

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:

***минуле, сучасне,
шляхи розвитку***

Збірник наукових праць

Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 20
У 2-х т. Том II

Засновано у 2000 році

Рівне – 2014

ББК 63.3(4Укр)-7
У45
УДК 94(477)

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 20. Т. 2 / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол.: А. Г. Баканурський, С. В. Виткалов, О. М. Гончарова та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2014. – 272 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

Редакційна колегія:

Головний редактор: **Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету

- Баканурський А.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор
Виткалов С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент, відповідальний секретар
Гончарова О.М. – доктор культурології, професор
Жилюк С.І. – доктор історичних наук, професор
Захарчук-Чугай Р.В. – доктор мистецтвознавства, професор
Іваницький А.І. – доктор мистецтвознавства, професор
Кияновська Л.О. – доктор мистецтвознавства, професор
Кравченко О.В. – доктор культурології, професор
Овсійчук В.А. – доктор мистецтвознавства, професор
Постоловський Р.М. – кандидат історичних наук, професор
Сабодаш Ю.С. – доктор культурології, професор
Супрун-Яремко Н.О. – доктор мистецтвознавства, професор
Троян С.С. – доктор історичних наук, професор
Федорук О.К. – доктор мистецтвознавства, професор

*Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 15560-4032 Р.
Зареєстровано Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.*

Упорядник: проф. **Виткалов В.Г.**

Науково-бібліографічне редагування: **наукова бібліотека РДГУ**

Рецензент: **Афанасьєв Ю.Л.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету ім. Б.Грінченка

Друкується за рішенням вченої ради РДГУ (протокол № 4 від 28 листопада 2014 р.)
Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова № 2409/2 від 9.02.2000 р.) і перереєстрований як фахове видання з культурології (постанова № 1-05/5 від 18.11.2009 р.) та мистецтвознавства (постанова № 1-05/4 від 14.10.2009 р.)

ISSN 2411-1546

Рівненський державний гуманітарний університет, 2014

Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

УДК 2-184.2+2-283

Н.О. Стратонова

ВІДОБРАЖЕННЯ ТА ОСМИСЛЕННЯ КИЄВОРУСЬКИМИ КНИЖНИКАМИ ДОХРИСТИАНСЬКИХ ВІРУВАНЬ

Актуальність дослідження. Питання вивчення релігійного феномену завжди відіграло суттєву роль у культурі українського народу протягом всієї історії його існування. Нова парадигма вивчення релігійності давніх слов'ян зумовлює розгляд літератури Київської Русі не лише крізь призму християнства, а й стимулює звернення до витоків дохристиянської релігійності. Відтак, дана тема залишається актуальною і потребує подальшого вивчення.

За останній період у науковій літературі можна зустріти лише поодинокі праці вітчизняних релігієзнавців, істориків та філософів, присвячені вивченню питань взаємозв'язку дохристиянських та християнських елементів у віруваннях наших пращурів. Щоправда, дана тематика висвітлена в контексті наукових зацікавлень вчених, і києворуській літературі присвячено лише поодинокі праці.

Теоретико-методологічні засади дослідження проблем взаємовідношення дохристиянських та християнських вірувань українського народу у їх переплетенні з православним культом розроблено в працях сучасних науковців: А. Голуба, Т. Горбаченко, Л. Конотоп, Г. Кулагіної, О. Сагана, О. Шуби, П. Яроцького.

Грунтовними дослідженнями духовної спадщини України-Русі, її філософської думки стали роботи А. Бичко, В. Горського, Ю. Федіва. Слід належним чином відмітити й праці українських релігієзнавців та філософів – В. Бондаренка, М. Заковича, Я. Любимова, І. Мозгового, П. Кралюка, О. Крижанівського, В. Пашенка, П. Сауха, А. Чернія. В їх науковому доробку знайшли узагальнення методологічні та релігійно-філософські засади релігії в Україні, а також досліджуються окремі питання впливу релігії на духовну культуру українського етносу, що має важливе значення для розуміння особливостей українського національного менталітету.

Метою даної статті є аналіз взаємозв'язку дохристиянського та християнського світоглядів у літературі Київської Русі XI-XIII ст.

Завдання: розкрити характер співвідношення дохристиянської і християнської релігій; виявити окремі аспекти взаємовідношення вищезгаданих феноменів у літературі Київської Русі зазначеного періоду.

Основний зміст статті. Духовність українців формувалась на основі поєднання язичницьких і християнських вірувань, язичницького побуту і християнського офіціозу. Без сумнівів, уважне вивчення даного релігійного аспекту є необхідною умовою реконструкції дохристиянського світогляду як книжника XI-XIII ст., так і давнього населення України загалом.

Християнізація Русі, будучи «доступною» нам у писемних пам'ятках та археологічних джерелах, постає як багатогранний феномен, очевидний в основних його проявах і доволі складний для розуміння, якщо розглядати в ньому глибину й відвертість особистого досвіду наших предків. Природно, що утвердження нової віри не могло об'єктивним чином створити «рівномірний» і однаковий для всіх суспільних прошарків християнський світогляд. Кожен народ по-своєму переживав християнство, відповідно і кожна верства суспільства мала свій ключ до нього, або, принаймні, свої відтінки.

У будь-якому суспільстві культура будучи «відповіддю» на потреби особистості, групи або суспільства, виконує низку життєво важливих функцій. В переламні епохи суспільство перебудовується, модифікуючи притаманні йому культурні інститути. Проте воно не може «примусити» себе повністю відмовитись від них. Поза культурою суспільство деградує як соціальний організм. Древня Русь, прийнявши християнство як нову культурну традицію, не могла ним заповнити весь простір колишньої хронологічно дохристиянської культури. Відповідно ті соціальні інститути, завдання яких – задоволення найважливіших соціальних потреб, могли набути християнських рис лише поступово.

Русь доволі швидко стала християнською державою. Проте в просторі культури відбувався поступовий розподіл між «галузями», зайнятими новою релігією Христа та старою язичницькою вірою. Нішею, яку заповнили обидві «галузі», було літописання, причому дохристиянські вірування часто мали неусвідомлений характер. Тим не менш, можна стверджувати, що у жанрі історичної прози Київської Русі помітний пріоритет літературності. Найбільш вагомий матеріал для реконструкції релігійно-історичних уявлень древньоруських літописців становлять релігійні міркування й ремарки, внесені в літописне оповідання, ліричні відступи та описи дохристиянської релігії, запропоновані як свідомо критика язичництва, або як такі, в яких характер відображення дохристиянських поглядів древньоруського книжника є неусвідомленим. Вважаємо, що подібні міркування слід вважати великими семантичними одиницями, які використовували літописці.

На основі літописних пам'яток Київської Русі є можливим здійснити цілісну філософсько-релігієзнавчу картину світу книжників. До найбільш стійких вірувань можна віднести уявлення про пантеон богів, духів, елементи демонології, вірування в потойбічне життя, роль відправників культу в житті тогочасної Русі та їх вплив на деякі прошарки суспільства тощо. Це свідчить про те, що не лише археологічні дані можуть дати нам відомості про дохристиянські вірування давнього населення України. Літописні джерела пропонують більш повну картину поглядів книжників на світ, його аналіз та переосмислення певних цінностей. Всі дохристиянські уявлення, що існували в світогляді давньоруських літописців, впливали на сприйняття й відтворення ними фактів реального життя.

Руський книжник був відкритий світові, він жив його турботами та тривогами. Він безсумнівно прийняв істини християнської православної віри, і не влаштував богословських суперечок й не писав філософських трактатів. Спільна справа книжників – заклик до праведного, православного життя. І не лише агіографічний жанр, а й літописи, повчання, подорожі до святих місць, а також «історичні» сказання візантійського походження – все насичене енергією проповідництва; інших смислів книжність не шукала. Саме тому зв'язок книжності та святості на Русі є доволі міцним: Слово, сказане та записане, супроводжує жертвний подвиг, або життя – святе, монашеське, засноване на добровільному терпінні, віддаленні від сімейного життя, богомолінні, злиденності тілесній, але багатстві духовному. Грунт, на який падали зерна православної книжної мудрості, боги, герої, друзі, вороги суттєво відрізнялись від тих, що склались як у давньоримській культурі часів виникнення християнства, так і поміж варварських племен Західної Європи періоду християнізації. Даний процес у X-XIII ст. складався без особливого впливу християнства; він мав у підґрунті розроблену міфологію, багату на різноманітні характери богів та героїв (Одін, Локі, Хельгі, Сігурд, Атлі, Гудрун, Сванхільд). Тривалий шлях культури від міфу до епосу з діючими культурними героями і різноманіттям богів є безумовно культурною та соціальною формою впорядкування епосу. Він свідчить про високий рівень його самоідентифікації: осмислення себе через діяння своїх культурних героїв, що борються із силами зла та перемагають їх на честь своїх богів. У вітчизняній міфології ні про пантеон богів, ні про культурних героїв та міфологічну історію практично немає жодних свідчень. Панування дивів, русалок у народному епосі може означати не те, щоб у віруваннях народу ще не встигли скластись більш вагомими герої, а те – що ці герої не отримали більш чітких форм у поезії епічній і тому з часом забулись, залишивши після себе супутників, так би мовити, збірну дрібноту народної міфології. Імена слов'янських богів відомі з «Повісті минулих літ», проте це лише імена богів. Автор «Повісті» – книжник-християнин, а його позиція – анти язичницька, така, що засуджує язичницькі нововведення Володимира. Щоправда, сліди слов'янського міфу знаходяться і в повчаннях проти ворожої релігії, і в життєписах, і в історичних переказах. Східнослов'янські писемні джерела, у яких згадуються язичницькі міфологічні постаті, виразно розподіляються на два кола – літописи та церковні повчання. Протиставлення це базується не лише на генетичних витоках текстів (певною мірою світська домінанта літописів та абсолютна церковна домінанта повчань), але й, по-перше, на оцінному ставленні автора до описуваних фактів та, по-друге, у суттєвій розбіжності щодо самого кола фактів. Так, літописи подають свої свідчення певною мірою «відсторонено», у вигляді констатацій (пор.: кляшася Перуном богом своим, и Волосом скотыим богом) [1; 32], тоді як церковні повчання сповнені оцінних характеристик: «но и ныне по украинах молятся проклятому богу их Перуну, сего не могут ся лишити проклятого ставленья вторыя трапезы, менимая роду и рожаницы» [3; 94].

Шлях західноєвропейської культури, що розгорнула систему критики язичництва та масову пропаганду християнства, в лоні якої складалась християнська схоластика й розвивалось богослов'я, а разом із тим розширювався і раціоналізувався книжний світ західного середньовіччя, залишився байдужим та непотрібним для руської культури, що отримала новий архетип – монаха-книжника. Останній, перебуваючи на межі двовір'я та християнської книжності, намагався, слідуючи книжним зразкам, осмислити своє життя по-християнськи, сприяючи тим самим розповсюдженню християнства. При цьому не було жодних перепон чи моральних установ всередині єдиного цілого руської культури. Зовнішні причини, як от, необхідність протистояти чужому язичництву (монголо-татарам), втрата Візантією свого впливу та «зрада» греків (Унія), падіння Константинополя – запобігли заглибленню руських книжників у власні протиріччя. Історичні особливості формування християнської культури не могли вести Київську Русь шляхом напруженого протиборства народного язичництва та християнської книжності. Вона знайшла своєрідність у створенні власної книжної культури. І «Слово о полку Ігоревім», і перші літописні зводи, і життєписи святих – самобутні творіння руського духу – об'єднали в собі рівною мірою як епічні, так і християнські основи. Культурно-історичний синтез язичництва та християнства успішно відбувся на Русі, і став для неї настільки природнім зразком та настільки міцним щитом від західноєвропейської раціоналізації, що до другої половини XVII ст. включно, змінити його нікому не вдалось.

Проблема взаємовідносин літератури й дохристиянських вірувань у Київській Русі – це проблема співвіднесення двох світоглядів та двох художніх методів, що, часом, повністю співпадали, або розходились за своєю принциповою непримиримістю. Досліджуючи відображення дохристиянського світогляду в літературі Київської Русі, слід, перш за все, звернути увагу на ставлення автора до історичної дійсності, на те, як він оцінював події та особистості. Морально-філософська теорія християнства, що підтримувала ідеологію правлячої ланки суспільства, потребувала інших життєвих ідеалів, іншого ставлення до життя, інших якостей людини, ніж ті, що пропонувала дохристиянська релігія. Замість активних якостей героїв, релігійна теорія потребувала пасивних «добродійностей» – смирення, покірності «божій волі» та владі; щастя вчила шукати не на землі, а в майбутньому вічному житті. Показати боротьбу в літературі Київської Русі двох ворожих один

одному світоглядів – означає наблизитись до визначення сутності проблеми взаємовідносин дохристиянського на християнського начал у творчості авторів.

Прагнучи до реалізму, книжники зображали події у повній дійсності до їх перебігу («Повість минулих літ», «Галицько-Волинський літопис», повчання проти язичництва), проте, коли перевага надавалась ідеалістичній філософії історії, запропонованій релігією, або емоційних частин тексту (знищення ідолів, «повстання волхвів» у «Повісті минулих літ», загибель Бориса та Гліба, агіографія тощо), автор звертався до народної мови і дохристиянського світогляду. Взаємозв'язок дохристиянського й християнського світоглядів у творчості книжників спостерігається в гострі моменти життя держави, коли загальна небезпека загрожує її свободі та незалежності, або під час перебігу суспільно-політичних подій, в яких були зацікавлені широкі верстви населення. Так, народність «Слова о полку Ігоревім», його глибоке внутрішнє споріднення з фольклором полягає не в тому, що книжник запозичив окремі художні прийоми усної поезії, а в тому, що його протест проти князівських міжусобиць, скорбота за Руською землею, на яку «погани с всех стран приходяду с победами» [4; 375], відображали перш за все інтереси тих «ратаев», які від «княжих крамол» «ретко кикахуть». Встановлення внутрішньої спорідненості давньоруської літератури з дохристиянським світоглядом викриває характер її народності. Як бачимо, вже перші пам'ятки руської писемності показують, що дописемна мова мала виключно багату лексику, органічно притаманну їй виразність, стійку військову, юридичну та дипломатичну фразеологію. Елементи всіх цих різновидів живої руської мови, що формувались поза книжністю, можна спостерігати у древніх документах, пам'ятках законодавства, літописах, а також, у художній літературі Київської Русі XI-XIII ст. Вивчаючи книжну мову Русі в пам'ятках літератури, відмічаємо в ній не лише точність та ясність, а й особливу виразність і образність. Загальна причина злиття дохристиянського та християнського світоглядів у літературі Київської Русі полягає в тому, що остання за допомогою язичництва відображала загальнонародні інтереси. Дане явище повинне було включати в себе вміння книжника вловити те нове в історичній дійсності, що відповідало б інтересам народу і відобразити це нове в художній формі.

У християнізованому літературному епосі руського середньовіччя (в житях, легендах) місце «чарівних» сил займають християнське «божество» та «святі», з однієї сторони, і «диявол», «чорт» – з іншої. Проте заслужити допомогу перших та перемогти других людина може вже не через активні якості, а через пасивні «добродетелі», обов'язкові для християнського кодексу суспільної й індивідуальної моралі; серед них на першому місці – смирення, терпіння, всепрощення, відмова від мирських радощів. Так, образ героя в літературному епосі, якщо він послідовно дотримується цієї ідеології, знижується: герой стає не реально діючою силою, а покірною божествам істотою, яка зносить всі страждання для того, щоб заслужити вічне життя після смерті. Зближення дохристиянського та християнського світоглядів у літературі не було випадковістю. В міру того, як висувались нові завдання історичних оповідань, змінювалось і ставлення до язичництва, як джерела свідчень, оцінок та художніх засобів. Це безпосередньо відобразилось і в літературі. Літописання XI-XII ст., об'єднане в «Повісті минулих літ» за своєю ідеологічною цілеспрямованістю було своєрідним ґрунтом для встановлення тісних зв'язків із простим народом, особливо з його історичним епосом. Історія створення літописного зводу, «Повісті минулих літ», підтверджує, що на різних етапах свого складання цей звід звертався до язичництва як до джерела свідчень, з однієї сторони, та як до ідейної опори – з другої. Проте не можна не враховувати того факту, що світогляд літописців з часом все тісніше пов'язаний з філософією християнства. На новому рівні історичної свідомості літописці глибше оцінюють державну діяльність князів; приділяють увагу їх міжнародній політиці тощо. Разом із тим, норми християнської філософії вводять в оповідання літописця-автора чуже для дохристиянських норм ідеалістичне витлумачення подій, де сили потойбічного світу втручаються в долі народів та окремих людей. Щоправда, чим віддаленіша від літописця епоха, яку він розглядає, тим частіше звертається він до народних вірувань. Саме тому дохристиянський період руської історії містить найбільше матеріалів усного походження. До XIII ст. включно літописці звертались у своїх творах до віри в чаклунство, якою була пронизана дохристиянська релігія. І як би часто не нагадував літопис читачам про те, що «біси» та їх представники на землі – чудесники, волхви – всі вона спадкоємці диявола, і що справжній бог – «єсть на небеси, седяй на престоле», – все ж «бесовское наущение» [2; 61] для книжника реально існувало. Саме тому літопис зберіг поряд з описами реальних подій, сліди релігійних забобон, в яких людина залишається безпомічною перед силами природи. І боги волхвів, і бог літописця однаково втручаються в долю людини; і та обставина, що літописець називає «бісами» богів «поганої», дохристиянської Русі, а істинним богом – лише християнського, ще не свідчить про принципову різницю між його світоглядом та твердженнями волхвів, які він спростовує. Відповідно, міф про створення людини (під 1071 р.), і розповідь про «навьих» – є свідками існування залишків того світогляду, що вселяв у людину думку про покірність долі та необхідність звертатись за допомогою до волхвів-чудесників, які знали волю богів і вміли їх втихомирювати.

Ідеалістичні основи дохристиянської міфології не протирічили християнській філософії літописців, навпаки, обидва явища виводили людину за межі дійсності. Метод книжника залишався однаковим, не зважаючи на те, чи змальовував він появу «навьих», чи «небесних воїнів» серед справжніх людей. Характерним є те, що в жодній літописній пам'ятці XI-XIII ст. немає слідов цієї віри в «богів» або «бога», який втручається в перебіг історичних подій. Любов до Батьківщини та військова честь, мужність, винахідливість, військова хитрість – ось все те, що виручає в боротьбі з ворогами дружину і князів, «поганих» та тих, хто прийняв християнство. Єдиним виключенням є розповідь про смерть Олега, передбачену волхвом.

Висновки. Таким чином, заперечуючи власне язичництво, відокремлюючи себе разом з іншими православними народами від «латинян» та «еретиків», Русь утверджувала свою самобутність через прийняття християнства. Саме цей процес мав свій вплив і на внутрішній розвиток міфологічної свідомості народу, що

пришвидшило появу епосу в його героїчному та київському циклах, куди легко, проте дозовано прививались християнські обрядові принципи та цінності.

Книжність візантійсько-болгарського кола передавала Русі готові та ясні істини, і першими їх засвоїли руські книжники як зразок для власного життя. Саме практична, свято-подвижницька ідея стала основою руської книжності. Видима легкість засвоєння народом зовнішньої сторони православ'я разом із епічними структурами не поставила перед культурою проблеми свідомого, довгого та організованого протистояння нової віри старій народній язичницькій мудрості, представниками якої залишилась «збірна дрібнота народної свідомості», бо сама народна мудрість у своєму епічному оформленні прийняла обрядові принципи православ'я.

Дана особливість поєднання одночасно народної епічної творчості з засвоєнням принципів християнської віри, перш за все пояснює феномен двовір'я не як накладання однієї, християнської культури на іншу, язичницьку, з наступним процесом її витіснення та виживання двовір'я за типом західноєвропейських культур, а формує одразу «двовірну культуру», залишаючи обидва цих потоки відкритими один одному.

Список використаної літератури

1. *Ипатьевская летопись* // Полное собрание русских летописей [предисл. Б. М. Клосса]. – М. : Языки русской культуры. – Т. 2 : Ипатьевская летопись [Репринт. изд.]. – 1998. – 648 с.
2. *Слова и поучения, направленные против языческих верований и обрядов* // Летописи русской литературы и древности [изд. Н. Тихонравовым]. – М. : Типография В. Грачева и комп., 1862. – (Т. IV). – С. 83–112.
3. *Слово св. отца нашего И. Златоуста о том, како первое погани веровали в идолы, и требы им клали. Имена им нарекали* / Н. Гальковскій // Борьба христианства съ остатками язычества въ древней Руси : (Древнерусскія слова и поученія, направленные противъ остатковъ язычества въ народѣ). – М., 1913. – Т. II. – С. 55–63.
4. *Слово о полку Игореве* // Памятники литературы Древней Руси : XII век / [вступ. ст. Д. С. Лихачева ; оформ. худож. В. Вагина]. – М. : Худож. лит., 1980. – 704 с. – С. 373–389.

Резюме

Розглянуто літературу Київської Русі крізь призму взаємодії та взаємовпливів християнського й дохристиянського світоглядів, показано характер співвідношення дохристиянської та християнської релігій; виявлено окремі аспекти взаємовідношення вищезгаданих феноменів у літературі Київської Русі XI–XIII ст.

Ключові слова: дохристиянський світогляд, християнство, література Київської Русі, книжник.

Summary

Stratonova N. Reflection and comprehension of Kievorussian bibliognosts of pre-Christian beliefs

The purpose of this article is to review the literature of Kievan Rus' in the light of interaction and mutual influence of Christian and pre-Christian worldviews; to open and show the character of the relations of pre-Christian and Christian religions; to reveal some aspects of these relationships in the literature of Kievan Rus in XI–XIII centuries.

Key words: pre-Christian worldview, Christianity, literature of Kievan Rus, the scribe.

Аннотация

Стратонова Н.О. Отображение и осмысление киеворусскими книжниками дохристианских верований

Рассмотрено литературу Киевской Руси сквозь призму взаимодействия и взаимовлияния христианского и дохристианского мировоззрений, показано характер соотношения дохристианской и христианской религий; выявлено аспекты взаимоотношения вышеупомянутых феноменов в литературе Киевской Руси XI–XIII вв.

Ключевые слова: дохристианское мировоззрение, христианство, литература Киевской Руси, книжник.

Надійшла до редакції 11.10.2014 р.

УДК 0447/4

А.В. Поплавська

ВПЛИВ ХРИСТІАНСТВА НА КУЛЬТУРУ ГОСТИННОСТІ УКРАЇНЦІВ

Актуальність феномену гостинності зумовлюється багатовіковою традицією шанобливого приймання й частування гостей, притаманного усім народам світу, зокрема й східним слов'янам. Функціонально гостинність сприяє саморегуляції соціуму, забезпечуючи його стабільність в умовах мультикультурного світу й толерантне співіснування з іншими його суб'єктами. Гостинність правомірно вважати притаманною конкретному соціумові модель поведінки, сформовану на основі усталених звичаїв, традицій, локальних норм моралі і права та інших суспільних установок.

На становлення сучасної культури гостинності українського народу визначально вплинуло запровадження християнства на Русі у X ст. Любов до Бога побожної людини пов'язана з любов'ю до ближнього, котрого слід любити «як самого себе», хоча надмір останньої і здатний спричинити прояви егоцентризму та нарцисизму.

Інтерпретація поняття «ближній» зазнала історичної еволюції від фіксування статусу старозавітного одноплемінника (учасника союзу з Богом Яхве) до статусу товариша й співмешканця по планеті. Новозавітне вчення орієнтує на примирення з ближніми, безкорисливу допомогу кожному, хто опинився у скруті й свідомі добродійні вчинки. Складовою останніх є прояви діяльної гостинності – традиції з любов'ю та повагою приймати і частувати гостей.

На думку вітчизняних вчених, міфологічний світогляд русичів як до, так і після запровадження християнства в Київській Русі, формувався під впливом землеробського способу життя. Сакральної сили у наших предків набули рілля, зерно і хліб. Запозичені з язичництва, вони і в православній обрядовості зберігають важливе ритуальне значення. Передовсім господарі прагнули найсмачніше нагодувати прибульця. Вважалося, що гість, який скуштує хліб з сіллю, і, отже, таким чином дістане благословення Господнє, не наважиться скривдити того, хто частує. Стосовно ж таїнства церковної євхаристії існують канонічні відмінності у використанні хліба різними конфесіями: православними – розчинного, а католиками – прісного. І це до певної міри позначилося на виборі сорту хлібу й вірними Христові українцями у різних регіонах нашої держави.

У маловідомому сучасному читачеві творі «Книга добрих скарбів», написаній у першій пол. X ст. арабським мандрівником Ібн-Дастом, підкреслюється гостинність русичів: «Гостей тут шанують та добре ставляться до чужинців, які шукають у них оборони, й з тими, хто часто в них буває, нікому з своїх не дозволяють кривдити й утискати цих людей» [12; 9]. Уславлений київський князь і мислитель В. Мономах (1053-1125 рр.) у своїх «Повчаннях» зазначає, що русичі завжди з повагою ставляться до мандрівника-чужоземця, оскільки він, подорожуючи, багато бачить і знає. Тому, напучує автор своїх нащадків, «куди підете і де станете, – напоїте, нагодуйте краще стороннього; а ще більше вшануйте гостя, звідки він до вас [не] прийде, – чи простий, чи знатний чи посол, – якщо не можете дарунком, [то] їжею і питвом. Вони бо, мимоходячи, прославлять чоловіка по всіх землях – або добрим, або лихим» [7; 64].

У дисертаційному дослідженні З. Сапелкіної «Паломництво як соціокультурне явище: становлення і розвиток в Україні (середина XX – початок XXI ст.)» зазначається, що православна церква протягом століть виробила виважену й обґрунтовану мережу сервісного обслуговування прочан: наявність нічліжних будинків (прототипів готелів) для мандрівників, пунктів їх харчування й навіть супроводжуючих, які надають необхідні послуги паломникам [10; 12]. Потужним центром руського православ'я ставав Київ. Місцями паломництва на Русі є здавна святині Києво-Печерської, Почаївської і Святогорської Лаври. Зазначене зумовило створення при цих православних обителях нічліжних будинків для мандрівників, ідалень і навіть супроводжуючих, які надавали необхідні послуги паломникам [10].

В. Русавською досліджується функціональна природа гостинності, з'ясовуються її особливості як компоненту української побутової культури в етністоричній ретроспективі. Дослідниця зазначає, що обряди гостинності, підпорядковуючись настановам християнського віросповідання і наповнюючись новим символічним змістом, зберігали традиційну природу та глибинний зв'язок із минулим [8; 8]. Історичними протоформами гостинності правомірно вважати ритуальні жертвопринесення й поминальні обряди, призначені встановити безпечні для людини контакти з істотами потойбічного світ. Причому покійні родичі сприймалися захисниками родини в її земному житті. Сакралізація гостя слугувала доброзичливим спілкуванням не лише з живими, а й померлими, усіякими божествами, небезпечними демонами, вигаданими істотами й природними явищами. Відтак сама гостинність набувала міфологічного характеру [9].

О. Михайлюк розглянув світосприйняття селян через символіку його світогляду й вплив християнства на психологію останнього. Для відображення стану релігійності селян О. Михайлюк застосував термін «двовір'я, в якому поєднав язичницькі традиції й християнське віровчення, постійне співіснування у повсякденному житті обрядовір'я і офіційних релігійних канонів [5; 54].

Незважаючи на певний дослідницький інтерес до вищезазначеної проблематики, для вітчизняної культурології залишається широке поле комплексного вивчення впливу християнства на культуру гостинності українців, що й зумовило мету даної статті – проаналізувати вплив християнства на культуру української гостинності.

За синкретизованими (напівязичницькими й напівхристиянськими) уявленнями, кожен знайомий й тим більше незнайомий прибулець міг виявитися посланником Бога й навіть самим Богом з людським обличчям. «Одного разу набув Ісус Христос вигляду мандрівника-жебрака і йшов селом із двома апостолами», – оповідається в одній з давньоруських побутових легенд. Мотив Бога-Гостя, раніше фіксований у давньогрецьких та індоведичних текстах, сягає хронологічно прадавньої індоєвропейської епохи. Й у подальшому християнство дало моральну санкцію архаїчному феноменові.

У культурі християнізованої Русі діяв об'єктивований та уособлений моральний ідеал святості: великого київського князя, дружинника, хороброго витязя – самовідданого захисника своєї вітчизни. Об'єктом особливого шанування русичами ще за життя позначалася постать Володимира Святославовича, хрестителя землі руської, в народних уявленнях Красного Сонечка й відтак наділеного церковним статусом рівноапостольного. Яскраві прояви чесноти гостинності знайшли відображення у тих численних банкетах, які влаштовував Володимир. В його «Житті», розповідається, зокрема, що князь на своєму подвір'ї влаштовував на

свята низку трапез: одну для митрополита з єпископами й іншим духовенством, другу – для жебраків і вбогих, третю – для себе, бояр та мужів нарочитих. Літопис повідомляє про запрошування Володимиром до свого двору старців, на яких чекали їстівні припаси й гроші. Для хворих калік, які не могли туди дістатись, за його наказом доправлялися на возах хліб, м'ясо, риба, городина, мед та квас у діжах. Щодня у княжій гридниці за участю господаря або без нього влаштовувалися бенкети з боярами, гридами, соцькими, десяцькими і нарочитими мужами. У всіх містах, свідчить Ф. Софонович, Володимир «набудував багато шпиталів для убогих й забезпечив їх великими статками» [3; 90].

Феномен паломництва є важливим для розуміння значення ідеології та культової практики християнства у формуванні культури гостинності. Паломництво (від латин. *Palma* – пальмова гілка, яку привозили з Єрусалиму) – це масова мандрівка вірників по святих місцях, що ґрунтується на вірі, що молитва стає дієвішою саме на святому місці [4; 430]. Паломництво у християнському світі було започатковане з III ст. н.е. під впливом прикладу св. Єлени, сакральна подорож якої завершилася Воздвиженням Хреста Господнього. Паломницький одяг складався з коричневого або сірого плаща, капелюха з широкими полями, доповнюваних костуrom, торбою та пляшкою (видовбаним гарбузом). До плаща й капелюха паломниками прикріплювався червоний хрест.

Подальший розвиток культури вітчизняної гостинності відбувався шляхом синтезування детермінованих християнською мораллю норм і правил поведінки. На цьому будується специфіка світського й сакралізованого інваріантів гостинності, яка зумовила функціонування в історії християнського слов'янського світу двох вірогідних моделей, в яких по суті практикувалися різновиди звичаю дарування й віддарювання [11]. Перша з моделей структурно включає в себе: суб'єкта дії (господаря, який зустрічає і пригощає), об'єкта (відвідувача, гостя) й предиката – зустріч і пригощання, бажання приймати гостей, готовність природно творити добро. Тоді як друга модель гостинної комунікації будується на шанобливому ставленні до простих та знатних людей – носіїв властивостей праведності і навіть святості. За давніми слов'янськими віруваннями, прибулець у хаті набував захисту родинного бога, звідси й суворе табу на скривдження гостя («гість у хату – Бог у хату»).

Українська сім'я являє об'єднання, основою якого є шлюб або кровна зрідненість людей. Членів такої сім'ї пов'язують спільність побуту та взаємна моральна відповідальність. Тому у соціокультурному українському бутті завжди домінуючим було поняття оселі, домівки, рідної хати. У процесі формування поняття рідної хати поступово асоціюється з поняттям життєвої стабільності, захищеності людини, а з прийняттям християнського світогляду це синкретичне уявлення перетворюється на цілісний символ віри, надії та любові. Йі до сьогодні українцями хата сприймається як сакральна сутність, наповнена глибокими переживаннями, священними обрядами й духовними злетами [6; 152].

У міфологічних уявленнях українського народу хаті відводилося надзвичайно важливе місце. Її сприймали як створений людиною світ, який відповідає її уявленням [1]. Селянська хата, утілюючи життєвий простір й світоглядний космос українця, поєднувала земне, підземне й небесне начала, уособлюючись трьома сферами буття: небесним (духовним), земним (реальним) та підземним (ірреальним) світами. Дім відтворював картину світу, де чотири стіни дому звернені до чотирьох сторін світу, а тривимірна символіка фундаменту, зрубів та даху відповідала трьом рівням Всесвіту: підземному світові – землі – небу, пов'язаному з Божественними силами. Звідси прикрашання даху хати хрестом, різними Божими створіннями, сакральними фігурами, які просять Небеса послати блага для дому й його домочадців.

Середня частина оселі, представлена власне житлом, поділений стінами на окремі кімнати, є помешканням родинного духу, оберегом родини від різних нещасть, всіляких хвороб й лихих сил. Нижньою частиною хати – її фундаментом, підвалами – символізується зв'язок із потойбіччям, куди відійшли душі покійних родичів. Таким чином, усі конструктивні компоненти української оселі мають важливе значення. У них об'єктивуються духовні народні традиції й душі багатьох поколінь родичів.

Поріг розмежовував зовнішній – чужий, ворожий – і внутрішній світи. Тому через поріг не бажано було вітатися та подавати руку. Потому гостя запрошували до столу – шанованої речі й хатнього престолу. Таке сакральне місце у хаті вимагало низку застережень: нічого зайвого на нього не можна класти, бо решта, крім їжі, є нечистим. Стіл ставився біля сакрального місця у хаті – на покуті, обрамленої лавами, передовсім для споживання їжі сім'єю та її гостями.

Стіл у сучасному його розумінні з'явився в Україні з часів прийняття нею християнства. Його поява пояснюється необхідністю знайти в язичницькій українській хаті місце для божниці. Відтоді кардинально змінилося планування хатнього інтер'єру: піч поставили зліва від входу до хати, стіл на покуті орієнтували на південь.

За християнською традицією навіть селянська хата ототожнювалась із храмом, стіл у ній – з олтарем, голова родини – зі священнослужителем, а прийом їжі символізував жертвність. Навколо столу ритуально водили молодих на весіллі й носили новонароджених. Перенесення ритуальних обрядодій довкола столу сприяло переміщенню почесного місця в хаті на покуть, яке у подальшому визначало увесь розпорядок в хаті і структуру сімейних відносин. Тепер почесне місце у звичайній ситуації перемістилося на покуть, яке обіймав глава родини або почесний гість, при святкуванні весілля – молодий з молодою, народження дитини, – баба-повитуха, тоді як на святкуванні хрестин – кум.

Відповідні зміни сталися і в ідеологічній основі житла – в ній поступово поєдналися дві релігії: язичницька (символом якої залишилася піч) й християнська (її духовним символом ставав стіл). У зазначених умовах стародавні звичаї, раніше не пов'язані з християнством, набули релігійного забарвлення.

Східні слов'яни здавна вважали священною стороною світу схід. Схід разом із сонцем, теплом, а, отже, й життям асоціювався з надіями на кращу долю людини. Схід позначався синім кольором і пов'язувався з мудрістю магії, тишею, спокоєм. При різноманітних замовляннях, заклинаннях та молитов обличчям неодмінно зверталися на схід; запрошуючи гостей на своє весілля, молода йшла по ходу сонця; прадавні слов'яни будували хату дверима на схід.

Прийняття Київською Руссю християнської релігії спричинило переміщення почесної сторони світу в напрямку Візантії – на південь. Була запозичена і візантійська символіка: символом руської державності став червоний колір візантійських імператорів. Південна сторона світу стала асоціюватися з червоним кольором. Проте, за давньою традицією українські християни у своїх молитвах продовжували звертатися на схід і будувати церкви олтарем на схід, пов'язуючи останній з міфологічними уявленнями їхніх предків глибоко укорінений образ сонця, яке сходить. Це світло отожднювалося з поняттям верху, що пов'язувалося з «божественною», «головною», «почесною» стороною.

Тривкість християнізованої родинно-побутової обрядовості в Україні зумовлювалась усталеністю сімейного ладу та атомарністю родини з чіткою статусною субординацією дідів, батьків і дітей і сакральністю батьківського авторитету (family values). Батькове слово сприймалося як закон, підпорядковуваний лише звичаєві громади.

Фактично донині в українській родині за святковим столом дружина обіймає почесне місце праворуч чоловіка. Загальновідомо, що, як і в усьому світі, права рука та правий бік мають набагато важливіше значення, ніж ліві. Правою рукою благословляють, хрестяться, скріплюють рукостисканням правий договір із купівлі-продажу, вітаються, тоді як лівака здавна підозрювали у причетності до нечистого. За українськими народними весільними традиціями, заручену вели з правого боку, а після вінчання чоловік обіймає своє визначальне праве місце.

У дохристиянський період історії гість обіймав найпочесніше місце – біля вогнища, з протилежного від входу боку – й сидів, як водиться, на підвищенні, що було символічним привілеєм божества. Господар, за багатовіковою традицією, приймав гостя стоячи, садовлячи його за стіл на покуті. У відповідності з вимогами родинного етикету, молодші сідали за стіл пізніше, а вставали раніше. Починати застільне вітання давалося право старшим не лише за віком, а й за соціальним станом [13]. Гість, увійшовши до хати, спочатку вітав чоловіка, а після – його дружину, підкресливши таким чином домінування глави сім'ї. Так само віталися і при наявності у хаті гостей, незважаючи на вже усталене шанобливе ставлення до них в українському середовищі.

За ритуалом християнської родинної гостинності належна міра значущості вітання хазяїв втілювалась у строгій послідовності поклонів. Переступаючи поріг чужої хати, гості звичайно моляться іконам і вклоняються хазяям, і, отже, почергово Богові, господарям й усім добрим людям. Поклін являє передовсім ритуальне нахилення голови як найважливішої частини тіла й символічної ознаки розуму і духовного стану людини. Людина, схиливши голову у поклоні, немовби «пропонує» себе іншим, своїм ближнім. У відповідності ж з православним церковним ритуалом, малий поклон (нахилення голови й торса, коли людина спроможна торкнутися землі рукою) застосовувався при читанні Євангелія, отриманні благословення від духовної особи й в інших духовних актах. Великий, або земний, поклон (головою до землі) вважається невід'ємним компонентом великопісних служб й підкреслено старанної молитви. Василій Великий склав на день Пятидесятниці для вечірнього богослужіння особливі молитви, супроводжувані колінопреклонінням. Колінопреклоніння й подальше розпрямлення статури знаменують падіння людини через гріх й вставання через Боже людинолюбство. У воцерковленому селянському середовищі «великим звичаєм» (тобто доземним поклоном) вітали не тільки духовну особу, але й заможних односельців, «малим же звичаєм» (поясним поклоном) обмежувались при вході у чужу хату, а також стосовно обміну люб'язностями між подружжями [2; 209].

Таким чином, явище гостинності зумовлене одвічною потребою людини у спілкуванні та історично закорінене у добу первісної культури й було об'єктивно детерміноване необхідністю реалізації людиною взаємної безпеки. Пізніше цей культурний інститут прийому і турботи про гостя набув відповідних нормування та ритуалізації й наснажився християнською моральною ідеєю любові до Бога і до ближнього. Прийняття християнства сприяло трансформаціям старих язичницьких форм гостинності, наповнивши їх новим символічним змістом за приписами нової прийнятої віри. Релігійність надавала гостю певного сакрального статусу, визначаючи модель його поведінки.

