював і інтерпретував філософію народного буття. У той же час, театр зберігає спадщину національної культури, реконструює і актуалізує етнокультурну ідентичність.

Національний костюм, як вид декоративно-ужиткового мистецтва в системі театрального існування, заслуговує на присвідку увагу. Він уже набув особливу змістовність та виконує інші функції, ніж автентичний національний костюм. Проте цю трансформацію докладно письмово французький соціолог Ж. Жордяєв у своїй праці «Система речей»: річ має визначну функцію та з плинним часом виникають деякі технічні зміни – і вона стає багатофункціональною [3].

Природа національного костюма на сцені виступає не як окреме явище, а як невід’ємна складова ідентичності народу. Тому наш науковий інтерес спрямований на конкретні форми взаємодії театрального костюма з національною ідентичністю. Емпірічним матеріалом послужив аналіз народного українського костюма на сцені Українського театру ім. В. Васильця (Одеська).

Ступінь розробленості проблеми. Костюм у соціокультурному просторі розглядають у різних галузях знань: культурології (Е. Андрющенко, М. Яковлєва), філософії (В. Давидова, О. Титар та ін.), мистецтвознавства (О. Лагодя, О. Федина та ін.), історії (Л. Клинович, О. Браїчевський й ін.). Такий підхід додає підстав вести мову про костюм (у т.ч. й театральний) як про феномен культури.

Феномен сценічного костюму присвячена працій представниць роботи О. Анкєста, В. Козлінського, О. Левченко, З. Фреце; дослідницькі роботи сценічного костюма Р. Кірсановой, А. Чернової та ін. У філософському аспекті театрального костюма розглядає Н. Корабельова [7]. В даних роботах розкрито питання конструктивної логіки і художнього вигляду костюма при втіленні художніх ідей у сценічних моделях, естетичної спільноти створюваних костюмів із театральним світом інших, оточуючих артистів предметів.

Безпосередньо національний український костюм на сцені досліджували О. Красильникова, І. Мар’яненко, О. Кисель, Л. Билицька, Ю. Станіцьковський, І. Дузь, В. Голота, Р. Захарчук. Однак їх роботи містять лише згадку про образ у костюмах, його створення в певному контексті.

А. Дмитренко стверджує, що і в українській, і в зарубіжній літературі національний театральний костюм – лише об'єкт споруджуваного розгляду в контексті сценографічного вирішення, історії театру чи драматургії [6]. Як бачимо, тема національного театрального костюма мало розкрита в українських наукових роботах із точки зору культурології. Проблеми народного театрального костюма залишаються маловивченими – на відміну від народного одягу.

© Доброр Н. В., Баторій А. В., 2018
Спеціфіка досліджуваного предмета привела до поняття культурної ідентичності і дослідженню процесу прийняття людьми культурних норм і зразків свого народу за допомогою театрального костюма. Для розуміння поняття ідентичності використано праці таких дослідників, як Б. Андерсен, Е. Геллнер, Е. Гофман, Е. Хобермас. Безпосередньою українською національною ідентичністю ми розглядали за допомогою праць таких дослідників, як О. Бичко [2], Г. Палій [11], О. Шевченко [15] та ін. На основі аналізу цих робіт можемо стверджувати, що національна ідентичність пов’язана з відчуттям принадлежності до свого народу, країни, культурного простору. Національні ментальні структури забезпечують формування звичайної системи орієнтацій, ціннісної моделі світу. Це дає можливість кожному народу будувати власні переконання і світогляд. Національний костюм є одним із способів прояви цінності. У ньому закладені архетипи, цінності, світогляд народу. Сценічне його втілення сприяє самодіїдентифікації українського народу.