Список використаної літератури

1. *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах і представленнях восточних славян / А. К. Байбурин; Изд. 2-е, испр. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 224 с.
2. *Бернштам Т.* Будни и праздники: поведение взрослых в русской крестьянской среде (XIX – начало XX в.) / Т. Бернштам // Этнические стереотипы поведения / [Под ред. А. К. Бабурина]. – Л., 1985. – С. 120–147.
3. *Горський В. С.* Святі Київської Русі / В. С. Горський. – К.: Абрис, 1994. – 173 с.
4. *Жайворонюк В. В.* Знаки української етнокультури: Словник-довідн. / В. В. Жайворонюк. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
5. *Михайлюк О. В.* Селянство України в перші десятиліття ХХ ст.: Соціокультурні процеси: Моногр. / О. В. Михайлюк. – Дніпропетровськ, 2007. – 456 с.
6. *Мойсеїв І.* Рідна хата – категорія української духовності / І. Мойсеїв // Сучасність. – 1993. – №7. – С. 151–163.

7. *Повчання Володимира Мономаха* // Історія української культури : зб. матеріалів / уклад. [В. І. Білик, Ю. А. Горбань, Я. С. Калакура та ін.] ; за ред. С. М. Клапчука, В. Ф. Остафійчука. – К. : Вищ. шк., 2000. – С. 59–64.
8. *Русавська В. А.* Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст. : автореф. дис... канд. іст. наук : 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / В. А. Русавська. – Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2007. – 19 с.
9. *Русавська В. А.* Історичні форми гостинності / В. А. Русавська // Питання культурології : зб. наук. ст. – К. : КНУКіМ, 2004. Вип. 20. – С. 131–136.
10. *Сапелкіна З. П.* Паломництво як соціокультурне явище: становлення і розвиток в Україні (середина XIX – початок ХХІ ст.): автореф. дис... канд. істор. наук: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / З. П. Сапелкіна. – К. : КНУКіМ. 2006. – 20 с.
11. *Труды этнографическо-статистической экспедиции вь западнорусскій край, снаряженной императорским русским географическим обществом.* Юго-западный отделъ: Материалы исследования, собранные д.ч. П. П. Чубинским – С-Пб, 1872. – Т.1. – Вып. 1. – 670 с.
12. *Федорченко В. К.* Історія туризму в Україні: Навч. посібн. / В. К.Федорченко, Т. А. Дьорова; передм. В. А. Смоля. – К. : Вищ. шк., 2002. – 195 с.
13. *Хархаліс У. М.* Звичай, традиція, обряд, ритуал як форми відображення суспільних відносин / У. М. Хархаліс // Мультиверсум. Філософ. альманах. – К. : Центр духовної культури, 2004. – № 44. – С. 22–34.

Резюме

Розглядається еволюція гостинності, коли прийняття християнства сприяло відповідним трансформаціям старих язичницьких форм гостинності, наповнивши їх новим символічним змістом. Зазначається, що гостинність закорінена у первісну культуру й детермінована необхідністю реалізації людьми взаємної безпеки. Пізніше цей культурний інститут набув нормування та ритуалізації й наснажився християнською моральною ідеєю любові людини до Бога та до ближнього.

Ключові слова: культура, християнство, гостинність, українці, господар, гість, християнська родина.

Summary

Poplavska A. Influence of christianity on the culture of hospitality of Ukrainians

The evolution of the hospitality is considered in the article, when the adoption of the Christianity the old pagan forms of the hospitality were exposed the appropriate transformation, filled with new content as it was required by provisions of the new faith. Noted that hospitality is rooted in the era of the primitive culture and determined objectively by needs to implement the mutual security. Later this cultural institution of the receiving and taking care of the guests acquired the relevant regulation and ritualization and encouraged by the Christian moral idea of the love for God and the neighbour.

Key words: culture, Christianity, hospitality, Ukrainians, host, guest, Christian family.

Аннотация

Поплавская А.В. Влияние христианства на культуру гостеприимства украинцев

Рассматривается эволюция гостеприимства, когда принятие христианства способствовало трансформациям старых языческих форм гостеприимства, наполнивши их новым символическим. Отмечается, что гостеприимство корнями уходит в эпоху первобытной культуры и детерминировано необходимостью реализации людьми взаимной безопасности. Позже этот культурный институт приема и заботы о госте приобрел нормирование и ритуализацию и воодушевлен христианской моральной идеей любви к Богу и к ближнему.

Ключевые слова: культура, христианство, гостеприимство, украинцы, хозяин, гость, христианская семья.

Надійшла до редакції 14.11.2014 р.

УДК (94: 002.2):271.4(477)

Р.М. Шеретюк

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ЗДОБУТКИ КНИГОВИДАВНИЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПОЧАЇВСЬКИХ ВАСИЛІАН

Актуальність дослідження. Почаївська василіанська друкарня на теренах Правобережжя до її самодержавно-православної ліквідації надбала значний потенціал у галузі книговидавництва. Її діяльність, справивши потужний вплив на духовну культуру автохтонного населення, стала вагомим внеском у плекання національної культури. Саме тому уваги заслуговують ті фактори, які з часом призвели до нищення Почаївського василіанського видавничого осередку та його наслідків.

Стан розробленості теми. Дослідження книговидавничої діяльності почаївських василіан знайшло фрагментарне висвітлення в російській історіографії XIX ст., представники якої не лише піддавали критиці видавничі набутки уніатів (А. Хойнацький), а й навіть ставили під сумнів її функціонування (Ю. Тиховський).

У сучасній вітчизняній історіографії вказаної теми поважне місце посідають ґрунтовні студії Я. Запаса «Мистецтво книги на Україні в XVI-XVIII ст.», Я. Запаса, Я. Ісаєвича «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні», розвідки, вміщені у т. III фундаментального п'ятитомного видання «Історія української культури».

Використовувався й науковий доробок В. Білик, О. Булиги та А. Гудими, що проливає світло на становлення і розвиток Почаївського василіанського видавничого осередку. Водночас, відсутність комплексного дослідження про його здобутки у сфері книговидавництва, їх нищення російським самодержавством наприкінці XVIII – першій пол. XIX ст. спонукала звернутися до більш докладного студювання вказаної проблеми.

Мета дослідження – проаналізувати досягнення Почаївської василіанської друкарні та з'ясувати основні причини, методи та наслідки їх нищення.

Основний зміст статті. Одним із пріоритетних напрямів діяльності Чину святого Василя Великого, що позначений вагомими здобутками в духовно-культурному житті Правобережжя, стала книговидавнича справа. Василіанські друкарні, що діяли у Вільні, Уневі, Почаєві, Супраслі та інших місцях, долучилися до римокатолицьких чернечих орденів у справі радикальної зміни ставлення до книги на українських землях. У православ'ї вона впродовж століть усвідомлювалася переважно як предмет культовий, сакральний, а з розвитком освіти поступово відбувалася її закономірна десакралізація – книга перетворювалася в необхідне знаряддя пізнання [18; 131].

Найбільш потужною з василіанських друкарень Правобережної України була Почаївська, заснована на початку 30-х рр. XVIII ст. За підрахунками дослідників, у період з 1734 по 1800 рр., тобто в так звану уніатську добу свого існування, вона діяла найбільш активно: тут було видано 394 найменування книг церковнослов'янською, українською, польською та латинською мовами [1; 297]. Перевага в ній надавалася в першу чергу друкам богослужбової літератури: «Служебник» (1734 р.), «Псалтир» (1737 р.), «Молитвослов» (1748 р.), «Акафісти» (1756 р.), «Апостол» (1759 р.), «Требник» (1760 р.), «Часослов» (1793 р.) та ін.

Важливим напрямом книговидавничої діяльності почаївських василіан було видання літератури для мирян. До таких видань слід віднести твори догматичного і моралізаторського змісту, спрямовані на роз'яснення основних віроповчальних засад церкви. Серед таких: «Слово к народу католическому чрез монахов чина св. Василя Великого в провинції Полской...» (1765, 1768, 1778 рр.), студія М. Ольшавського «Слово о святом между восточною и западною церковію соединені...» (1769 р.), «Сімя слова божія, на ниві сердец человеческих сіянного...» (1772 р.), «Краткое на краткія вопросы и отвіти способом катихизма...» (1776 р.), «Поученіе о обрядах христіанских...» (1779 р.), двічі видана праця Ю. Добриловського «Науки парохіальнія...» (1792 р.). Зауважимо, що всі ці друки укладені мовою, близькою до української народної «во удобное всякому того поразумініе» [10; 13]. На думку А. Гудими, переважання книг церковнослов'янською та українською мовами у видавничій продукції ченців-василіан цього монастиря пояснюється тим, що серед них було чимало тих, хто прагнув підтримати в народі національну свідомість і традиції. Саме тому почаївські уніатські друки, зокрема церковні проповіді українською мовою та інші видання богослужбового, проповідницького, катехизисного й господарського змісту, мали виразний національний характер [5; 24-25]. Водночас із цієї друкарні виходили книги цілком світського характеру, зокрема poradник «добраго тону» для молоді «Політика свіцкая от иностранных ауторов вкратці собранная, младым приличная всім же обще благопотребная» (1770 р.), праця І. Ленкевича «Книжица для господарства...» (1788 р.) та польськомовна «Аптека домова» (1788 р.).

На особливу увагу заслуговує видання нею наукових студій з філології, педагогіки, філософії, математики, логіки, психології, космології, фізики та історії польською та латинською мовами. Ці книги користувалися значним попитом, оскільки їх потребувало шкільництво на Правобережжі, незалежно від конфесійної приналежності учнів. Водночас вони були незамінною ланкою між тогочасною західноєвропейською наукою і культурно-освітнім простором України.

Аналіз динаміки видавничої діяльності Почаївської василіанської друкарні, проведений автором на основі ґрунтовної праці Я. Запаса і Я. Ісаєвича «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні», показав, що в 30-50 рр. XVIII ст. вона здійснювала видання 1-2 друків на рік. У 60-ті рр. XVIII ст. їх кількість зросла до 4-5. Надзвичайно плідними були 70-ті рр. XVIII ст.: у той час Почаївська друкарня готувала до друку щороку вже майже 14 назв книг. Приблизно такі ж показники її роботи збереглися і в наступні десятиліття. Зазначимо, що напередодні приєднання Правобережної України до Російської імперії внаслідок третього поділу Польщі (1795 р.), василіанська друкарня в Почаєві працювала досить потужно. Так, у 1793 р. вийшло 18 видань, а в 1794 р. – 14. Відтак, по суті, то був час розквіту її діяльності.

Наголосимо, що почаївські друки уніатського періоду відзначалися високим рівнем художнього та поліграфічного виконання. З перших років існування друкарні до оформлення книг було залучено чимало досвідчених майстрів. Найплідніше працювали Йосиф (30-ті рр. XVIII ст.), Й. Гочемський (40-60-ті рр. XVIII ст.) та А. Гочемський (70-80-ті рр. XVIII ст.). До окремих видань почаївських василіан гравюри виконували А. Голота, Іван, Мануїл, Федір Стрільбицький, монограмісти ІМ та ОГ, а також львівські гравери І. Филипович і Г. Вишловський. Саме завдяки творчій праці цих майстрів почаївські видання уніатської доби відзначалися високим рівнем мистецтва оздоблення книги, зокрема мистецтва гравюри.

О. Булига, аналізуючи видання Почаївської друкарні зі складу фондової збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею (всього в ній їх 45 прим.), зазначає, що після 1833 р. (тобто повернення Почаївської обителі православним) вони не тільки кількісно, але й якісно поступаються своїм попередникам. На його думку, це

підтверджує той факт, що монастирська друкарня найплідніше працювала саме в період юрисдикційної приналежності Уніатській Церкві [2; 52-53].

До художньо-мистецьких здобутків книговидавничої діяльності василіан в першу чергу слід віднести оригінальні титульні сторінки, що з'являються вже в перших книгах («Службник» (1734-1735 рр.), «Молитвослов» (1755 р.)). Зокрема, до «Службника» (1734-1735 рр.) було створено два титульні аркуші. Один із них, позначений 1734 р., дереворит роботи майстра Йосифа, а другий, датований 1735 р. – мідьорит А. Голоти. Без перебільшення їх можна назвати творами високого мистецтва [9; 239]. Так, титульна сторінка, виконана Йосифом, відзначалася новизною композиції, причому митець чогось особливого насправді не придумав. Його винахідливість полягала в тому, що звичну книжкову прикрасу – бароковий картуш, який доти був у заставках, кінцівках та фронтиспісних композиціях, він переніс на титульний аркуш. Вийшов не буденний твір, який не губиться в розмаїтті титульних прикрас української книги XVIII ст. На титулі «Службника» (1735 р.) роботи А. Голоти хоча й зображено доволі традиційну композицію – вгорі, під аркою бачимо голівки херувимів, а знизу – престол із трьома святими, однак вона вражає високим рівнем виконання: малюнок майстерний, штрих досконалий, митець легко й невимушено моделює форму.

На звороті почаївських титулів найчастіше розміщувалася гравюра, що зображала чудотворну ікону Почаївської Богоматері. Водночас багато уваги майстри приділяли фронтиспісу, що був одним із провідних елементів мистецького оформлення почаївських книг. Майже всі видання Почаївської василіанської друкарні таких книг, як «Службник», «Псалтир», «Апостол», «Євангеліє», містили кілька великих фронтиспісних гравюр. Зокрема, оригінальний характер мали експресивні та багатомовні фронтиспіси Йосифа Гочемського («Октоїх» (1758 р.)).

Почаївські заставки, кінцівки та художні ініціали належать до найкращих надбань українського книжкового мистецтва XVIII ст. Серед заставок найбільш численними і прикметними є ті, що побудовані на основі барокового акантоподібного листа в сполученні з сюжетними клеймами («Акафісти» (1740 р.), «Апостол» (1759 р.), «Часослов» (1760 р.)). З середини XVIII ст. набувають поширення рокайлеві заставки. Переважають композиції, де вільно розміщені дрібні галузки, оповиті стрічками квіткові гірлянди, трапляються також зображення ваз і кошиків із квітами і плодами. Показово, що в багатьох випадках ці мотиви трактовані живо і безпосередньо, в чому відчувається вплив народного мистецтва [9; 239]. Кінцівки загалом мають такі ж мотиви, що й заставки. Це стосується передусім рокайлевих композицій. Ваз, кошики з квітами і плодами, легкі картуші в квітковому обрамленні, грайливі пугто серед гілок – типові мотиви багатьох кінцівок почаївських видань другої половини XVIII ст.

Художні ініціали «Службника» (1755 р.) – оригінальні орнаментально-сюжетні твори, в яких вражає композиційна винахідливість гравера, котрий щоразу знаходить все нові й нові варіанти прикрас для однієї й тієї самої літери. Відтак, художньо-мистецькі набутки Почаївської василіанської друкарні стали вагомим внеском у розвиток мистецтва давньої української книги. Художнє вирішення почаївських книг, зокрема оригінальні титульні аркуші, заставки, кінцівки, ініціальні літери, фронтиспісні гравюри та ілюстрації, що належать до надбань українського книжкового мистецтва XVIII ст., засвідчило високий рівень професіоналізму Почаївського василіанського видавничого осередку. Однак геополітичні трансформації Речі Посполитої у 70-90-х рр. XVIII ст. та їх вплив на становище Греко-Уніатської Церкви призвели до радикальних змін, зокрема і в сфері уніатського книговидавництва. На новоприєднаних до Російської імперії теренах починає діяти виданий 27 липня 1787 р. імператорський указ Катерини II, за яким «друкування книг церковних і таких, що до закону православного стосуються, присвоєно єдино типографіям духовним, що у веденні Святішого Синоду знаходяться» [7; арк. 7]. Водночас поступово розгортається тиск царизму та Синоду на видавничу діяльність й книгодрукування. Імператорський указ від 16 вересня 1796 р. запроваджував низку заходів, спрямованих «на припинення всіляких незручностей, що зустрічаються від вільного і необмеженого друкування книг» [13; 933-934]. Зрозуміло, що така політика російського уряду досить швидко позначилася на діяльності уніатських друкарень. Так, зокрема, ще 15 листопада 1795 р. до Почаївського василіанського монастиря прибув титулярний радник Гладко, котрий, виконуючи урядові інструкції, здійснював опис уніатських церков і монастирів. Провівши ревізію продукції Почаївської уніатської друкарні, Гладко заборонив тамтешнім ченцям друкувати і розповсюджувати її [7; арк. 2]. Головною причиною такого розпорядження було те, що «в ній (Почаївській друкарні. – Авт.) друкуються різні, в тому числі й такі, що вміщують сповідання уніатської віри духовні книги, які, поширюючись, можуть іноді, особливо серед простого народу, викликати заперечення, що не відповідають бажаному схиланню (переходу уніатів до Російської Православної Церкви – Авт.)» [7; арк. 1]. Хоча видавничу діяльність Почаївської друкарні була тимчасово заборонена, вона, тим не менше, активно видавала й поширювала серед населення уніатські друки. Зрештою, інакше в той час не могло і бути, оскільки в них була повсякденна потреба: Греко-Уніатська Церква станом на 1796 р. мала 1 398 478 вірних та 1 388 парафіяльних церков [14; 98].

10 березня 1796 р. до канцелярії православного єпископа Брацлавського і Подільського Іоаннікія надійшов рапорт від благочинного Кременецького округи Л. Дверницького. У ньому до відома владики доносилося про надруковані «в монастирі Почаївському повчання, які в кожній церкві знаходяться, і священники уніатські щотижнево їх проповідували, і вмовляли народ, щоб Рим і Папу, котрий в ньому перебуває, більше всіх шанували» [8; арк. 1]. Як реакція на цей рапорт із Брацлавської духовної консисторії в Подільське губернське правління надійшло розпорядження про заборону друку «цих уніатських повчань» «зادля припинення таких спокус», про що був поінформований генерал-губернатор Правобережжя Т. Тутолмін [8; арк. 1 зв. – 2].

Лише у травні 1800 р. вийшов указ імператора Павла I на ім'я митрополита С. Сестренцевича «про дозвіл у Почаївській духовній друкарні та інших єпархіях, що підлягають відомству Юстиць-Колегії Римокатолицького департаменту, друкувати книги духовні під наглядом місцевих архієреїв, а світські – під наглядом Санкт-Петербурзької цензури» [6; арк. 49]. Відтак після майже п'ятирічної перерви (1795-1800 рр.) Почаївська уніатська друкарня продовжила свою діяльність, що контролювалася відтепер цензорами й перебувала під пильним наглядом духовних ієрархів. Тим не менше, в окремих дореволюційних дослідників її книговидавнича продукція в той період викликала нарікання, адже вона «друкувала зіпсовані уніатами богослужбові книги» [16; 32]. Протилежних поглядів дотримувався А. Хойнацький, який, здійснивши ґрунтовний аналіз видань почаївських василіан, стверджував, що «за винятком службників і требників, інші богослужбові книги, що друкувалися в колишній Почаївській василіанській друкарні, вміщують у собі досить незначні відступи від таких же православних книг» [17; 20].

Хоча Почаївська друкарня була уніатською, вона нерідко передруковувала богослужбові тексти з православних видань. Більше того, виданий нею переклад твору Ф. Кемпійського «О подражанії Христу» (1764 р.) невдовзі був переписаний і відредагований російським православним священником – протопопом С. Светлим-Забелкіним. Тож, за висловом Я. Ісаєвича, «представники конфесій, які в публічному житті декларували непримиренність, цінували взаємну релігійно-культурницьку працю» [11; 781]. Показовими в цьому контексті є дружні стосунки та співпраця префекта (керівника) Почаївської друкарні С. Коберського з керівником Києво-Печерської друкарні Іустином наприкінці XVIII ст. Вони, «враховуючи свою належність до однієї нації і давнє знайомство», домовилися про спільні видання двох друкарень [11; 782].

Польське повстання 1830-1831 рр. змусило російський царат не лише вжити низку запобіжних заходів, спрямованих на подолання певної «відчуженості» правобережних теренів та надійне «прив'язання» їх до Російської імперії, а й пришвидшити реалізацію «наново перероблених», однак насправді – старих планів ще Катерини II знищити Греко-уніатську церкву. Одним із перших наслідків цілеспрямованих у цьому контексті дій уряду стала ліквідація в 1832 р. Чину святого Василя Великого, маєтки якого були конфісковані на користь держави або призначені православним відомствам. Аналізуючи становище ЧСВВ у той час, С. Мудрий писав, що з «великого Василянського Чину, що в середині XVIII ст. (1772 р.) нараховував на цьому просторі 1235 ченців, з них 950 священників, залишилися хіба що рештки під австрійською займанщиною» [15; 380]. «А вже 1839 р. осталися по них тільки монастирські тюрми у Тороканах, Битені, Ляді, Тадуліні, Орші, Любарі, Загорові, Тригир'ї тощо та своєрідний екзильний монастир в далекому Курську для найтвердіших з-поміж «опірних» василіан і згодом... розкинені по всій імперії місця їхнього повільного конання і забутих гробів», – так досить емоційно висловився у своїй монографії М. Ваврик [3; 61].

Серед репресивних заходів царату було й посилення контролю над видавничою діяльністю друкарень в імперії. Зокрема, указ Миколи I від 25 березня 1831 р. висував вимогу, «щоб всім наглядачам державним і всім утримувачам приватних друкарень було покладено в обов'язок представляти в III Відділення Власної Його Імператорської Величності Канцелярії по одному екземпляру всіх в Імперії друкованих газет, журналів і альманахів, негайно по виході їх у світ» [12; 266]. Згідно з імператорським указом від 14 жовтня 1833 р., Російській Православній Церкві була передана Почаївська чернеча обитель, яка «в несприятливій для православ'я часи зробилася Уніатським Василянським монастирем, і в цьому становищі довго користувалася терпимістю Російського Уряду, врешті, внаслідок подій, що залежали від нових її мешканців, праведною долею Божою, ... повернена до первісного свого призначення» [4; 587-588]. Відтак була ліквідована й Почаївська василіанська друкарня.

Висновки. Отже, книговидавнича справа стала однією з пріоритетних сфер діяльності ЧСВВ. Саме тому впродовж XVIII ст. на Правобережжі постала розгалужена мережа василіанських видавничих осередків (Вільно, Унів, Супрасль та ін.), найпотужнішим з яких була Почаївська друкарня. Художнє вирішення почаївських книг, зокрема оригінальні титульні аркуші, заставки, кінцівки, ініціальні літери, фронтиспісні гравюри та ілюстрації належать до надбань українського книжкового мистецтва XVIII ст. Продукція Почаївської василіанської друкарні виходила далеко за вузькоконфесійні межі, зокрема частина з них розповсюджувалася не лише серед уніатського, але й населення України інших християнських сповідань. Розвинуті духовно-культурні зв'язки між уніатськими та православними чернечими осередками, наприклад Києво-Печерським і Почаївським, що здійснювали активну видавничу діяльність, сприяли налагодженню їхньої творчої співпраці і навіть появі спільних видань. Все це, безумовно, справляло потужний вплив на розвиток української культури. Почаївська василіанська друкарня, оперативно реагуючи на потреби автохтонного населення, видавала богословські та релігійно-повчальні книги мовою, близькою до народнорозмовної української. Свідомо чи несвідомо, але почаївські видавці протистояли подальшій латинізації унійного обряду, полонізації населення регіону. У цьому полягає вагомість внеску василіанських видавничих осередків у плекання національної культури.

Геополітичні трансформації Правобережжя внаслідок трьох поділів Польщі (1772, 1793, 1795 рр.) призвели до радикальних змін у діяльності Греко-уніатської церкви, зокрема й у галузі василіанського книговидавництва. Царат, реалізуючи низку взаємопов'язаних заходів, спрямованих на тісне прилучення правобережних теренів до Російської імперії, серед яких далеко не останнє місце посідало нищення Греко-Уніатської Церкви, здійснював репресивні акції щодо василіанських друкарень, зокрема й стосовно Почаївської. Усі вони поступово припинили свою діяльність або були переведені у підпорядкування православного духівництва. Зрештою, набутки уніатських видавничих осередків на Правобережжі, що діяли під значним європейським впливом, за наступні декілька десятиліть панування російського самодержавства на західноукраїнських теренах, були майже знищені.

Список використаної літератури

1. **Білик В.** Видавнича діяльність почаївських василіан в період ліквідації Греко-Католицької церкви на Правобережній Україні (кінець XVIII – 30-ті рр. XIX ст.) / В. Білик // Волинський музей : історія і сучасність : наук. зб. – Луцьк, 2004. – С. 297–299.
2. **Булига О. С.** Друкарня Почаївського Свято-Успенського монастиря. Аналіз видань із збірки Рівнен. краєзнавчого музею / О. С. Булига // Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва : історія, уроки, перспективи : наук. зб. – Рівне : Волин. обереги, 2000. – С. 50–54.
3. **Ваврик М., о. ЧСВВ.** Нарис розвитку і стану Василянського чина XVII–XX ст. : Топографічно-статистична розвідка / о. ЧСВВ М. Ваврик. – Рим, 1979. – 218 с.
4. **Высочайше утвержденный доклад Синода** «О именовании поступившего в Православное ведомство Почаевского Успенского монастыря Лавроу» от 14 октября 1833 г. // ПСЗРИ. Собр. второе. – Т. VIII. – № 6.492. – С. 587–588.
5. **Гудима А.** Почаївський монастир в історичній долі українства / А. Гудима. – Т. : «Підручники і посібники», 2003. – 40 с.
6. **Державний архів Волинської області.** – Ф. 382. – Оп. 2. – Спр. 27. Дело о преобразовании униатских церквей и монастырей в православные за 1800 г. – 122 арк.
7. **Державний архів Житомирської області** (далі – ДАЖО). – Ф. 1. – Оп. 1. 1795 г. – Спр. 103. По отношению Подольского Гражданского Губернатора Вердеревского о дозволеніи Кременецкой округи Почаевского Базилианского монастыря монахам в состоящей при том же монастыре типографии, вновь печатать книги, а напечатанными производить продажу. – 10 арк.
8. **ДАЖО.** – Ф. 1. – Оп. 1. 1796. – Спр. 195. По рапорту Кременецкого благочинного иерея Леонтия Дверницкого, с донесением о напечатании в оном округе в почаевском монастыре униатских поучений. – 4 арк.
9. **Запаско Я. П.** Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. / Я. П. Запаско. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1971. – 312 с.
10. **Запаско Я. П.** Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. II. Ч. II (1765-1800) / Я. П. Запаско, Я. Д. Ісаєвич. – Л. : Вищ. шк., 1984. – 128 с.
11. **Історія української культури:** Енциклопедія : у 5 т. – Т. 3. Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – К. : Наук. думка, 2003. – 1246 с.
12. **Императорский указ, объявленный Гражданским Губернаторам Управляющим Министерством Внутренних Дел** «О представлении в III Отделение Собственной Его Величества Канцелярии по одному экземпляру всех печатаемых в Типографиях газет, журналов и альманахов» от 25 марта 1831 г. // ПСЗРИ. Собр. II. – Т. VI. – №4.451. – С. 266.
13. **Императорский указ, данный Сенату** «Об ограничении свободы книгопечатания и ввоза иностранных книг; об учреждении на сей конец Ценсур в городах : Санкт-петербурге, Москве, Риге, Одессе и при Радзивиловской Таможне, и об упразднении частных Типографий» от 16 сентября 1796 г. // ПСЗРИ. – Т. XXIII. – № 17.508. – С. 933–934.
14. **Ленцик В.** Українська Католицька Церква в Росії до її ліквідації (1772-1839/75) / В. Ленцик // Берестейська унія (1596–1996) : Статті й матеріали. – Л. : Логос, 1996. – С. 95–111.
15. **Мудрий С., владика ЧСВВ.** Нарис історії Церкви в Україні / владика ЧСВВ С. Мудрий. – Івано-Франківськ : Вид-во Івано-Франків. теологічно-катехит. духовного ін-ту, 1999. – 526 с.
16. **Тиховский Ю.** Мнимая типография Почаевского монастыря (с конца XVI до 1 четверти XVIII в.) / Ю. Тиховский. – К. : Типография Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. – 68 с.
17. **Хойнацкий А. Ф.** Православие и уния в лицах, или Преподобный Иов, игумен Почаевский и глаголемый униатский святой, Иосафат Кунцевич / А. Ф. Хойнацкий. – Почав : Типография Почаевской Успенской Лавры, 1883. – 48 с.
18. **Яковенко Н.** Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – 2-ге вид., переробл. та розшир. / Н. Яковенко. – К. : Критика, 2005. – 584 с. : іл.

Резюме

Досліджено історію та художньо-мистецькі здобутки Почаївської василіанської друкарні, вплив на неї геополітичних трансформацій, пов'язаних із поділами Польщі, з'ясовано причини, механізми та наслідки її поступової ліквідації.

Ключові слова: греко-уніатська церква, чин св. Василя Великого, Почаївська василіанська друкарня, гравюра, титульний аркуш, фронтиспіс, ініціал, заставка, кінцівка, цензура.

Summary

Sherytk R. Cultural and art achievements of publishing activity of Pochaivskikh Vasilian

This article explores the history and landmarks of art and artistic achievements Pochaiv Basilian printing, the influence of geopolitical transformations related to the partition of Poland, and found causes, mechanisms and consequences of its gradual elimination.

Key words: Greek Uniate Church, the Order of St. Basil, Basilian Pochaevskaya printing, engraving, title page, frontispiece, initials, miniatures, ending, censorship.

Анотація

Шерстюк Р.М. Художественные достижения в книгоиздательской деятельности Почаевских василян

Рассмотрено художественно-творческие достижения Почаевской василянкой типографии, влияние на нее геополитических трансформаций, связанных с разделами Польши, выяснены причины, механизмы и последствия ее постепенной ликвидации.

Ключевые слова: греко-униатская церковь, чин святого Василия Великого, Почаевская василянская типография, гравюра, титульный лист, фронтиспис, инициал, заставка, концовка, цензура.

Надійшла до редакції 2.12.2014 р.

УДК 7.034.5

О.В. Сем'яник

ДИАЛОГ КУЛЬТУРИ ТА ІСТОРИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Постановка проблеми. У сучасних суспільно-політичних умовах особливо загострився попит до історичних та культурних традицій. Не зважаючи на високий рівень політизації суспільного життя й пошуків історичної пам'яті українського державотворення, військової звитяги, чимало уваги приділяється національній культурній спадщині. Саме таким пошуком можна охарактеризувати українське бароко, яке, маючи європейське походження, повністю ввібрало притаманні тільки українцям культурні риси і навіть більше того – стало виразником окремих ментальних стереотипів. Наукова актуальність нашого дослідження зумовлена необхідністю комплексного, теоретичного дослідження у розкритті специфічних рис українського бароко та його історичної трансформації у сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вітчизняна наука нагромадила достатньо великий комплекс досліджень, які розкривають характер, зміст та світоглядні засади українського бароко. В цьому плані варто виокремити дослідження таких науковців, як С. Айтов [1], О. Титар [9], В. Патерикіна [7].

Разом із тим, проблема історико-культурної ретроспективи ідей українського бароко у ставленні до сьогодення та їх вплив на формування граційної народної свідомості й ментальності, у вітчизняній науці не отримала належної уваги.

Постановка завдання. Метою нашого дослідження є наукове обґрунтування діалогу сучасної культури та культури українського бароко, як основоположної концепції традиційного українства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як зауважила у своєму дослідженні В. Патерикіна, наприкінці ХХ ст. відбувся розрив із попередніми культурними стереотипами, що призвело до перегляду базисних засад та відмови від традиційного світогляду [7; 226]. Власне, у наш час іде безперервний пошук чогось нового, абсолютно нетрадиційного, суперечливого. Найяскравіше ці пошуки проявляються у культурі та мистецтві. Утім, в Україні, на наш погляд, відбувається не цілковитий відхід від традиційних культурних та мистецьких тенденцій чи пошук нових стилів, а іде процес так званої національної персоналізації культури, який закономірно повертає нас до власної історико-культурної традиції.

Про визначальний вплив бароко на сьогодення вдало висловився польський літературознавець Ю. Книжановський: «Бароко завершило ту справу, що не була доведена до кінця Відродженням, а саме – воно гуманізувало культуру всієї Європи й усупереч перешкодам, породжуваними політичними й релігійними антагонізмами, витворило спільну інтелектуальну й духовну культуру, чие значення починає належно розуміти й оцінювати тільки сьогочасна наука» [5; 8]. Для України значення бароко визначається і тим, що радянська наука всіляко намагалася, якщо не уникати вивчення, то очорнити дану культурну епоху, побоюючись високого суспільного і мистецького резонансу, який мав би вагомий вплив на національно-визвольний і культурний рух.

Один із перших українських дослідників бароко Д. Чижевський, визначив його як центральну добу в духовній історії України, вважав першим українським Відродженням [1; 56]. Інший український дослідник Б. Парахонський стверджував, що бароко має для українського народу теж саме значення, як доба Ренесансу для італійців, класицизм для Франції, вікторіанська епоха для англійської національної свідомості [6; 104].

Для ґрунтовного з'ясування ступеню впливу бароко на традиційну національно-культурну спадщину та ментальність українців, слід розкрити особливості поширення даного культурного напрямку на українських землях і його досягнення. Власне, термін «бароко» був уведений у загальний обіг у ХVІІІ ст., причому не безпосередніми представниками даного напрямку, а їхніми противниками – класицистами. Останні мистецтво бароко характеризували як цілком негативне явище. Сам стиль бароко виник в Італії наприкінці ХVІ ст. і прийшов на зміну Відродженню.

В Україні бароко набуває специфічних рис, розділившись на два окремі напрями. У Західній Україні (Підляшшя, Галичина, Волинь, Поділля) воно зберегло форми єзуїтського бароко, що залишилося ближчим до свого першоджерела, а у Центральній та Східній Україні (Слобожанщина і Причорномор'я) воно модифікувалося й набрало зовсім оригінального забарвлення – так зване козацького бароко. Різниця між цими двома галузями в основі одного стилю особливо яскраво виявляється в архітектурі, менше – в скульптурі, хоч

добре помітна в скульптурі декоративній; найменше її прослідкувати у малярстві [4]. Власне, зупинимося не на практичному і візуальному змісті мистецьких надбань українського бароко, а на системі світосприйняття, яка була запропонована даним мистецьким напрямом. Внутрішній зміст, яким було сповнене бароко, настільки значний, що дозволяє говорити про бароко не лише як мистецький стиль, а й як про особливу модель світосприйняття. Така світоглядна специфіка культури бароко зумовлена, насамперед, його метафоричністю, незрозумілістю та складністю у розумінні оточуючого світу. Оточуючий світ для людини епохи бароко стає мінливим, сповненим символів, а реальність набуває неоднозначного змісту. Специфікою бароко, як світоглядної течії, є посилення впливу церкви та держави, поєднання їхніх мистецьких мотивів. Такий взаємозв'язок світського і духовного для українця XVIII ст. був абсолютно новим і досить складно піддавався осмисленню, оскільки вітчизняна традиція передбачала чітке розмежування ролі церкви і держави на оточуючий світ. У цьому ракурсі варто звернути увагу на певну специфіку бароко, яка, насамперед, проявилася у сфері літератури. Творцям цієї епохи притаманна складність образів, алегоричність та метафоричність. Закономірно, що літературні твори того часу сповнені нашаруванням смислів та образів. Таке нашарування відбувалося і в людській свідомості і світосприйнятті. Саме тому світогляд українця XVII ст. просякнутий відчуттям трагічної суперечливості людини і світу, в якому вона посідає зовсім не провідне місце, а є розчиненою в його багатоманітності, підпорядкованою середовищу, суспільству, державі [10]. Дійсність викликає у майстрів бароко як захоплення, так і велику печаль. Звідси характерні риси барокового світовідчуття: неспокій, поривання, почуття потужності і ніби недовершеності, намагання поєднати протилежності, навіть суперечності. Тому і в українському бароковому мистецтві співіснують прагнення неможливого й песимізм; пафос боротьби і перемоги та примирення з думкою, що зло сильніше за добро, а смерть сильніша від життя; звеличування слави і сум, образа за людей, охоплених марнославством, марнотою марнот [10].

Якщо ж екстраполювати метафоричність світосприйняття бароко та сьогодення, то можна сформулювати чітку історико-культурну паралель у розумінні людиною основних явищ природи та суспільства. Відмінність полягає у механізмах та засобах, якими оперує сама людина. У час існування бароко, незвіданість оточуючого світу була зумовлена відсутністю інформації про нього, а тому породжувала чудернацькі, а інколи абсолютно дивні уявлення, що мало безпосереднє відображення у мистецькій сфері. Це, у свою чергу, веде до аморфного розуміння подій і явищ, втечі від реальності. Мистецтво, культура та духовна сфера за цих обставин відіграють роль каталізатора людської свідомості.

Такі специфічні риси українського світосприйняття, зумовлені духом бароко, визначили характер нашого менталітету. Поширення ідей бароко супроводжувалося нестабільною історичною долею, відсутністю власної державності, постійною боротьбою за свої права, а тому у людини формувалося уявлення про безмежний, неосяжний світ, сповнений суперечностей та несправедливості. Наслідком цього стало витворення у ментальності українців певної меланхолічності, що ґрунтувалася на уявленні про світ непростий, утаємничений, такий, у якому діють різні сили [2; 95–96].

Якщо ж здійснити короткий аналіз мистецьких образів епохи бароко, то вони являли собою пошук нестандартної правди життя, глибинного духовного сенсу історичного процесу. Мистецтво бароко наче зазірнуло у глибини людської душі, відобразило її світло й темряву – саме світлотінь стала у європейському та й українському бароко одним із головних художніх прийомів [10].

Культура бароко, за А.Макаровим, широко відчинила двері перед фантазією, усіма її химерами і найнеймовірнішими сновидними сюжетами – тут і поезика «магічного реалізму» з контрастами світла й темряви, і матеріалізування уявного та багато інших проявів ірраціоналізму [3; 83]. Невипадково сучасні дослідники знаходять у бароко подібність із сюрреалізмом, і там і тут подеколи поєднуються абсолютно несумісні речі: світоглядна абстрактність і натуралістична конкретність у деталях або, навпаки, фотографічне, життєподібне зображення і кричуща неправдоподібність художнього задуму. Такі художні образи є надзвичайно актуальними з точки зору історико-культурної ретроспективи. Визначаючи вплив бароко на ментальність та систему світосприйняття українців варто проаналізувати характер робіт тогочасних художників. Вони у своїх творах прагнули відтворити образно абстрактні поняття – смирення, совість, добродійність, честь, героїство, жертвність. Художник доби бароко вірив у всемогутність образного мислення і тому сміливо поєднував умовне з реальним, стягував різнопросторові і різночасові сюжети в один час і простір, сміливо зображував Діву Марію з гострими мечами в серці (емблема сердечних ран) чи Христа у вигляді міфічного птаха Пелікана (символ самопожертви) [10].

Пошук таких ідеальних образів діячами українського бароко досить сильно закарбувався в українській ментальності. Українська «революція гідності», суспільно-політичні процеси, що відбуваються у нашій країні, продемонстрували прагнення і пошук українцями своїх образів з високим моральним, духовним і культурним змістом. Сучасний світогляд пересічного українця сповнений певною семантикою, яка, не зважаючи на політичний реалізм, заставляє здійснювати постійний пошук чогось кращого, нових ідеалів та форм, як у суспільному житті так і в культурі.

Світоглядна традиція українського бароко має чітку проекцію на сучасні суспільно-політичні уявлення українців та на їхню ментальність. Український дослідник С. Айтов у своїй праці «Дослідження світоглядних і ментальних протиріч культурних систем українського бароко і необмеженого самодержавства: історико-антропологічний та семіотичний аспекти» здійснив ґрунтовний порівняльний аналіз українського та російського бароко [1]. Акцентуючи увагу на поширенні ідей бароко на території Росії, швидше на його несприйнятті, він приходить до висновку, що російські філософи та державні діячі зосередили увагу не на

мистецькому змісті бароко, а виключно на ідеї необмеженої державної влади, запропонованої європейськими філософами XVII ст., Р. Беконом, Д. Локком, Б. Спінозою, Г. Лейбніцом [1]. Саме під впливом державницьких концепцій цих філософів, у Російській імперії Петром I було утверджено теорію самодержавства, за якою імператор знаходився на вершині піраміди чинів і сам був вищим чином, у які його «призначив» Бог [1]. Власне у російському бароко відбулося запозичення класичного мистецького пошуку ідеалу, який під впливом влади, отримав вигляд необмеженого самодержавства – царя. Натомість для України епохи бароко характерно формування образу «ідеального воїна», захисника свого народу, своєї батьківщини [11]. Суттєвою відмінністю таких ідеальних образів українського та російського бароко є протилежні сфери підпорядкування. Якщо для російської традиції характерне повне підпорядкування і послух владі ідеального царя, то український образ «ідеального воїна», є прикладом служіння володаря своєму народу. Такий підхід і є визначальним у ментальності українців і особливо проявляється у наш час. Сучасний образ українця – образ борця за свободу, за волю свого народу. Як влучно зауважила Н. Яковенко, бароко всіляко підтримувало людину нового «національного» типу, промовляючи до неї близькою мовою – від зрозумілої релігійної символіки до буквального запровадження національних мов у всіх сферах письменства [12; 452]. Власне, і в наш час поняття національної самоідентифікації українця асоціюється із українською мовою.

Іншим важливим аспектом епохи бароко, безпосередньо відображеним на ментальності сучасного українця, є філософія. Саме в епоху бароко започаткувалася традиційна українська філософська думка, найяскравішим представником якої є Г. Сковорода. В цьому сенсі варто погодитися з твердженням Н. Сидоренко, що «звернення до філософії Г. Сковороди у сучасному науковому середовищі стало тривіальним» [8]. Дослідниця пояснює це тим, що вивчення української філософії закономірно означало дослідження філософії Г. Сковороди, а на запитання, кого з українських філософів Ви знаєте, необізнаний у тонкощах історико-філософської науки обиватель відразу відповідав: Сковороду [8]. У чому причина такої ситуації і яким чином філософські погляди українського мислителя відображаються на ментальних рисах сучасного українця, зможемо зрозуміти досягнувши так звану «філософію серця» Г. Сковороди. Свої філософські ідеали і думки Г. Сковорода черпав з Біблії. Для мислителя це – не просто Книга, а світ, який, опосередковуючи собою божественний та земний світи, гарантує їх цілісність. Саме через Біблію людина може долучитися до божественної істини. Але це джерело не кожному доступне, бо приховане від «недостойних» особливим світом символів, Біблія – це символічний світ [8]. Власне таке зосередження уваги на духовній сфері, зокрема на Біблії та пошук у ній ідеалів, є традиційним явищем епохи бароко. Г. Сковорода цим традиційним рисам додав притаманний українській духовності елемент «серця», як центрального образу буття людини. Усі антропологічні поняття його вчення, зокрема такі, як «вмирання», «преображення», «народження», «сродність», так чи так пов'язані саме з ідеєю серця. Духовним ідеалом українського мислителя виступала присутність Бога у серці. Саме такий підхід визначав основне гасло Г. Сковороди, про те, що людина може стати кращою не завдяки науковому, технічному чи соціальному прогресові, а скоріше всупереч йому [3; 178].

Відповідь на питання про історико-культурну ретроспективу епохи бароко, її філософського вчення та сьогоденній світ дає у своїй монографії А. Макаров. Розкриваючи зміст та основну суть філософських поглядів Г. Сковороди, його філософію серця та скеровування людини до Бога, він стверджує, що таке духовне повчання – один із найцікавіших моментів стародавньої книжної поезії України [3; 178]. Основним аргументом для А. Макарова в цьому плані виступають бурхливі події нашого часу (індустріалізація й урбанізація, світові війни і революції, поразка НТР і глобальна екологічна криза) засвідчили не триумф, а крах надій численних поколінь на те, що колись у майбутньому людство житиме в умовах «необмеженого виробництва, цілковитої свободи й необмеженого щастя» (Е. Фромм), що воно, не чекаючи на милість Бога, само побудує рай на землі, протиставивши Граду Божому св. Августина свій науково обґрунтований Град Прогресу [3; 178]. З таким висловлюванням важко не погодитися, оскільки бурхливий розвиток суспільства, пришвидшені темпи економічного, політичного і культурного розвитку, спровокували таку ситуацію, що сучасне покоління стало не свідком триумфу людства, а свідком численних прорахунків і жахливих наслідків, до яких призводить науковий, технічний, соціальний і навіть культурний прогрес. Сучасне людство забуло про рису духовності, замінивши її матеріальними ідеалістичними рисами.

Висновки. Таким чином, здійснивши історико-культурну ретроспективу основних ідей українського бароко та визначивши рівень їх впливу на сьогодення, дійшли до таких висновків:

1) українське бароко являє складне поєднання традиційних західноєвропейських культурних уявлень із національним духовним змістом, що дозволяє говорити про нього як окремий напрям не лише культурного життя, а й як про тип світосприйняття;

2) тип світосприйняття епохи бароко простежується у художній літературі, мистецтві, філософії, сповнених пошуком ідеалів, справедливості. Такий підхід сформував властиву українцям ментальну рису – посилення відчуття свободи та боротьби за неї. Вітчизняна історія сповнена численними прикладами героїчної і жертвовної боротьби українців за свою державу і за свої права. Зрештою і сьогодення демонструє нам високий рівень свідомості та свободолюбства серед пересічних громадян;

3) українське бароко витворило специфічну модель української ментальності, яка в наш час надзвичайно яскраво проявляється. Зосередження уваги на духовній складовій, так звана «філософія серця», неприйняття зовнішніх ідеалів, дають підстави сподіватися про перспективи культурного, соціального та політичного розвитку нашої нації.

Список використаної літератури

1. **Айтов С. Ш.** Дослідження світоглядних і ментальних протиріч культурних систем українського бароко і необмеженого самодержавства: історично-антропологічний та семіотичний аспекти [Електронний ресурс] / С. Ш. Айтов // Гуманітарний журнал. – 2011, зима-весна. – С. 55–61. – Режим доступу: <http://eadnurt.diit.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/9871/1/РАБОТАbarokko.pdf>.
2. **Історія української культури** : навч. посіб. / Н. Д. Пальм, Т. Є. Гетало. – Х. : Вид. ХНЕУ, 2013. – 296 с.
3. **Макаров А. М.** Світло українського бароко / А. М. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.
4. **Міф «українське бароко»** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/>
5. **Наливайко Д.** Українське бароко: типологія і специфіка [Електронний ресурс] / Д. Наливайко // Українське бароко. – К. : Акта, 2004. – Т. I. – С. 7–20. – Режим доступу: <http://www.acta.com.ua/download>
6. **Парахонський Б.** Бароко: поетика і символіка / Б. Парахонський // Філософська і соціологічна думка. – 1993. – № 6. – С. 99–114.
7. **Патерикіна В. В.** Постмодернові мотиви в культурі українського бароко [Електронний ресурс] / В. В. Патерикіна // Інтелігенція і влада. – 2011. – Вип. 23. – С. 226–237. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/iiv_2011_23_27.pdf.
8. **Сидоренко Н.** Ідея серця у філософії Григорія Сковороди: аспекти тлумачення [Електронний ресурс] / Н. Сидоренко. – Режим доступу: <http://www.medievalist.org.ua/2013/05/blog-post.html>.
9. **Титар О. В.** Бароко та народний стиль у формуванні слобожанської ментальності: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: спец. 09.00.12 – «Українознавство» (філософські науки) / О. В. Титар. – Х., 2003. – 16 с.
10. **Українська та зарубіжна культура** : навч. посіб. [Електронний ресурс] / М. М. Закович. – К. : Знання, 2007. – 567 с. – Режим доступу: http://www.ebk.net.ua/Book/cultural_science
11. **Шевченко-Савчинська Л.** Ідеальні образи воїна і державця в українській етикетній поезії [Електронний ресурс] / Л. Шевченко-Савчинська. – Режим доступу: <http://www.medievalist.org.ua>
12. **Яковенко Н.** Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України / Н. Яковенко. – 2 вид., переробл. – К. : Критика, 2005. – 584 с.

Резюме

Здійснено аналіз історичних і культурних зв'язків українського бароко та сьогодення. Увага акцентується на впливі культури бароко на рівень духовної свідомості українців. Встановлюється рівень впливу ідей бароко на становлення духовно-естетичних цінностей українського народу, як основоположних засад національного самозбереження. Проведено порівняльний аналіз причин і особливостей поширення культури бароко та філософської думки того часу і їх трансформація на сучасну свідомість.

Ключові слова: бароко, історико-культурна ретроспектива, історична спадщина, мистецьке надбання, ментальність, духовна культура, національна свідомість.

Summary

Semyanik O. A dialog of culture and a historical tradition through the prism of heritage of the Ukrainian baroque

This article, tells about an analysis of historical and cultural ties of the Ukrainian baroque and modernity. The main attention is focused on the influence of Baroque culture on the level of spiritual consciousness of Ukrainians. There is also Established the degree of influence on the development of baroque ideas of spiritual and aesthetic values of the Ukrainian people as the fundamental principles of national self-preservation. The author a historical and cultural retrospective and carried out a comparative analysis of the causes and characteristics of the spread of Baroque culture and philosophical thought of that time and their transformation on the modern consciousness.

Key words: baroque, historical and cultural retrospectively, historical heritage, artistic heritage, mentality, spiritual culture, national consciousness.

Аннотация

Семьяник О.В. Диалог культуры и исторической традиции сквозь призму наследия украинского барокко

Анализируются исторические и культурные связи украинского барокко и современности. Акцентируется на влиянии культуры барокко на уровень духовного сознания украинцев. Устанавливается степень влияния идей барокко на становление духовно-эстетических ценностей украинского народа, как основополагающих принципов национального самосохранения. Автором осуществляется сравнительный анализ причин и особенностей распространения культуры барокко и философской мысли того времени, их трансформация на современное сознание.

Ключевые слова: барокко, историко-культурная ретроспектива, историческое наследие, художественное достояние, ментальность, духовная культура, национальное сознание.

Надійшла до редакції 28.10.2014 р.

МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ XVIII-XIX СТ.)

У своїй попередній статті [3] було розглянуто гуманістичні виміри епохи Рисорджименто, детально зупинившись на політиці, яка в той період стала «полум'яною пристрасстю» італійців. У цій же роботі йдеться про мистецтво, яке в епоху Рисорджименто генерувало ідеї національного єднання та любові до батьківщини, що знайшло своє втілення в італійській культурі і сприяло пробудженню національної свідомості.

Художня думка італійських романтиків і їхніх найближчих попередників намагалась, насамперед, знайти формулу нового мистецтва, спроможного найбільш ефективно впливати на найчисленніші прошарки, виховуючи з байдужих до суспільних інтересів людей активних громадян і патріотів. Таке нове мистецтво неодмінно мало стати глибоко національним та гуманістичним.

Ф. Портінарі в своєму відгуку («Епоха відкритих сердець») на роботу А. Банті і П. Гунзбурга пише: «В Італії романтизм і рисорджименто сприймаються як поняття схожі, оскільки наше рисорджименто – це феномен, що зумовив появу нашого романтизму. Саме у поєднанні з процесами рисорджименто італійський романтизм набув своїх оригінальних рис і став різуче відрізнятися від романтизму загальноєвропейського. Ці два поняття так зв'язалися в нашій пам'яті, що коли думаєш про одне з них, автоматично на думку спадає і друге» [2], але різниця все ж таки є, відзначає автор, бо «коли ми говоримо про Рисорджименто, превалюють політична і ідеологічна складові, властиві цьому особливому історичному періоду, тоді як, згадуючи про романтизм, ми більшою мірою маємо на увазі емоційно-плотську сторону цього явища. Проте якщо подивитись глибше, наш романтизм важко уявити поза політико-ідеологічними коннотаціями, а Рисорджименто – поза емоційно-сентиментальним навантаженням» [6].

На початку XIX ст. безпосередній вплив політичних подій на національну культуру обґрунтував мислитель і літератор Вінченцо Куоко (1770-1823 рр.). Він заявив, що самобутня національна культура повинна базуватися на національному ґрунті. Висловлювання Куоко містять низку положень, взятих на озброєння романтичною естетикою. Зокрема – це вимога емоційності мистецтва як вираження безпосереднього почуття й уяви. Поряд з цим проводилася думка про те, що справжнє сучасне мистецтво народжується з життя, що воно, в свою чергу, повинне активно брати участь у вирішенні життєво важливих суспільних завдань.

«Совістю Італії» називали сучасники поета Уго Фосколо (1778-1827 рр.), який свою першу поетичну збірку «Оди» (1795 р.) присвячує Альф'єрі, і в тому ж році за вільнодумство його піддають допитам інквізитори та кидають до в'язниці. Вийшовши на свободу він, як і більшість італійських патріотів, захоплено зустрічає французьку республіканську армію, а 4 січня 1797 року у венеціанському театрі Сан-Анджело з величезним успіхом йде його трагедія «Тієст», повторена потім 30 разів.

Фосколо живе інтересами батьківщини – і як поет, і як громадянин. Наприкінці квітні 1797 р. він записується добровольцем в армію. Яскравим документом цієї епохи став його роман «Останні листи Якопо Ортіса» (1802 р.). Роман пройнятий печалю і радістю великої визвольної боротьби; він передає біль та відчай героя-патріота, що побачив у наполеонівському режимі крах надій на звільнення Італії, а також його готовність віддати життя за свою поневолену батьківщину. Книгою зачитувалася вся молодь Італії. Її любив поет Д. Леопарді, а Мадзіні знав роман мало не напам'ять. Епіграфом до журналу «Молода Італія» він вибрав саме слова з роману У. Фосколо. У. Фосколо, протиставляв класичному принципу ідей наслідування в мистецтві будівничу силу творчої уяви, не обмеженої правилами, окрім законів самої природи. У його теорії нове мистецтво повинне бути міцно пов'язаним з насущними проблемами і потребами людського існування. У. Фосколо заявив також, що новим предметом поезії повинне стати національне минуле. Він закликав італійських письменників звернутися до національної історії за прикладами, які б виховували у співвітчизників любов до батьківщини. Італійські романтики сприйняли концепцію громадянськості літератури У. Фосколо і слід за ним інші бачили у вітчизняній історії засіб формування національної самосвідомості. Серед юних італійців, які з захопленням читали твори У. Фосколо, був і Н. Паганіні (1782-1840 рр.). У його бунтівному мистецтві втілювався дух боротьби італійського народу, сміливий протест проти придушення і приниження людської особистості. Н. Паганіні був дружний з У. Фосколо та іншими активними діячами національно-визвольного руху, які перебували під постійним наглядом австрійської таємної поліції. Нагляд встановили і за Н. Паганіні: у 1812 р., після концертів у Ферраре, поліція брутально видворила музиканта з міста. У 1818 р. губернатор Турину заборонив концерти Паганіні в цьому культурному центрі. А для агентів Ватикану незаперечним доказом безбожництва і карбонарства талановитого музиканта був репертуар його концертів: майже постійно виконувані Паганіні варіації «Карманьйола», «Відьма», варіації на теми з патріотичних опер Россіні «Танкред» та «Мойсей».

У лавах революціонерів-карбонаріїв було багато видатних італійських письменників та поетів. Серед них – С. Пелліко, Д. Берше, П. Джанноне, Р. Россеті. Всі вони взяли діяльну участь у карбонарській революції 1820-1821 рр.

Важливу роль в утвердженні романтизму в Італії відіграла полеміка, що розгорнулася в Мілані у зв'язку зі статтею письменниці Жермені де Сталь «Про характер і дух перекладів», опублікованої на сторінках часопису «Бібліотека італіяна» (1816 р.). На думку де Сталь, італійці, щоб вивести свою культуру та літературу з кризи, повинні ближче познайомитися з творами сучасних німецьких і англійських письменників і перекласти їх, адже такі переклади збагатять сучасну італійську літературну мову і слугуватимуть новим джерелом натхнення. Де Сталь писала, що її рекомендації варто розуміти не як намір замінити одну форму наслідування іншою, а як заклик розширити пізнання, подолавши національну замкнутість. Стаття де Сталь поклала початок гострій і тривалій дискусії, ці «романтичні бої» призвели до помітного підйому національного мистецтва, активізували процес становлення національної самосвідомості, покликавши до боротьби нові сили.

Свіжий струмись думок і підходів вніс Людовіко ді Бреме (1780-1820 рр.), відомий теоретик італійського романтизму, у своїй брошурі «Про кривду деяких літературних суджень італійців» (1816 р.) закликав своїх співвітчизників відмовитися від звеличування минулого і приступити до творення нової культури. Видатна італійська поезія, представлена іменами Данте, Петрарки, Аріосто, Тассо, заявляє критик, завжди була романтичною тому, що могла виражати враження і відчуття, які виникають у людини завдяки її почуттєвим і споглядальним спроможностям. Л. ді Бреме був ініціатором видання газети «Кончільяторе». Її діяльність – одна з найблисучіших сторінок в історії італійської культури і журналістики. Міланські романтики, вважаючи літературну діяльність невіддільною від моральної, прагнули до того, щоб їхня газета активно сприяла вихованню гуманістичної та громадянської самосвідомості італійців, моральній єдності країни, що уявлялось запорукою її національної єдності. Початкова назва «Примиритель» вказувала на прагнення примирити й об'єднати різноманітні групи міланських романтиків. Але незабаром вона почала сприйматися як заклик до єднання всіх патріотичних сил, у тому числі класиків і романтиків, з метою створення єдиного національного фронту для боротьби з австрійцями і реставрованими абсолютистськими режимами. Видавці і співробітники «Кончільяторе» висвітлювали в газеті широке коло питань – в ній друкувалися статті на гуманістичні, культурологічні, соціально-економічні, педагогічні, етичні, естетичні, історіографічні та інші теми.

Найвидатніший серед співробітників «Кончільяторе» – теоретик мистецтва Е. Вісконті (1784-1851 рр.) мав помітний вплив на теорію і практику італійських романтиків. У роботі «Початкові поняття про романтичну поезію» (1818 р.) він вимагає від художника громадянської позиції, згідно з якою джерелом поетичного натхнення повинна бути сама дійсність, тобто життя народу є криницею сюжетів та тем і значною мірою визначає художню форму твору. У цьому ж трактаті Вісконті сформульована політична, гуманістична і естетична програма всього романтичного руху в Італії: «Естетичні завдання всіх напрямків мистецтва варто підкоряти одній найважливішій меті – удосконаленню людства, благу суспільства й окремої особистості» [1, III, с. 107].

«Діалог про драматичну єдність часу і місця» (1819 р.), також опублікований у «Кончільяторе», – головна робота Вісконті з проблем естетики й один з найбільш відомих і важливих маніфестів італійського романтизму. Теорія драми знаходилася в центрі уваги італійських романтиків, котрі були переконані, що драматичний жанр краще, ніж будь-який інший, може передати характер нової післяреволюційної епохи. Зберігаючи вірність традиціям національної культури, італійські романтики виходили з просвітительського погляду на театр як на найбільш доступний і ефективний засіб громадянського виховання. Вісконті, розглядаючи у своєму трактаті проблему театральної ілюзії, утверджує новий принцип правдоподібності, заснований на мотивуванні характеру персонажа, що, в свою чергу, визначається суспільними умовами. Він заявляє про надуманість і шкідливість для драми класицистичних вимог єдності місця і часу дії, які перешкоджають реалізації задуму драматурга. Обмеження в часі і місці заважають показові внутрішнього світу персонажів у розвитку, порушують природність у зображенні характерів і доль. Вісконті відходить, таким чином, від класичного принципу типізації, заснованого на незалежності характеру від навколишнього середовища. Новий принцип типізації припускає зображення характеру і долі героя у взаємозв'язку з середовищем, у природній їх еволюції.

Багато уваги проблемам гуманізму, мистецтву, театру приділяв у статтях, опублікованих в «Кончільяторе», редактор цього часопису, відомий драматичний поет С. Пелліко (1789-1854 рр.), який відстоював ідею національного театру. На думку Пелліко, драматург зобов'язаний звертатися до серйозних суспільних питань, що зачіпають інтереси всієї нації; його творчість повинна бути зрозуміла простому народу і виховувати громадянські почуття. Найбільш успішно ці завдання вирішуються в трагедії з сюжетом з національної історії. Автор такої трагедії не вправі відходити від історичних фактів, хоча його герої повинні вивисуватись над звичайними людьми, бути романтично піднесеними, щоб сильніше впливати на глядача.

Теоретичні пошуки італійського романтизму набули свого узагальнення в роботах А. Мандзоні (1785-1873 рр.), який в середині 1820-х років став визнаним главою романтичної школи, а проблеми гуманізму, мистецтва, естетики романтизму розробляв переважно на матеріалі національної історії.

Різне зростання в Італії на рубежі XVIII-XIX ст. інтересу до історії пояснюється передусім ідейними шуканнями, викликаними бурхливими подіями епохи. Історична подія – основна тема європейської прози і драматургії епохи романтизму. На історичному матеріалі романтики намагалися розв'язати актуальні політичні, соціальні і моральні питання: історія стала для них своєрідним засобом спілкування з сучасниками. Розквіт культури мислився італійськими митцями як необхідна умова майбутньої політичної боротьби. Але в той же час в Італії була популярною й інша думка, яку висловлювали найвизначніші мислителі впродовж XVIII – початку XIX ст.: політична свобода є неодмінною умовою розквіту мистецтва. Її відсутність позбавляє творців можливості відкрито висловлювати свої думки, говорити правду і тим сприяти благу суспільства. Таким чином, вже в перші

роки XIX ст. італійська культурологічна та естетична думка змушена була звернутися до проблеми правдивості в мистецтві. Мандзоні взяв участь у цих пошуках як теоретик і домігся видатних успіхів у своїй художній творчості. Творчість Мандзоні залишила глибокий слід і в італійській поезії, і в італійській драматургії, до того ж, проклала шляхи сучасному реалістичному роману, здійснивши великий вплив на розвиток італійської прози. «Мандзоні – наша загальна пристрась, з його ім'ям зливається все, що є благородного і великого в Італії. Відродження народу було його метою, його повсякчасним прагненням», – писав Мадзіні. Велика естетична сила і патріотизм привертала сучасників до його творчості. Мандзоні мріяв про єдину і незалежну Італію і закликав співвітчизників до боротьби за неї. Він застерігав від надій на військову допомогу із зовні і невпинно доводив, що у боротьбі за звільнення батьківщини італійці повинні розраховувати лише на свої власні сили. З поетичних творів найбільш значимі є написані поетом в ранній період творчості ораторія «Торжество свободи» (1801 р.), яка прославляла революцію; сповнений роздумів про сенс життя і громадянських мотивів вірш «На смерть Карло Імбонаті» (1806 р.), де Мандзоні створює образ ідеального поета-громадянина, глашатая правди. У цьому вірші звучить заклик завжди «зберігати серце чистим», ніколи «не бути нічим рабом», ніколи «не зраджувати святій істині». Замислюючись про мету поезії, поет доходить висновку, що вона повинна бути, перш за все, «правдивою» і служити виховним завданням. У 1810-1820-х роках Мандзоні створює поетичний цикл «Священні гімни», в яких сучасники побачили «не поетизацію основних епізодів християнського календаря і не заклик до смирення, а ... заклик до стійкості, терпіння і ... підбадьорення духу майбутніх борців за національну незалежність» [5, III; 530]. Мандзоні вбачав призначення мистецтва в його здатності до громадянського та морального вдосконалення суспільства. Такі цілі мистецтва були для Мандзоні неподільні, тому його власні політичні вірші 1814-1821 рр. з громадянсько-філософським осмисленням моральних завдань мистецтва – це сповнений внутрішньої єдності цикл громадянської лірики. До того ж він був не лише одним із найвидатніших італійських поетів XIX ст., але і талановитим драматургом та письменником, автором всесвітньо відомого роману «Заручені». Його історичні трагедії «Граф Карманьйола» (1820 р.) та «Адельгіз» (1822 р.), разом з «Франческо та Рюміні» Пелліко, поклали початок італійській романтичній драматургії. Вони присвячені фактично одній темі – історичним причинам занепаду Італії. В них виразно відчутна жалоба за долею Італії, понівеченої феодалним розбратом і чужоземним гнітом, та заклик до об'єднання батьківщини. Пройнятий протестом проти чужоземного ярма і поневолення вільного народу грубою військовою силою, роман Мандзоні «Заручені» є одним з кращих історичних романів не тільки італійської, але і світової літератури.

Про глибину і розмах проникнення визвольних ідей в середовище митців свідчить той факт, що з карбонарським рухом був пов'язаний і основоположник італійського романтизму в живописі Франческо Гайєц (1791-1882 рр.). З 1818 р. Гайєц зближується в Мілані з Пелліко та Мандзоні і незабаром стає главою італійських художників-романтиків, які виступали проти офіційного академічного класицизму. Національно-визвольні та гуманістичні ідеї знайшли своє віддзеркалення в його творчості в історичних полотнах. Одна з кращих картин Гайєца – «Утікачі з Праги», на якій зображено епізод грецького повстання 1819 р.

Інша не менш відома картина художника – «Граф Карманьйола», про яку Стендаль писав: «В Італії тільки й говорять, що про картину цього молодого венеціанця, виставлену в Мілані, котра зображує графа Карманьйола, який, йдучи на смерть, прощається з дружиною та доньками [4, VI; 484]». Слід додати, що значними досягненнями Гайєца вважаються і його невеликі картини, повні безпосереднього, живого почуття, наприклад «Прощання Ромео і Джульєтти», а також його пізні реалістичні портрети (А. Мандзоні, М. Д'Адзельо, Д. Россіні та ін.).

Учасниками революції 1848-1849 років і гарібальдійського руху були відомі італійські художники – Доменіко Індуно (1815-1878 рр.), Доменіко Мореллі (1826-1901 рр.), Джованні Фатторі (1825-1908 рр.), Сильвестро Лега (1826-1895 рр.), Телемако Синьоріні (1835-1901 рр.) та ін.

Свого завершення естетичні та гуманістичні тенденції епохи Рисорджименто набули в працях Франческо Де Санктіса (1817-1883 р.). Одним з принципових положень його культурологічної концепції було визнання автономності мистецтва – художній твір розглядався як вільний витвір духу. Основою мистецтва не є наслідування природи або історії, стверджував Де Санктіс, мистецтво розвивається за властивими йому законами. Зміст мистецтва не вичерпується красою, істиною, справедливістю та ін., змістом мистецтва повинні стати жива реальність у всіх її проявах та вимога всебічного розуміння ідеалу. В єдиній картині світу прекрасне й потворне виявлялися невіддільними одне від одного, і ідеал мистецтва, вбираючи в себе всі відтінки дійсності, набував життєвості, місткості і різноманіття. Своєрідність мистецтва Де Санктіс вбачав також у вільному прояві творчого натхнення: заздалегідь сформульована ідея не має нічого спільного з мистецтвом.

Іншим важливим моментом естетичної теорії Де Санктіса стає положення про гармонійну єдність форми і змісту. Форма, заявляє Де Санктіс, – це внутрішня субстанція, діяльність духу, що перетворює почуттєву матерію в художнє уявлення. В художньому творі «концепція ніщо, а форма усе». Через неї й у ній здійснюється процес пізнання. У формі втілені специфіка і неминуща цінність мистецтва, тому Де Санктіс першим використовує поняття «форма» у широкому філософському сенсі. Саме мистецтво він називає «формою», тому що воно є відбитком «певної історичної дійсності». Своєю теорією органічної єдності форми та змісту Де Санктіс відкрив новий шлях у розвитку італійської естетичної думки.

Головною метою Рисорджименто були єдність і незалежність Італії. Прагнучи сформувати національну самосвідомість, романтики створюють свою естетику, що відповідає запитам сучасності. Яскраво виражена громадянськість мистецтва італійського романтизму обумовила його специфіку: прагнення утвердити високий моральний ідеал, що поєднає громадянські і моральні чесноти. Найдієвішим видом мистецтва Рисорджименто

був театр, тому що в ньому народжувалася революційна атмосфера; звертаючись до глядачів, вустами акторів він немов об'єднував їх у націю італійців, політично поки роз'єднаних. Головним завданням театру було виховання громадянської самосвідомості, гуманізму і патріотизму. Його голос був зрозуміліший і ближчий в більшості своїй безграмотному італійському населенню, ніж голос друкованої літератури. Незважаючи на гоніння з боку цензури, зі сцени лунали відверті заклики до свободи і єдності Італії, до боротьби з іноземним гнобленням, до подвигу в ім'я незалежності батьківщини. Вистави часто перетворювалися на маніфестації. Бунтівним настроєм широкого глядача в епоху Рисорджименто найбільше відповідав жанр трагедії, оскільки він особливо підходив для виразу політичних ідей і патріотичних почуттів: тому саме трагедія і визначила обличчя італійського театру XIX ст. та характер його суспільного впливу. Потреби національно-визвольного руху стали підручням для реформи у сфері театру, яка була розпочата у 40-х роках XIX ст. чудовим актором і політичним діячем Моденою (1803-1861 рр.). Він поставив завдання докорінно перетворити італійський театр; зробити його зброєю в боротьбі за свободу і незалежність Італії; створити новий національний сценічний стиль, який відповідав би способів думок і почуттям його сучасників. «Покликання театру, – вважав він, – сприяти утворенню з венеціанців, генуезців, римлян, неаполітанців єдиного народу – італійців». Вже в 1836 р. у програмній статті «Театр-вихователь» Модена зазначав, що найбільшою вадою сучасного театру є те, що він не служить меті формування народу.

Першим в італійському театрі Модена відкинув співучу декламацію і вивів на сцену людину без будь-якої театральної умовності. Гра самого Модени була правдивою, щирою, природною і в той же час яскравою, повною пластичної і живописної краси. Досягти сценічної правди, з погляду Модени, актор може шляхом перевтілення в образ, створений драматургом, і за умови безпосереднього переживання ролі в момент її сценічного відтворення. Модена, на противагу пошукам театральних ефектів, поклав початок в італійському акторському мистецтві об'єктивному вивченню психології персонажа та обставин його існування, яке вважалося реальним. Це і був шлях до достовірного перевтілення, яке запропонував Модена акторам. Безумовно, він зробив великий крок по дорозі до нового мистецтва – заклавши основи нового національного стилю виконання трагедії, сприяв становленню реалізму в італійському акторському мистецтві XIX ст.

Видатними представниками школи, створеної Моденою, були італійські трагіки, які заслужили всесвітнє визнання, – Аделаїда Рісторі, Ернесто Россі та Томмазо Сальвініні. Слідом за Моденою вони побачили в театрі суспільну трибуну для виховання в сучасниках найвищого гуманізму, громадянських та патріотичних почуттів. У їхній творчості знайшло віддзеркалення саме Рисорджименто як героїчна і в той же час сповнена глибокого трагізму епоха в історії Італії. Мистецтво Рісторі, Россі і Сальвініні, всіма своїм корінням пов'язане з італійським національним ґрунтом, було близьке глядачам багатьох країн. Через національне – до загальнолюдського – таким був девіз великих італійських трагіків, що став типовим для видатних художників світової культури.

В епоху Рисорджименто виняток роль належала італійському оперному театру. Оперне мистецтво, яке мало в Італії давні традиції і користувалося любов'ю всіх соціальних прошарків, стало виразником ідеалів нації, що боролася за свободу. Успіхи італійського оперного театру, підхоплені творчістю Россіні, Доніцетті, Белліні і пізніше Джузеппе Верді, набули всесвітнього визнання. «Бідній і поневоленій Італії заборонено говорити і вона може лише музикою повідати відчуття свого серця», – писав у 1828 р. Г. Гейне, перебуваючи під безпосереднім враженням від музики Россіні.

Музичний театр завжди посідав особливе місце в культурному житті Італії: то ж не дивно, що оперне мистецтво, з'явившись в пору, коли розділена, розірвана на шматки країна остаточно потрапила під чужоземне ярмо, стало для італійців другою національною мовою. Впродовж двох століть опера об'єднувала роз'єднаних і знедолених співвітчизників, живлячи і підтримуючи в них відчуття національної гордості. Ретроспективний аналіз свідчить, що найбільшою мірою ця провідна роль опери визначилася в XIX ст., через яке опера проходить як повноправна учасниця визвольного руху, коли нова романтична оперна школа зароджується і складається як мистецтво національного відродження.

З карбонарським етапом руху Рисорджименто пов'язана діяльність основоположника італійського романтичного оперного мистецтва Джоаккіно Россіні (1792-1868 рр.), в ранніх операх якого виразно відчувалися віяння грядущої героїчної епохи: його опери «Танкред» та «Італійка в Алжирі» у 1813 р. сколихнули всю країну. Творчу діяльність Россіні відрізняє неухильне прагнення зберегти і перетворити італійські національні оперні жанри – оперу буф і оперу сериа. Основною рисою комедійної драматургії Россіні ставало гостре відчуття бурхливої сучасності. Саме з цієї точки зору «Севільський цирюльник» (1816 р.) – не тільки неперевершений шедевр опери буфа, але і зразок нового «романтичного стилю», підсумок ранньої творчої діяльності Россіні, твір, що відобразив реальні соціальні відносини, характерні для Італії початку XIX ст. На хвилі наростаючого визвольного руху з'явилися драми «Мойсей в Єгипті» (1818 р.), «Діва озер» (1819 р.) і «Магомет II» (1820 р.) – героїко-патріотичні опери, що набули напередодні революції 1820-1821 років потужного суспільного резонансу і значно вплинули на розвиток європейської героїко-романтичної драматургії.

Опера «Вільгельм Тіль» (1829 р) стала немов би підсумком творчої діяльності Россіні, завершивши еволюцію опери і увібравши в себе ті героїко-патріотичні устремління, які він виражав від початку своєї творчості. У «Вільгельмі Тіллі», вслід за «Мойсеєм», Россіні по-новому розв'язує класичну для оперного мистецтва XVIII ст. проблему героя та народу, і рішення це, безумовно, було пов'язане із зростанням національно-визвольного руху в Італії та інших країнах Європи.

Гідний внесок у справу боротьби за звільнення Італії дали і молодші сучасники Россіні, представники заснованої ним романтичної оперної школи – композитори Саверіо Меркаданте (1795-1870 рр.), Вінченцо Белліні (1801-1835 рр.) та Гаetano Доніцетті (1797-1848 рр.). Своє кульмінаційне втілення італійське музичне мистецтво Рисорджименто знаходить у монументальній, титанічній творчості Джузеппе Верді (1813-1901 рр.). З 1842 р. по всій Італії зазвучали його патріотичні опери, викликаючи бурхливі відгуки, перетворюючи спектаклі на політичні маніфестації. Мистецтво Верді звернене до народу, і це відповідало тому могутньому розмаху Рисорджименто, до якого були залучені широкі народні маси. У 1836 р. ще Мадзіні у своїй «Філософії музики», що стала маніфестом оперної естетики Рисорджименто, схвилювано говорив про ту величезну дію, яку музика повинна справляти на народ, готуючи його до повстання. Основну увагу Мадзіні приділяв опері, мріючи про розквіт в Італії справжньої музичної драми, наділеної могутньою дієвою силою, яка б виражала помисли і відчуття народу. І Верді в кульмінаційну фазу італійського Рисорджименто започаткував своїми неперевершеними творами істинно народний музикальний театр, який посилив і мобілізував національний революційний дух італійців.

Бойовим хрещення «маестро італійської революції» вважається опера «Набукко» (1842 р.). Це біблейська легенда про страждання народу, який знаходиться в неволі – дуже ясна алегорія з долею Італії, яку Верді прочитав незвичайно сучасно і пристрасно. І всі подальші його опери так або інакше стосувалися питань свободи, рівності, братерства і любові до батьківщини – «Ломбардійці в першому хрестовому поході» (1843 р.), «Ернані» (1844 р.), «Двоє Оскарі» (1844 р.), «Аттіла» (1846 р.), в якій фраза римського полководця Аеція в дуєті із завойовником Аттілою «Візьми собі весь світ, лише Італію залиш мені» викликала пристрасні вигуки глядачів: «Нам, нам Італію!» У 1847 р. Верді ставить «Макбета» та «Розбійників», а в 1848 р. – «Корсара», в яких багато політичних натяків. Верді навіть звинувачували у «зловживанні умінням викликати патріотичні виступи».

Знаменитий Мадзіні високо цінував патріотичну і гуманістичну музику Верді і в одному з листів до композитора в 1848 році писав: «Те, що я і Гарібальді робимо в політиці, що наш загальний друг А. Мандзоні робить в поезії, то Ви робите в музиці. Тепер Італії як ніколи потребує вашої музики». На прохання Мадзіні Верді склав революційний гімн «Звучить труба» на слова Р. Мамелі.

У 40-х роках після поразки революції звучить трагічно сувора музика Верді, немов закликаючи до мужності і незламності борців Рисорджименто. По всій Італії пройшла насичена бунтівним духом боротьби опера «Трубадур» (1853 р.), а героїчна кабалетта Манріко стала однією з найпопулярніших італійських революційних пісень.

Лірико-гуманістичну тенденцію творчості Верді розкривають опери, присвячені проблемі соціальної нерівності, і лірико-психологічні драми: «Луїза Міллер» (1849 р.), «Ріголетто» (1851 р.), «Травіата» (1853 р.). Шедеврами вердівського оперного реалізму є опери «Аїда» (1871 р.), «Отелло» (1887 р.) і «Фальстаф» (1893 р.).

Таким чином, в оперній творчості Д. Верді, що поєднала політичну гостроту та сміливість задумів із художньою досконалістю їх втілення, мистецтво Рисорджименто знайшло своє заслужене монументальне завершення.