Отже, поняття "театральний костюм" отримує своє визначення у джерелах різних галузей науки, що дає підставу говорити про нього як феномен культури. У визначенні та вивченні театрального костюма не існує усталеної методології. В цьому можна виділити не лише відрізнявці, а й переваги — методологічну пластильність, що відчиняє перед дослідником нові можливості. Розглянемо національний театральний костюм з точки зору його ідентифікаційних можливостей. Оскільки ми не пов’язані жодними методологічними обмеженнями та обмеженнями, будемо аналізувати театральний костюм як культуру константу етнокультурної ідентичності.

Метою статті є зазначення ліній перетину таких понять, як театральний костюм і національна ідентичність та способів її репрезентації.

Виклад матеріалу дослідження. Для аналізу специфіки театрального національного костюма в культурологічному дослідженному використовується методом емпіричного аналізу і побачимо як історичні форми розвитку костюма. Його конструктивні й декоративні особливості формує його знаковість і перетворюють його на культурний текст. Формують спосіб репрезентації ідентичності. Костюм стає символом, знаком та комунікаційними процесами. Національний театральний костюм є суб’єктом культурного процесу, що має істотний вплив на колективну свідомість.

Домінуючі національні ментальні структури відображались у символах національного костюма. Він включає в себе певну систему цінностей, властивих народу, передає історичну інформацію, релігійні погляди.

Використання народного костюма на сцені сприяє відродженню національних традицій і дозволяє пропагувати національну культуру. Вставка традиційних репрезентантів констарт етнокультурної ідентичності засобами театру Л. Щепкина відіграє такі ролі: репрезентувати самобутності:
- імітація образної системи і формальних особливостей стильно минулого, використаних у новому художньому контексті. Цей тип виступає як своєрідний механізм змін, оновлення національної ідентичності;
- стилізація — декоративне узагальнення за допомогою умовних прийомів, спрошення манерок і форми, кольору і об’єму. Стилізація обумовлена прагненням освоїти і представити в новій ладі своєрідні риси культури, далеку історично або географічно, на відміну від буквального перенесення мотивів у новий художній контекст;
- реконструкція — створення первинного вигляду костюма за візуальними або письмовими джерелами — продуктивний спосіб "зуречі" минулого і сьогодення [14].

Дослідники показують, що реконструкція — найбільш ефективний спосіб реалізації ідентичності. Продемонструємо на прикладі аналізу репертуару Українського театру ім. В. Василька (Одеса) ефективність усіх способів і вивчимо їх взаємозв’язок з історичним контекстом [4, 8-10, 12-13].

В Україні традиційний селянський костюм виходить із повсякденного вжитку ще до кінця ХІІІ ст. Його сприймали як символ мінулого, віддаленого, зеленобілого світу. Тоді почали зростати міста, розвиватися промисловість. Але український костюм, виходячи з народного побуту, перейшов в інший, символічний план буття. Він став частиною національної спадщини. Неоромантизм, що охопив Європу (і Україну зокрема) на межі ХІХ-ХХ ст., призвів до переривання інтересу до селянської культури і, відповідно, народного костюма. Вплив польської культури на культуру України в той період призводять до національного руху і закріплення традицій. Це відбилося і в літературі (пишуть, перекладають українською мовою І. Франко, Лева Українка, П. Кулін, М. Щербів), і в живопису (І. Купікійченко, П. Холодний (старший), П. Холодний (молодший), брати Кричевські, П. Кожух, М. Буторин), і в театральному мистецтві (М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецький, П. Сасаганський).

Інтеграцію носить народні костюми, звертається до традицій і цінностей свого народу. В той період в Українському театрі ім. В. Василька (Одеса) ставиться чимало вистав з українською
символікою (в т.ч. й kostюмами): до 8-9 постановок на місяць, а з 1929 р. по 1938 – 5 вистав на місяць з українською символікою.

На перших виставах (1925 р.: «Полум’яри» (Б. Глаголін, 7.11), «Вій» (М. Терещенко, 11.11), «97» (М. Тінський, 24.11), «Мандат» (Б. Глаголін, 27.11), «Гріх» (М. Тінський, 8.12), «Композитор Нейль» (М. Терещенко, 15.12), «Зори та шинкари» (М. Тінський, 24.12) усію костюми реконструйовані детально, а також використовувалися аутентичні костюми. У кожної виставі костюми відповідали певному регіону. У виставі «За двома зайцями» (М. Стрийский, 1926 р.) представлено дві жіночі персонажі, вони носили національні костюми в новому колірному сполучені. У старої пані – аутентичний костюм Чернівецької області. У молоді – Одеської.


Із 1935 і до 1940 рр. на перший план виходить такий тип репрезентації, як стилізація. Крім того, що в виставах з’являються костюми різних регіонів, її її з’єднується детальність цих костюмів в одному персонажі. Наприклад, у виставі «Маруся Шурая» (М. Терещенко, 1935 р.), у костюмі головної герої Рудвіні спільно жінки належить до Маріївського регіону та Південної Київщини, а коректа – до Полтавщини. Костюми з вистави «Лісові Пісні» (В. Довбуш, 1940 р.), метять елементи костюмів з Південної Київщини (чоловічий головний убір), Опілля (чоловіче вузня), писанько-рукавиці сорочки Центральної, Східної Київщини, Центральної Київщини (елемент жіночого костюма – коректа), Полтавщини (сорочка та спідниця у дільових героїв), Східного Полісся (намітка). Перевага такого типу репрезентації на сцені може свідчити про проживання етнічної ідентичності, самоопинення іншої відома в соціокультурному прошарку щодо радиціонізації, яка активно розвивається на той час. Ставлення до власної етнічної групи і чужої проявляється в етнічних стереотипах – спрощених образах етнічної групи. Регіональна принадлежність естос такою актуально.

На першому плані виявляється самотожності себе з нашею.

У 1941–1945 рр. спостерігається значний спад у формуванні репетеруару з українською символікою, що можна пояснити воєнним станом у країні. Перепевали вистави патріотичної спрощеності. Проте одна вистава з українською символікою раз на місяць навіть також у репетері.

В архіві театру зберігається декілька фотографій фронтової бригади. На них національний костюм у виставах представлений таким типом репрезентації як стилізація: на сцені одновременно сорочки Київщини, Південної Чернігівщини, Черкащини (зводлені квітковим орнаментом, комірче-стійкі, оздоблені контрастною ниткою), Київщини (Переслав-Хмельницького р-ну) (очіпок – пов’язка на голову). В жіночому костюмі представлені платья Чернігівської області, спідниця, стилізоване під платьє (не розрізнене та має звичайне орнамент, не характерний для платьї), коректа Центрального регіону; хустка, пов’язана як намітка, інша хустка-очіпок зі східного Полісся.

В чоловічому костюмі присутні сорочки з відкладним комірцем Західного Полісся, а також жилети городня, верхній чоловічий одяг яких прийнятий Поліссю та Київщини (світла, кобеняка). За допомогою такої репрезентації як стилізація етносію регіональної менші та національна ідентичність проявляється як почуття належності до єдиного історико-культурного базису.

У 1944–1946 рр. спостерігається тенденція до збільшення вистав з українською символікою – 4 п’єс за місяць. Однак фотографії і описи костюмів цього періоду практично не зберігалися. Відбилися світлини з вистави «Дай сердю волю, заведа в неволю» (С. Куценюк, 6.07.1945 р.), на яких зображено костюми чоловічих персонажів I. Непокритого (І. Твердохліб), Микити (Л. Задіївський), Семена (Л. Дудов) та один костюм з жіночих персонажів (Одарка, Семенова дівчина). Сорочки представлені різних типів: Станиславського (Івано-Франківський), Полтавського та Київського регіонів (три типи крою та вишивки).

Поиси характерні західним регіонам (Прикарпаття) та Наддніпрянській Україні.