Епоха Рисорджименто викликала духовний злет нації, породила нову свідомість. Література, музика, театр, живопис досягли в цей час небувалого розквіту. Новою в цю епоху почала ставати і роль жінки, яка нарівні з чоловіком творить історію та на жаль, відзначає Фолько Портинарі, «все це тривало лише до 1870 р. – доленосного року закриття барвистого спектаклю епохи Рисорджименто. З цієї миті весь рисорджиментальний запал з арени боротьби перейшов на рівень гаманців, війна перетворилася на боротьбу класів, батьківщина емігрувала в інші країни, на інші континенти... Але треба визнати, що епоха Рисорджименто, саме її існування назавжди радикально змінило нашу культуру» [1].

Найхарактернішою ознакою доби епохи Рисорджименто був вплив художньої культури на пробудження національної свідомості. Тогочасна художня культура шукала нові мистецькі форми, спроможні виховувати з байдужих до суспільних інтересів людей, активних громадян і патріотів.

Список використаної літератури

1. *История эстетической мысли*: [в 6 т.]. / Ин-т философии АН СССР, Сектор эстетики; М. Ф. Овсянников [и др.]; ред. Т. Б. Любимова. – М.: Искусство, 1985. – Т. 3: Европа и Америка. Конец XVIII – первая половина XIX века. – 1986. – 496 с.
2. *История итальянской литературы XIX-XX веков*: учеб. пособие для студ. филол. ф-тов вузов / И. П. Володина и др. – М.: Высш. шк., 1990. – 286 с.
3. *Сабадаш Ю. С.* Політика і художня культура як основа пробудження національної свідомості / Ю. С. Сабадаш // Актуальні питання культурології: альм. наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології РДГУ / за ред. В. Г. Виткалова. – Рівне: РДГУ, 2011. – Вип. 11. – С. 13–17.
4. *Стендаль Ф.* Собрание сочинений: [в 15 т.]: пер. с фр. / Ф. Стендаль; под общ. ред. Б. Г. Реизова. – М.: Правда, 1959. – Т. 6: История живописи в Италии. – 559 с., 8 л. ил.
5. *Томашевский Н.* Итальянский театр эпохи национальных революций / Н. Томашевский // История западноевропейского театра. – Т. 3. – М., 1963. – 680 с.
6. *Фолько Портинари.* Эпоха открытых сердец [Электронный ресурс] / Ф. Портинари. – Режим доступа: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Epoha-otkryhy-serdec>
7. *Storia d'Italia. Annali.* Vol.22: Il Risorgimento. – Einaudi. – 2007. – 883 p.

Резюме

Висвітлено специфіку інтерпретації гуманізму у умовах руху Рисорджименто, коли гуманістичні ідеї виступають як ідеологія національно-визвольного, демократичного руху (1780-1870 рр.). Доведено, що гуманістична спрямованість властива теоретичним розвідкам цього періоду в філософії, естетиці та мистецтвознавстві (В. Альфьєрі, Ч. Бальбо, В. Джоберті, Дж. Леопарді, Де Санктіс, У. Фосколо та ін.). Наголошено, що мистецтво має базуватися на національному ґрунті, відповідати запитам суспільства, бути доступним усім прошаркам, бо зрощені мистецтвом в народі патріотизм і національна гордість визначають історичну долю нації.

Ключові слова: Рисорджименто, гуманізм, мистецька практика, патріотизм.

Summary

Sabadash J. The art as a method of forming of national consciousness (on the example of the Italian culture of the end of XVIII-XIX cent.)

The specific character of the humanism interpretation in the conditions of the Risorgimento movement, when humanistic ideas served as the ideology of national liberation, democratic movement (1780-1870), was outlined. It is proved that the humanitarian habit was appropriated to the theoretical exploration of that period in philosophy, aesthetics and art criticism (V. Alfieri, C. Balbo, V. Gioberti, G. Leopardi, De Sanctis, U. Foscolo etc.).

Key words: Risorgimento, humanism, artistic practice, patriotism.

Анотация

Сабадаш Ю.С. Гуманистические идеи итальянской культуры конца XVIII-XIX веков: художественная практика

Освещена специфика интерпретации гуманизма в условиях движения Рисорджименто, когда гуманистические идеи выступают как идеология национально-освободительного, демократического движения (1780-1870 гг.). Доказано, что гуманистическая направленность присуща теоретическим исследованиям этого периода в философии, эстетике и искусствоведении (В. Альфьери, Ч. Бальбо, В. Джоберти, Дж. Леопарди, Де Санктис, У. Фосколо и др.).

Ключевые слова: Рисорджименто, гуманизм, художественная практика, патриотизм.

Надійшла до редакції 25.09.2014 р.

УДК 78.1

С.С. Салдан

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ У ФІЛОСОФСЬКІЙ СИСТЕМІ СВІТОГЛЯДУ Й. ГЕТЕ

Постановка наукової проблеми та її значення. «Творча постать Й. Гете посідає почесне місце серед небагатьох титанів, кожен з яких втілює у своїй творчості духовний досвід цілої епохи» [1; 7]. Ці слова дослідника творчості Й. Гете А. Анікста відображають велич поета та мислителя, який в 70-80 роки XVIII ст. був ідейним натхненником руху «Бурі та натиску», а в подальшому життєвому шляху знаходився у вирі подій німецької культури.

На винятковому значенні особистості Й. Гете наголошував К. Свастьян: «Ми говоримо про «епоху Гете» і вислів цей давно став технічним терміном для істориків культури, але що він означає? Я висловлюся міфологомою – золотий дощ. Місце події – Німеччина. Час дії – друга половина XVIII – початок XX ст. Дійові особи: Гердер, Гете, Шиллер, Лафатер, Віланд, Клопшток, Кант, Ліхтенберг, Якобі, Фіхте, Гаманн, Шелінг, Крейцер, Гельдерлін, Жан-Поль, Карус, Гегель, Баадер, Новаліс, Тік, Клейст, Гофман, Brentano, Моцарт, Бетховен, Шуберт і — в подвоєній кількості, брати: Шлегелі, Гумбольдти, Грімм (перелік неповний). На титульній сторінці ж «епоха Гете» [10; 20].

Творчість великого німецького письменника й мислителя Й. В. Гете посідає одне з значних місць у культурній рецепції І. Франка: «Бувши одним з творців німецького національного почуття, він (Й. В. Гете – С.С.) рівночасно був одним із творців того наскрізного новочасного універсалізму, що обіймає цілий світ ідей, чуття і краси, щоб тим сильніше любити, тим вище піднести своє рідне» [11; 367].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування останніх матеріалів дослідження. Один із перших дослідників природничих робіт Й. Гете Р. Штайнер звернув увагу на ту сторону творчої спадщини мислителя, яка на той час цілком залишилася непоміченою. І суть її полягала не у точному (чи не точному) збігу результатів досліджень мислителя з тогочасною природничою наукою. Р. Штайнер акцентує увагу на питанні: яким чином Й. Гете досліджував предмет, саме його способи мислення та постановки проблеми, суть яких полягала в дослідженні будь-якого питання всеохоплюючими масштабними принципами та способами, апелюючи до природи: «Ми ніколи не бачимо в природі чого-небудь одиничного чи окремого – усе є в поєднанні з чимось іншим, що знаходиться попереду, поруч, позаду, внизу чи нагорі...» [2; 138].

За словами секретаря і друга поета Й. Еккермана, Гете у своїх дослідженнях природи прагнув охопити ціле, іноді поступаючись професійним натуралістам у знанні дрібних деталей; він жив спогляданням більш

величких загальних законів світової гармонії. У підході до явищ природи Й. Гете розкриває взаємовідношення сутності явища єдиного і в той же час розмаїтого, цілого й частини, всезагального і окремого. Природа як реальний світ, перебуває у вічному русі, постійному розвитку, породжує із своїх надр нові і все більш високі форми, згідно до єдиного загального закону: «Оточені й охоплені нею, ми не можемо ні вийти з неї, ні глибше в неї проникнути. Непрошена, неждана, захоплює вона нас у вихорі свого танцю і несеться з нами, доки, стомлені, ми не випадемо з рук її» [6; 38]. У своїй праці «Метаморфоза рослин» Гете розкриває роль прарослини, одного з видів прафеномена (Urphanomen), як такого особливого, що вміщує у себе всезагальне. Рух проймає усі органічні форми, які мислитель трактує як структуру не статичну, а динамічну «одна форма непомітно переходить в іншу і, зрештою, зовсім поглинається наступною» [6; 320].

У подібності розвитку такої форми Й. Гете вбачає гармонію цілого: «Саме тому стає можливою гармонія органічного цілого, що воно складається з ідентичних частин, які модифікуються у дуже тонкі відхилення. Споріднені по своїй глибинній природі, вони здаються по формі, призначенню і дії такими, що розбігаються вкрай далеко, іноді навіть до протилежності» [6; 92]. Й. Гете вважав, що при аналізі явищ природи чи мистецтва необхідно збагнути Божественну Ідею, відштовхуючись від «прафеномену» і підкреслював роль інстинктивної здатності до її сприйняття без якої вона (Ідея) назавжди залишиться заповідною. З цього твердження випливало, що коріння науки та мистецтва єдині, оскільки вони повинні сприйматися й трактуватися згідно своєї природи. Сутність предмету мислитель бачив у його духовній основі. Він прийшов до цього висновку споглядаючи античне мистецтво, яке глибоко вивчав, особливо під час своєї поїздки до Італії.

Виявивши «прафеномен» у природі (рослин, тварин, геології) Й. Гете розглядав його як основу усієї сфери існування людини і з цієї позиції аналізував усі процеси художньої творчості, а теорія метаморфоз як видозмінення основного типу, стає основою осягнення процесів розвитку будь-якої галузі. Закони впливу усіх мистецтв мислитель шукав у людській душі. Мистецтво існує завдяки людині і для людини. Тому, на думку Й. Гете, закони впливу всіх мистецтв можна виявити лише досліджуючи людську душу, «адже людина є не тільки мислячою, водночас і чуттєвою істотою. Вона є сплетінням різних сил, тісно пов'язаних між собою. До цієї єдності повинно звертатися мистецтво, яке має відповідати цій розмаїтості. Кант вказував, що існує критика розуму... А я хотів би у цьому ж змісті проголосити завданням критику почуттів, яка необхідна мистецтву взагалі, німецькому, зокрема» [5; 588]. Серед усіх видів мистецтв Й. Гете надавав перевагу саме музиці. «Велич мистецтва проявляється найбільш у музиці, вона не має змісту, з яким треба рахуватися. Вона вся форма і наповнення. Вона робить величним та шляхетним все, що про що прагне висловитися» [5; 588]. Оскільки музика, на його думку, не потребує слова, завжди недостатнього, здатна стати особливим посередником між людиною та ідеєю цілого, яка існує в припущенні та відчутті. Таке переконання виникло у мислителя від почутої музики С.Баха. У листі до Цельтера він пише: «... наче вічна гармонія веде бесіду сама зі собою, такий стан душі міг бути у Господа перед створенням світу» (лист до Цельтера від 21 червня 1827 р.) [9; 630].

Відомо, що Й. Гете отримав музичну освіту. Його сім'я активно стежила за відвідуванням ним вистав та концертів. Зберігся цікавий запис у книзі бюджетних витрат, який свідчить, що в 1763 р. у Франкфурті Йоганн Гете був на концерті, на якому виступив Леопольд Моцарт з дітьми: Вольфгангом Амадеєм та його сестрою (витрачено майже 5 гульденів).

Й. Гете сам грав на фортепіано, писав тексти до опер і проводив дослідження в галузі акустики. Він розглядав природу формування звуку, фізіологію вуха та гортані, питання ритму, мелодії, гармонії тощо. Він намагався досліджувати музику як феномен, що об'єднує природні процеси і людські можливості. І хоч вчення про звук залишилося незавершеним – збереглась відповідна таблиця – схема, яка висіла у домі Й. Гете на стіні.

Особливою скарбницею мислитель вважав народну пісню. Вона приваблювала його «...м'якою, ніжною тональністю, налаштуванням душі на загальну прихильність, коли ми, наче слухаємо звуки еолової арфи, із задоволенням віддаємося лагідній насолоді, внаслідок чого завжди знову до неї прагнемо» [5; 482]. Вслід за І. Гердером (1744-1803 рр.), який закликав до збирання та запису фольклору, Й. Гете досліджує німецькі народні пісні. З фольклорних жанрів він виділяв саме баладу, називаючи її «пранасіною» мистецтва.

У страсбурзькому збірнику народних пісень молодого Й. Гете переважають балади, які він записував разом із мелодіями, та звертав увагу також на манеру виконання. «Як у словах, так і в мелодіях його приваблювало типове, симетричне, аніж грубе, чужорідне, «варварське». Більш за все йому по душі була мелодія, пропорційна музична структура з гармонією, що знімає напругу» [14; 27]. Народна балада була для мислителя прообразом мистецтва, його первинною національною формою як у силу поєднання епічного, ліричного та драматичного начал, що є спорідненим для балад усіх народів, так і в силу зв'язків балади з музикою, піснею й часто з танцем.

Змішування жанрів Й. Гете вважав негативним, порушуючим гармонію, явищем, що не сприяє злагодженому звучанню, тому відповідно, не може відзначатися глибоким впливом на людину: «Музика може бути духовною і світською. Духовна вповні відповідає своїй величчю, саме на цім ґрунтується її величезний вплив на життя, який є постійним у всі часи й у всі епохи. Світська має бути, безумовно, радісною. Музика, в якій змішуються духовний і світський характер, – безбожна. Музика половинчата, яка прагне висловити слабкі, жалісливі, плаксиві почуття – є без смаку. Вона недостатньо серйозна, щоб стати священною, і в той же час їй не вистачає основної якості її антипода – веселості, радості» [5; 588].

Й. Гете розглядає оперу як відносно самостійну систему, яка підпорядковується своїм особливим закономірностям. У статті «Про правду та правдоподібність у мистецтві» він пише про це так: «Якщо опера

хороша, то вона безумовно є наче певним мікросвітом для себе, в якому усе відбувається за відомим законом, який вимагає, щоб про нього судили по його власних законах, сприймали б його відповідно до його власних якостей» [5; 141]. Мислитель вважав не коректним слово «композитор» (Komponist), вважаючи, якщо музикант прагне стати справжнім художником, то повинен розвивати «будь-який образ, що живе в глибині його душі», вбачаючи визначальним не елементи та їх компоновання, а глибинну сутність процесу [6; 141–142].

Крізь призму музики Й. Гете сприймав і живопис. Цікавим є його зауваження у праці «Вчення про колір» про запозичення та використання у живописі музичних термінів «тон» і «тональність». Він порівнював картину могутнього ефекту з музичною п'єсою в мажорі, а полотно з «ніжним ефектом» у мінорі, а також розглядає їх можливі модифікації. Музичне мистецтво надихало Й. Гете до цікавих творчих експериментів і в його літературній творчості. Зокрема, навесні 1773 р. Гете створив «Concerto dramatico», ліричний твір, в якому прозвучали усі нюанси його віртуозного володіння мовою. Написаний у формі концерту з декількох частин, один за одним слідує строфи різних віршованих розмірів і ритмічної організації, які супроводжуються музичними термінами, починаючи з «tempo giusto» і закінчуючи «presto fugato» [8; 199]. Таким чином, досить дотепно Й. Гете відобразив володіння усіма засобами виразності – від патетики, фольклорних елементів, пісенно-церковного тону – до світської інтонації.

Музика – невід'ємна частина творчості Й. Гете, а музичні образи – характерна риса його поетичного мистецтва. Глибоко осягнувши специфіку музичної мови, він вважав, що музика відкриває можливості для найбільш повного самовираження художника. Вірші, трагедії «Егмонд», «Фауст» та інші його поетичні твори знайшли своє відображення у творчості композиторів різних країн світу. Творчий геній Й. Гете надихнув на створення музичних шедеврів Л. Бетховена, Г. Малера, Ф. Ліста, Ш. Гуно, Ф. Шуберта, Р. Вагнера, А. Веберна, Х. Вольфа та ін.

Уже на зламі ХХ-ХХІ ст. вчені підтвердили універсальність теорії метаморфоз як учення про процесуальне становлення форми, застосовуючи її також у дослідженнях у галузі музичного мистецтва, оскільки розвиток у часі є його основною, ключовою якістю: «... явище одиничної форми, засноване з породжуючого імпульсу прафеномена, найбільш яскраво втілюється в романтичному музичному мистецтві, зумовленому естетикою епохи. Але сама ідея процесуального розгляду безперервного ряду внутрішніх, глибинних плавних образних метаморфоз може бути плідотною і для досліджень інших музично-стильових явищ, в тому числі тих, які належать не тільки до композиторської творчості, але й до традиційної музики» [13; 16].

Бабій О., аналізуючи творчість Р. Вагнера, також проводить аналогію з гетевською теорією прафеномену та метаморфоз: «Вагнер використовує споріднений гетевській метаморфозі рослин принцип проростання. Кожен наступний мотив обумовлений попереднім, все виникає з початкового інітіо твору»; і далі: «... становлення Тангейзера й Вотана можна уподібнити ідеї проростання, метаморфозу буття. Зосереджена на героях думка формується разом з їх духовним сходженням, що має ряд ясно виражених шаблів, втягуючи у свою орбіту смислове поле творів» [3; 16]. При дослідженні творчості Р. Веберна В. Холопова та Ю. Холопов також виявили вплив світоглядної концепції Й. Гете на творчість композитора, зокрема його прагнення до гармонійної єдності розмаїтого та протилежного. Ідея прафеномену як первинної форми, що лежить в основі усього живого і вбирає в себе гармонічну єдність антитез та метаморфози як розвиток музичної думки зацікавила відомого композитора А. Веберна (який часто цитував Й. В. Гете) й підштовхнула його до висновку про варіантність як основу організації музичних творів.

Висновки й перспективи подальших досліджень. 1805 р. у книзі, присвяченій творчості Вінкельмана, Й. Гете вказує: «Коли природа об'єднує усі сили: порядок, міру і гармонію – тільки тоді ми отримуємо відчуття мистецтва» [15; 38]. Поміж різних видів мистецтв він виділяв музику, вважаючи її «щонайпершим засобом впливу на людей» [12; 414]. Отже, музично-естетичний аспект органічно вплетений у загальну світоглядну концепцію великого мислителя, основою творчості якого було розкриття глибинної сутності дійсності засобами мистецтва і науки. Спираючись на тезу, що людина є не тільки мислячою, а й одночасно чуттєвою істотою, Й. Гете стверджував, що вона (людина) є цілковитою єдністю різноманітних сил, гармонійно пов'язаних між собою. До такої гармонійної цілісності повинен тяжіти твір мистецтва. Й. Гете надавав велике значення тому, щоб проблема індивідуальності митця, унікальності творчої особистості вирішувалася у тісній єдності з питанням про суспільне значення мистецтва як важливого моменту перетворення суспільства. Цю проблематику він, у свою чергу, пов'язував із філософсько-естетичним питанням про всезагальне, окреме і особливе у природі, житті людини та мистецтві. Концептуальні погляди Гете на світ, в якому ми живемо і мистецтво далеко не вичерпали себе та потребують подальшої дослідницької розробки.

Список використаної літератури

1. *Аникст А. А.* Художественный универсализм Гёте / А. А. Аникст // Гётевские чтения. – М. : Наука, 1986. – 286 с.
2. *Асмус М. Ф.* Избранные философские труды : в 2 т. / М. Ф. Асмус. – М. : Изд-во МГУ, 1969. – Т. 1. – 410 с.
3. *Бабій О. П.* Й. В. Гете в художній свідомості та творчості Р. Вагнера : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. П. Бабій. – Х., 2008. – 20 с.
4. *Гёте И.* Максимумы и размышления / И. Гёте // Избр. филос. произведения. – М. : Наука, 1964. – 520 с.

5. *Гете И. В.* Об искусстве / И. В. Гете. – М. : Искусство, 1975. – 624 с.
6. *Гете И. В.* Избранные философские произведения / И. В. Гёте. – М. : Наука, 1964. – 520 с.
7. *Горохов П. А.* Философские основания мировоззрения Иоганна Вольфганга Гете : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.03 – «История философии» / П. А. Горохов. – Екатеринбург, 2003. – 50 с.
8. *Конради К. О.* Гёте. Жизнь и творчество : в 2 т. : пер. с нем. / К. О. Конради. – М. : Радуга, 1987. – Т. 1. – 592 с.
9. *Конради К. О.* Гёте. Жизнь и творчество : в 2 т. : пер. с нем. / К. О. Конради. – М. : Радуга, 1987. – Т. 2. – 648 с.
10. *Свасьян К. А.* Философское мировоззрение Гёте / К. А. Свасьян. – М. : Evidentis, 2001. – 224 с.
11. *Франко І. Я.* Зібр. тв. : у 50-ти т. / редкол.: Є. П. Кирилюк та ін. / І. Я. Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 13. – 670 с.
12. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете / И. П. Эккерман ; пер. с нем. Н. Манн. – М. : Худож. лит., 1981. – 687 с.
13. *Ярош О. В.* Западноевропейский романтический принцип монотематизма в контексте теории метаморфоз И. В. Гете: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01 – «Музыкальное искусство» / О. В. Ярош. – Новосибирск, 2010. – 26 с.
14. *Albrecht M.* Goethe und das Volkslied / M. Albrecht. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. – 134 s.
15. *Steiner R.* Das Wesen des musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen / R. Steiner. – Dornach. Schweiz : Goetheanum, 1989. – 416 s.

Резюме

Розглядається особливе місце категорії гармонії та її вплив на музичне мистецтво у світогляді Й. Гете. Визначено, що музично-естетичні погляди мислителя входять у його загальну концепцію світосприйняття, що відображено не тільки в літературних творах та природничих дослідженнях, а й у розумінні ролі музичного мистецтва в житті людини. Спільною в підході мислителя до науки та мистецтв є ідея прафеномену та метаморфози.

Ключові слова: Гете, гармонія, прафеномен, метаморфоза, музика.

Summary

Saldan S. Musical and esthetical aspect of the philosophical system of the world view of Y. Goethe

The article deals with the category of harmony and its influence on the art of music in the outlook of J. Goethe. Emphasizes that the musical-aesthetic views Goethe included in the overall picture of his perception of the world that is displayed not only in his literary works and natural history studies, but also in understanding the role of music in human life. A common approach of the thinker to science and to art is the idea of the archetypal phenomenon and metamorphosis.

Key words: Goethe, harmony, archetypal phenomenon, metamorphosis, music.

Аннотация

Салдан С.С. Музыкально-эстетический аспект в философской системе мировоззрения Й. В. Гете

Рассматривается категория гармонии и её влияние на музыкальное искусство в мировоззрении Й. Гёте. Подчеркивается, что музыкально-эстетические взгляды мыслителя входят в его общую картину восприятия мира, что отображено не только в литературных произведениях, природоведческих исследованиях, но и в понимании роли музыкального искусства в жизни человека. Общим в подходе мыслителя к науке и искусству лежит идея прафеномена и метаморфозы.

Ключевые слова: Гёте, гармония, прафеномен, метаморфоза, музыка.

Надійшла до редакції 5.11.2014 р.

УДК 044.17(444)

К.С. Якименко

ТРАНСЛЯЦІЇ ОБРАЗУ ІОАННА ЗЛАТОУСТА НА УКРАЇНСЬКИХ ЖЕРТОВНИКАХ XVIII-XIX СТОЛІТЬ

Постановка проблеми. На збережених дерев'яних жертовниках України вагоме місце посідають іконописні зображення святих церкви, які раніше не були описані та вивчені науковцями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед багатой духовної спадщини вивченню іконографії святих церкви до сьогодні не приділялося значної уваги, проте вагомими у нашому дослідженні є першоджерела самих авторів Літургії. Серед них відмітимо працю Святителя Іоанна Златоуста «Творіння святого отця нашого Іоанна Златоуста, архієпископа Константинопольського. Т. VII. В двох книгах. Кн. II:

Трактування на святого Матвія Євангеліста (Бесіди XLV-XC)», працю М. Успенського [13], роботи І. Михалка [8, 9], книгу «Закон Божий» А. Бочкаря [2], окремий розділ якої розкриває зміст Літургії. Фундаментальною у дослідженні сакрального мистецтва XVIII-XIX ст. є і праця О. Тарасова [12].

Виклад основного матеріалу. Літургія, як центральне богослужіння добового кола, під час якого відбувається Таїнство Євхаристії, є найважливішою частиною усього богослужіння в Православній Церкві. Під час служби звершується Євхаристія – приноситься Безкровна Жертва, перетворення хліба і вина на Тіло і Кров Господа Ісуса Христа. Таїнство Євхаристії було встановлено Самим Христом під час Його останньої вечері з учнями, коли Він взяв у руку хліб та, подякувавши Отцю Своєму, промовив: «*Прийміть, споживайте, це тіло Моє*», – потім, взявши в руки чашу з вином, сказав: «*Пийте з неї всі; бо це кров Моя Нового Заповіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів*» (Мф. 26:26-28) (курсив наш. – К. Я.) [2; 782]. Проте задовго до цієї події Христос відкрив Своім учням сенс проведення Таїнства. Після чудесного насичення п'яти тисяч осіб п'ятьма хлібами Христос промовив у Капернаумській синагозі Свою проповідь про Хліб життя: «*Я є хліб життя; Хто прийде до Мене, не голодуватиме, а хто вірує в Мене, ніколи не прагнущиме ... Хліб же, який Я дам, є Плоть Моя, яку Я віддам за життя світу ... Хто тіло Моє споживає та кров Мою п'є, перебуває в Мені, і Я в ньому*» (Ин.6:35, 51, 56) (курсив наш. – К. Я.). Мається на увазі, що Тіло і Кров Христові воскрешають душі, які причащаються. Причащення – обрядова частина Таїнства Євхаристії, під час якої вірні приймають та споживають Святі Дари. Друга ж частина Ісусової промови наводить на те, що Євхаристія єднає всіх людей (учасників Таїнства). «Згодом святі апостоли почали дякувати Господу за Його любов, оскільки саме слово «Євхаристія» в перекладі з грецької мови означає «вдячність», вираження найвищої подяки Богу за Його милість до людей. В євангельських текстах можна зустріти, як «Трапеза», «Вечеря Господня», «Переломлення хліба» [3; 782].

Отже, як вище зазначалося, під час Таїнства Євхаристії правиться Літургія. «У Православній Церкві використовують три чина Літургії: святого Іоанна Златоуста (є найпоширенішою), святого Василя Великого і святого Григорія Двоєслова. Рідше використовують Літургію апостола Іакова, оскільки її правлять раз на рік» [2; 785]. Саме при Літургійній відправі відбувається Причащення віруючих. Так, про це дійство пише дослідник І. Михалко: «Але ще більш страшне і виходить за межі нашого розуміння за своєю величиною відбувається при самому Причащенні: Хто їсть Мою плоть, і п'є Мою Кров, в Мені перебуває, і Я в ньому (Ин. 6, 56). При Причащенні Св. Христових Таїн відбувається наше єднання зі Христом, так, що все в людині, гідне прийняти Св. Тайни, стає Христовим. Людина в такому стані може слідом за апостолом Павлом сказати, що вже не я живу, але живе в мені Христос (Гал. 2, 20)» [9; 123].

Згідно з християнським канонем проповідь поділялася на три частини: «1) читання апостольських Послань у церквах, для яких вони були написані; 2) читання уривків з Євангелії; 3) кульмінація усієї проповіді, що промовлялася в общині під час Євхаристії. Таїнством керує єпископ, який проголошує наставлення, потім промовляє молитву подяки над хлібом та вином, причащається сам і причащає усіх присутніх під час Таїнства» [2; 785].

Доречним буде докладніше зупинитися на Літургії Святителя Іоанна Златоуста, оскільки це дає змогу зрозуміти, що іконописні зображення Святителя не є випадковістю на жертovníках. Звершується вона майже кожен день, за виключенням тих днів, в які по Уставу Літургія не відправляється. «Порядок проведення такий: спочатку готують речовину для проведення Таїнства. Це хлібець (просфора), що має двоскладову форму, як символ двоякої природи Христа. Червоне виноградне вино – Кров Ісуса Христа, яким віруючі причащаються як Тілом та Кров'ю. Джерело цієї дії походить із Ранньої Церкви, коли вірні приносили хліб, вино, іншу їжу для спільної трапези після Служби Божої – трапези любові або арапе» [2; 788–789]. Саме після літургійної реформи Василя Великого та Іоанна Златоуста ці приношення набули нового і переосмисленого відтінку з глибоким символічним значенням – місцем принесення Себе в жертву Господом Ісусом задля спасіння людей. «Цей смисловий зв'язок, характерний для богословської та літургійної творчості П. Могили, вершиною якої стали «Службеник 1639 р.» та «Требник 1646 р.», які виводять нас як на літургійну, так і на екізіологічну проблематику: Христос, який за догматикою є Главою Церкви як містичного Боголюдського Тіла, є водночас і джерелом та шляхом таємничого містичного єднання віруючого з Богом, і джерелом усякого порядку – церковного і світового... «Церковь наша Кровію пренайдорозжшею Христа Спасителя очищена, маєть науку и порядок от Него поданий... Таємници от Христа Спасителя постановлены в пользу душ мирских отпраоватися мают». П. Могила тут набагато вище поціновує християнські таїнства. Христос розглядається як містичне джерело церковних таїнств: «...Онеже в Церкви Божией ничтоже святейшее и полезнейшее, ничтоже высочайшее или Божественнейшее есть, паче Таинъ, во спасенне рода человеческого от Христа Господа оставленых...» [10; 69]. П. Могила наголошує на тому, що тільки віра в Ісуса є запорукою здійснення таїнств та спасіння: усі таїнства церковні й обряди, навіть старозавітні мали й мають свою силу лише через спокутну жертву Спасителя та віру в неї.

Літургію Іоанна Златоуста та Василя Великого умовно можна поділити на три частини: 1. Проскомидія. 2. Літургія оголошених (ті, хто готувалися прийняти обряд Хрещення.) 3. Літургія віруючих. «Підійшовши до жертovníка, священник тричі проголошує слова покаяння «Боже очисти мя грішного», бере у руки просфору, копієм прорізує на ній трикратне зображення хреста, тричі говорячи: «На спомин Господа і Бога і Спаса нашого Ісуса Христа». Ці слова мають вказувати на Того, кому присвячено Таїнство. Потім священник вирізує з просфори середину по формі куба, читаючи наступні слова: «*Яко овча на заколеніє ведєся. И яко агнець непороче прямо стригущаго его безгласен, тако не отверзает уст Своих. Во смиреніи Его суд Его взятся. Род*

же Его хто исповість? Яко вземлется от земли живот его» (Ис. 53:7–8)» [2; 788–791]. Вирізана частинка просфори – символ Агнця, як безкровна жертва, з вдячністю принесена Богу на згадку про страждання і хресну смерть Його Сина, котрий «як непорочний Агнець був закладений за рід людський» [там само]. Слід за цим Агнець кладуть на дискос, священник його хрестоподібно надрізає.

Проведення Літургії є дуже кропітким процесом, оскільки просфор має бути п'ять, перша, як вище зазначалося, присвячена Богу, друга – Пресвятій Богородиці як вдячність за її чистоту та благочестя, третя має назву «дев'ятичинної», з неї виймається дев'ять частин, кожна з яких присвячена пам'яті окремого чину святих: Іоанна Хрестителя, пророків, апостолів, святих, мучеників, преподобних, безсрібників, Іоакима та Анни разом зі святими храму та дня, а також за честь святих, по чину якого звершується Літургія (у даному випадку на честь Іоанна Златоуста). Четверта просфора належить спомину живих людей, а п'ята за спомин померлих. Аналізуємо процедуру досить детально, оскільки саме така процедура здійснюється на жертovníку, для якої він спеціально і створений.

Таким чином, Євхаристія є надзвичайно важливим Таїнством, тому серед літургійно-богословського обладнання церков, якнайкраще це таїнство розкриває саме *жертovníк*. Іконописні зображення на ньому святих знаходимо «серед ікон церкви Введення Діви Марії в храм св. Арх. Михаїла 1808 р. с. Верхній Студений, Міжгірського р-ну, де представлені зображення Трьох Святих (Василя Великого, Іоанна Златоуста та Григорія Богослова)» [1] та жертovníка з Переяслава. Оскільки зображення Іоанна Златоуста, як і самого жертovníка, до сьогодні не було введено в науковий обіг, буде слушно детальніше зупинитися на ньому.

Аналізуючи іконографію жертovníка, слід зазначити, що зображення тяжіють до західноєвропейської манери виконання страстей та мучеництва Христа як символу виноградної лози та агнця, «закладеного за рід людський». Виноградна лоза – символ обраного народу Божого (Іс. 5:1-6). «Виноградник Господа Саваофа то Ізраїлів дім, а муж Юди – коханий Його саджанець» (Іс. 5:7). У Новому Завіті Сам Господь – «справжня виноградна Лоза», а Бог Отець – виноградар, все ж люди, хто перебуває з Христом, – гілки цієї Лози (Ін. 15:1-6)» [8]. Успенський зазначає, що, за вченням Златоуста, «Сам втілений Син Божий в Євхаристії пропонує нам ту плоть і кров, завдяки яким Він зробився спорідненим нам: «Я захотів бути вашим братом; Я заради вас долучився плоти і крові. І цю плоть і кров, через які Я зріднився з вами, Я знову викладаю вам». Златоуст говорить, що Христос «Сам живить нас Власною Кров'ю» і «ми стаємо одним тілом Христа в одній плоті (з Ним. – Н. У.)». І з цієї Плоті Христос вознісся на небо» [13].

На лівій ступці жертovníка з Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» зображено Святителя Іоанна Златоуста, Константинопольського патріарха, Вселенського учителя (438). День пам'яті: 13/26 листопада. «Народився Іоанн Златоуст в багатій та благочестивій сім'ї в середині четвертого століття. Отримав освіту адвоката та певний час мав практику. Вихований за християнськими канонами, він день і ніч присвячував молитві до Господа Бога, і благодать Святого Духа зійшла на нього. За переказами до Святителя явилися святі апостоли Петро та Іоанн Богослов. Останній дав йому свиток зі словами: «Візьми цей свиток з руки моєї. Я – Іоанн, під час Тайної вечері що лежав на грудях Господа, і від Нього отримав Божественне одкровення. Ось Він і тобі дарує всю глибину премудрості, для того щоб ти навчив людей» [11; 199]. А Петро вручив Святителю ключі від церкви зі словами: «Візьми ці ключі, бо я – Петро, якому довірені ключі від Царства Небесного. Господь вручає і тобі ключі від церкви, щоб якого ти зв'яжеш, був зв'язаний...» [там само]. Тому не випадково на жертovníку присутнє зображення і апостола Петра в сюжеті «Каяття Петра».

Після довгих років чернецтва та життя в пустелі Святитель був призваний Господом на велике богослужіння. В сані священника Іоанн говорив чудові проповіді, був блискучим оратором і релігійним полемістом. Він отримав почесний титул «вселенського вчителя». Крім Златоуста, цим високим ім'ям Церква вшанувала ще двох своїх діячів: Св. Василя Великого та Григорія Богослова. «Златоуст» – це також титул (офіційно закріплений Церквою на Халкидонському соборі у V ст.), отриманий святим за надзвичайне красномовство. За життя Святителя обрали патріархом, він користувався безмежною любов'ю і повагою у свого народу, допомагав сиротам, бідним, калікам, чому присвятив багато праць та повчальних проповідей [6].

Не можна змовчати і про те, що Іоанн Златоуст зробив для церковної Літургії. У Златоуста були свої улюблені теми, до яких він постійно звертався. По-перше, вчення про Церкву для нього нерозривно пов'язане з вченням про спокутування як жертву Первосвященника Христа. Звідси розкриваються вчення про Церкву як нове буття. І, по-друге, вчення про Євхаристію як про таїнство і жертву (Златоуста називають вчителем Євхаристії). «У Златоуста не було богословської системи. Марно б шукати у нього догматичних і богословських формул, зокрема, в христології і в маріології він не завжди вільний від неточності і однобічності звичайної антиохійської богословської мови» [5]. По дорозі у заслання (м. Комани) Святитель помер. Перенесення його священних мощів відбулося лише через тридцять років після смерті на прохання учня св. Прокла. Події відбувалися в часи правління імператора Феодосія II.

Лик Іоанна Златоуста написано на лівій ступці жертovníка (НЕІЗ «Переяслав», XVIII ст.) майже на повний зріст. Дане трактування не є канонічним, адже фігури святих зображуються або в повний зріст, або по пояс. У правій руці Святитель тримає розкрити священну книгу, проте це не Євангеліє, оскільки текст на ній належить Іоанну Златоусту – можливо, це його повчання (бесіди). Книга білого кольору, напис чорною кіновар'ю: «Молитва его собеседника творит чтоже сего колие быти можетъ. ..яко собеседовати человеку съ БГОМЪ. Златоустъ нравоу.. .67». Подібний текст знаходимо в праці Феодана Затворника «Святі отці про

молитву і тверезість. Святоотцівське повчання про молитву і тверезість або про увагу в серці до Бога. Глава II Святого Іоанна Златоуста про молитву і тверезість». Дане трактування наводить нас на думку, що це повчання Златоуста, де він наголошує на молитовному чуді при спілкуванні з Богом. Під час своїх проповідей Златоуст наставляв вірних на моральний характер каяття, який необхідний при молитві за Євхаристією. Проте для детальної розшифровки потрібно поглиблене вивчення праць святителя, адже навіть літургисти вагаються у трансляції цього послання, яке безсумнівно пов'язане з Літургією.

Краї книги обрамлені золотою фарбою. Права рука святого складена в іменному архієрейському перстоскладенні (написання за допомогою буквеного складання пальців), означає наступні букви: «прямий вказівний палець – слов'янську букву І, що позначає першу букву імені Ісус; середній палець зігнутий серпом – букву С, що позначає останню букву в імені Ісус (як опускається як невимовна буква); з великого і безіменного пальців, схрещених між собою, утворюється буква Х, що позначає першу букву імені Христос; мізинець, зігнутий серпом, утворює букву С, яка означає останню букву імені Христос» [14]. Отже, на пальцях Христа, архієрея або священика, складених для благословення прочитується ім'я «Ісус Христос». Складення перстів історично зображується в іконописі в двох положеннях: «Перше, раніше: мізинець прямий, він позначає букву «І»; підігнутий безіменний палець майже стикається з великим, як би утворюючи «С», а випрямлений вказівний з підігнутих середнім – букву «І». Таким чином виходять ініціали ІС ХС». «Не просто перстомъ должно его [крестъ] изображать, но должны этому предшествовать сердечное расположение и сердечная вера» [4; 412].

Ідентичне перстоскладання бачимо у Д. Ростовського (Туптала). Ікона останньої третини XVII ст.: у лівому верхньому кутку – ікона Богоматері Ватопедська – келійна св. Д. Ростовського, що підтверджує українську школу іконопису, оскільки святий жив і працював у Києві (Кирилівська церква) та Чернігові, а вже потім у Ростові. Таке перстоскладання у народі отримало назву «малакса». «Перший опис іменословного перстоскладання, яке викладено вище, вперше з'являється в творі венеціанського грецького книговидавця і протопопа Миколи Малакси» [7]. Значної уваги перстоскладанню приділяє дослідник О. Тарасов: «Символіка старого перстоскладання була доказовою в «Поморських відповідях» тринітарним догматом. Тлумачачи «Кирилівську книгу» (1644 р.), новообрядці знаходили, що по ній «четвертий перст» знаменував собою іпостась Бога Слова. Маючи на увазі постанову Стоглава про ікони Святої Трійці. Офіційна церква після Московського собору наказувала виправляти на старих іконах двоперстя і титл «ІС ХС» [12; 89]. Знаходимо його і на фрагменті епітрахілі XVI ст. з Афону.