У виставі «Зелені» (В. Василько, 8.12.1948 р.) українські національні костюми належать до Заходнього регіону загалом. Чоловічі костюми складаються з сорочки, штанів, кептаря, вустя, головного убору. Дві сорочки різні за кроєм рукавів, стилі оздоблення вишвеною, орнаментом. Усі вони вигідно навітрано та підперечано (Полісся). Схожі типові кептари, що відрізняються за характером орнаменту: квітковий не рясний по полочці Саві та багатий геометричний по кептарю Михайлів. Світлі схожі штані (Поліський регіон), підперечані на різні. Бряз Саві (солом’яній головний убір) та вустя (за
формою подібне до постолів) характеруються Прикарпаття. Жіночий костюм також складається з кентаря, сорочки та платья з двох полотнищ (або дві загаски, як носили бойці на Гуцульщині).

У 50-1 pp. репертуар з українською символікою довоєн стабільний: по 5 вистав на місяць. Хоча загальна соціокультурна ситуація не спонукала до такої стабільності. В той час, як відомо, здійснюється боротьба з національними проявами в культурі («буржузним націоналізмом»). Тож основним способом репрезентації національного костюма є стилізація. У виставі «Навіки разом» (І. Кобринський, Л. Задніпровський, 25.04.1954 р.) сорочка Ганни (Н. Ващенко, пан, з вишитою зав'язаною намишкою) за крід вишиваною характеризує Подільськ. У костюмах Орісі тримаються людські орнаменти різних областей (Полісся, Київщини тощо).

У виставі «Сватання на Горицарії» (Я. Возів, 20.05.1955 р.) у жіночому костюмі використано платья Полтавщини, запасу, корсетку - Центрального регіону; німців (Київщина), іншій вінок (Подільськ). Сорочки елементи з квітчастого орнаменту Полтавщини та Харківщини.

У чоловічому костюмі присутні сорочки з комірцем-стійкою, верхній чоловічий одяг - сіра свита Київщини. Сорочка заправлена в штани та підперезана кушаком (правильно Центральному регіону та Схід України). Такий підхід до презентації національного костюма на сцені свідчить про спроби формування стереотипів регіональної національної ідентичності і формування сукупності уявлення про культурну унікальність українського народу загалом.

Період 1956-1972 pp. не можна охарактеризувати однозначно. З одного боку, помітна «відгалуження», що сприяє розвитку культурної (національної) зокрема. Але вже в 1965 р. відбувається арешт першої хвили українських шляхетських. Утім, подальший утиск інтервенції, зневажлення ставлення до національних меншин, суровиця цензура культурних продуктів не вплинула на стабільний репертуар театру з українською символікою на сцені - від 4 до 7 постановок упродовж місяця від початку 70-х pp. Однак спосіб репрезентації української символіки на сцені набуває змін. У той період костюми декоративно узагальнені за допомогою умовних прийомів, спрощена маніпуляції форми, колірів і об'єму (стилізація). Реконструкції, як способ репрезентації, відходять на задній план і практично не застосовуються. Образна система форм і театральної особливості стильно минулого використані у новому соціокультурному контексті (імітація). Цей тип виступає як своєрідний механізм змін, оновлення й переосмислення національної ідентичності.

Як тип репрезентації, яскраво виражена в п'єсі «97» (Б. Мешкіс, 23.01.1967 р.), у якій використані лише деталі українського костюма і безліч деталей, що йому не належать (проте, образно «відчуття» до української системи цінностей). Це стосується чоловічих свит, жіночих спідниць, що мають схожість із Східними, прикордонними регіонами. За допомогою не характерних для українського одягу ознак, режисер підбиває «пір'я» з М. Куліша не лише українське село, але й розкриває важку ситуацію в національній культурі того часу.

У виставі «Натали Потапова» (І. Беркович, 5.03.1968 р.) також представлені два типи репрезентації: стилізація (штани в чоловічому костюмі широкі, підперезані широким поясом (Наддніпрянський регіон). Темна свита з сукна оздоблена по краю рукава живописним зигзагом, висока шапка з синьою смужкою (Київщина); імітація (сорочка без «прибрання» біла комірка, не прибрана рука в рукаві, комір-стійко орнамент незвичайний, подібний до рослинного).