Важливо акцентувати увагу на перстоскладанні Іоанна Златоуста, оскільки у XVII ст. такий жест був не сприйнятий старовірами, «Монограма новообрядців Христа «ІИС ХР» в очах старовірів не була сакральною. Ця монограма була взята з нових грецьких книг, інфікованих, як вважали «латинською» та «іконоборчою ерессю» [12; 90].

Святителя зображено в архієрейському облаченні, а саме: в зеленому підризнику (довге, пряме вбрання, яке носять архієреї та священики, подібне до стихаря). Він носить під ризами. Поверх підризника – сакос (довгий одяг з широкими рукавами, що символізує чистоту душі, який почали носити з IV ст., зазвичай на ньому зображали сюжет «Розп'яття» та «Зішестя до пекла»), з локальними коричнево-жовтими відтінками (носить поверх сакоса на плечах, символізує піклування про спасіння пастви «образ Пастиря») [3; 77], єпископські поручі жовтого кольору мають умовне декорування у вигляді ромбу та цятки. Поручі є обов'язковим атрибутом архієрейського вбрання, символізують узи, якими був зв'язаний Ісус Христос, коли Його вели на суд до первосвященика Каіафи та до правителя Пілата. Сакос прикрашений рослинним орнаментом, а саме зеленими, коричневими, білими та жовтими листками.

На омофорі Святителя зображено три хрести, прописані золотою фарбою: два по плечах, а третій по центру омофора. «Омофор – це одяг, схожий на дияконський орарь, тільки ширший за розмірами, носить архієреями на плечах; він символізує людство, що загинуло від своїх гріхів, які Христос взяв на Свої плечі, як «пропашу вівцю» [3; 78], подібно до спокутування людських гріхів Своєю хресною смертю. По ліву сторону іконописець пише «палицю» – ромбовидний плат, що носять архієреї біля стегна, символізує духовний меч (владу та обов'язки єпископа) [там само], він жовтого кольору, середник – коричневий, на ньому п'ять округлих жовтих квіток, середня найбільша. Крапки виконані білою фарбою по периметру палиці. Кінцівки увінчані жовтими китицями. Одяг святого червоного кольору (з градаціями жовто-коричневих відтінків), що зазвичай вдягають на свята Хреста Господнього та дні святих мучеників, що пролили кров за святу віру. Червоний – «колір мучеництва, колір крові Христової, символ страждання та смерті», а ще колір жертвності. Наприклад, ризи Христа на іконі «Сходження до Аду» є червоними. Червоні ризи – образ душі Господньої, «Бо душа кожного тіла кров його» (Лев. 17:14) [3; 85]. В червоних ризах відправляється пасхальна Літургія. Поверх граф'ї (рисунок, продряпаний по левкасу ікони чи по штукатурці на стіні, який потім прописується кольором) написано краї облачення грубими золотими лініями. Зазвичай графили кола німбів і ті частини живопису, які перекривалися «криючими» фарбами для більш виразного ефекту.

Голову Святителя увінчує не митра (головний убір вищого духовенства, зверху з хрестом, прикрашений дорогоцінним камінням, що символізує терновий вінець на голові Ісуса під час страждань, а також слугує уособленням духовної влади того, хто її носить), як у більшості святих отців, а патріарший клобук, оскільки при житті Святителя було обрано патріархом, – півсферичної форми, золотого кольору, з хрестом на верші, зазвичай на ньому вишиті зображення серафимів або хрестів.

З плечей Іоанна Златоуста звисає панагія – круглий образок, які носять архієреї на грудях разом із хрестом. «З грецької мови «панагія» означає «всесвятість», у ній можуть зберігатися часточки святих мощів та частки Святих Дарів для того, щоб освятити хворих. На панагії зображується Всесвята Матір Божа, хоча відомі панагії із зображеннями «Розп'яття» та «Вознесіння Господнього» [3; 84].

Лик Святителя направлений до глядача, риси м'яко тонально модельовані, вуста, повіки та рум'янець прописано червоним. Волосся, брови, борода і вуса темно-коричневого кольору. Волосся спадає на плечі, в'ється. Ніс зображеного гострий за своєю формою, очі великі, мигдалевидні. Німб має чітку форму кола, він – яскраво-жовтий (золотий). Постаць зображена на темно-зеленому тлі. По обидві сторони святителя, три з правої та три з лівої – плями коричневого кольору, зовні нагадують хмари: очевидно, було записано якісь зображення, а, можливо, іконописець спеціально так вчинив. Над плечима Іоанна Златоуста бачимо напис титлів золотим кольором на старослов'янській мові «Σ Ιοαν̄ν Ζλατοϋς». Тобто «Се Іоанн Златоуст».

Іконографія Іоанна Златоуста відома ще з середини VII ст. Найдавнішими зображеннями є фрески Санта-Марія Антіква у Римі. Інша подоба Святителя характерна для зображень IX-X ст. у Хлудовській Псалтирі (ДІМ. Хлуд. № 129-д. Л. 47 про, бл. 850 р.). Святитель змальований з короткою бородою, недовгим темним волоссям, що облямовує правильний овал обличчя. Він вдягнений у фелон коричневого кольору, білий омофор з чорними і червоними хрестами, світлий підризник, у руці книга. Поступово встановилися два іконографічні типи Святителя: 1) в образі молодого чорноволосого чоловіка з невеликою округлою бородою та коротким волоссям; 2) в образі старця. Досліджуване зображення, а також фреска мурованого жертovníка Троїцької Надбрамної церкви (Київ), належать до другого типу.

Зображення святителя є у всіх православних та католицьких церквах. Ікони з його зображенням можна зустріти у святительському ярусі іконостасу, в нішах вітарів, на священному облаченні. Взагалі, український бароковий іконопис апелює до зображень повчальницького характеру, чільне місце серед яких займали зображення отців церкви, які мали наставляти віруючих на Закон Божий та відверте каяття. Проте образи богословів бачимо і серед народного іконопису, як приклад на тричастинних іконах.

Безсумнівно те, що святителя Іоанна Златоуста написано на пам'ятці не тільки як автора Літургії та вчителя Євхаристії, а як «співрозмовника» віруючих із Христом. Згадки про Василя Великого знаходимо лише в літературних джерелах: як приклад, у праці О. Болюка «Дерев'яне обладнання літургійно-богословських просторів західноукраїнських церков (питання типології)», де автор описує інтер'єр церкви Введення Діви Марії в храмі св. Арх. Михаїла 1808 р. с. Верхній Студений. Детальний мистецтвознавчий опис цього автора літургії науковцям ще доведеться виконати. Зі збережених ікон, що, скоріш за все, були частинами жертovníків, святителя було зображено в архієрейському облаченні, що можна зустріти на фресці Троїцької Надбрамної церкви у Києві. Зображення Св. Григорія Богослова на жертovníках досі не були ідентифіковані, що дає нове підґрунтя для досліджень в цій ланці сакрального мистецтва.

Висновок. Можна з упевненістю стверджувати про значний вплив богословської думки в Україні у XVIII ст. на іконопис та дерев'яне обладнання церков. Саме у добу бароко набувають поширення жертovníки для відправи Святої Літургії, найвідомішими авторами якої є Іоанн Златоуст та Василій Великий. У контексті вивчення змісту літургії вважаємо необхідним глибше дослідження цих богословських сакрально-ужиткових предметів храму, що дасть змогу правильно трактувати іконографічні зображення, які, безсумнівно, несуть у собі євхаристійний характер. Оскільки на жертovníках, як і в іконописі взагалі, кожний символ або напис має своє сакральне та догматичне значення, іконографія повинна мати дві функції: слугувати образом Божим у фарбах і визначати своєрідність духовного життя народу в певний історичний період.

Список використаної літератури

1. **Болюк О.** Дерев'яне обладнання літургійно-богословських просторів західноукраїнських церков (питання типології) / О. Болюк [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://irbis-nbuv.gov.ua>
2. **Бочкарь А.** Закон Божий / А. Бочкарь. – К. : Пролог, 2008. – 848 с.
3. **Будур Н.** Православный храм / Н. Будур. – К.; М. : «РОССА», 2009. – 271 с. : ил.
4. **Голубинский Е.** История Русской Церкви. Т. II. / Е. Голубинский. – М. : Университет. типогр., 1911. – 616 с.
5. **Дорошенко Ю.** Адвокатська практика святого / Ю. Дорошенко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.cerkva.kiev.ua/biblioteka/statti/364.html>
6. **Дорошенко Ю.** Святий Іоанн Золотоустий / Ю. Дорошенко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.parafia.org.ua/biblioteka/zhyttya-svyatyh-i-podvyzhykiv/іoan-zolotoustyj/>
7. **Мельников Ф. Е.** Публичная беседа об именованном перстосложении / Ф. Е. Мельников [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.krotov.info/history/20/1900/19080316.html>
8. **Михалко И. Ю.** Евхаристия по творениям святителя Иоанна Златоуста / И. Ю. Михалко. – К. : Киев. Духовная акад., 2008. – С. 134–172.
9. **Михалко И. Ю.** Тайны и обряды по творениям святителя Иоанна Златоуста / И. Ю. Михалко. – К. : Киев. Духовная акад., 2009. – С. 123–138.
10. **Образ Христа в украинській культурі** / В. С. Горський, Ю. І. Сватко, О. Б. Киричок та ін. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2001. – 200 с. : ил.
11. **Островский К.** Жития Святых, изложенные в сокращении по святителю Димитрию Ростовскому / К. Островский. – М. : ЗАО «БММ», 2011. – 864 с. : ил.
12. **Тарасов О. Ю.** Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России / О. Ю. Тарасов. – М. : Прогресс, 1995. – 495 с. : ил.
13. **Успенский Н. Д.** Святоотеческое учение о Евхаристии и возникновение межконфессиональных расхождений / Н. Д. Успенский [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://azbyka.ru/otechnik/Prochee/svjatootecheskoe-uchenie-o-evkharistii-i-vozniknovenie-konfessionalnykh>

14. **Чернышов В.** Большой толковый словарь / В. Чернышов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.e-slovar.ru/dictionary/17/15324>

Резюме

Здійснено спробу розкрити зміст Літургії (Таїнства Євхаристії) – центрального богослужіння добового кола, авторами якої є Святителі Іоанн Златоуст та Василь Великий. Акцентується увага на літургійному призначенні святоотцівських текстів, оскільки вони є фундаментом для написання іконографічного канону не лише іконописних євхаристійних сюжетів, а й сакрального мистецтва взагалі.

Ключові слова: Літургія, Іоанн Златоуст, Василь Великий, євхаристійні зображення, іконографія, іконопис, Причастя.

Summary

Yakimenko K. Interpretation of John Chrysostom image on the Ukrainian altars of the XVIII-XIX cent.

An attempt to expose maintenance of Liturgy (Mysteries of Eucharist) is given central divine service of day's circle, the authors of which are John Zlatoust and Vasyl the Great. Attention is accented on the liturgical setting of святоотцівських texts, as they were foundation for writing of iconography canon of not only icon-painting євхаристійних plots but also sacral art in general.

Key words: Liturgy of John Chrysostom, Basil the Great, Eucharistic images, iconography, icons, Communion.

Аннотация

Якименко К.С. Трансляция образа Иоанна Златоуста на украинских жертвенниках XVIII-XIX ст.

Осуществлена попытка раскрыть содержание Литургии (Таинства Евхаристии) – центрального богослужения суточного круга, Иоанном Златоустом и Василием Великим. Акцентируется внимание на литургическом назначении святоотеческих текстов, поскольку они были фундаментом для написания иконографического канона не только иконописных євхаристических сюжетов, но и сакрального искусства вообще, где главное место занимали жертвенники XVIII-XIX вв. с иконографическими изображениями отцов церкви. Примером такого жертвенника есть предмет XVIII в. из Национального историко-этнографического заповедника «Переяслав».

Ключевые слова: Литургия, Иоанн Златоуст, Василий Великий, Евхаристические изображения, иконография, иконопись, Причастие.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 730(477.83-25)«18/19»

Я.С. Костко

ВИДОВЕ ТА ТЕМАТИЧНЕ РОЗМАЇТТЯ ПЛАСТИЧНОГО ДЕКОРУ НА ФАСАДАХ ЛЬВІВСЬКИХ СПОРУД ДРУГОЇ ПОЛ. ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Вивченням декоративної скульптури та архітектурних ансамблів Львова другої пол. ХІХ – початку ХХ ст. займались австрійські, польські та українські дослідники, що працювали у Львові наприкінці ХІХ – першій третині ХХ ст. Переважно, це були архітектори. Тому в цих джерелах про творчість скульпторів та скульптурне оздоблення споруд згадується здебільшого в контексті напрацювань у галузі архітектури. Найдавніші відомості з теми нашої роботи знаходимо у книгах архітекторів Т. Хансена [10], Ю. Захаревича [14], І. Левинського [11], періодичних виданнях 1880-1900 рр., у працях К. Мокловського [13], Т. Маньковського [9]. Важливим джерелом є праця українського історика І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львову» [5], перевидана 1991 р.

Про скульптурне оздоблення львівських споруд знаходимо матеріал у працях В. Овсійчука «Архітектурні пам'ятки Львова» [7], у четвертому розділі третьої книги «Українське мистецтво». Про важливу роль монументально-декоративної скульптури в архітектурі Львова писали львівські дослідники І. Жук [3], Ю. Бірюльов [1-2] та ін. Проте вони лише частково торкалися тематики скульптурного декору в архітектурі, робили це в різних контекстах. Огляд літератури дає підстави говорити про відсутність окремого наукового дослідження з обраного нами напрямку.

Скульптурний декор в архітектурі Львова другої половини ХІХ – початку ХХ ст. відіграє важливу роль в оздобленні фасадів. У той час у Львові, як столиці провінції Австро-Угорської імперії, розгорнулася масштабна розбудова. Фактично починає формуватись нове «обличчя» Львова як значного культурного центра. Провідну роль у цьому відіграє пишне пластичне оздоблення будівель. Видове та тематичне розмаїття пластики є досить широке. Архітектуру періоду історизму створювали випускники архітектурних шкіл Відня, представником якої був, насамперед, Ю. Захаревич та Берліну, яку представляли Ю. Гохбергер й З. Горголевський [12; 104]. З появою нового стилю, модерну, або сецесії, коли в архітектурі концепція функціонального призначення будівлі стає домінуючою, скульптурний декор стає незамінним у наданні оригінальності і вишуканості спорудам різного призначення.

На зламі століть у Львові зводяться, переважно, житлові будинки. Серед визначних архітекторів, творців стилю сецесії у Львові, в той час працювали А. Захаревич, І. Левинський, Т. Обмінський, В. Садловський та ін.

На відміну від періоду історизму, коли основним елементом декору виступала кругла скульптура та горельєф, провідну роль у декорванні фасадів, споруджених у період модерну, відіграє рельєф. Тоді ж формується «синтез» конструктивної основи споруди та її архітектурно-художньої форми [2; 47]. У пластичному декорі набули поширення рослинні, анімалістичні, фантастичні мотиви, а також атланти, теламони, путті, маскарони.

Розглянемо композиційні вирішення та художні особливості пластичного декору, що зберігся на фасадах львівських споруд другої пол. XIX – початку XX ст.

Особливістю сецесії, свого роду реакцією на тогочасний науково-технічний прогрес, стало звернення до мотивів природи і втілення їх у мистецтві, тому домінуючу роль, у порівнянні з історизмом, у той період відіграє рослинний декор. Він відзначається специфікою композиційного укладу на фасаді, розмаїттям флористичних мотивів. Серед розповсюджених рослин, з яких komponували декор, були каштан, лавр, пальмові гілки, ромашки, маргаритки, соняхи, кедр, дуб, мак, калина, виноград, кульбаба, троянда, плоди яблуні та деякі ін. Можемо простежити також, композиції з квітів, листя, різних плодів, хитросплетених букетів та гірлянд, що утворюють самостійні фризові композиції. Ці мотиви зустрічаються також і як складовий елемент у композиціях з маскаронами, картушами, архітектурними мотивами. Рослинний мотив можемо бачити в поєднанні з іншими мотивами пластичного декору, і як самодостатній декор. Особливо вишуканим він стає в період сецесії. Тогочасні митці вільніше та оригінальніше трактують стилізовані рослинні мотиви у порівнянні з періодом еkleктики. Характеризується він також підпорядкуванням різним геометричним формам архітектурних деталей, наприклад, таких як сандрики або інших, розміщуючись у них. Ним часто обрамляли вікна та двері, декорують карнизи, консолі та інші архітектурні деталі. Оригінальною є геометризація рослин. Наприклад, квіти вписують у квадрат або коло, пелюстки в трикутник тощо.

Потрібно відзначити ритми композицій, в яких важливу роль відводять стеблу та квітам. Ритмічно чергуються відстані між квітами. Стебла показані у вигляді вигнутих ліній, які часто ламаються під несподіваними кутами різко змінюючи напрям. Для рослинного декору залишають порожні місця на тлі русту і оригінально туди його вписують. Серед багатьох споруд деякі з яскравих прикладів використання декору можемо бачити на фасаді будинку на проспекті Т. Шевченка за проектом Т. Обмінського, на будинку по вул. Городоцькій, 45, запроєктованого І. Вічнярцом, чи І. Нечуя-Левицького, 13, де архітектором є будівничий та скульптор К. Ю. Драневич.

Мотивом, який можемо часто зустріти, є рельєфні зображення путті. Це алегоричні, міфологічні та тематичні композиції, часто представлені в несподіваних для таких персонажів як путті, ролях. Трапляються зображення путті з такими атрибутами Слави та Перемоги, як пальмова гілка та лавр. У вигляді вінка, в одно- і двофігурних композиціях (Будинок вчених) і гірлянди, які путті тримають у руках у двох та багатофігурних зображеннях (Коцеловського, 15, вул. Городоцька, 2, Фредра 4, Конопницької, 10). Алегоричні сюжети з путті можемо простежити на фасадах будинків по вул. Зеленій, 30, Князя Романа, 26 та Личаківській, 36. Тут путті представлені як алегорії Архітектури, Живопису та Скульптури, Музики, Науки, а також як алегорії Торгівлі й Промислу на фасаді колишньої торговельно-промислової Палати на проспекті Т. Шевченка.

До міфологічних сюжетів звертались скульптори З. Курчинський в рельєфах з путті на вул. Городоцькій, 117, та С. Пліхал, на вул. Городоцькій, 2. В першому випадку можемо побачити путті в образі панісків. Один із них грає на сопілці, звуки якої слухає Пан. У другому путті виступають у героїчних образах захисників – переможців химер.

На вул. Городоцькій, 50 путті виступають у не притаманній для них ролі атлантів. По вул. Пекарській, 3 та Валовій, 13 зображені путті, танцюючі під супровід гри на музичних інструментах. На прикладі мотиву скульптурного декору з путті можна прослідкувати стилістичну еволюцію пластичної мови, в процесі зміни стилю в архітектурі, від історизму до модерну.

Характерним для скульптурного оздоблення в основному в архітектурі історизму і рідше для львівської сецесії є зображення – атлантів. Композиції з атлантами є парними, їх використовували в більшості випадків, як опору балконів, рідше при декоративному оформленні порталів. Вони зображувались двома дзеркально симетричними статуями або двома асиметричними статуями, і однаково симетричною парою розташовувались на фасаді. У випадку з атлантами на Гранд Готелі констатуємо зображення класичної, дзеркально-симетричної композиції. В могутніх фігурах присутній спокій та статичність. Очевидно автори надихались античною класикою при їхньому створенні. Можна провести паралелі в композиційному та пластичному трактуванні з античною скульптурою Геракла Фарнезького (ймовірно роботи грецького скульптора Лісіпа).

Різкий контраст спостерігаємо при порівнянні з атлантами на фасаді Національного Казино (тепер Будинок вчених). Тут симетрична композиція розташування на фасаді з асиметричними чоловічими фігурами, котрі підпирають балкон над порталом. Один із них зображений фронтально, інший зі спини, вони мають динамічні, напружені пози і ця динаміка підсилюється активним вирішенням драпіруванням. Авторами є віденські скульптори Т. Фрідль та Р. Волькель. Стилістично цих атлантів можна віднести до необароко, поширеного на той час у Відні.

Урівноважену асиметрію в зображенні фігур атлантів зауважуємо на будинку по вулиці Саксаганського. Одягнуті у масивні шкури тварин, вони створюють враження первісної могутності. Їхнім автором є П. Війтович, видатний український скульптор, який почав свій шлях у майстерні Л. Марконі, а після закінчення Віденської Академії, посів одне з провідних місць у своїй галузі [4; 56].

Впливом неоготики можна охарактеризувати пластичну трактовку атлантів по вулиці Князя Романа, автором яких був С. Пліхал. Знову, як у випадку з атлантами на Гранд Готелі, спостерігаємо тут дзеркально-симетричну композицію у зображенні середньовічних лицарів в обладунках, які, спираючись на мечі, утримують на своїх плечах потужний еркер.

Цікаву і закономірну відмінність в трактуванні атлантів бачимо в сецесійний період, коли в якості атлантів виступають жіночі фігури – каріатиди. Можемо простежити це в оформленні порталу будинку по вул. Гнатюка, 20-22, автором яких був визначний львівський скульптор З. Курчинський. Цей скульптор представляє нові засади скульптурної мови, сформованої під впливом таких митців, як Роден, Россо, Вігеланд [6; 186]. Автор закомпоновав їх у нішах, в які вписані каріатиди. При фронтальному огляді фігури сприймаються у три четвертному положенні. Автор надихався єгипетським мистецтвом при створенні скульптур, але трактував їх у своїй манері.

Незвичну композицію з трьох фігур – двох чоловічих і жіночої, бачимо на фасаді будинку по вул. А. Горської, 5. Замість мускулих постатей атлантів, тут зображені юнаки, очевидно, символізуючи учнів, зображених по обидва боки від центральної жіночої постаті з атрибутами мистецтва. На жінці античні шати, в правій руці вона тримає перо, а в лівій сувій, біля її ніг схематично зображено фрагмент іонічної капітелі. Юнаки зображені в тогочасному одязі, юнак, що стоїть ліворуч, тримає в руці статуетку.

Поширеним мотивом пластичного декору в архітектурі Львова цього періоду є також теламон (з грец. *tenai* – стійкий, витривалий, терплячий). По своїй суті і функції теламон – це той самий атлант тільки у півфігурному зображенні. Він виконує функцію архітектурної деталі – консолі. В більшості випадків в архітектурі Львова теламони знаходяться під балконами, їх підпираючи або пластично завершують пілястри та підтримують еркери. По суті, вони виконують більше декоративну, ніж конструктивну функцію. Зображувались теламони майже у всіх випадках парною композицією, яка могла копіюватись одна біля одної в залежності від архітектурних особливостей фасаду споруди: довжини балкону або еркеру, який підпирають теламони. В їхньому створенні використовують як чоловічі, так і жіночі фігури, в різних варіантах парних композицій. Самі фігури створювались за принципом врівноваженої симетрії, дзеркальної симетрії та копіювання одної скульптури в кількох екземплярах. За принципом врівноваженої симетрії є скульптури на фасаді будинку С. Крушельницької, 5. Це дві чоловічі півфігури в доволі активному русі з активно трактованим драпіруванням. Ці особливості їхніх поз є не логічними з точки зору функції теламона, але створюють динаміку. Зауважимо, виходячи з цього, тяжіння до стилю бароко, що є характерним для митців Львова звертанням до історичних стилів в цей період. Можна назвати врівноваженою дзеркальною симетрією принцип зображення теламонів на фасаді будинку по вул. Генерала Чупринки, 28. Тут бачимо зображених чоловічу і жіночу фігури в дзеркально симетричній позі з незначними відмінностями, які бачимо в постановці кистей та по різному лежачих драпіруваннях, тому дзеркальну симетрію тут формуємо як врівноважену. Їхні пози не є динамічними, а обличчя є емоційно спокійними та відстороненими від їхнього навантаження, зумовленого важкою функцією теламона. Прикладом дзеркальної симетрії є теламони на фасаді будинку за адресою Гоголя, 10. Тут дві чоловічі фігури зображені в зрілому віці. Вони постали в образі воїнів, відповідно одягнені в обладунках, скоріше за все їм надано образ вартових. Їхні пози стрункі і підпирають балкон не плечима у зігнутому положенні тіла, як у більшості випадків, а головами. На будинку по вул. Крушельницької, 21, бачимо приклад використання теламонів в якості архітектурного елемента – пілястри. Для чотирьох пілястр використовується одне скопійоване скульптурне зображення. Це могутня чоловіча постать зображена фронтально, в стрункій позиції, з опущеними вздовж тіла руками, утримуючи всю ношу головою. Автором скульптурного оздоблення цього будинку і теламонів зокрема, є львівський скульптор італійського походження Л. Марконі. Для цього митця характерний традиційно-академічний стиль, він приїхав до Львова 1874 р. на посаду викладача рисунку Львівської Політехніки, де працював до кінця життя [8; 188].

Поширеним явищем у Львові, у зв'язку зі зростаючими масштабами і темпами розбудови, було тиражування скульптури. В основному це стосується пластичного оздоблення житлової архітектури. Теламонів на будинку по вул. С. Крушельницької, 5, зустрічаємо також на будинках по вул. Січових Стрільців, 19, вул. Д. Вітовського, 10 та Олени Степанівни, 1. Теламонів на будинку по вул. генерала Чупринки, 38, авторства Броніслава Солтиса, також бачимо на вул. генерала Чупринки, 28, Русових, 1, Листопадового Чину, 12. Аналогії простежуємо також на проспекті Шевченка, 22, та вул. І. Франка, 43. Тиражується однакова композиція на Я. Мудрого, 12 та 12-а. В композиціях теламонів, як допоміжний елемент, часто бачимо драперії. Це перехідний і зв'язуючий елемент між нижньою геометричною та верхньою фігуративною частинами композиції. Також як декор застосовуються різні рослинні мотиви на геометричних частинах композиції. Зустріти атрибутами в композиціях теламонів, як і багатьох маскаронів у Львові можна лев'ячі шкури. Вони або одягнуті на голові, або на тілі. Теламон як мотив відіграв важливу роль у декоративній скульптурі архітектури Львова кінця XIX – початку XX ст.

Варто відзначити, й фантастичні мотиви та композиції з химерами. Їх можемо зустріти в маскаронах, різних рельєфах та архітектурних вставках. На вул. Пекарській, 3 та І. Франка, 71, зустрічаємо композиції собак із крилами кажанів. На фасаді будинку по вул. Пекарській, 3, в проекті споруди простежується вплив готики, в рельєфі на задньому плані закомпонований фрагмент готичної архітектури з колонадою. Химерні маскарони зустрічаємо на фасаді будинку номер 13, по вул. Валовій. Тут вони закомпоновані у фризі з гирляндами, а також окремо, в тимпані. На цій же вулиці під номером 21 на аттику під самим дахом, розташовані оригінальні, невеликого розміру, крилаті химери авторства З. Курчинського. Ним також виконано багато інших скульптурних творів на фасадах будинків, серед яких можемо відзначити химерних істот на фасаді будинку по

вул. Чернігівській, 2. Цікавий приклад химери зустрічаємо на вул. Ю. Мушака, 48; потрібно звернути увагу на оригінальність пластичної мови даного твору. Рельєфи з химерними істотами також прикрашають портал будинку на пл. Міцкевича, 8.

Маскарон – вид скульптурної прикраси у вигляді маски людини, тварини або фантастичної істоти, відомий з античних часів. Вони виконували функцію оберегу, відлякування злих духів, пізніше вони стали одним з елементів оздоблення архітектури. В декорванні споруд Львова другої пол. XIX – початку XX ст. маскарон відіграє важливу роль; часто зустрічаємо цей мотив пластичного декору на фасадах будівель різного призначення. В епоху історизму та еkleктики, маскаרון при декорванні будівель, архітектори приділяють другорядне значення. Це спостерігається на будівлях адміністративного та культурно-просвітницького призначення, де основними виступають алегоричні фігуративні композиції та інші мотиви пластичного декору. В період сецесії, коли у Львові споруджувалися переважно житлові будинки, маскарон часто виступає основним елементом в декоративних композиціях пластичного оздоблення фасадів. Його різноманіття спостерігається як в тематичному плані, так і в пластичному трактуванні. Тематичне й видове розмаїття маскаרון особливо широке в пластиці декору історизму та еkleктики, не зважаючи на його другорядне значення в композиційному укладі, пластичного декору. Можемо спостерігати чоловічі та жіночі образи, театральні маски та міфологічні образи. У маскаרוןі в період сецесії, не зважаючи на більш значну його роль у скульптурному оздобленні, бачимо вужче його розмаїття. Зокрема надається перевага жіночим маскам, присутнім у різних варіантах, від зображення у національному образі до зображень різноманітних німф та містичних образів. Більшу увагу при цьому скульптори приділяють емоційній виразності й внутрішній напруженості. Рідше приділяли увагу в декорванні будівель театральними масками. Зооморфні маскарони присутні в основному в образі лева – символу Львова.

Анімалістичний мотив присутній в меншій мірі, але можемо його також простежити як самостійний мотив. Найчастіше з тварин можемо зустріти сову – символ мудрості. Цікаве оформлення порталу з використанням скульптурного зображення сови по вул. Вітовського, 33, в ніші будинок по вул. Франка, 66, також по вул. П. Беринди, де сова зображена сидячою на розгорнутій книзі, на якій викарбувана дата побудови будинку. Варто звернути увагу на цікаве пластичне трактування в кожному окремому випадку. Зокрема слід відзначити оригінальне пластичне вирішення рельєфних зображень сови на будинку по вул. Міхновських, 33, вписаних у прямокутну нішу. В своїй манері стилізації автор скульптур оперує прямими лініями та площинами і настільки відходить від натуралістичного зображення, що не одразу вдається впізнати сову, з першого погляду рельєфи нагадують гігантських комах.

Зображення лева можемо зустріти на фасаді університету ім. І. Франка, де скульптури в статичних, сидячих позах спираються лапами на щиті. Також на вул. Князя Романа, де зображені рельєфи з левами. Вони зображені симетрично, в динамічних позах. Варто відзначити активну, експресивну манеру ліпки скульптора С. Пліхала.

Не можна не зауважити досить екзотичних, як для Львова, зображень слона, точніше слонячих голів, зображених на консолі по вул. Франка, 90, та, замість капітелі, по вул. Ген. Чупринки, 49). Також можна зустріти орла з функцією підпірача балкона (вул. С. Крушельницької, 7), яку зазвичай виконують атлант або теламон. Його ж зустрічаємо в більш стандартних варіантах композиційного укладу на фасаді, наприклад на вул. Фредра. Присутні поодинокі випадки з зображеннями інших анімалістичних мотивів в архітектурі досліджуваного періоду. Наприклад, півфігур баранів, які виконують функції консолей, на будинку по вул. Т. Костюшка та зображень дельфінів при оформленні балконів на будинку Національного Банку України. Їхні зображення є стилізованими. Композиція вертикальна, дельфін зображений опертим на голову та плавники, з відкритим ротом. Характерний композиційний прийом для їхніх зображень у композиціях фонтанів.

Отже, можемо констатувати виключну роль пластичного декору в архітектурі Львова другої пол. XIX – початку XX ст. По суті, без синтезу скульптури і архітектури на будівлях різного призначення не сформувалось би настільки неповторне обличчя теперішнього Львова, яке всі знаємо, і яким маємо можливість насолоджуватись. Аналізуючи композиційний уклад скульптурного декору на фасадах львівських будинків, можемо констатувати його тематичне та видове розмаїття. В сецесійний період спостерігаємо особливий синтез європейського модерну і народної архітектури, а також вплив національного образу.

Список використаної літератури

1. **Бірюльов Ю.** Львівська сецесія: Архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, графіка, книга, живопис, скульптура / Ю. Бірюльов. – Л., 1986.
2. **Бірюльов Ю. О.** Мистецтво Львівської сецесії / Ю. О. Бірюльов. – Л.: Центр Європи, 2005.
3. **Жук І.** Архітектурний декор львівської сецесії / І. Жук // Мистецтвознавчі студії. – 1993. – № 2-3.
4. **Кривач Д. П.** Українське мистецтво: в 3 ч. / Д. П. Кривач, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Л.: Світ, 2005. – Ч. 3.
5. **Крип'якевич І.** Історичні проходи по Львову / І. Крип'якевич. – Л., 1991.
6. **Лобановський Б. Б.** Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – К.: Мистецтво, 1989.
7. **Овсійчук В.** Архітектурні пам'ятки Львова / В. Овсійчук. – Л., 1969.
8. **Cielatkowska R.** Detal architektury mieszkaniowej Lwowa XIX i XX wieku / R. Cielatkowska, L. Onyszczenko-Szwec. – Wydanie II popraw. Gdansk: MIREX-Mirotki, 2008.

9. *Mankowski T.* Dom Galicyjskiego Towarzystwa Kredytowego / T. Mankowski. – Lwow, 1916.
10. *Hansen T.* Das K. K. Invalidenhaus in Lemberg / T. Hansen. – Wien, – 1860.
11. *Lewinski J.* O bydownictwie uylitarnym / J. Lewinski // Czasopismo Techniczne. – 1902, nr.3, s.
12. *Biriulow J.* Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku : Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy / J. Biriulow. – Warszawa : Neriton, 2007.
13. *Moklowski K.* Sztuka ludowa w Polsce / K. Moklowski. – Lwow, 1903.
14. *Zachariewicz J.* Zabytki sztuki w Polsce. Zeszyt 1-4 / J. Zachariewicz. – Lwow, 1885. 38-39, nr/4, S. 54-56.

Резюме

Розглядається пластичний декор в архітектурі Львова досліджуваного періоду. Розглядаються пам'ятки історизму та сецесії, аналізуються їхні художні особливості: композиційний уклад на фасаді споруди, зв'язок з архітектурою, розмаїття тематики. Аналізується специфіка пластичної мови творів. Проводиться порівняння декору, та його стилеві особливості.

Ключові слова: декоративна скульптура, рельєф, горельєф, атлант, путті, маскарон, химери, стилізація, рослинний декор.

Summary

Kostko Y. Specific and thematic variety of sculpturesque decoration on the front elevation of Lviv buildings of the second half of the XIX to early XX cent.

In the article the plastic decoration in architecture city study period. We consider the attractions of historicism and secession, analyzes their artistic expression: composite structure on the facade of the building, communication architecture, a variety of topics. Also analyzed the specifics of plastic language of works. A comparison of decoration, its stylistic features.

Key words: decorative sculpture, relief, high relief, atlas, cherubs, mascarons, chimeras, styling, floral decor.

Аннотация

Костко Я.С. Видовое и тематическое разнообразие пластического декора на фасадах львовских сооружений второй половины XIX – начала XX века

Рассматривается пластический декор в архитектуре Львова исследуемого периода. Анализируются памятники историзма и сецессии, их художественные особенности: композиционный уклад на фасаде, связь с архитектурой, разнообразие тематики, раскрыта специфика пластического языка произведений. Сопоставляется декор, его стилевые особенности.

Ключевые слова: декоративная скульптура, рельеф, горельеф, атлант, путти, маскарон, химеры, стилизация, растительный декор.

Надійшла до редакції 15.11.2014 р.

УДК 75.03:7.03(045)

І.Г. Дудич

СТИЛЬ ІСТОРИЗМ У ЖІНОЧИХ ОБРАЗАХ ПОРТРЕТНОГО ЖИВОПІСУ МАУРИЦІЯ ГОТТЛІБА

Актуальність теми. Образотворче мистецтво др. пол. XIX ст., зокрема у Східній Галичині, в основному формувалося школами живопису, що були під впливом академії мистецтв Кракова, адже саме туди їхала на студії талановита молодь із рекомендаційними листами від приватних вчителів-митців Львова. Це був шлях творчого становлення і М. Готтліба.

Типи та підтипи портретного жанру М. Готтліба потребують вивчення, адже митець славився саме як неперевершений портретист. Дослідники розглядали його творчість лише в загальних рисах, окреслюючи стильову та жанрову приналежність живописної спадщини художника. Здебільшого його ім'я пов'язували з краківською мистецькою школою Я. Матейка та згадували побіжно, проте від М. Готтліба розпочинається історія мистецтва гаскали – єврейського просвітництва у трактуванні уявлень про формування мистецтва Ізраїлю, саме єврейського мистецтва як такого.

Мета статті полягає у виявленні особливостей живопису історизму у жіночих портретах М. Готтліба.

Основною монографією про митця є праця польського дослідника Є. Маліновського, що побачила світ 1997 р. Вона закладає підвалини у вивченні живописної спадщини М. Готтліба. Проте, з того часу каталог його творів розширився – вийшли «з тіні» невідомі досі дослідникам та широкому загалу твори митця з приватних колекцій, а також твори, що отримали нову атрибуцію у музейних зібраннях світу: Польщі, Німеччини, Ізраїлю, США, України, приватних колекціонерів.

В українській мистецтвознавчій думці ім'я М. Готтліба та єврейське мистецтво загалом відродила Г. Глембоцька. Саме вона була куратором та ініціатором відкриття низки виставок єврейського мистецтва з фондів Львівської національної галереї мистецтв, що сьогодні носить ім'я Б. Возницького. Проте, у своїх публікаціях, зокрема для культурологічного часопису «І» (2007-2008 рр.) та каталогу виставки «Образи зниклого світу» (вступна стаття «Юдаїка. З історії приватного та музейного колекціонування у Львові»), вона в загальних рисах окреслила тогочасне єврейське мистецьке середовище, намагалася здійснити реконструкцію імен митців, «реставрацію» їхнього мистецького внеску для тієї епохи. Так була напрацьована загальна схема тих мистецьких процесів, що відбувалися у культурному житті др. пол. XIX – поч. XX ст.

Найновішою роботою, що стосується творчості М. Готтліба, є праця дослідника зі США Е. Мендельсона «Портрети. М. Готтліб та єврейське мистецтво» (2002 р.), проте сам дослідник у передмові до книги зазначає, що не є мистецтвознавцем, а соціальним істориком [8; 6], тож мистецтвознавча сторона аналізу портретів так і не була здійснена на належному рівні. Свою увагу він зосередив на соціальній історії та реконструкції імен-персоналій, зокрема на формуванні у суспільстві політичних й фінансових еліт того часу [8; 9]. Аналізуючи останні дослідження й публікації, можемо ствердити, що портретний жанр у живописній спадщині М. Готтліба ще потребує здійснення своєї класифікації, детальнішого вивчення на належному рівні.

Маурицій Готтліб увійшов в історію європейського образотворчого мистецтва другої пол. XIX ст. як неперевершений портретист. І хоча митець прожив недовге життя – лише 23 роки, його живописна спадщина жанрово багата на різні типи портретів, серед яких значне місце посідає жіночий образ, розкритий у творчості митця галереєю портретів. Є серед них і образи, створені митцем з уяви, проте за панівного тоді духу академізму з акцентом на студії живої природи та студентських натурних зарисовок при академіях, панівними серед цих образів будуть портрети жінок-сучасниць митця.

Основ мистецтва і рисунку зокрема, М. Готтліб із рідного Дрогобича переїжджає навчатися до Львова. В гімназії він був не найкращим учнем з основних предметів. Його улюбленою дисципліною було мистецтво. На інших лекціях митець часто малював шаржі та карикатури на педагогів, за що його мало не вигнали з закладу. Рішення навчатися мистецтву було більшою мірою прийняте його батьком, що прислухався до думки педагогів Дрогобича. Так майбутній митець потрапляє на навчання до М. Годлевського, який прищепив йому основи академізму.

Г. Глембоцька стверджує, що з точки зору стилю для мистецтва художників його покоління характерним є поєднання класицистичної, реалістичної та романтичної традиції в дусі історизму [3; 240].

Два роки (від 1871 р.) Маурицій навчається у Відні, де потрапляє до класу проф. К. Маєра та К. фон Блааса. Мистецьке середовище Відня того часу було доволі активним і розмаїтим. Навчаючись в академії він вивчав твори старих майстрів із віденських збірок. Тоді ж у Відні (1873 р.) відбувається велика виставка європейських художників-сучасників, що набула значного розголосу. Серед експонованих творів представлена і французька школа, зокрема живопис Делакруа, твори Фейєрбаха та Пілотті [7; 10]. Так молодий художник зустрічається з європейським мистецтвом, що стоїть на рубежі появи першої виставки імпресіоністів. А формування творчої манери митця відбувається на перетині різних векторів та рухів і течій в образотворчому мистецтві. Проте на нього справили найбільше враження твори польського митця Я. Матейка. М. Готтліб залишає навчання у Відні, яке фінансує його батько, прагнучи навчатися у видатного польського майстра історичної картини. Тоді ж відбувається конфлікт між батьком і сином та зароджується тривале листування з сестрою Анною, що з часом увійде в постійну звичку і стане цінним джерелом інформації про митця.

Потрапивши у скрутне фінансове становище (батько припиняє оплачувати його навчання, якщо він не студіюватиме у Відні), митець шукає меценатів та покровителів, звертається до портретного жанру заради заробітку [3; 238-239]. Так з'являються численні образи сучасників художника [5; 217], цінні своєю реалістичністю, історичною правдою [1; 14]. Проте він їде навчатися до Кракова, знайшовши кошти та підтримку серед віденської та краківської єврейської общини – штетлу.

М. Готтліб мав непостійну творчу вдачу. Його настрої та прагнення часто змінювалися, що відобразилося на його мистецькій освіті, яка стає нерегулярною. На це було декілька причин. Чи не найпершою є самокритичність митця. Він довго обдумував свої твори, робота над якими часто розтягувалася в часі. Тож чимало робіт художника залишилися незавершеними або на ескізному етапі. Були серед них і портрети. Зокрема студіюючи рисунок та живопис у класі Я. Матейка у Школі (академії) красних мистецтв (Краків), він створює свої перші роботи періоду 1873-1874 рр. Серед них рисунки та живописні етюди з історії Польщі, жанрові сцени, а також чимало портретів. Про це довідуємося з листів митця до сестри Анни [7; 11]. В той період митець, беззаперечно, потрапляє під вплив творчої манери Я. Матейка з його зверненням до історизму.

Відомо, що М. Готтліб перервав навчання у Польщі. Однією з причин його частих переїздів були й прояви антисемітизму серед польської студентської молоді, що зневірили митця та штовхнули його на пошуки кращої долі. Саме до того періоду належить перший відомий жіночий портрет. Це «Портрет Анни» – молодшої сестри художника (50x39 см, полотно, олія, колекція Музею Мистецтв у Тель-Авіві), написаний, ймовірно, у Дрогобичі, адже митець доволі часто навідувався до рідного дому.

Це доволі велика за форматом робота як для творчості митця того періоду. Тому є підстави припустити, що це могло бути академічне завдання з портрету [7; 15], а сам митець прагнув повернутися до навчання у Кракові, зробивши певну перерву аби вляглися заворушення та випадки проти нього.

«Портрет Анни», за визначенням польського дослідника творчості митця Є. Маліновського, створений на манер академічної студії, що апелює до ренесансних зразків. Є. Маліновський аргументує це у своїй монографії, присвяченій М. Готтлібу тим, що митець у цьому творі звертає увагу на реквізити [7; 15], а не на обличчя портретованої, її психологічний стан. Проте з дослідником можна не погодитися. Зокрема, стосовно наведення порівняльної паралелі з ренесансним портретом. Адже портрети доби Відродження часто більш холодні в своїй колористичній гамі, навіть попри наявність темного тла, більш «повітряні», аніж те, що можемо бачити у його творах. Вважаю, що митець у ранній період творчості починав підтверджувати те прізвисько, яке йому дадуть значно пізніше, а саме – «єврейський Рембрандт». Естетика та загальна манера твору сповнена бароко, його емоційності та напруженого психологізму.

З полотна на глибокому тлі кольору темної зелені, митець подає свою модель у три-четвертному положенні погрудного портрету. Її одяг темного кольору висвітлюється лише правим рукавом сукні кольору глибокого бордо, яка лежить на грудях. З-під рукава виглядає тонке мереживо, а сама рука у білій шовковій рукавичці, поверх якої на вказівному пальці майстерно та реалістично у всіх деталях прописаний золотий перстень з інкрустованим великим червоним рубіном.

Митець настільки скрупульозний у живописному моделюванні деталей, що можна точно розгледіти огранку дорогоцінного каменя, а вправний ювелір лише із зображення з цього портрета зміг би виконати точну копію персня. В руці молодша сестра художника перебирає золотий масивний ланцюг із великою круглою булаво-подібною підвіскою, інкрустованою синім каменем. Ланцюг складений з численних витіюватих елементів-реплік, що видаються цікавими для дослідників ювелірного, і апелює до прикрас аристократії Німеччини та Голландії, знову ж таки наближаючи нас у порівняннях із Рембрандтом. Але паралель не лише в цьому. Сестра митця зображена у капелюсі-беретці зі страусовим пером, яке спадає на ліву сторону. Капелюх розшитий орнаментальною червоною атласною оторочкою. У схожих головних уборах себе обожнював зображати Рембрандт, і відомі його численні автопортрети, близькі за настроєм та манерою, а також аксесурами до даного полотна М. Готтліба.

Портретна сцена може видатися надуманою, штучною та театралізованою. Проте талант митця не виявляє цієї синтетичності. Навпаки, дещо припухле обличчя сестри митця кольору золотої вохри оточене дрібними темними кучерями волосся, прибраного під капелюх, а погляд виразних карих очей з-під тонких темних брів звернений до глядача, не позбавлений живості. До того ж її обличчя, мовби навмисне з показової розкоші оточене мереживом на іспанський чи нідерландський манер із ще одним золотим ланцюжком, який також багато інкрустований дорогоцінним камінням і прилягає до прихованої шиї моделі. В її вухах золоті круглі сережки, що перегукуються з масивною підвіскою на шиї. Світло-тіньове вирішення цього портрета близьке до манери великого нідерландця, попри наявність червоно кольору, все ж відчутно перегукується з ахроматичністю виявлення форми в творчості Рембрандта. Скоріш за все ювелірні аксесуари надумані Готтлібом як заданий театралізований сюжет і радше почерпнуті з орнаментальних таблиць «регіне», поширених у той час для вивчення історії мистецтва. Прагнення художників відтворити правдиво дійсність змушувала митців студіювати історичний та етнографічний матеріал [1; 13]. Це можна пояснити й іншим фактом. Бажання до показової розкоші було природним для митця та його родини, яка в той період починає бідніти. Батько митця був співвласником підприємства з рафінерії нафти, знищеного великою пожежею, тож сім'я Готтлібів зубожіла і потрапила у скрутне фінансове становище. Цим можна пояснити ймовірне перебування митця у Дрогобичі, коли йому й мала змогу позувати сестра.

У липні 1874 р. митець повертається до Кракова. Тут, на виставці студентів академії, він представляє свої портрети. Проте антисемітські настрої таки не вщухали, тож він знову повертається до Відня та Дрогобича. Завдяки успіхові своїх портретів, підтримці друзів й рекомендаційному листу від Я. Матейка, М. Готтліб зважився поїхати на навчання до Монако у 1875-1876 рр. (клас проф. К. Пілотті, який славився манерою живопису в стилі історизму). Відомо, що в той самий час, паралельно з Готтлібом, навчалися у Пілотті Г. Семирадський та В. Чахурський. Школа історизму Пілотті була ще більш статичною у своїй мистецькій манері, ніж у Матейка.

Після прояву антисемітизму в Кракові та невдалої спроби асиміляції у католицьке середовище Польщі, він починає активніше звертатися до єврейських мотивів. Як до студентської роботи художник починає роботу над полотном «Шейлок і Джесіка» на мотиви п'єси В. Шекспіра «Венеціанський купець». Це доволі велика робота митця (166,5x109,5 см, полотно, олія, 1876 р., місце знаходження невідоме). Звернення до історизму очевидне, адже зображена сцена з рубежу XV-XVI ст. [5; 211].

У Монако в пінакотечі М. Готтліб мав можливість детальніше ознайомитися з творами Рембрандта, який мешкав поруч штетлу і полюблив відтворювати єврейські жанрові сцени та створив чимало жанрових портретів. Можливо М. Готтліб ідентифікував себе з Рембрандтом через життєві колізії – визнання-невизнання, багатство-зубожіння. Але, що чітко простежується, манера Рембрандта знаходить гідного наступника в особі митця. Його «Шейлок і Джесіка» сповнені ахроматичності Рембрандта. Проте, напевно, складно відшукати у митця більш виразний жіночий образ, аніж образ Джесіки за мотивами драми Шекспіра. Її молодість протиставляється постаті кремезного батька-старця. Золотаве обличчя Джесіки контрастує зі старим обличчям, характерним профілем та бородою Шейлока. Дівчина вражає своєю ніжністю та витонченістю в обіймах батька, що постає кремезною, згорбленою темною постаттю з хутряним коміром та масивним ключем у руках на тлі зачинених важких дубових дверей. Очі Джесіки сповнені шемливіої лірики, вони томно напівприкриті. Вона у світлій ренесансній сукні, що видається в епоху Готтліба театральною декорацією, проте не позбавленою переконливості. В цьому і проявляється специфічний фокус з точки зору історизму у творчій манері митця. В образі Джесіки митець зобразив свою музу – Лауру Розенфельд, образ якої ще неодноразово зустрічатиметься у творах митця.

Єврейська дефініція та юдейська самоідентифікація митця зростає, додаючи йому мистецької впевненості [5; 216]. Яскравим прикладом того є полотно «Рахіль» 1876 р. (Ізраїль?). І хоча Рахіль, що плаче за своїми дітьми, може бути зарахована до релігійних мотивів Біблії чи Тори, вона постає у портретному вирішенні як самодостатній образ.

Рахіль зображена у появному форматі портрету. На ній розкішна сукня, розшита дорогоцінним камінням із глибоким вирізом на грудях на манер мавританської моди з численними прозорими вуалями-серпанками поверх неї. Ними окутана і її голова. Рахіль тривожно відводить погляд від глядача в ліву сторону, мов помітивши щось несподіване.

Традиційне для портретів пензля Готтліба та стилю історизму темне тло глибокого коричневого кольору підкреслює силуєт моделі, виявляє численні прозорі серпанки. Обличчя Рахілі світлого золотистого кольору вохри з правильними виразними красивими рисами. Воно сповнене величчю та аристократизмом. На шиї у Рахілі ряди перлового намиста, що своїми світловими плямами перегукується зі світлими рефлексами у темних очах моделі. З появою цього жіночого образу в творчості митця можемо стверджувати про вплив на нього естетики романтизму. З образу Рахілі в Готтліба все частіше проявиться крізь історизм беззаперечне звернення до сентименталізму.

Романтизм та сентименталізм у портретному живописі художника у всій повноті проявився у невеликому творі «Пані з віялом» (40,5x33, дошка, олія, 1877 р., Народний музей, Варшава). На протигагу чоловічим портретам, жіночі образи у творчості митця тяжіють до образу театралізованої декорації [7; 27], за визначенням Є. Маліновського. Проте, якщо їх розглядати з позиції історизму та естетики романтизму і сентименталізму, то вони не видаватимуться другорядними. Навпаки портретний живопис у М. Готтліба, що виявляє жіночі образи, відтворює цікаві типи. Це глибокі та достойні твори живопису, хоч і молодого митця. Можемо ствердити, що після «Портрету Анни», образи «Шейлок та Джесіка», «Рахіль» та «Пані з віялом» набувають більшої жіночності, глибинної фемінності і кокетства, що найяскравіше втілюється в останній.

Портрет «Пані з віялом» – це профільний поясний тип портрету. На градації зеленого нейтрального тла вирисовується чіткий профіль вродливої молоді жінки. В її вусі бачимо золоту сережку-краплину, що підкреслює її вроду. Погляд жінки звернений вниз. Її темні виразні очі ховаються у тіні довгих темних вій. Профіль жінки сповнений особливої м'якості. У його прорисовці автор уникає ахроматизму. Форма виявлена чіткими світло-охристими бликами, як акцентами. Довге темно-русьве волосся жінки прибране у зачіску й оздоблене ниткою дорогоцінних перлин. Її сукня передана енергійними експресивними мазками світлого блакитного кольору з зеленуватими відтінками, що вдало імітує прозорий шифон. У руці розкішне барвисте віяло з пір'їн павича, що кріпиться до вигадливої сріблясто-золотистої ручки. Художник наче протиставляє красу молоді жінки з красою пави. Цей портрет у стилі історизму апелює до пізніх ренесансних портретів Англії елізаветинської епохи. Саме в ту пору жила та панувала, і часто зображувалася художниками інша легендарної королеви, що оспівана у численних давніх баладах та портретах, остаточно утверджуючись як майстер жіночого портрету у стилі історизму.

Митець одягав молодих жінок у вишукані історичні костюми та антикварні аксесуари, що знову наводить на аналогію з Рембрандтом. Його жіночі образи акцентно виявлені ювелірними прикрасами та реквізитами. М. Готтліб намагався допасувати костюм до типу вроди жінки.

Одним із найвідоміших жіночих портретів пензля митця у стилі історизму є «Портрет Лаури Розенфельд» (79x63 см, полотно, олія, 1877 р., Музей мистецтв, Тель-Авів). Л. Розенфельд походила з багатого роду Моравії, чудово вихована та освічена, вона була окрасою асимільованого єврейського товариства Відня, де, власне, й познайомилася з художником. Їхні стосунки завершуються влітку 1877 р., коли муза митця одружується з берлінським банкіром Л. Хеншелем. Відомо, що Лаура Хеншель-Розенфельд була прихильницею феміністичного руху. Після смерті чоловіка у 1909 р. вона займалася покинутими дітьми та сиротами, мала власний благодійний фонд, який з 1933 р. діяв у Голландії. Померла муза та натхненниця митця по дорозі до Освенціма в 1944 р.

Цей портрет переданий до музею в Ізраїлі онукою Лаури Бат-Шевою Шефлан.

З глибокого темного тла обличчям до нас звернена Л. Розенфельд. Її образ сповнений тонких рис. Поясний портрет являє музу митця, одягнену у дорогу ренесансну сукню на французько-німецький фасон темного кольору з багатим золотим орнаментальним шиттям. Проте верхня частина сукні яскраво контрастує з білим тонким дорогим мереживом. Як і в інших жіночих портретах М. Готтліба у стилі історизму, на шиї у Лаури масивний золотий медальйон круглої форми на вишуканому широкому ланцюжку. Її обличчя з нижнім рум'янцем передане світлою вохрою. Чітко окреслені тонкі темні брови та великі карі очі допитливо звернені до глядача. Темне волосся Лаури губиться у п'ятмі, в якій майже непомітним залишається чорний капелюх із страусиним пером. Лише проблиски пера та пряхки на капелюсі видають ледь вловими обрис останнього. Цей портрет за способом стилістичної подачі антуражу близький до портрету сестри митця Анни.

«Портрет сестри Анни» (27x21,7 см, картон, олія, 1878 р., Народний музей, Варшава) вдруге був намальований художником чотири роки опісля першого. Другий портрет значно майстерніший. Саме він виявляє стрімкий ріст таланту молодого митця. Спосіб подачі моделі не лише виявляє вроду молоді жінки, але й розкриває її характер, психологізм. Цей погрудний портрет найдинамічніший у творчому доробку митця. Анна одягнена у темну сукню з високим світлим мереживним коміром. На її грудях знову бачимо ряд золотих ланцюжків із підвіскою, інкрустованою рубіном. У вухах моделі масивні золоті сережки. Обличчя з ніжними примхливими губами витягненими у доволі довгу лінію у три-четвертному ракурсі. Рух голови прямо протилежний лінії плечового

поясу. Кучеряве довге волосся спадає на лоб та ховається під великим кристалним капелюхом, оздобленим квітами та легким страусовим пером. Цей портрет близький за своєю манерою та виражальними засобами до портрету Л. Розенфельд, що вказує на формування індивідуальної манери живопису митця, його стилю.

Останнім відомим жіночим портретом митця у стилі історизму є «Портрет жінки» (126x86,5 см, полотно, олія, приватна колекція, Ізраїль). Є припущення, що на ньому знову зображена сестра митця Анна. Це один із виняткових для Готтліба поколінних портретів. Його манера виконання та стилістика подачі моделі апелюють до парадного портрету XVII ст. Окремі деталі та загальний ліризм полотна нагадують портрети Т. Гейнсборо, зокрема напівпрозорість барв та повітряність атмосфери.

На портреті до колін зображена молода жінка, що, справді, дуже нагадує сестру митця. Вона одягнена у темного синього кольору сукню з світлими блакитними рукавами. Її декольте помережане світлою оторочкою, виявляючи аристократичну близьку шкіри обличчя та плечового поясу. Ліва рука жінки у манірному жесті опущена вниз. На її мізинці тонкий золотий перстеник. У вухах моделі маленькі золоті сережки. Довге темне волосся оздоблене рядом перлин та прибране під улюблений для нього капелюх із коштовною пряжкою і страусовими перами. Погляд темних очей моделі лірично і дещо тривожно звернений в ліву сторону. Жінка зображена на тлі важкої брунатної порт'єри. Простір позаду неї на етапі підмалювання виконаний лісируванням сіро-зеленого тону. Даний портрет виявляє загострений психологізм моделі, що стає дедалі більш характерним для митця, викристалізовуючись у його творчу манеру.

Галерея жіночих портретів у живописній спадщині М. Готтліба багата та розмаїта. Жіночий портрет у стилі історизму набуває у нього особливого місця та жанровості. Крізь призму жіночих портретів можна простежити митців, творчість яких мала вплив на становлення художника. Саме у жіночому портреті починає формуватися індивідуальна манера митця, що з часом проявиться в біблійних мотивах та жанрових сценах. «Історичний» жіночий портрет проливає світло на маловідомі факти з біографії митця, виявляє дух та атмосферу часу – епоху др. пол. XIX ст., що проявила себе як епоха змін та контрастів, як і сам митець – так званий «єврейський Рембрандт».

Список використаної літератури

1. *Глембоцька Г.* Образи зниклого світу. Юдаїка. З історії приватного та музейного колекціонування у Львові / Г. Глембоцька // Центр Європи. – Л., 2013.
2. *Дебре Р.* / Иллюстрированная Библия. Ветхий Завет. Новый Завет / Р. Дебре // Клуб семейного досуга. – Х., 2012. – 272 с.
3. *Єврейське образотворче мистецтво у Галичині* / Г. Глембоцька // «І»: незалежний культуролог. часопис, ч. 51 «Гебрійський Львів» – Л., 2008.
4. *Мондадори А.* / История мирового искусства / А. Мондадори // БММ АО. – М., 1998. – 730 с.
5. *Родов И.* / Еврейское искусство. Сб. ст. // Мосты культуры. – М., 2002.
6. *Haas W.* / Slowikiwaksamitach i jedwabiah. Zzyciawielkichprimadonn // Polskie Wydawnictwo Muzyczne. – Krakow, 1975. – 487 p.
7. *Malinowski J.* / Maurycy Gottlieb // Arkady. Warsaw, 1997. – P. 84.
8. *Mendelsohn E.* / Paitingapeople: Maurycy Gottlieb and Jewish Art / Mendelsohn E. // Brandeis Univ UPNE. TelAviv, 2002. – 279 p.

Резюме

Розглянутий жіночий портрет у стилі історизму кін. XIX ст., який сформувався у живописі М. Готтліба як окремий жанр, позначений глибокою характерністю гаскала – єврейського просвітництва, а також віддзеркалює творчість митців та школи європейського образотворчого мистецтва, з яких брав приклад М. Готтліб у роки свого становлення.

Ключові слова: жіночий портрет, живопис, єврейське мистецтво, гаскала.

Summary

***Dydich I.* The historical style as a method of female images in portrait painting of Maurycy Gottlieb**

This article shows the women's portrait in historic style at the end of XIX century, which was formed in a painting by Maurycy Gottlieb like a special genre of characteristic of the hascalah – Jewish lightening movement and also shows the artist's and the European artistic schools which had place in a years of study of M. Gottlieb.

Key words: women's portrait, painting, Jewish art, hascalah.

Аннотация

***Дудич И.Г.* Стиль историзма в женских образах портретной живописи Мауриция Готтлиба**

Рассмотрен женский портрет в стиле историзма конца XIX в., сформировавшийся в живописи М. Готтлиба в отдельный жанр, характерен гаскале – еврейскому просвещению и отображает художников и школы европейского изобразительного искусства, с которых брал пример художник в годы своего становления.

Ключевые слова: женский портрет, живопись, еврейское искусство, гаскала.

Надійшла до редакції 5.10.2014 р.

ТЕМА МАТЕРИНСТВА В ТВОРЧОСТІ ШЕВЧЕНКА-ХУДОЖНИКА

Постановка проблеми. На початку XXI ст. актуальною є потреба в новому осмисленні творчості Т. Шевченка відповідно до світосприйняття сучасного українського суспільства. Новітнє літературознавство має чимало наукових праць, що стосуються творчості Шевченка-поета, зокрема, тих, що присвячені вивченню жіночої теми у творах Кобзаря. Тоді, як його образотворча діяльність є недостатньо дослідженою. Враховуючи те, що для Т. Шевченка ставлення до мистецтва відображене в єдності слова і образу, його творчість як поета і як художника не лише сутнісно тотожна, але й взаємодоповнююча. Т. Шевченко і в образотворчому мистецтві, і в літературі підніс жінку на найвищий п'єдестал чистоти, глибини, вірності почуттів, моральної краси і материнської величі. Виходячи з того, яким стилістично визначеним було мистецтво періоду романтизму, митець зумів виробити свій власний погляд і підхід, творити через ідею гуманізму, народності, боротьби за кращу долю жінки-матері.

Основна увага дослідження акцентована на художніх творах митця на тему материнства, в яких образ жінки-матері був символом української ментальності.

Стан дослідження. Перші документальні та інші матеріали, що стосуються діяльності Шевченка-художника, датуються 1835-1845 рр. Це різні документи, що вперше було взято до уваги в публікації «Шевченко в Академії художеств» із часопису «Киевская старина», що друкувався в Києві у 1882-1907 рр. Загалом вивчення його образотворчих творів розпочалось разом із першими кроками мистецтвознавчої науки. З початком XX ст. з'являються дослідження Є. Кузьміна «Т. Г. Шевченко як живописець і гравер» (1900 р.), М. Сумцова «Картини і рисунки Т. Г. Шевченка» (1905 р.), О. Сластьона: «Шевченко як маляр» (1906 р.), «Шевченко у мистецтві» (1911 р.) та ін. У радянський період виходять такі праці, присвячені художній творчості Кобзаря: О. Новицького «Шевченко як художник» (1930 р.), М. Бурачека «Великий народний художник» (1939 р.), С. Раєвського «Життя і творчість художника Тараса Шевченка» (1939 р.), П. Говді «Т. Г. Шевченко – художник» (1955 р.), В. Касіяна «Мистецтво Тараса Шевченка» (1963 р.), З. Тархан-Берези «Шевченко – поет і художник» (1985 р.) та ін.

Кінець XX – початок XXI ст. позначився фундаментальними працями В. Овсійчука, який найбільш повно представив малярські досягнення Т. Шевченка, його національну спрямованість – «Мистецька спадщина Т. Шевченка у контексті європейської художньої культури» (2008 р.), Д. Антоновича «Шевченко-маляр» (2004 р.), Л. Генералюк «Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва» (2008 р.) та ін. Проте, тема материнства в художній спадщині митця ще й досі не є темою окремого системного дослідження.

Для аналізу художніх творів Т. Шевченка на тему материнства до уваги взято праці, що стосуються еволюції жіночої теми в його поетичній творчості: Д. Чалого «Образ жінки в поезії Шевченка» (1956 р.), Й. Голумбйовського – «Шевченкові жіночі образи в оцінці І. Франка» (1972 р.), «Еволюція образу матері в поемах Т. Г. Шевченка» (1973 р.), Т. Бовсунівської «Художня концепція жінки у творчості Т. Шевченка» (1999 р.), Н. Зборовської «Код української літератури» (2006 р.).

Мета дослідження – виявлення художніх аспектів формування образу матері у малярській творчості Т. Шевченка, що відображають особливості світосприйняття художника.

Т. Шевченко не мислив собі сім'ї без дітей. Жінка, що виходить заміж, повинна готуватися стати матір'ю, бо бути матір'ю – щастя, бо жінка-мати – велика суспільна справа. Він віддає пошану і повагу жінці-матері, яка гідно виконує свої материнські обов'язки. Т. Шевченко і в образотворчому мистецтві, і в літературі ідеалізує матір, ототожнюючи її з образом Богородиці. Тема жіночої долі була провідною у його творчості як художника, так і поета. Образ матері митець трансформує, в основному, крізь скривджених і нещасних жінок, схожих із поетичними героїнями.

Мистецтво художника Т. Шевченка глибоко-символічне, маючи яскраво виражену національну спрямованість, що характеризує тогочасну епоху романтизму. За словами Н. Зборовської «...В українського реалістичного романтика, яким є Т. Шевченко, переживається піднесена любов до Матері на основі бачення реалістичної жіночості як української несвідомості, глибинно потенційної у своєму розвитку, здатної відроджувати не лише національну, а й загальнолюдську мужність...» [1; 96].

У даній розвідці розглядаються кілька творів – «Катерина» (1842 р.), «Селянська родина» (1843 р.); графічні малюнки – «Сліпа з дочкою» (1842 р.), «Молитва матері» (1853 р.), що дають змогу простежити особливе становище жінки-матері очима українського генія.

Дослідники живописної спадщини Шевченка зазначають, що картину «Катерина» він написав у 1842 р. До появи «Катерини» і в українському, і в загальноєвропейському мистецтві не було твору з таким гострим і злободенним соціальним сюжетом. Вперше героїнею живописного полотна стала людина з народу – дівчина-кріпачка, жертва панської розпусти, принижена й ображена в найкращих почуттях [6; 5].

Катерина – алегоричний символ багатостраждальної України, зневажена в любові та знівечена в почутті материнства, втілюючи, при цьому, образ української Мадонни. Тут прозвучав стихійний протест проти соціальної несправедливості та кріпацького рабства.

В. Овсійчук писав, що «картина «Катерина», в якій правда життя і доля людини розглядалася крізь проєкцію історичної минувшини, персоніфікуючись у долю країни. Поєднання символічно-алегоричних принципів з асоціативними та поєднання історичного спрямування з побутовим ускладнювало жанрове вираження твору, який ще й до того наділений яскравою монументально-епічною виразністю й позитивним соціально-естетичними цінностями – все це твір Шевченка відокремило від тогочасних, підкреслюючи в ньому і колористичну традицію ренесансної вівтарної картини» [3; 650].

«Я намалював Катерину в той час, як вона попросилася з своїм москаликом і вертається в село; у царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже, а вона, сердешна, тільки не плаче ...а москаль дере собі, тільки курява ляга; собачка ще поганенька доганя його та нібито гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там уже степ тільки мріє. Отака ота картина!» [7; 346]. Ці слова, вирвані з контексту листування Т. Шевченка до Г. Тарновського, вказують на те, що дану картину не можна вважати ілюстрацією до однойменного поетичного твору автора. Це самостійний твір на спільну з поемою тему і побудований відповідно до специфіки образотворчого мистецтва.

Т. Шевченко у «Катерині» використав достатньо широкий інформативний матеріал, що й спонукало його до особливого вирішення. Тут простежується обізнаність автора з європейським мистецтвом Ренесансу і бароко, з українським іконописом та античною культурою.

Вважається, що композиція картини побудована з дотриманням настанов академічного мистецтва. Вона являє собою рівнобедрений трикутник (постать Катерини), вписаний в овал, до якого входять бокові постаті, що вливаються в перебіг подій і сприяють монументалізації образу Катерини, драматичній напрузі твору. Численні предмети-символи розкривають поглиблений зміст картини: кілька зламаних стеблин збіжжя, пусті колоски, дубова гілка, сокира та ін. Чітко простежуються традиційні для академічних композицій діагоналі. Образ знеславленої дівчини – не лише композиційний, а й смисловий центр твору. Особливої уваги заслуговує артистичний жест рук Катерини і рисунок її ніг, який можна порівняти із «Сікстинською Мадонною» Рафаеля.

Таким чином, Шевченко ототожнює просту сільську дівчину з Мадонною, зосередивши увагу на головному – символі материнства.

Кольорова гама твору залежна від живописних позицій К. Брюллова. Червоний колір виступає домінантою, акцентуючи увагу на головному – трагедії дівчини-покритки, а холодне, зеленувато-синє тло підкреслює її сумний настрій.

Шевченко творив дану картину за межами України, не маючи змоги малювати з натури. Проте, відчутним є виразне національне спрямування, що характеризує автора як репрезентанта нації. Тут утверджується святість та гідність материнства. Митець дає зрозуміти, якого соціального стану Катерина. Прагнучи до посилення емоційного звучання, автор наповнює твір дрібними деталями (елементами вбрання); вказує на самотність дівчини, зобразивши Катерину і офіцера, які рухаються з одного пункту, проте, в протилежні напрямки [2; 11].

Шевченкова «Катерина» – фундаментально-багатозначний твір, що несе соціально-викривальний зміст. Тут інтерпретується образ матері-покритки в образ Мадонни (який з часом стане архетипом українського образотворчого мистецтва), трагедія дівчини символізує трагедію України.

Т. Шевченко належить до тих митців, що здатні до саморефлексії, наповнюючи твори на тему материнства роздумами, сумнівами, переживаннями, аналізуючи психічний стан матері. На противагу, втіленому художником, скривдженому образу Катерини виступає безтурботний сюжет картини – «Селянська родина», в якій Т. Шевченко звернувся до теми святості духовної таїни материнства. Дану картину більшість критиків, серед яких мистецтвознавці Д. Степовик та Є. Жаборюк, зарахували до творів побутового жанру. В її основу ліг простий сюжет обговорення батьком і матір'ю вчинку дитини. Тут простежується образотворча філософія автора, його аналітична віртуозність.

У «Селянській родині» відчувається внутрішній перегук з євангельською темою – з «Святою родиною». Сюжет із Богородицею Марією, Йосипом та малим Ісусом Христом перенесений Шевченком на народний ґрунт. Дія на першому плані (малюк, що грається) складає оповідальний сюжет картини. У розмові батьків, жестах, виразі обличчя і позах окреслюються характери жінки й чоловіка, їхня зацікавленість поведінкою дитини [4].

Ідея «Сікстинської Мадонни», передчуття неминучих тортур і тут простежується в материнській етиці, характерній для українського сімейного побуту. Автор переосмислює просту сільську жінку, в якій материнська сутність контрастує з ідеалізацією, притаманною романтичним поглядам.

Після пошуку зображення материнських жестів, які повинні інформувати про смислове навантаження твору, художник, що завжди прагнув спілкуватися з народом його рідною мовою, створює у «Селянській родині» образ Берегині. Жінка – берегиня домашнього вогнища, тепла, тобто родинного затишку – була для Т. Шевченка Берегинєю українського народу.

Зміцнювати й утверджувати космічну структуру осмисленого етносом чи нацією буття, наповнювати сакральним змістом споконвічно важливі дії людей має на меті ритуал. Ритуальним жестом берегині в українському народному мистецтві можна вважати інстинктивно-оберігаючий рух матері над дитиною, композиційно увиразнений вдало прописаним світловим акцентом. Дана картина характеризує використання сонячного світла не тільки як засобу творення композиції, але й як основного засобу розкриття змісту твору. Завдяки використанню м'якого світла, відображений багатогранний сюжет релігійно-побутового значення. Романтична атмосфера дала можливість митцю бачити благословенні миті у реальному народному житті.

Своїми пошуками сонячного освітлення на відкритому повітрі Шевченко на 30 років випередив відкриття французьких імпресіоністів, які практикували написання своїх творів при різному освітленні і використовували сонячне світло як основний чинник. Йому вдалося відтворити вібрацію повітря, але без рабського копіювання. Проте, тоді як імпресіоністи настільки зруйнували контурне зображення, подекуди й зовсім відмовившись від нього, Шевченко зберіг необхідну виразність, яку в XIX ст. здатен був витримати не кожен прихильний до чітких контурів художник-академіст.

«Селянська родина» для художника – ідеал, до якого він прагнув протягом життя. Так яскраво споконвічний, невід'ємний образ українського народу – родину – вперше в національному живописі вдалося втілити саме Т. Шевченку. Тут підкреслено гуманістичні цінності самого автора, зокрема, поклоніння перед жінкою-матір'ю, ставлення до якої було виміром соціальної розвиненості людської спільноти.

На мотив поеми «Слепая» Т. Шевченко виконав олівцем, сепією і тушшю однойменний графічний малюнок (автоілюстрацію), а також шість начерків та ескізів. На малюнку «Сліпа з дочкою» увагу зосереджено на обличчях та позах; Оксана спить, поклавши голову на коліна матері. Скорботний образ матері різко контрастує з красою молодої дівчини – і цим ще більше підкреслюється трагізм долі сліпої-покритки. Критики вважають, що тут зовнішність жінок (матері і дочки) зображено ідеалізовано. Реалістичніше сліпу та її доньку художник зобразив на ескізах, виконаних олівцем. У центрі зображено героїню щасливою, але з відчуттям скорботності. На ескізі, виконаному сепією, можна побачити палаючі палати, постаті божевільної Оксани та її матері. Очевидно, автор прагнув до емоційнішого звучання сюжету, пошуку найбільш вдалого варіанту власного задуму.

«Молитва матері» – ще один графічний малюнок митця, виконаний сепією. Відомостей про даний твір дуже мало. Існують припущення [5; 31], що сюжетом малюнка могла послужити важка недуга сина Ускових – Дмитра, який згодом помер, оскільки образ матері нагадує портрети А. Ускової. Центром твору виступає постать матері, зображена у молитовній позі, що символізує відмову від себе заради дитини. Стає очевидним, наскільки глибоко Т. Шевченко переживав трагічну долю матері.

Усі твори Т. Шевченка відзначені досить потужним мистецьким духом, атмосферою Шевченка-художника, характеризуються як художньо-осмислена реальність. Вони позначені індивідуальністю, оригінальністю митця; зображення жінки-матері – глибокі, тасмичні, містичні, загадкові. Шевченко володів сплавом духовності, духовного бачення й техніки, ототожнюючи фізичне життя з містичним.

Висновки. Тема материнства була однією з провідних у творчості Шевченка. Проте, коло сюжетів, у яких присутня дана тема, типологічно досить обмежене. Здебільшого, образ матері художник трансформувал через образ «матері-покритки», який мав на меті привернути увагу до гострої соціальної проблеми, поглумленої жіночої святості, докорінної зміни статусу жінки в суспільстві. Його образотворча діяльність наповнена також простими, побутовими сценами з численними предметами-символами, які персоніфікують матір, як берегиню домашнього вогнища, уособлення релігійного культу. У поезії Шевченко зображував Україну і український народ як єдність матері й дитини. І саме таку матір він мав на меті увіковічнити і в образотворчому мистецтві. Тому у живописних образах матері втілюється також образ Батьківщини.

Природному генію Т. Шевченку вдалося проаналізувати світову культуру, відчутти дух романтичної епохи і створити образ жінки-матері в якому його «живописне» слово перетворюється в живописний образ. Простеживши еволюційний розвиток теми материнства в образотворчій діяльності митця з'ясовано, що образ матері відбивав національне спрямування, зорієнтоване до національної свободи та самопожертви жінки-матері. Питання характеристики національно-психологічного образу матері в образотворчій діяльності Т. Шевченка перебуває на етапі становлення і потребує подальшого дослідження.

Список використаної літератури

1. *Зборовська Н.* Код української літератури / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
2. *Іванишин В.* Непрочитаний Шевченко / В. Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 32 с.
3. *Овсійчук В.* Роздуми над картиною Т. Шевченка «Катерина» / В. Овсійчук // Народознавчі зошити. – 1999. – Зошит 5. – С. 650–659.
4. *Степовик Д.* Унікальний внесок Т. Шевченка в образотворче мистецтво (до 150-річчя упокоєння поета і митця) [Електронний ресурс] / Д. Степовик. – Режим доступу : <http://www.kda.org.ua/statti/1145-unikalnyi-vnesok-tarasa-shevchenka-v-obrazotvorche-mystetstvo.html>.
5. *Тарас Шевченко.* Повне зібр. тв. : у 10 т. / Т. Шевченко. – К., 1964. – Т. 9 : Живопис, графіка 1851-1857. – VIII с. + 177 іл. + 112 с.
6. *Хіврич С.* Художні прийоми творення образів у картинах Т. Шевченка / С. Хіврич // Укр. мова й література в сучасній школі. – 2013. – № 4. – С. 55–59.
7. *Шевченко Т.* Твори : в 2 т. / Т. Шевченко. – СПб., 1911. – Т. 2 : Лист до Г. С. Тарнавського від 25 січня 1843 р. – С. 346–347.

Резюме

Розкрито художні аспекти формування образу матері у малярській творчості Шевченка, що відображають особливості світосприйняття художника, що трансформуються крізь призму національної самоідентифікації.

Ключові слова: образ, творчість, художник, матір.

Summary**Kovtun M. A theme of maternity in creative work of Shevchenko as an artist**

The article deals with the artistic aspects of the image of the mother in the Painter of Shevchenko which reflect the features of the worldview of the artist transformed through the prism of national identity.

Key words: image, creativity, artist, mother.

Аннотация**Ковтун М.Н. Тема материнства в творчестве Шевченка-художника**

Раскрыто художественные аспекты формирования образа матери в живописном творчестве Шевченка, отражающие особенности мировосприятия художника, трансформирующиеся сквозь призму национальной самоидентификации.