Поєднання нового способу репрезентації національної ідентичності свідчить про те, що етнічна ідентичність пов'язана з емоційними елементами соціальної ідентифікації, оскільки вони об'єктивно виступають у протиріччі з новою системою елементів, на якій будується інші форми структури соціальної ідентичності. Це в даний випадок виступає сюжетом психічної нікого, яка забезпечує обов'язкове для кожного людини відчуття власної безпеки перед трансформацією. У процесі змін соціальної ідентичності вимагає значної мобільності, яка розкриває міжрегіональні кордони, створюючи нову групову ідентичність. Тут спостерігається не лише стирання меж між регіонами, а й формування нових групових цінностей і елементів етнічної ідентичності.

У 70-90-ті pp. тиск на різні національність продовжується: чимало представників інтелігенції попадає в табори. Це впливає на загальноманітну сцену. У театрі ім. В. Василька той період характеризується значним спадом вистав з українською атрибутою (від 1 до 5 постановок з українською символікою на місяць). На той період також залишаються лише основні типи репрезентації: стилізація та імітація. Наприсклад, у виставі «Вірічче» (B. Мешкіс, 15.11.1975 р.) із національного жіночого костюма залишаються лише вишитки (для молодців), подібні до Кіровоградської та Чернігівської областей: рисо оздоблені рукава рослинним орнаментом. У костюмах літньої жінки використана сучасна блузка, подібна за орнаментальною наповненістю до вишитої сорочки.
Нова культурна ситуація складається після 1991 р., коли Україна стає самостійною. Однак типи репрезентації національної ідентичності на сцені не зазнали змін. Стилізація та імітація залишаються основними типами. Але на сцені знову з’являється реконструкція (наприклад, «Мартин Боруля» (М. Тараненко, 13.03.1992 р.)).

В усі попередні періоди будувалися відносини між етнічною групою в системі «власть — підпорядковання». З даного періоду починається побудова нової етнонаціональної моделі, в якій національна складова — один з основних чинників формування держави. Тому речення на сцену такого типу репрезентації як реконструкція логічно обумовлено необхідністю знову пережити свою ідентичність у новій державній моделі.

2000-ї роки на сцені українського театру ім. В. Василька так само не вирізняються великою кількістю постановок з українською атмосферою: одна — дві на рік. Хоча загальна культурна ситуація сприяє цьому. Сучасність зміних факторів соціокультурного середовища, з якого вступають у взаємодію постійні компоненти етнічності, формують цілісний механізм етнічної ідентичності. Побудова системи зміних факторів передбачає їх розгляд як ступеневого утворення.

У виставі «Народний Малахій» (І. Равницький, 23.02.2001 р.) український костюм представлено на сцені за допомогою нового типу репрезентації як імітації: на персонажі Суїді та інші сорочки облінковані декором з мішковини по лицях, де, зазвичай, знаходиться робочий прикраса. У постановці «Щастя поруч» (Д. Богомазов, 07.11.2002 р.) представлена загальна імітація всіх образів та окремо червоного сценічного костюма, який не має спостерігати до національного, але кольорами відливає до нього. У виставі «Український Декамерон» (В. Троїцький, 03.06.2005 р.) костюми репрезентовані за типом імітації: молоді люди в «українських національних костюмах», що мають деталі іншої знакової системи, іншого костюмного комплеку, який до українського наполеглише як до подібного. Жіночі костюми за загальним образом належать до західних та центральних регіонів України, де традиційно є білі вишиті сорочки, а на сцені вони чорні, та ж як у сарафанах «виглядають» жінки, як обгорнути рушниками по лінії грудей. Образ Чорних Панонок пов’язаний з українською символікою завдяки рушниками, накинутими на плечі, або чорним намистом. У такому подібному костюмі обернено ті аспекти буття, які вважаються регіонами метафорично значущими. Всі інше «опускається» як випадкове і несуттєве. Саме така репрезентація костюма на сцені дає розуміння етнічної ідентичності в дійсності: спогодяє свою ідентичність в формі конкретних об’єктів.