Ключевые слова: образ, творчество, художник, мать.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 792.07

Н.В. Кукуруза

**ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ Т. ШЕВЧЕНКА В ЛІТЕРАТУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ:
СУЧАСНІ ЖАНРОВІ ВИРІШЕННЯ**

Жанр літературної композиції – унікальне явище, що виникло на межі мистецтва художнього слова і театру. Він існує на перетині як теоретичних аспектів мистецтвознавства, культурології, театрознавства, літературознавства, так і практичних, пов'язаних із специфікою «створення» і втілення на сцені.

Актуальність дослідження життя і творчості Т. Шевченка в жанрі літературної композиції на прикладі сучасних мистецьких практик зумовлена тим, що, по-перше, соціокультурні процеси кінця ХХ – початку ХХІ ст. зумовили руйнування традиційної ієрархії жанрів та трансформацію жанру мистецтва художнього слова; по-друге, потребує аналізу втілення Шевченкового слова у творчості як окремих митців, так і театральних колективів.

Мета статті – розкрити нове бачення постаті Т. Шевченка в культурно-мистецькому просторі та сучасне трактування життя і творчості Кобзаря сценічними засобами.

Сьогодні життя і творчість Великого Кобзаря набуває різноманітних трактувань, зокрема у практиках професійних митців, театр-студій, що експериментують з не драматургічним матеріалом, окремих театральних постановках та мистецьких проєктах. Як зазначає режисер С. Проскурня, існує «багато різних Шевченків: адміністративний Шевченко, шкільний Шевченко, модерний Шевченко, космічний Шевченко, богорівний Шевченко...» [12].

Жанр літературної композиції представлений сьогодні як традиційними жанровими моделями, так і постмодерністськими. Умовно можемо виділити наступні види компонування літературної першооснови композицій:

– створені безпосередньо за творами самого Шевченка («Євангеліє від Тараса», «Думи» Б. Козака, «Дума Кобзарєва» А. Паламаренка);

– поєднані з різножанровими видами не драматургічного матеріалу, присвячені його творчості й біографії (поезія Т. Шевченка, інших поетів, художня проза, публіцистика, архівні матеріали, мемуари, листи, публікації шевченкознавців) (І. Бернадський «Шевченко, якого ми не знаємо»);

– поетичні композиції за творами різних авторів, присвячені постаті Шевченка («Шевченкові думи» М. Булата);

– монтаж єдиного твору Т. Шевченка засобом виключення окремих шматків, визначених автором-виконавцем (широко застосовується читцями-аматорами).

Сценічне втілення композицій на літературній естраді можемо розмежувати на:

– класичне художнє виконання (читання), як варіант – у поєднанні з музичним супроводом;

– художнє виконання у поєднанні з театральними засобами виразності (пластика, мізансценування; музичне і світлове оформлення; реквізит, костюм);

Окремо можна говорити про:

– жанр моновистави («Наймичка» Л. Кушкової, «Гайдамаки» М. Мельника, «Сон. Комедія» театру «У кошику» І. Волицької);

– мистецькі проєкти (спільний проєкт театральної майстерні «Vinoga-playing-tovn» (Харків) з «Новим театром» Прилуки) «KOBZAR plays WWWevchen.come.today» (реж. І. Кобзар), дійство «Страсті за Тарасом» реж. В. Вовкуна, композитора Є. Станковича);

– театральні постановки («Катерина» реж. Б. Ревкевича в Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької);

– конкурси читців, де виконання поезії Шевченка починає відходити від традиційного, набуваючи різноманітних ознак візуалізації.

Зауважимо, що літературні першоджерела композицій слугують об'єктом для власних міркувань, власного висловлювання. Тому майстри жанру літературної композиції пов'язали свою творчість з генієм Шевченка не лише заради сценічного втілення його творів, а й заради вивчення та осмислення його постаті.

Кожна епоха творила свій образ Шевченка, відповідно, кожен митець шукав «свого» Шевченка. За тоталітарної доби «майже щороку перевидавали канонізованого поета величезними накладками, ретельно прополюючи спадок генія, вишукуючи в ньому крамольні рядки, прибираючи двозначності й додаючи свої тлумачення до того, що прибрати було неможливо» [3; 164]. Отож, до певної частини творчої спадщини поета якщо і був доступ, то вона не могла стати джерелом створення літературної першооснови і мати сценічне втілення. Радянська ідеологія підтримувала лише громадянську, революційну спрямованість у трактуванні творів Кобзаря, яку потім вигідно висвітлювала в засобах масової інформації.

Особливе місце у творчості майстра художнього слова, народного артиста України, Героя України, лауреата Шевченківської премії А. Паламаренка займає його біль, його велика любов – Шевченкіана. Тонко відчуваючи раниму душу поета, він створив самобутні сценічні полотна: композицію «Дума Кобзарєва», «Сон», до яких залучає спів кобзаря, музичний супровід. А програма за поемою «Гайдамаки», створена за участю постановників – народних артистів України І. Гамкала і В. Лукашева, державного естрадно-симфонічного оркестру України, вважається фахівцями і слухачами видатною подією в мистецькому житті наприкінці ХХ ст. [10]. А. Паламаренко стверджує, що працюватиме з Кобзарем доти, доки живе, бо піднімається до нього весь час. Тільки недавно, вважає великий актор-читець, він знайшов правильний, логічний наголос у «Заповіті»: «Раніше, не заглиблюючись, інтуїтивно робив наголос на слово «кров». А тепер думаю: а чого «кров», а не «ворожу»? Я завжди намагаюся віднайти основне слово, а вже тоді додати емоційні відтінки. А коли робив наголос на «ворожуу», то подумав: а хто ж нам заважає будувати Україну? Воріженьки? Вони ж і видимі і невидимі...» [8].

Непересічна постать на культурно-мистецькому обрії України – народний артист України С. Максимчук (Львівський національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької), автор та виконавець чисельних літературних композицій за творами Шевченка. Актор каже: «Якщо говорити масштабно, то найбільше мені допомагали – і у творчості, і в житті – Шевченко та Франко. Хто з них перший, хто другий, не берусь визначати, бо Шевченко – будить, а Франко – вчить...» [4].

Проаналізуємо творчість відомих театральних акторів, що також працюють у жанрі літературної композиції на шевченківську тематику.

За поетично-музичну композицію «Послання...» звання Шевченківського лауреата удостоїли Народного артиста України Б. Козака (Львівський національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької). Це далеко не перша творча робота актора-інтелектуала. Свого часу він створив телевізійну Шевченкіану: «Кавказ», «І мертвим, і живим...», «Великий льох».

У Б. Козака також свій шлях до створення літературної першооснови: «Я ніколи не читав «Садок вишневий коло хати» чи «Мені тринадцятий минало». Але під час створення композиції мені забракло цієї теми. І виявилось, що це, може, один із найкращих моментів поетично-музичної композиції. Готуючи її, відкрив для себе щось неймовірно цікаве. У шкільній хрестоматії, за якою ми з ровесниками вчилися, вірш «Мені тринадцятий минало» закінчується рядками: «І ми, жартуючи, погнали / Чужі ягнята до води». Беремо академічне видання, а там:

*Бридня!.. а й досі, як згадаю,
То серце плаче та болить,
Чому господь не дав дожить
Малого віку у тім раю.
Умер би, орючи на ниві,
Нічого б на світі не знав.
Не був би в світі юродивим,
Людей і бога не прокляв!*

Цих рядків ніколи не було в хрестоматії. Отак постійно виявляю речі, які потребують осмислення» [14].

У репертуарі народної артистки України Л. Кушкової (Дніпропетровськ, академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка) окреме місце посідає моновистава за поемою «Наймичка», в якій застосовувався видовищно-театральний принцип художнього виконання твору. Серед моновистав актриси також поема «Тополя».

У репертуарній афіші лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка М. Мельника (Дніпропетровськ, моно-театр «Крик») значиться вистава «Гайдамаки» за поемою Шевченка.

Як приклад неординарного підходу до компонування літературної першооснови композиції про великого Кобзаря, назвемо «Шевченкові думи» М. Булата (Тернопіль, театр одного актора «Бродячий кіт»), де з поезії Шевченка він використовує лише рефрен однойменного вірша, а про самого Шевченка говорить словами поезії І. Гнатюка, О. Олесья, Ю. Рибчинського, В. Симоненка.

З творами Шевченка також експериментують театри, що працюють як унікальні методологічні центри.

«Театр у кошику» при Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса давно займає елітарну нішу в культурному просторі України і веде пошук на стикові модерністських та постмодерністських естетичних засад, проводить дослідження у сфері театрального знаку, символу, метафори, вибудовує власні, самобутні засоби сценічної виразності та експресії. У репертуарі театру – моновистава «Сон. Комедія»,

задекларована як «прощання з однобоким заштампованим Шевченком». В її основі – поема Т. Шевченка «Сон», що поєднала в собі риси політичної сатири і містерійного дійства. Це поетично-філософська рефлексія над історичною долею України, а разом із тим – унікальне слово в культурному контексті першої половини XIX ст., де пересікалися і Гоголь, і Пушкін, і Міцкевич. «Ліричний герой Шевченка уві сні летить над землею і йому відкриваються химерні образи: три ворони, що символізують злі сили українського, російського і польського народів; ідилія української природи і псевдонаціональний вияв почуттів; воєнщина і солдатська муштра; Петербург із царем і царицею, з самодурами-чиновниками й імперськими пам'ятниками. Фантазмагорія видінь і візій, образів, поданих у пародійному, саркастичному, гротесковому вияві, посилює трагізм української історії» [9]. Зауважимо, що ця вистава отримала відзнаку за кращу жіночу роль на Міжнародному фестивалі моновистав у Москві (2004 р.).

Шевченкіана стала невід'ємною частиною творчості митців української діаспори.

На сучасному етапі вона має яскравих представників серед театральних митців, що проживають, зокрема, у США і не полишають займатися мистецтвом художнього слова на театральних підмостках і літературній естраді. Позитивним є той факт, що українське слово в жанрі літературної композиції піддається експериментові в зоні театру (В. Ткач), а це цілком відповідає духові часу. 1990 р., з кількох випадкових зустрічей, розмов та репетицій народилася перша вистава мистецької групи «Яра» «Світло зі Сходу», де у серці Нью-Йорка молоді американські актори читали поезії Шевченка і Тичини [13].

З 90-х років XX ст. живе в Канаді український актор Г. Гладій. Вкрай рідко, залежно від запиту, він звертається до жанру літературної композиції. Канадський часопис «Зустріч» зазначає: «Надовго запам'ятається присутнім поема Т. Шевченка «До Основ'яненка». Її читав Григорій Гладій. Це був один із найзахоплюючіших моментів свята. Декламація Гладія супроводжувалась віртуозною грою скрипаля І. Завади» [15].

Сучасну тематику жанру літературної композиції розширила нова хвиля батьків-заробітчан. Постановник Нью-Йоркської театральної прем'єри «Там матір добрую мою...» І. Бернадський (колишній актор Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької) розмірковує про українську жінку шевченківських часів і сьогодення, про святе ім'я Матері, про вимушені розлучення матерів і дітей, і про те, якою є сучасна імміграція – вимушена чи вільна. Ця вистава – розмова з Америкою, сучасною Україною, можновладці якої змусили матерів поневірятися світами, розмова з Т. Шевченком, котрий залишається актуальним на всі часи. Сценарист, постановник, народний артист України, актор І. Бернадський зауважив: «Якщо хоч одна мати, що сиділа в залі, повернеться додому, то це буде велика моя заслуга як режисера. А ті матері, які затрималися так довго, мали б задуматися над тим, що лишати на так довго своїх дітей не можна...» [6].

Сьогодні драматичному театрові-студії І. Бернадського понад 10 років. У репертуарі колективу поетичні вистави за творами Т. Шевченка, до яких він залучає численне коло виконавців-аматорів, а також моновистава «Шевченко, якого ми не знаємо». За основу для драматургії митець взяв невідому післярадянській інтелігенції (а, отже, і всій четвертій хвилі заробітчан в Америці) нестандартну книгу визначного шевченкознавця П. Зайцева. Його монографія «Життя Тараса Шевченка» – детальна, досліджена крок за кроком, день за днем та вивірена в архівах розповідь про шлях Шевченка від народження і до смерті. Актор відмовився від театральних жестів-гри і музичного оформлення. Інтелектуально-емоційний вплив підсилює лаконічна сценографія, центром якої є виняткової краси антикварне крісло, перекинуте малиноюю крайкою. Воно символізує те саме крісло, в яке після Шевченка так ніхто і не зміг потрапити. І на сцені воно лишається незайманим... [7].

Повертаючись до культурологічного простору України, слід відзначити одну з яскравих театральних постановок у Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької «Катерина». Режисер Б. Ревкевич зазначає: «Шевченко – містик, який існує на ментальному рівні. Коли я працював над постановкою, вразило, що він спілкується наодинці і безпосередньо через Бога. Тарас Григорович пронизаний самотністю, тому всю свою сповідь виливав на папір. Мене у ньому цікавить перед усім його актуальність сьогодні. Шевченко працював з душею, промовляв через душу. Душа – це сутність, вона не змінюється... «Катерина» – це узагальнення того, що доля жінки – віддзеркалення долі нашої держави, така собі сумна паралель. Якщо уважно простежити за його твором, все пронизане словами: «люди серця не побачать, скажуть ледащо», «люди не простять», «свої люди, як чужії» тощо – все це слова, які вказують про нашу ментальність. Біда у нас самих, адже лише ми господарі свого дому, і доки ми в ньому не наведемо ладу, доти не будемо мати спокою» [2].

Образ Катерини на сцені творять шість русалок. Кожна розповідає свою історію і кожна на певному етапі розповіді стає головною дійовою особою: від Катерини, що кохає – до Катерини, що божеволіє і топиться. Пластичне рішення вистави диктує гіперболізований вінок. Крім того, він виступає як метафорична дійова постать: вінок, немовля, дороги, петля на шії.

Звернімося до творчості театральної студії «Vinoga-playing-town» (Харків), що сьогодні належить до «харківського культурного простору». Шевченкова поезія у репертуарі колективу посідає одне з чільних місць. Керівник студії актриса І. Кобзар перш за все не випадково означила постать Кобзаря в тлумаченні слова «вінора»: «Я знала, що в назві мусить бути звук «Р», бо зараз цей звук... є ПРОРИВНИМ, має таку силу і потугу, що проходить крізь час і простір – ХРИСТОС, ВІРА, КОБЗАР, УКРАЇНА. От і почула передачу про джерело води, яке витискається з глибин при тектонічних зсувах і приносить на поверхню інформацію про світи, які були до того і зникли чи пішли вже на нижчий шар ментальності, підгрунтя, опори... Бо ж УКРАЇНСТВО як система, як цивілізація за роки радянської влади було знищено. В Харкові жахливо – голодомори, війни, репресії, утиски – все це заткнуло

основні ознаки українства так глибоко, вирило такі ями, такі урвища в історії, культурі, ментальності українців тут на сході, що це все треба було... пробуджувати, нагадувати, наповнювати, кидати зерна... у який завгодно ґрунт, сподіваючись, що хоч щось зійде» [1]. Перша вистава студії тому й називалася називалася «Пологи пам'яті». Звучали поезії Шевченка, Лесі Українки і Сковороди, як саме представника Харківської землі.

Не менш знакова творча робота «Вінори», яка згодом перейшла в спільний проект із Новим театром (м. Прилуки), – поетична вистава «KOBZAR plays WWWevchen.come.today». Це сучасний погляд молоді на творчість Т. Шевченка.

Шевченкове слово дедалі більше піддається візуалізації при сценічному втіленні, про що свідчать конкурси читців останніх років. Відбувається відхід від художнього читання, починає переважати метод акторського виконання літературного матеріалу. Представлений артистами Харківського театру «Постскриптум» К. Бакай і М. Ведзеньовим (актори завоювали Гран-прі V Всеукраїнського конкурсу читців ім. Р. Черкашина) уривок з вистави «І мертвим, і живим...» (реж. – С. Пасічник) за творами Т. Шевченка вражав новим поглядом на вже звичну читецьку інтерпретацію творів Кобзаря: тексти через фізичну дію (намагання вирватись із пут ланцюга), костюми виконавців і т.ін.

Ще один яскравий мистецький проект – втілення Шевченкового слова в поєднанні з музикою, співом, хореографією: дійство (форма жанру) «Страсті за Тарасом», де семантика Шевченкової поезії органічно поєднується з музикою Є. Станковича у єдине одкровення. У лібрето заслуженого діяча мистецтв України В. Вовкуна (режисер-постановник) «Страстей...» використані тексти Т. Григоровича, де розкривається драма дегуманізації суспільного життя, розпаду традиційних ідеалів та цінностей. У центрі сценічного дійства – особистість, позбавлена переживання самої себе та гармонійного світовідношення. У цьому конфлікті актуалізується і набуває найвищого сенсу людського буття шевченкова максима «Боріться – поборете!» як єдиний шлях до визволення [11]. Твір прозвучав у виконанні: капели «Думка» (художній керівник та головний диригент Є. Савчук), солісти – О. Бойко та А. Погрібний, Національний симфонічний оркестр України (диригент В. Сіренко), текст читав заслужений артист України Є. Нищук.

За словами В. Вовкуна, «меседж звучить: боріться і поборете, і потім оркестр зупиняється і звучить «садок вишневий коло хати». І коли кажемо про те, що ми всі мріємо про цей садок, садок цей може бути, коли переможемо себе – безкультуріє, аморальності» [5].

Велика перевага творчості Шевченка у мистецтві літературної композиції полягає в тому, що перш ніж винести Шевченкове слово на широкий загал, автор проходить свій «шлях на Голгофу» в пізнанні Шевченкової суті. Проходить шлях до «свого» Шевченка через очищення, осмислення, переосмислення. І аж тоді постає перед глядачем. Цей творчий процес нескінченний, адже Великий Кобзар завжди випереджав свій час. Його сила в тому, що його Слово – на всі часи.

Список використаної літератури

1. *Архів Н. В.* Кукурузи. Інтерв'ю з І. Кобзар.
2. *Галканова О.* Катерина. Тарас Шевченко [Електронний ресурс] / О. Галканова. – Режим доступу : <http://www.zankovetska.com.ua/repertoire/small stage/ kateryna.html>
3. *Євграфова А. О.* Українська духовна ідея як українське духовне начало [Електронний ресурс] / А. О. Євграфова, О. Г. Ткаченко // Вісник Сум ДУ. Серія «Філологія». – 2008. – № 1. – Режим доступу : <http://webcache>
4. *Зьобро О.* Святослав Максимчук : «Шевченко будить, а Франко вчить» / О. Зьобро // Високий замок, 2011. – 23 груд.
5. *Казакова О. В.* В Національній опері показали прем'єру спектакля «Страсти по Тарасу» [Електронний ресурс] / О. В. Казакова, С. Ведмідь. – Режим доступу : <http://podrobnosti.ua/podrobnosti>
6. *Корсун Л.* Велич Шевченка в геніальній інтерпретації Івана Бернацького [Електронний ресурс] / Л. Корсун // «Час і події», 2009. – 04 лют. – Режим доступу : <http://www.chasipodii.net>
7. *Корсун Л.* Бернадський І.: «Я не засуджую матерів-заробітчанин, я їм співчуваю» [Електронний ресурс] / Л. Корсун // «Час і події», 2008. – 13 берез. – Режим доступу : <http://www.chasipodii.net>
8. *Константинова К.* Один у «Слові» – воїн. А. Паламаренко : «...і що ж то таке з нашою Україною?» / К. Константинова // Дзеркало тижня. – 2009. – 27 черв.–3 лип. (№ 24.)
9. *Національний центр театрального мистецтва ім. Лесі Курбаса.* Театр «У кошику» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://tuk.lviv.ua/?page_id=45
10. *Паламаренко А.* // Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.filarmonia.com.ua>
11. *Поліщук Т.* Національна опера вшанує Кобзаря світовою прем'єрою «Страстей за Тарасом» Станковича [Електронний ресурс] / Т. Поліщук // «День», 2013. – 07 берез. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/news/070313-nacionalna-opera>
12. *Славінська І.* Сергій Проскурня : Шевченко проти Шевченка [Електронний ресурс] / І. Славінська // «Українська правда. Життя», 2014. – 17 лют. – Режим доступу : <http://life.pravda.com.ua>
13. *Сліпченко К.* Гортаючи сторінки театру / К. Сліпченко // Четвер, 2008. – 10 лип. (№ 28 (679)).
14. *Худицький В.* Актор Богдан Козак : «Секретар ЦК колись викреслював у Шевченка «ляхи» – і писав «пани» [Електронний ресурс] / В. Худицький.
15. *Шевченківський концерт у Монреалі, 10 березня 2003 р.* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.zustrich.quebec-ukraine.com/news03_1.htm

Резюме

Вперше проаналізовано життя і творчість Т. Шевченка в жанрі літературної композиції на прикладі сучасних мистецьких здобутків видатних українських акторів і театральних колективів.

Ключові слова: Т. Шевченко, літературна композиція, жанрові вирішення, акторське виконання.

Summary

Kukuruza N. Life and creative work in literary contexture of Shevchenko: modern genre solutions

In the article the analysis of life and art of Shevchenko is first presented in the genre of literary composition on the example of modern artistic decisions of the greatest Ukrainian actors and theatrical collectives.

Key words: T. Shevchenko, literary composition, genre decisions, actor implementation.

Аннотация

Кукуруза Н.В. Жизнь и творчество Т. Шевченка в литературной композиции: современные жанровые решения

Впервые представлен анализ жизни и творчества Т. Шевченко в жанре литературной композиции на примере современных художественных решений украинских актёров и театральных коллективов.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, литературная композиция, жанровые решения, актерское исполнение.

Надійшла до редакції 7.11.2014 р.

УДК 371(477.86)«XVIII/XIX»

Л.М. Білоус

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ РОГАТИНЩИНИ НАПРИКІНЦІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

На рубежі ХІХ-ХХ століть активізується суспільне відродження Галичини, велику роль у ньому відіграло створення в багатьох містах і селах філій Товариства «Просвіта». Оскільки Австро-Угорщина залишалася багатонаціональною державою, то її урядом було проголошено рівність усіх релігій, підтримку освіти, створення шкіл з «місцевою мовою» для селян і міщан, створення вищих шкіл для духовенства. Ці чинники сприяли піднесенню українського духу в Галичині [13; 40]: розвиваються національні школи, культурні товариства, відкриваються бібліотеки, читальні, розгортається видавнича діяльність, зокрема укладаються і друкуються підручники для українських шкіл. Культурний рух особливо поживався в другій половині ХІХ ст. Тоді діяла українська гімназія, у Львівському університеті було дозволено навчання українською мовою.

1873 р. у Львові розпочало діяльність Літературне товариство ім. Т. Шевченка, яке 1893 р. реорганізувалося в Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Воно взяло на себе функції української академії наук з історико-філософським, філологічним та математико-природничо-медичним відділеннями. Вільно діяла незалежна від влади українська греко-католицька школа – один із найважливіших чинників виховання українства.

1868 р. група студентської молоді на чолі з А. Вахнянином заснувала Товариство «Просвіта», поставивши собі за мету піднести рівень освіти серед народу, популяризувати знання, які б сприяли інтелектуалізації і духовному відродженню української нації [7; 33]. Згідно з новим статутом, ухваленим 25 березня 1891 р., Товариство реорганізувалося з просвітницького у просвітньо-економічне. Передбачалось запровадження шпіхлірів (складів) для збереження зерна, створення рільничо-господарських і промислових спілок, відкриття крамниць, позичкових і ощадних кас. Просвітні організації допомагали членам у закупівлі насіння, сільськогосподарських машин та реманенту, вишукували для них джерела заробітків. Статут укладено тоді ще молодим адвокатом, у майбутньому президентом Крайового Союзу Ревізійного, політичним діячем К. Левицьким (1859-1941 рр.), який був тісно пов'язаний з Рогатином [7; 34].

Діяльність «Просвіти» в Галичині означеного періоду досліджували такі науковці, як Р. Гарат [6], А. Грицан [9], О. Малюта [14].

У дисертаціях І. Воробець [5], Л. Генік [8], Т. Завгородньої [11], У. Кецик [12], В. Стинської [19], Б. Ступарика [20] розкривалися проблеми навчання і виховання в тогочасних освітніх закладах. У дослідженнях названих авторів частково піднімалося питання культурно-мистецького життя й Рогатинщини.

У часи австрійської та польської окупації протягом 1880-1939 рр. на Рогатинщині налічувалося понад 100 населених пунктів. Її територія охоплювала сучасні Рогатинський і північну частину (до р. Дністер) Галицького районів Івано-Франківської обл.

1891 р. у повітовому місті Рогатині засновано філію Товариства «Просвіта» [7; 34], яка сприяла організації читалень у різних куточках повіту. Першим її очільником був священник с. Путятинці о. Й. Яворський [16; 69]. Вже через рік на Рогатинщині нараховувалося 15 читалень. Засновані у 1894 р. Жовчівська та Бурштинська читальні стали ще двома опорними пунктами для організації таких закладів.

Процес заснування читалень активніше відбувався у західній частині повіту. Більшість читалень виникли тут до 1900 р.: села Загір'я (1893 р.), Різдвяни (1894 р.), Колоколин (1895 р.), Залужжя (1895 р.), Дегова (1896 р.), Васючин (1897 р.), Чагрів (1897 р.), Чернів (1898 р.), Черче (1898 р.), Підмихайлівці (1898 р.), тоді як у східній частині повіту читальні функціонували після 1900 р.: Чесники (1901 р.), Желибори (1901 р.), Стратин (1903 р.), Коростовичі (1904 р.), Бовшів (1907 р.), Дитятин (1909 р.), Пуків (1912 р.) і т.д. [21].

Засновниками філій в містечках і читалень у селах були греко-католицькі священники. Зокрема, до 1914 р. філіями у Рогатині керував о. С. Городецький (с. Вербилівці). Він, ставши головою Українського педагогічного товариства «Рідна школа», очолив «Комітет будови української гімназії в Рогатині», на яку пожертвував частину коштів. Здобних до навчання дітей священник утримував добровічно, забезпечував житлом і харчуванням, сприяв розвитку культури, брав участь в політичному житті краю [1; 193]. Пізніше організовано кілька українських інституцій як у сфері господарській, суспільній, так і в ділянці культурологічній. Організаторами цих починань, ініціаторами заснування установ, скерованих на утвердження українства, були священники [17; 20, 16; 69]. Так, засновниками «Просвіти», «Рідної школи», кооперативів, молочарень, релігійних і спортивних товариств на Рогатинщині були священники І. Созанський, І. Ратич, М. Кравчук (с. Черче), о. В. Соловій (с. Пуків), о. Павло та його брат Теодосій Кудрики (декан Рогатинщини), о. І. Щербанюк (с. Вербилівці), о. М. Петрів (с. Підкамін), о. Д. Хабурський (с. Явче), о. Б. Смик (с. Колоколин) та ін. Майже всі вони докладали чимало зусиль для виховання молоді у релігійному, національному, пластовому і патріотичному дусі [3; 61].

До I світової війни просвітницька робота в сільських читальнях велася жвавіше, ніж у містечках, де просвітянський рух гальмувався з певних причин. У населених пунктах, що мали статус містечок (Більшівці, Бурштин, Букачівці, Княгиничі, Кукільники, Підгороддя, Підкамін, Стратин-Місто, Фирлеїв), значний вплив на громадське життя мало москвофільство, польські та єврейські товариства [21]. У Львові виходив щорічник «Листи читалень «Просвіти», у якому подавалась інформація про діяльність філій. В одному з них за 1912 р. розповідається про заснування торговельно-касових курсів у Рогатині: «Курс розпочався дня 1. падолиста а зглядно 9. падолиста 1911 р. бо в часі від 1-8 падолиста уділювано виключно науки читання, писання і рахования, а доперва від 9/XI. Розпочато властиву науку предметів фахових». У повідомленні йдеться про те, що на «курс писарський зголосилося около 100 учасників, а на курсі торговельнім брало участь заледве 15 учеників» [15; 287]. Отже, у даний період українці прагнули бути освіченими.

У лютому 1909 р. о. С. Городецький на засіданні філії Товариства звернувся до присутніх щодо необхідності заснування приватної української гімназії в Рогатині. Її історія починалася з приватних курсів у с. Заланові, які заснував кілька років перед тим о. О. Ваньо. Міністерство освіти та віросповідань 6 вересня 1909 р. дало дозвіл на відкриття гімназії в Рогатині [18; 2]. Урочистості з нагоди цієї події відбулися 15 вересня 1909 р. [18; 3]. У «Річнику VI. Письмо з Просвіти» 1912 р. зазначено, що «Приватна українська гімназія філії Р.П.Т. в Рогатині може послужити взірцем навіть для державних гімназій. Її світлий розвій під кожним оглядом дає найкрасший доказ живучости нашого народа і культурному рухови серед нашого громадянства» [15; 57]. В Рогатинській гімназії з метою надання допомоги учням з бідних родин створене 20 січня 1910 р. товариство «Шкільна поміч». Члени товариства сплачували внески та збирали пожертвування в фонд «Шкільної помочі», організували платні концерти, вистави та забави. «Основна мета товариства – допомога грошовими видатками на харчування, одяг, житло учнів, побудову бурси (гуртожитку) для учнів та турбота про учнів в часі їх хвороби» [4].

У 1923-1924 рр. видавався вісник Рогатинської філії Українського педагогічного товариства під назвою «Рогатинець». Редагували його А. Лотоцький, М. Венгжин (Угрин-Безгрішний) та художник Ю. Пянькевич. Вісник друкував статті на шкільні та літературні теми, вмщував матеріали з історії рідного краю, закликав до спільної боротьби на ниві просвіти [4].

У роки I Світової війни діяльність читалень припинилася. Лише в 1917 р. поодинокі читальні відновили свою роботу, головним напрямом діяльності яких в повоєнний період був аматорський театр. Найбільш вдалим проектом філії можна вважати створення українського мандрівного театру «Промінь», що діяв до 1939 р. Основним місцем його перебування був Рогатин. Керівник театру – М. Комаровський (пом. 24.11.1972 р. у Заліщиках). Артисти театру: Бобель, Остапович, Чайковська, Головка, Залізник, Іванців, Ільків Андрій з Чернева, Софія Червінська з Рогатина, Василь Левицький з Васючина.

Після 1939 р. більшість артистів перейшли до Тернопільського і Станіславівського театрів. Відомо, що колишній артист театру «Промінь» Мельник В. та його дружина тривалий час працювали в Івано-Франківському драмтеатрі [4].

Постановка антиурядових п'єс призвела 1923 р. до остаточної заборони діяльності філії повітового центру. Проте філії продовжили роботу під вивіскою «Рідної Школи».

З середини 1920-х рр. ускладнилася ситуація в Рогатинській і Бурштинській філіях, коли провід захопили представники ліберальних і радикальних політичних партій, погляди яких розходились щодо бачення майбутнього України. Протистояння поглинало більшу частину часу та сил, що негативно впливало на діяльність сільських читалень. З 1925 р. їх кількість невпинно зростала, але відносини з філіями залишалися напруженими, внаслідок чого в 1928 р. Бурштинська читальня разом із вісьмома іншими сусідніх сіл перейшли під юрисдикцію Рогатинської філії.

Форми діяльності «Просвіти» на Рогатинщині в 30-х рр. XX ст. були різноманітними: організація курсів з ліквідації неграмотності, проведення просвітніх осінньо-зимових тематичних курсів, заснування по селах економічних, просвітницьких і молодіжних товариств, поповнення фондів бібліотек, читалень.

У 1922 р. Східна Галичина опинилася під владою Польщі, уряд якої обіцяв українцям через окремий закон дати автономію і припинити колонізацію. Хоч цей акт гарантував українцям широкі права в галузі шкільництва, а навіть університетської освіти, польська сторона не виконала свого зобов'язання і посилила колонізацію краю. В таких умовах українці шукали шляхів до самооборони і утвердження. Шкільництво перебрало в свої руки товариство «Рідна школа», яке утримувало українські гімназії, учительські семінари, промислові і початкові школи. Цю роботу «Рідна школа» здійснювала з допомогою «Кружків» в окремих місцевостях. У 1927 р. на теренах Рогатинщини діяло 16 таких кружків із понад 1500 членами [2; 55-56].

У серпні 1930 р. українці в Галичині пережили моральне приниження під час «пацифікації». В селах Рогатинщини каральні загони нищили читальні «Просвіти», кооперативи, молочарні, каси Райффайзенки, хатне майно, забирали харчові продукти, або викидали їх. У Рогатині найбільше потерпіли читальня «Просвіти» та українська гімназія. В залах і приміщеннях читальні лежали на підлозі порвані книжки, поламані шафи, понижені картини [2; 55-56]. Польська влада закрила гімназію 25 вересня 1930 р. За підтримки митрополита А. Шептицького в приміщенні гімназії відкрили філію Львівської малої духовної семінарії під покровом священно-мученика Йосафата [18; 7]. Заснована у першій половині 1931 р. т.зв. «Мала духовна семінарія» зобов'язувалась виконувати функцію гімназії, щоб «підготувляти охочих до дальших теологічних студій» [2; 56]. Початок роботи семінарії пов'язаний з переслідуванням з польської сторони, бо вже 31 червня 1931 р. поліція і польські шкільні інспектори провели в ній ревізію, опечатали канцелярії, шкільні зали і кабінети, забрали багато шкільних документів. Через два роки українську гімназію в Рогатині відновлено.

Наприкінці 1930-х рр. політичні непорозуміння в Рогатинській філії «Просвіти» стали причиною заборони матірнім товариством у Львові її діяльності. Серед сільських читалень «Просвіти» створювалася «Молода просвіта», головним завданням якої стала підготовка молоді до політичної та збройної боротьби за незалежність України. Товариство розширює свої зв'язки з Об'єднанням українських націоналістів. Саме з цієї причини Рогатинське староство закрило читальні «Просвіти» у Бовшеві, Жовчеві і ін. [21].

Таким чином, особливості розвитку культурно-мистецького життя на території Рогатинщини сприяли консолідації українського суспільства, відродженню та утвердженню національних українських традицій. Провідну роль у цих процесах відігравали представники української греко-католицької церкви та світської інтелігенції, а також місцеві активісти. Завдяки їхній ініціативі створювалися осередки товариства «Просвіта» в селах та містах краю. Діяльність товариства створила умови для подальших державотворчих процесів у середовищі української нації.

Список використаної літератури

1. **Арсенич П.** Культурно-громадська діяльність греко-католицьких священників другої пол. XIX – початку XX ст. / П. Арсенич // Рогатинська земля : історія та сучасність. Матеріали І наук. конф., 24-25 берез. 1995 р., м. Рогатин. – Л.-Рогатин, 1995. – Т. 1. – С. 193–196.
2. **Білоус В.** Історія шкільництва та освіти на Рогатинщині / В. Білоус // Рогатинська земля : історія та сучасність. Матеріали І наук. конф., 24–25 берез. 1995 р., м. Рогатин. – Л.-Рогатин, 1995. – Т. 1. – С. 53–58.
3. **Білоус Л.** Релігійно-суспільна діяльність греко-католицьких священників на західноукраїнських землях наприкінці XIX – в першій пол. XX ст. (на прикладі локальної ситуації на території Рогатинщини) / Л. Білоус // Матеріали Міжнар. наук. конф. «Україна-Ватикан : державно-церковні відносини в контексті досвіду об'єднаної Європи», 26-28 трав. 2011 р. – Галич : Інформ.- вид. від. Нац. заповідника «Давній Галич», 2011. – 2 зошит. – С. 60–67.
4. **Бойкевич О.** Рогатинщина в іменах, назвах, подіях [Електронний ресурс] / О. Бойкевич. – Режим доступу : <http://rogatyn.info/?m0prm=40&showItem=62>
5. **Воробець І.** Освіта дорослих у Галичині (1891–1939 рр.) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / І. Воробець. – Івано-Франківськ. – 2001. – 20 с.
6. **Гарат Р.** Діяльність товариства «Просвіта» в Галичині (1868–1921 рр.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Р. Гарат ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці, 2004. – 17 с.
7. **Гелей С.** Рогатинщина в контексті українського відродження в Галичині / С. Гелей // Рогатинська земля : історія та сучасність. Матеріали І наук. конф., 24-25 берез. 1995 р., Рогатин – Л. : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – С. 30–38.
8. **Геник Л.** Релігійно-моральне виховання в українських навчальних закладах східної Галичини кінця XIX – початку XX ст. : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07 / Л. Геник. – К., 2003. – 25 с.
9. **Грицан А.** Діяльність товариства «Просвіта» на Прикарпатті (1920–1939 рр.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / А. Грицан ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці, 2003. – 20 с.
10. **Грицан А.** Просвітня зоря Прикарпаття. Нариси про історію товариства «Просвіта» на Прикарпатті між двома світовими війнами (1921–1939 рр.) / А. Грицан. – Івано-Франківськ : Сіверсія, 2000. – 180 с.
11. **Завгородня Т.** Розвиток теорії і практики навчання в Галичині (1919–1939 рр.) : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01 / Т. Завгородня. – К., 2000. – 49 с.
12. **Кецик У.** Громадянське виховання учнів українських професійних шкіл Галичини (перша третина XX ст.) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / У. Кецик. – Івано-Франківськ. – 2005. – 19 с.
13. **Кравченко О.** Рогатинщина на протязі віків. Рогатинщина під Австрією, 1772–1918 / О. Кравченко // Рогатинська земля. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1989. – Т. 1. – С. 39–44.

14. **Малюта О.** «Просвіти» і Українська державність (друга пол. XIX – перша пол. XX ст.) / О. Малюта. – К. : Просвіта, 2008. – 840 с.
15. **Письмо з Просвіти.** Орган Товариства «Просвіта» у Львові. Річник VI / під ред. Ю. Балицького. – Л., 1912. – 382 с.
16. **Польовий Я.** Духовенство Рогатинщини / Я. Польовий. – Л. : Вид-во Львів. музею історії релігії «Логос», 2013. – 528 с.
17. **Польовий Я.** Священики Рогатинщини / Я. Польовий. – Л. : Вид-во «Логос», 2008. – 212 с.
18. **Рогатинська гімназія ім. Володимира Великого.** 100 років. – Рогатин, 2009. – 15 с.
19. **Стинська В.** Система шкільництва в Галичині (кінець XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / В. Стинська. – Івано-Франківськ. – 2004. – 21 с.
20. **Ступарик Б.** Розвиток шкільництва Галичини 1772–1939 рр. : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01 / Б. Ступарик ; АПН України, Ін-т педагогіки і психології професійної освіти. – К., 1995. – 48 с.
21. **Федунків З.** Просвітянський рух на Рогатинщині [Електронний ресурс] / З. Федунків. – Режим доступу : <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/21/030Fedunkiv.pdf>

Резюме

Йдеться про заснування та діяльність філії Товариства «Просвіта» на території Рогатинщини Івано-Франківської обл. у 1891-30-ті роки XX ст., його внесок для розвитку культурно-мистецького життя.