У 30-рі р. формування ідентичності на сцені театру відбувається за допомогою реконструкцій: створення костюма типового для того чи іншого регіону дає можливість побачити кілька систем етнічної города відповідної української культури. Формування етнічної ідентичності для представлення української культури відбувається з середини 30- 40-х років через стирання регіональних меж. На сцені це представлена також репрезентація, як стилізація. Формулась ідентичність не лише за допомогою «безрольової» технології костюмів різних регіонів на сцені одночасно, а й в змішуванні регіональних особливостей костюма в одному образі. Особливо це характерно для 50-80-х рр., коли спостерігається значний тиск на національну межинці. 

Із 90-х рр. на сцені застосовуються всі три типи репрезентації. Кожен із них несе своє симбіоз навантаження. Найважливіше значення для становлення ідентичності мають які костюми, якими режисер прагне до відтворення певного вигляду (реконструкція). Їх точне виконання мало свій певний сенс: глядач досить швидко зчитував коди української культури різних регіонів. Для розуміння етнічної культури спадщина, необхідно стирання меж цих регіонів. Основну роль у такий ідентифікації виконує стилізація. Поява такого типу репрезентації як імітація має найважливіше значення: глядач ідентифікує себе з елементами національної системи в новому соціокультурному контексті. Цей тип репрезентації стає привітним у 2000-рр. Він дає усвідомлення уникальність, неповторність своїх національних якостей у сучасній соціокультурній реальність.

Висновки. Ефективність здійсненої в національному театру репрезентації етнокультурної ідентичності та її актуалізації в театральному костюмі значною мірою обумовлена логікою розвитку історичного контексту.

Шлях, проїдений українським театром ім. В. Василька, переконує в тому, що кризис в соціальному плані моменти національної культури можуть володіти потужним творчим потенціалом.
У важкі часи національного розвитку на сцені постають такі способи репрезентації національного костюма як інтерпретація і стилізація — що вказує на те, що режисери осмислювали кожно костюм і вносили до нього певний смисл, який доносився і до глядача, а також демонстрували єдність українського народу. Цей потенціал реалізується, спираючись на національну спадщину. Всі типи театральної репрезентації народного костюма (імітація, стилізація, реконструкція) сприяють актуалізації національної ідентичності та її проживання і адаптації в різні часи. Змістова потенціал кожної виду репрезентації стає більш емоційно в конкретному історичному моменті. Це створює змістовний резерв, який може давати ще один нейкій ефект у будові національної ідентичності.

Список використаної літератури
4. Білік О. В. Відкриття Одеського академічного українського музичного-драматичного театру ім. В. Василяка. Архів ОАУМТ ім. В. Василяка.
10. Описи костюмів художників-оформлювачів із 1926 по 2018 рр. Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. В. Василяка. Архів ОАУМТ ім. В. Василяка.
12. Список вистав з 1926 по 2018 рр. Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. В. Василяка. Архів ОАУМТ ім. В. Василяка.
13. Фотогалерея Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. В. Василяка. Архів ОАУМТ ім. В. Василяка.

References
4. Bуклет Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василяка. Архів ОАУМТ ім. В. Василяка.
5. Василько В. С. Театр віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 450 s.
10. Описи костюмів художників-оформлювачів з 1926 по 2018 Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василяка. Arhiv OAUMT Im. V. Vasylka.
12. Spisov vitav z 1926 po 2018 Odesskogo akademichnogo ukrajinskogo muzichno-dramatichnogo teatra Im. V. Vasilyka. Arhiv OAUIM Im. V. Vasilyka.

13. Fotoarhiv Odeskogo akademichnogo ukrajnogo muzichno-dramatichnogo teatra Im. V. Vasilyka. Arhiv OAUIM Im. V. Vasilyka. F.500.


ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ: ЛИНИИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

Доброер Наталия Викторовна — кандидат культурологии, доцент, Одесский национальный политехнический университет, г. Одесса.

Байтор Анастасия Васильевна — магистр культурологии, Одесский национальный политехнический университет, г. Одесса.

Продемонстрирована связь театрального костюма и национальной идентичности. Представлено несколько способов ее представления в рамках репертуара Одесского украинского музыкально-драматического театра им. В. В. Василька. Доказано, что эффективность осуществляемой в национальном театре репрезентации этнокультурной идентичности и ее актуализации в театральном костюме в значительной мере определяет логику развития исторического контекста.

Ключевые слова: театральный костюм, национальная идентичность, сценическая репрезентация.

THEATRICAL COSTUME AND NATIONAL IDENTITY: LINES OF INTERSECTION

Dobroer Natalia — Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Odessa National Polytechnic University, Odessa.

Batory Anastasia — Master of Culturology, Odessa National Polytechnic University, Odessa.

The article demonstrates the connection between theatrical costume and national identity. Presents several ways to represent it on the example of the repertoire of the Odessa Ukrainian Music and Drama Theater im. V. Vasilka.

Key words: theatrical costume, national identity, scenic representation.

UDC 792.024:687.16

THEATRICAL COSTUME AND NATIONAL IDENTITY: LINES OF INTERSECTION

Dobroer Natalia — Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Odessa National Polytechnic University, Odessa.

Batory Anastasia — Master of Culturology, Odessa National Polytechnic University, Odessa.

The main question. The article aims to demonstrate what methods of representation national identity finds on the theater stage. For the analysis was taken the national costume on the stage of the Odessa Ukrainian Theater. V. Vasilka.

Methodology of research. We regard the national theater costume as text. This text is inscribed in the sociocultural context and responds to it. We systematized all the performances of the theater. V. Vasilko, in which there is a national paraphernalia. Analyzed Ukrainian folk costume on the stage of the theater. Revealed the pattern of ways of representing national identity with it.

Results. The theatrical form of representation of ethnocultural experience is aimed at helping new generations of viewers to understand deeply and in a dignified manner to appreciate the past of their people and their attitude to the outside world. However, the solution to these tasks involves a high level of representation of the cultural constants of ethno-cultural identity. The main types of stage representation of the mental qualities of the people, its distinctive history and culture are: interpretation, imitation, stylization, reconstruction.

The National Theater became one of the most important institutions of Ukrainian culture, which mastered and interpreted the philosophy of national life. At the same time, the theater retains the heritage of the national culture, reconstructs and updates the ethno-cultural identity.

Conclusions. The folk costume on the Ukrainian soil existed and developed in a complex system of the everyday manner of the people. This costume is a kind of cultural code that can translate information from one culture to another, as well as from the past to the future. Such a suit occupies an important place in the system of folk culture and acts as a spiritual education, full of meaning, transmitted through signs, symbols. The theatrical form of representation of ethnocultural experience is aimed at helping new generations of viewers to understand deeply and in a dignified manner to appreciate the past of their people and their attitude to the outside world. The main types of stage representation of the mental qualities of the
people, its distinctive history and culture are: interpretation, imitation, stylization, reconstruction. The theater preserves the heritage of the national culture, reconstructs and updates the ethno-cultural identity.

**Key words:** theatrical costume, national identity, scene representation.

Надійшла до редакції 3.11.2018 р.

УДК 008:332.177.71 (161.2)

АРХЕТИПНЕ ПІДГРУНТЯ ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНОЇ СФЕРИ ВІТЧИЗНЯННОГО БЛАГОДІЙНИЦТВА

Толмачова Ірина Анатоліївна — аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтва, директор НГО «Інститут філантропії», м. Київ
ORCID. 0000-0001-7733-5181
tolmira@ukr.net

Досліджуються архетипи вітчизняного благодійництва як носії образно--symbolічної інформації в культурі благодійництва та як початкові знаки пам’яті в цій сфері. Приділено увагу проблематиці специфіки культурних архетипів та висунуто гіпотезу про одноназначеність культурних архетипів. Розглянуто архетипні природи інотестей Бога (Бога-Отца, Бога-Сина та Бога-Святого Духа) в контексті специфіки їх благодійньої. Образно-символічна сфера вітчизняного благодійництва розглядається в межах двох інститутів: традиційного благодійництва та філантропії (спеціального благодійництва). Аналіз фундаментальних семіотичних обрізів в культурі традиційного благодійництва та в культурі філантропії дав підстави зробити висновок про стан сформованості цих систем архетипної фіксації.

Ключові слова: архетип, архетип благодійницької людини, початковий знак пам’яті, наскрізь образи, несвідоме.

Постановка проблеми. Питання формування нової якості українського суспільства, спричинене европізаційними процесами, актуалізує проблематику благодійництва, оскільки воно є інструментом розвитку моральнісці, гуманізму, соціальної відповідальності та соціальної ініціативності як на рівні особистості, так і на рівні суспільства. Благодійництво як інструмент формування культури передбачає усвідомлення його образно-символічного змісту, адже само в цій площині знаходяться ключі до неприскореного сприйняття інформації.

Зміна Paradigmatic традиційного благодійництва на сучасне, або філантропію, яка відбувається в сучасній Україні, також актуалізує дослідження культури філантропії. У наших попередніх розвідках мали місце спроби теоретичного обговорення благодійництва [12-13], втім дослідження благодійництва у контексті культурології передбачає його осмислення не лише крізь призму раціональності, а також його нерациональне освічення, оскільки обидва ці аспекти познається внутрішньо взаємозв’язанними і однаково важливими в світлі гуманітарного знання, що також актуалізує дослідження образно-символічної сфери благодійництва в цілому та, зокрема, архетипів.

Стан наукової роботи проблеми. Питання дослідження архетипів вітчизняного благодійництва допоки не знайшло відображення в наукових публікаціях. Натомість проблематика колективного несвідомого та, зокрема, першій інформаційним моделям у культурі присвячені праці К. Г. Юнга [14-15]. Зазначену проблематику крізь епіциклічну призму висвітлюють вітчизняні науковці: С. Кримський [6-7] і М. Міщенко [9].

Meta роботи — дослідити архетипне підґрунтя образно-символічної сфери вітчизняного благодійництва.

Висок основного матеріалу. Первинними носіями смислу в культурі є архетипи, тобто першоісні, або образи глибокого минулого розвитку людства. Термін «архетип» набув популярності у наукових колах завдяки шведському вченному К. Г. Юнгу [14-15]. Втім в аналітичній психології Юнга архетип — це, перш за все, першість, першоизначне, тоді як специфіка архетипу як культурного феномена полягає в акценті на рівні образу. Під культурним архетипом розуміємо «духовні матриці», що генерують фундаментальні семіотичні образи культури відповідно до змістових запитів певних етапів її розвитку [5]. Відмінність між психологічним та культурним архетипами також є те, що психологічний архетип може бути поєднаним протилежностей, тоді як культурний тяжіє до однозначність. Так, архетип Самостій, з яким К. Г. Юнг співвідношує його із термінологією, «архетип образу Бога», є поєднанням, як підкреслював автор, «світла та темряви» [15; 581-586], тоді як у площині культурних архетипів ці світло та темрява полярізовані у фігури Христа, з однієї сторони, і в образи Дявола — з іншої [15; 584-586]. Психологічний архетип Велика Матір також є дуалістичним, зокрема виокремлюють архетипи «Добра Матір» та «Жахлива Матір». За межами суті психологічних досліджень також застосовують ці архетипи.