Ключові слова: товариство «Просвіта», «Рідна школа», гімназія, читальні, аматорський театр, Рогатинщина.

Summary

Bilous L. Cultural and art life of Rohatyn in the end of the XIX to early XX cent.

The article deals with foundation and activities of the Prosvita society on the territory of Rohatyn Region Ivano-Frankivsk Oblast from 1891 till the 1930s, its contribution to the development of cultural and art life.

Key words: «Education» society, «Alma Mater», gymnasium, reading rooms, amateur theater, Rohatyn Region.

Анотація

Билоус Л.М. Культурная жизнь Рогатинщины в конце XIX – начале XX века

Рассматривается процесс создания и деятельности Общества «Просвита» на территории Рогатинщины Ивано-Франковской области с 1891 по 30 гг. XX в., его вкладе в развитие культурной жизни.

Ключевые слова: общество «Просвита», «Родная школа», гимназия, читальни, самодеятельный театр, Рогатинщина.

Надійшла до редакції 30.10.2014 р.

УДК 168.522:72

Р.В. Кюнцлі

КОРЧМА ТА ШИНОК ЯК ФЕНОМЕН СПІВІСНУВАННЯ ЄВРЕЇВ І УКРАЇНЦІВ У КУЛЬТУРНО-ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА

Постановка проблеми. Українська традиційна архітектура – це те, за допомогою чого людина відтворила себе, свій внутрішній світ, світобачення і світосприймання. Тому вивчення української традиційної архітектури та її елементів є демонстрацією особливостей своєї індивідуальності в просторі і часі. Корчми та шинки є структурними елементами українського села, а тому заслуговують на окреме вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання корчми та шинку, як складової архітектурного силуету села, в Україні досліджували Ю. Янсон, П. Чубинський, А. Данилюк.

Виклад основного матеріалу. Гармонія функціональності і естетичності є унікальним явищем українського села, що знайшла свій вияв у композиційному розвитку села. Гармонія функціональності і естетичності проявила себе в інтуїтивному розташуванні структурних елементів села, де об'ємно-просторові параметри будівель гармоніюють не лише з розмірами людини, але й пропорційно співіснують із рослинністю, вуличною мережею тощо. Горизонталі та вертикалі окремих композиційних елементів не порушують пластики, параметри якої сама природа задала за основу.

Сільська церква, як домінанта села, височіє над хатніми та господарськими архітектурними вирішеннями, але не домінує своїми формами на плавну композицію села, вказуючи своєю архітектурою на духовні акценти сільських жителів, авторитет церкви, об'єднуючий фактор громади.

Студні, криниці, джерела були важливим елементом громадського простору села. Сюди можна зарахувати й школу, читальню, хрести та фігури, шинок, корчму, млин, кузню, які, хоча і були в більшості

випадків приватними (кузня, млин), проте виконували важливі суспільні функції: спілкування, обмін інформацією, обговорення справ громади тощо. Усі вищевказані будівлі формували архітектурно-художній образ села.

Корчми та шинки, прообрази сучасних ресторанів і мотелів, були структурним елементом українського села. Коли згадуємо ці заклади, то неодмінно згадуємо і про їх господарів, що були невід'ємною частинкою української громади – євреї шинкарі та корчмарі. Євреї з українцями «...як у Галичині, на Волині, Поліссі чи Поділлі, на Чернігівщині, складали ... одне населення, де часом на трьох українців припадали один чи два євреї і «жодна справа між українцями не вирішувалась без жида» (галицька приказка, яку пригадала на українсько-єврейській конференції З. Франко)» [9; 20].

Євреї добре вписувались в економічне життя Галичини. М. Лесков, який довгий час жив в Україні, заперечуючи тезу, поширювану імперською пресою і не забуту досі, ніби «жиди навчили слов'ян пити, споїли їх», писав: «В любом местечке, где есть пять, шесть шинкарей, – все остальное еврейское население промышленяет иным; и в этом смысле остальные жители из крестьян находят в труде тех евреев значительные удобства... Евреи столярничают, кладут печи, штукатурят, малярят, портняжничают, сапожничают, держат мельницы, пекут булки, куют лошадей, ловят рыбу. О торговле нечего и говорить» [9; 90].

В «Етимологічно-семантичному словнику української мови» І. Огієнко подає лексему корчма так: «Корчма – заїздний дім з гостинницею. На тему походження й першого значення цього слова, що є в усіх слов'янських мовах, далі ведуться дискусії.

Значення цього слова проходило тривалий процес мутації. Старослов'янське слово *к р ъ ч ъ м а в л я т и* означало «займатися дрібною торгівлею».

В Україні слово «корчма» означало міцний алкогольний напій. Згодом почало визначати місце продажу й випивки спиртних напоїв. Опісля його вживання було для означення гостинниці з заїздом.

Право бути власником корчми мав тільки шляхтич. Звичайно, шляхта здавала корчми в піднаєм (оренду). У Литовській Метриці XV-XVI вв. записано багато оренд на корчми, часом навіть і духовним особам» [4; 272]. Шинок, за Огієнком, походить від німецького Schenke [5; 510] – дарувати.

Корчми і шинки – два прототипи сучасних ресторанів і мотелів – були ще й зародками стаціонарних пунктів торгівельних стосунків. Тобто селяни вже не мусіли нести яйця чи квасолу на ринок, вони могли здати свою продукцію корчмареві, а натомість купити сіль, нафту, сірники.

Корчма, як правило, розташовувалась на околиці села або на перехресті великих доріг. Про роль корчми у житті села писав П. Чубинський «Корчма – это народный клубъ: сюда сходятся въ часы досуга мужнины и женщины и заводять дружескія бесѣды съ знакомыми и пріятелями, которые приходятъ въ корчму не съ тою цѣлю, чтобы выпить и закусить на свой или чужой счетъ, но больше являются съ намѣреннымъ людей посмотреть и себя показать, и выходятъ оттуда всегда почти, если не въ пьяном видѣ, то по крайней мѣрѣ, выпивши» [8; 448].

У XIX ст. подільська корчма залишалась місцем проведення навіть деяких свят, наприклад, свято, відоме під назвою розгри чи русалі (росалі)... Корчма була також своєрідною нотаріальною конторою. Тут оформлялись і закріплювались могоричем всілякі договори, угоди. Вона ж виконувала роль заїжджого двору, у якому могла зупинитись та переночувати проїжджа людина. Працював шинок до пізньої ночі. О 10-11 годині вечора це було чи не єдине місце на селі, де ще горіло світло [6].

Про роботу шинка Чубинський писав: «Шинок открытъ во всякое время; и даже среди ночи, если кто-нибудь постучится въ окно, спящій шинкарь немедленно встаетъ, зажигаетъ свѣчу и отворяетъ дверь посѣтителю, хотя бы послѣдній взялъ только на нѣсколько копѣекъ» [8; 86].

На селі корчма була місцем, де можна було дізнатися найновішу інформацію про події в країні, селі, роботу тощо. І. Нечуй-Левицький, описуючи корчму у херсонських степах, писав: «В корчмі сиділи жиди, держали горілку й закуску і за все брали чималі гроші. ...Бурлаки випили по чарці горілки, з'їли по шматочку хліба з цибулею і переночували під корчмою. Вони розпитали в жидів, чи не можна де в близькому селі стать на роботу на тиждень або на два. В їх було обмаль грошей, а до Бессарабії ще було далеко. Жид справив їх на село Колонтаївку, де в пана на ціле літо наймались строкові бурлаки [3; 62].

Що ж собою являла корчма? Досить детальну інформацію про зовнішній і внутрішній вигляд корчми дістаємо з академічного видання «Народна архітектура українських Карпат XV-XX ст.: «...Корчми XVI-XVII ст., як зазначали ревізори, нічим не відрізняються від сільських хат. Корчма у м. Турка (на той час село), побудована з протес (обтесана з внутрішнього боку на один кант колода – автор), складалася з сіней та хати-п'ятистінки з комірчиною при напільній стіні, вхід до якої вів із хати. В хаті було двоє маленьких віконць, курна глиняна піч, гряди під стелею. За актом перевірки 1747 р. корчма у с. Липовець крита соломною, складалася з сіней та п'ятистінки, в якій двері у комірчину-ванькир вели і з хати, і з сіней. В хаті було три віконця [2; 201]...Корчма в с. Хашів (Турківський р-н) такого ж плану, проте тут подано низку додаткових даних, що дозволяють краще уявити приміщення корчми. Зокрема зазначено, що у «сіни виходила глиняна піч з казаном для перегону горілки, біля печі корито для води та інше обладнання, з чого можна зробити висновок, що сіни були досить широкі. Цікавий і опис кімнати: глиняна піч, три віконця, стіл завдовжки в п'ять ліктів (понад 2.0 м.), дві лави та три мисники для посуду. Стіл стаціонарний, на вкопаних стовпчиках. В комірчині, як спеціально зазначено, – дерев'яна підлога. До корчми прибудована стайня; вся будівля мала спільний, критий соломною дах» [2; 202-203].

У Музеї народної архітектури в м. Переяслав-Хмельницький зберігається будівля корчми початку XIX ст. За планом вона поділена на дві половини. Середня частина, що відповідає сіням, використовується як

заїзд. У лівій стіні прорубані двері до готелю, котрий займає половину будівлі і складається з двох приміщень (кімнат для гостей). Праву половину будівлі займає житло корчмаря та обідня зала. Приміщення освітлюється за допомогою вікон: два на чільному фасаді та одне на причілковому. До напільного боку кімнати господаря прибудована комора [1].

Наявність корчм у селі говорила про його платоспроможність. Із таблиці добре видно, що торгівля процвітала в Житомирському, В.-Волинському, Дубніському повітах, де корчем та шинків було найбільше, бідне ж населення проживало в Овруцькому, Ковельському, Рівненському повітах.

Повіт	Кількість корчем і шинків	Корчма чи шинок, наскільки жителів	Корчма, шинок, на кв. верст
В.-Волинський	364	495	11.5
Дубнівський	338	416	10,3
Житомирський	409	674	16.5
Ізяславський			
Ковельський	205	796	31
Кременецький	241	1196	23
Луцький	253	620	26
Н.-Волинський	243	900	26
Овруцький	98	1498	94,8
Острозький	-	-	-
Рівненський	160	1125	47
Старокостянтинівський	403	751	13,1
По губернії	2714	760	23

Історія свідчить, що присутність євреїв в українських селах та містах сприяла розвитку торгівлі та обігові товарів.

«Небольшой австрийский город Черновцы в XIX – нач. XX в. представлял собой особое явление в еврейском мире. В глазах и мнении многих, кто знакомился с городом, слышал о нем или общался с его жителями, Черновцы имели репутацию богатого делового и финансового центра, а его жители слыли интеллектуалами. Существует много свидетельств публицистов, писателей, политиков и простых обывателей, содержащих характеристику города. Его называли «маленьким Парижем» и «маленькой Веней», говорили о том, что Черновцы – это корабль наслаждения с украинской командой, немецкими офицерами и еврейскими пассажирами. Корабль, который постоянно курсирует между Западом и Востоком. Что касается корабля, о котором высказался известный австрийский публицист Г. Гайнцен, весь парадокс в том, что офицерами были не только немцы, а командой – не только украинцы, или русыны, как называли они себя в XIX веке. Евреев никак нельзя было назвать просто пассажирами.

Продолжая метафору, можно утверждать, что евреи работали в трюме кочегарами, на палубе матросами, нередко стояли за штурвалом, были штурманами, лоцманами корабля и его капитанами. В этом-то и заключается черновицкий феномен» [12; 215].

За свідченнями майстрів художнього слова корчми та шинки мали не дуже привабливий вигляд, а це свідчить по те, що корчми перебували у розпорядженні бідних євреїв. П. Чубинський, описуючи корчмарство в Україні, наголошує, що цією галуззю займались бідні або незаможні євреї з простого класу і саме такі євреї, на відміну від заможних, були чесними у ставленні до християн [8; 85-87]. Підтвердження тому можемо навести свідчення Р. Петріва (1927 р.н.), з с. Велика Воля Миколаївського р-ну Львівської обл. «...шинок у селі розташовувався в центрі села. Це була не велика будівля, а скоріше селянська хата, чисто вибілена. Корчмарем у селі був єврей-хасид Арон Кельман – людина чесна і богобоязлива, а тому селяни його поважали і довіряли йому. Вирішувати суперечки чи навіть непорозуміння у сім'ї йшли до священника або в шинок». Проте зовнішній вигляд корчми не міг бути зразковим у бідного власника, тому у художній літературі сільська корчма зображена убого та непривабливо: «Корчма була збудована з сірого піскуватого каменя й стояла не обмазана» [3; 62]. «Робітники день і ніч заповнювали простору, брудну і вогку шинківню... [10; 223]. «В шинку не було нікого; брудна, вогка світлиця була слабо освічена одною лампою, що сумовито гойдалася на стелі, а за шинквасом дрімала стара товста жидівка» [11; 62]. Не слід не враховувати і суб'єктивне Франкове бачення. Побут українського села І. Франко зображує у своїх творах і навіть у дослідженнях вкрай непривабливо. Проте документальні записи дають нам і зовсім інше бачення зовнішнього виду корчми в українському селі.

У с. Лукавиця Самбірського р-ну, корчма, відома за описом 1795 р., що могла походити з кінця XVII чи початку XVIII ст., складалася з житлової частини (п'ятистінки розміром 9,7х 6,01 м.) та широких сіней (3,47 м.), до яких при напільній стіні був прибудований великий заїзд (9,5х 11,56). У сіни вели широкі двостулкові ворота, а в заїзд із сіней – широкий проріз. Двері з сіней праворуч вели у кімнату, звідти – у ванькир, а з просторого ванькира (6х4 м.), що служив одночасно коморою і житлом для сім'ї шинкаря, у мурований льох вели сходи. В кімнаті стояла велика мурована піч та грубка, що одночасно обігрівали і ванькир. З печі спеціальний великий отвір для підвішування казана виходив у сіни. Кімната мала чотири вікна: два – у південній та два у західній стіні, ванькир – одне вікно у західній стіні» [2; 204]. У такій корчмі бачимо перші вирішення для зручності заїжджих людей та їх коней. «Широкий на всю напільну стіну корчми заїзд мав у напільній північній стіні широкі подвійні ворота, у східній та західній – по два вікна. Вздовж східної стіни був влаштований жолоб для худоби, а в південно-західному кутку, при північній стіні ванькира знаходився туалет («виходок»))» [2; 204]. Така корчма не могла бути темна і волога, оскільки стіни мала заввишки 3,47 м. складені з тесаного дерева, дах спільний для всього будинку, чотирихилий, з нахилом 45°. Корчми не тільки будували з добротного тесаного дерева, але й мурували. У с. Сіде Самбірського р-ну, корчму – заїзд вимурували з цегли 1806 р. Її зовнішні розміри досить вагомі (9,5 х 21,26 м.). тут є уже спальня кімната для гостей, збудована при північній стіні ванькира, тобто за рахунок зменшення площі заїзду. Розміри вітальні і ванькира однакові – 6х4м. Дах спільний, чотирихилий [2; 205].

Корчми постійно удосконалювались у плануванні. У смт. Солотвин (Богородчанський р-н) велика корчма – заїзд відрізнялася від уже згаданих тільки шириною, тут із протилежного боку сіней була збудована торгова зала, власне корчма, а вивільнена таким чином кімната використовувалася як додаткова спальня для гостей. Розширення будівлі дало можливість влаштувати стійла для худоби вздовж східної і західної стін заїзду [2; 205].

Висновки. Як видно з описів корчем XVIII-XIX ст., архітектурне вирішення, планувальна та конструктивна її частина нерозривно пов'язана з традиційним народним будівництвом. Проте, комерційні мотиви, якими керувалися перші ресторатори України, диктували удосконалення первісних архітектурних варіантів, спричиняючи розвиток архітектури українського села. Тож, можна стверджувати, що до розвитку архітектурного силуету села долучилися і євреї, які створили в українських селах прототип сучасного мотелю та ресторану і, крім того, створили образ сучасного ресторатора: терплячого і толерантного, бо «посторонній наблюдатель не может надивиться терпѣнію шинкаря или шинкарки, съ какимъ они переносятъ капризы пьянаго ночного посѣтителя, который требуетъ то того, то другого, то вдругъ затянетъ громкую пѣсню и разбудить всѣхъ дѣтей» [8; 86].

Список використаної літератури

1. *Крапивка Г. А.* Наукове обґрунтування будівництва історико-культурного комплексу «Запорозька січ» [Електронний ресурс] / Г. А. Крапивка. – Режим доступу : <http://donklass.com/arhiv/histdisk/inskoz/inskoz/stati>
2. *Народна архітектура Українських Карпат XV-XVII ст.* – К. : Наук. думка, 1987. – 269 с.
3. *Нечуй-Левицький І. С.* Микола Джеря : повість / І. С. Нечуй-Левицький // Твори в 2-х т. / ред. коллег. І. О. Дзевєрін, М. П. Бажан, О. Т. Гончар та ін. – К. : Наук. думка, 1985. – Т. 1 : Повісті та оповідання. П'єса. – С. 435–536.
4. *Огієнко І.* Етимологічно-семантичний словник української мови / І. Огієнко. – Канада, 1982. – Т. 2. – 400 с.
5. *Огієнко І.* Етимологічно-семантичний словник української мови / І. Огієнко. – Канада, 1995. – Т. 4. – 557 с.
6. *Петросюк М. І.* Корчма як елемент громадського побуту подолян XIX ст. [Електронний ресурс] / М. І. Петросюк. – Режим доступу : <http://museum.vn.ua/articles/etno/petrosyuk>
7. *Торгівля і лихварство* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://puliny.at.ua/material>
8. *Труды этнографо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским Русским Географическим обществом* / под ред. П. П. Чубинского). – СПб., 1872, – Т. 7. – 608 с.
9. *Феллер М.* Пошуки, роздуми і спогади єврея, який пам'ятає своїх дідів, про єврейсько-українські взаємини, особливо ж про мови і ставлення до них / М. Феллер. – Дрогобич : Відродження, 1994. – 229 с.
10. *Франко І.* Слимак / І. Франко // Збір. тв. : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1978. – Т. 15. – 507 с.
11. *Франко І.* Муляр / І. Франко // Збір. тв. : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1978. – Т. 15. – 507 с.
12. *Франко І.* Етнографічна експедиція на Бойківщину / І. Франко // Жовтень, 1972. – № 9. – С. 137–143.
13. *Шевченко Н.* Черновці как феномен эмансипированного еврейства / Н. Шевченко // 36. матеріалів наук. конф. «Збереження єврейської історико-культурної спадщини як частки української та світової культури: правові, історичні, мистецькі та музейні аспекти» (12–14 листоп. 2007, м. Львів) та «Україно-єврейські взаємини: культурологічні, історичні, соціологічні аспекти», присвячена 90-й річниці проголошення ЗУНР (27–28 жовт. 2008, м. Львів). – Ч. II. – Л. : Наук. центр Іудаїки та Єврейського мистецтва ім. Ф. Петрякової, 2010. – 230 с.

Резюме

В архітектурному просторі українського села важливе місце належить корчмі та шинку як структурним елементам архітектурного середовища культурно-художнього простору українців. Корчми та шинки, збудовані

українськими майстрами, функціонували за рахунок євреїв, слугували не тільки місцем громадського спілкування, але й були першими прототипами культурно-побутових та розважальних закладів сільського населення.

Ключові слова: корчма, шинок, євреї, українське село, архітектурний простір села.

Summary

Kiuntslı R. Barrel shop and pub as the phenomenon of coexistence of jewries and Ukrainians in a cultural and artistic space of the Ukrainian village

In architectural space of Ukrainian village important place belongs to inns and taverns as an essential structural element of the architectural and cultural environment of Ukrainians. Taverns and inns, which were built by Ukrainian masters, but operated by Jews served as not only a place of public communication, but were also the first prototypes of cultural entertaining facilities in rural areas.

Key words: inn, tavern, Jewish, Ukrainian village, the architectural space of the village.

Аннотация

Кюнсли Р.В. Корчма и шинок как феномен сосуществования евреев и украинцев в культурно-художественном пространстве украинского села

В архитектурном пространстве украинского села важное место принадлежит корчме и шинку как структурным элементам архитектурной среды культурно-художественного пространства украинцев. Корчмы и шинки, которые были построены украинскими мастерами, но функционировали за счет евреев, служили не только местом общения, но и были прототипами культурно-бытовых и развлекательных заведений сельского населения.

Ключевые слова: корчма, шинок, евреи, украинское село, архитектурное пространство села.

Надійшла до редакції 10.10.2014 р.

УДК 7.072.2

Т.В. Шнуренко

ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ СОРОЧКИ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ»

Досліджуючи те чи інше питання в будь-якій галузі науки, обов'язково звертаємось до періодичних видань відповідного спрямування. Серед видань етнологічного та етномистецтвознавчого напрямку: «Киевская старина» (Київ), «Народознавчі зошити» (Львів), «Советская этнография», «Этнографическое обозрение», «Живая старина» (Москва), журнал «Народна творчість та етнографія» (з 2011 р. – «Народна творчість та етнологія») ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України посідає чільне місце у вивченні теорії, історії та сучасного стану народної культури. Праці українських, зарубіжних вчених, науковців діаспори, трибуна молодого дослідника, рубрика «Розвідки і матеріали», огляди та рецензії нових публікацій, описи різноманітної фондів, колекцій та рідкісних видань – далеко не повний перелік напрямів публікацій цього видання. На сторінках наукового видання знайшли місце і розвідки, присвячені дослідженню традиційного одягу та, зокрема, сорочки. Беручись до дослідження української сорочки як помітного явища народної культури, не можемо обійти увагою роботи тих вчених, які вивчали її ще в радянський час. Їх праця потребує згадки та оцінки, чого раніше детально не робилося.

Об'єктом пропонованого читачеві дослідження є статті, опубліковані в цьому журналі і присвячені висвітленню складової українського традиційного строю – сорочки – з точки зору сучасного дослідника.

Велике історичне та художнє значення українського народного костюма безумовне, як і його основного елементу – сорочки. Матеріали археологічних розкопок, наукових досліджень свідчать, що традиційна сорочка на території України почала формуватись ще до часів Київської Русі. Від глибокої давнини і впродовж усього існування сорочка задовольняла не лише матеріальні, а і духовні потреби людини, виконуючи необхідні побутові, соціальні, обрядові, магичні функції. В контексті дослідження традиційної сорочки звернемося до праць знаних науковців та матеріалів молодих вчених, надрукованих у цьому журналі.

Дана стаття є спробою огляду статей дослідників Карпатського регіону: Я. Прилипка, М. Костишиної, А. Патрус-Карпатського, А. Поріцького, Л. Шевченка, О. Командирова, О. Полянської, Т. Ніколаєвої, Т. Кара-Васильєвої, Я. Кожолянка.

Перше дослідження традиційного одягу гірських народів Карпат на сторінках журналу датоване 1940 р. («Мистецтво українських горців»). Л. Шевченко описує побут, традиційне житло, декорування житла, хатніх речей, килимарство. Авторка приділяє увагу і традиційному костюму, а саме орнаментативній чоловічій та жіночій сорочкам. Окрім технік вишивки, кольорової гамми, розміщенням вишивки на рукаві, знаходимо опис чоловічої сорочки з вишивкою коміра, манжет, верхньої частини рукава та низу сорочки. Таку сорочку носили навипуск, обов'язково під'язуючи поясом [12; 48].

Вивчення народного костюма та його елементів в історично-етнографічному контексті формування української нації – це питання розглянув у своїй статті відомий етнограф Я. Прилипка [12].

Аналізуючи праці Б. Куфтіна, Н. Грінкова, Т. Крюкової, Н. Лебедевої, В. Беліцер, М. Шмельової, Ф. Вовка, В. Богданова, Я. Прилипка досліджує кожний предмет народного одягу, його матеріал, форму, принципи крою та пошиття, кольорову гамму. Він простежує тісний зв'язок між традиційним одягом та етнічними, національними, локальними естетичними смаками, що традиційно складаються в конкретний комплекс або костюм певної етнографічної зони. Багато уваги приділено дослідженню української традиційної сорочки. Автор за способом сполучення пілок полотна на плечах виділяє чотири основних типи крою: сорочка з вставками, з суцільним рукавом, тунікоподібна та сорочка з «талійкою». Я. Прилипка дослідив зв'язок між шириною полотна та принципом пришивання вуставок: там, де традиційно виготовляють повотно шириною 45-50 см., вуставки пришивають по основі, де ширина 75-80 см. – пришивають по пітканню. Автор звертає увагу на таку закономірність: сорочки з вуставками, пришитими по основі, традиційно шийються з трьох полотен, а ті, що по пітканню – з двох. Як зразок перехрещення етнокультурних зв'язків, Я. Прилипка простежує ареал побутування сорочки, пошитої в дві та три пілки, порівнюючи їх з традиційними кроями сорочок сіверян, в'ятичів та древлян [12; 15]. Велике значення у дослідженні традиційного костюма та сорочки, як основної частини одягу, на думку автора, має колір вишивок, різноманітні техніки, художнє оформлення швів, розміщення та характер малюнків [12; 16]. У статті «З народного одягу Чернівецької області» [11] Я. Прилипка детально описує традиційний жіночий та чоловічий одяг Буковинського Поділля, який він мав можливість бачити на обласному святі пісні і танцю в м. Чернівці у травні 1959 р., де були представлені тунікоподібні жіночі сорочки строїв Буковинського Поділля та Гуцульщини, жіноча буковинська сорочка з двох частин, традиційні сорочки з «моршинкою» [9; 85]. Автор детально описує їх, звертає увагу на зміни крою та вишивки традиційної сорочки в зв'язку з використанням для пошиття народного костюма (сорочки) фабричних тканин [9; 89].

Відомий науковець М. Костишина впродовж 1975-1978 рр. у журналі «Народна творчість та етнографія» опублікувала три статті-дослідження одягу Буковини. У роботі, датованій 1976 р. [4], автор проаналізувала зразки жіночих костюмів, які побутували на території сучасних Новоселецького, Заставнівського, Кіцманського, Хотинського, Кельменецького та Сокирянського районів. Так звану «сорочку з зморшинкою» М. Костишина розглядає як найдавнішу та яка існує у двох варіантах: поликова і безполикова. Дослідниця зазначає, що для вишивки рукавів сорочок Заставнівського району характерні суцільні узорі без проміжків полотна, обведених каймою з трьох боків. Ця кайма утворює рамку, вишиту золотими або сріблястими нитками – «хіром» [4; 60]. Під поликом у верхній частині рукава вишивається смужка від 5 до 15 см. завширшки – «зморшка». Вишивка цього елемента геометрична. В основу орнаменталізації рукавів сорочок цієї місцевості, за спостереженнями дослідниці, покладено дрібні геометричні форми в поєднанні з геометризованими рослинними мотивами яскравих зелених, оранжевих, малинових, голубих, жовтих кольорів. Як зазначає М. Костишина, на відміну від дрібних орнаментальних мотивів Заставнівського району, для узорів сорочок Кіцманського району характерні великі рослинні елементи, що виконуються технікою рельєфного настилу бордовими, малиновими, бузковими кольорами в поєднанні з зеленим листям. Сорочки околиці м. Чернівці відрізняються рослинним орнаментом, вишитим симетрично. Порівнюючи сорочки Заставнівського, Кіцманського районів з сорочками Кельменецького району, М. Костишина зазначає різницю в ширині «зморшинки», відсутність чохла (манжетів). Замість них рукав такої сорочки збирається у зборку – «пшеничку». Стриману кольорову гаму вишивки сорочок Сокирянського району зобумовлює «чернятка» – орнаментальні косі смуги цього узору вишиваються лише чорним кольором. Вишивка, виконана технікою лічильної гладі, на думку авторки, справляє враження тканого узору [4; 61]. Дослідницею вивчаються принципи декорування, оздоблення, розміщення вишивки на сорочках цього регіону та відносно недавно (30-ті роки ХХ ст.) появу нових кроїв традиційних сорочок (сорочка на кокетці) [4; 62]. У своїй роботі «Художнє оформлення Буковинського народного костюма гірської місцевості» [5] М. Костишина зазначає, що в передгір'ї, рівнинних районах Карпат, в силу об'єктивних причин, зокрема, впливу міського одягу, зміни в художньому вирішенні традиційного костюма відбувалися швидше, аніж у гірських районах. Тим часом традиційні комплекси народного одягу горян збереглися до 50-х років ХХ ст. [5; 54]. Цієї ж думки дотримується і А. Патрус-Карпатський у роботі «Нове в побуті та культурі гірського села» [8]. Зокрема, він зазначає, що в гірських селах саме традиційна сорочка найкраще збереглася до цього часу (1950-ті роки) і на той час не вийшла з повсякденного вжитку [8; 94].

Вивчаючи всі елементи чоловічих та жіночих костюмів, М. Костишина [5] приділяє увагу дослідженню сорочки. Вона зазначає, що і чоловічі, і жіночі сорочки до середини ХХ ст. зберегли форми, що склалися до початку ХХ ст.: вишивка техніками «низь», «настиланья», «хрест», геометричні мотиви чоловічих тунікоподібних сорочок, цією ж технікою вишиті жіночі тунікоподібні сорочки та сорочки зі «зморшинками». Матеріалом для вишивання були вовна, шовк, сріблясті та золоті нитки, а також бісер [5; 54]. Використанню цих технік вишивки, принципів крою та шиття у моделювання сучасного одягу присвячена робота М. Костишиної «Буковинські традиційні мотиви в сучасному вбранні» [3]. Досліджуючи роботи модельєрів фабрики художніх виробів ім. Ю. Федьковича, вона звертає увагу на використання мотивів сорочок Буковинського Поділля [3; 20], а також елементів сорочки «рукав'янки», яка побутує в Путильському гірському районі Буковини (долина ріки Путили) [3; 21]. Цей район М. Костишина досліджувала у своїй попередній роботі.

У застосуванні елементів різних типів сорочок, технік вишивання, сучасного матеріалу, автор вбачає актуальність використання цього у моделюванні сучасного одягу.

З-поміж багатьох досліджень визначного науковця А. Поріцького, стаття «Етнографічне дослідження Карпат» [10] є методологічним довідником, за допомогою якого можна вивчати Карпати як окрему історико-етнографічну область. Початок дослідження Карпат в українській етнографії автор пов'язує з діяльністю І. Вагилевича (псевдонім І. Далібор, ХІХ ст.), Я. Головацького. Подальший етап дослідження Карпат автор пов'язує з діяльністю Наукового товариства ім. Т. Шевченка, яке виникло наприкінці ХІХ ст. у Львові. На думку вченого, важливими для вивчення матеріальної культури українців Карпат були роботи зарубіжних вчених К. Мошинського, Р. Кайндля, Я. Фальковського та ін. (9, с. 22). Проблему Карпатської історико-етнографічної спільності автор вбачає у тісному зв'язку з вивченням етнографічних груп українського народу, які здавна живуть на території Карпат. У статті визначаються спільні риси в традиціях українських горян – лемків, бойків, сусідніх народів, частина яких проживає по другий бік Карпат – угорців, поляків та словаків. Ця тема досліджується на матеріалі традиційного житла та народного костюма (на прикладі карпатської чоловічої сорочки-«волошки» розглядаються риси, характерні для усіх слов'янських народів) (10, с. 24).

Серед досліджень окремих етнографічних зон, районів, на сторінках журналу знаходимо матеріали з вивчення традиційної культури окремих населених пунктів. Однією з таких є стаття О. Командирова «Народний костюм Ряхівщини (с. Ясиня Закарпатської обл.)» [2]. Автор акцентує увагу на впливі традиційного одягу сусідніх народів – румунів, чехів, словаків та поляків, на графічний малюнок та кольорову гамму костюма, який побутує в цьому селі. Традиційний костюм О. Командирова вивчає за назвами одягу, типами виробництва та матеріалом [2; 83]. Як частина костюма досліджується і сорочка. Автор зазначає, що у с. Ясиня традиційна сорочка шиться з домотканого полотна. Полотно тчеться гуцулками з купованої пряжі. Сорочка складається з двох полотен. Можемо припустити, що ширина цих полотен 75-80 см (це у своїй роботі «Український народний одяг як джерело вивчення етнічної історії» досліджує Я. Прилипка). Якщо ширини двох полотен недостатньо, пришиваються з обох поків клини – «третиниці». Відштовхуючись від назви, можна припустити, що це відрізок завширшки у третю частину ширини полотна. Основне полотно з «третиницею» з'єднується вручну різнобарвним швом – «цирком» [2; 84]. На думку автора, характерними для жіночих та чоловічих сорочок Ряхівщини є обшивка комірів, дуди, широка вишивка пазухи. На пазухах Ясинівських чоловічих сорочок, під вишивкою часом вишивали великі літери – ініціали власників. До цікавих знахідок автора належить і краватка – «голер», яку носили чоловіки з вишитими сорочками. Традиційну вишивку за технікою, виконанням та матеріалом О. Командиров поділив на чотири види: 1) найдавніша (хрест без канви); 2) низинна (чорним виводиться графічний візерунок, який потім заповнюється основним кольором); 3) скована (нагадує двосторонню гладь); 4) бісер (досить пізній вид) (2, ст. 87). Етнограф О. Полянська в своїй статті «Особливості одягу населення Закарпаття» [9] досліджує ширший ареал цього регіону, зокрема проблему взаємопроникнення культур українців, угорців, румун та словаків, які проживають на цій території. Комплекс народних костюмів дослідниця поділяє на чотири типи: північний, південний, східний та західний. За спостереженнями авторки, для східного регіону характерні жіночі сорочки з яскраво вишитими уставками (для Ряхівщини характерна чорна основа вишивки, а для Косівщини – червоно-жовта) [9; 23], чоловічі сорочки – тунікоподібного типу. Для жіночих сорочок північного типу характерне багате оздоблення довкола шиї та на смугах густих зборів, які йшли від коміра до манжета і пояса. Таку вишивку називали «рамами». О. Полянська зазначає, що такий принцип декорування характерний і для сорочок південної частини Закарпаття. Локальну відмінність тут становить «волоська» жіноча сорочка тунікоподібного крою з чотирикутним вирізом для шиї [9; 24].

Досліджуючи західну частину Закарпаття, де тісно співмешкають українці, румуни, угорці та словаки, О. Полянська зазначає, що, приміром, сорочки угорок, які проживали на території Закарпаття, нагадували традиційні жіночі сорочки, характерні для багатьох регіонів України – традиційна сорочка «до підточки», в якій верхня частина шиться з тоншого полотна, а нижня – з грубішого. Водночас тут же існував інший вид сорочки – на територіях сучасних Берегівського та Виноградівського районів сорочку шили без рукавів, поверх неї одягали коротку білу блузку з дуже пишними рукавами [9; 25]. Блузки не були традиційною натільною одежею українців. У цьому вбачається вплив угорської традиції. Як зазначає О. Полянська, в угорських селах на території Закарпаття існують різні мотиви угорських вишивок декількох етнографічних груп цієї народності: колочаї, мезекеведжі, бузокі і полоці. Це зумовлено різним територіальним походженням переселенців [9; 25]. На території досліджуваної О. Полянською Закарпатської області побутувало два типи румунського народного костюма. Традиційний костюм загалом, як і окремі його елементи схожі з південноукраїнськими [9; 27]. Чоловічі сорочки цієї зони за кроєм тунікоподібні та зберегли старослов'янську назву – «кошуля» [9; 28]. Словацький одяг на досліджуваній О. Полянською території Закарпаття зустрічається лише у невеликій зоні словацьких поселень. У цьому одязі простежується вплив двох районів Словаччини – Липтова і Спіша. Тут побутувала характерна «липтовська» чоловіча сорочка («галена»): коротка, з дуже широкими та довгими рукавами, оздоблена внизу вишивкою, мереживом, а вгорі – тканим орнаментом. Вишивкою прикрашали рукави, комірець, пазуху та придол сорочки. Авторка зазначає, що жіноча традиційна сорочка словаків («опліча») під впливом українських традицій мала такий крій: густо збиралась навколо шиї, вишивалась навколо горловини, на плечах та манжетах. Поряд із чоловічою сорочкою «геленою» тут побутує загальнослов'янський вид чоловічого натільного одягу – тунікоподібна сорочка «кошуля» [9; 29]. О. Полянська зазначає, що, незважаючи на багатовікову територіальну відірваність українців Закарпаття від центральних районів, вони зуміли зберегти свою мову, культуру, назви та традиції виготовлення одягу.

Дослідження одягу українців Прикарпаття, яке свого часу провела М. Костишина [4], продовжили учені Т. Николаєва та Т. Кара-Васильєва [6].

У серпні 1987 р. здійснено експедиційне дослідження передгір'я Карпат уздовж річок Дністра і Прута (північна Буковина) та Покуття. Метою дослідження було виявлення локальних особливостей традиційного народного вбрання та вишивки. Матеріал збирався для підготовки випуску «Український народний одяг», який став складовою частиною історико-етнографічного атласу України [6; 67]. У своїй роботі дослідниці зауважують, що традиційний одяг в цій місцевості майже повністю вийшов із повсякденного вжитку, але в кожній родині збереглися комплекси народного вбрання сучасного виготовлення. Стародавні костюми мають люди переважно похилого віку.

Досліджуючи весь комплекс традиційного народного вбрання, Т. Николаєва та Т. Кара-Васильєва детально описують локальні особливості традицій крою, пошиття та вишивки традиційної сорочки. Вони визначили межі побутування реліктової сорочки тунікоподібного крою, яка в кожній місцевості мала свої особливості вертикальних чи горизонтальних композиційних побудов. Дослідницями детально описані локальні покутські жіночі сорочки з «крученими» рукавами, сорочки «рукав'янки», «на кокетці», «чернятки», поява бісеру у вишивці сорочок (50-ті роки минулого століття), особливості вишивки святкових сорочок (додавання шовку, золотої та срібної ниток, металевих пластинок – леліток). Співставлення композиційних прийомів, способів крою, технік вишивки та кольорової гами сорочок Буковини, а саме Заставнівського, Кіцманського, Кельменецького, Сокирянського, Вишницького, Сторожинецького, Новоселецького районів, допомагає виявити схожість, розбіжність та взаємозапозичення [6; 71–72]. Схожий детальний опис традиційних сорочок цього регіону знаходимо і в роботі М. Костишиної, про яку йшлося вище [4].

Покуття – територія Городенківського, Снятинського, Коломийського і частина Тлумацького районів, Т. Николаєва і Т. Кара-Васильєва виокремлюють у чітко визначений за своїми художньо-образними ознаками етнографічний регіон. Традиційні сорочки цього регіону – «чорненка» (жіноча сорочка) та «червоненка» (дівоcha). Назва походить від основного тону вишивки (чорного та червоного). Ці сорочки здебільшого орнаментовані геометричними мотивами. Однотипні, вони мали різні назви, якщо нитки для вишивки були з різної сировини: «червоненку» вишивали бавовняними нитками, вишиту напіввовняними нитками називали «коцик». У процесі дослідження, Т. Николаєва і Т. Кара-Васильєва виявили розмаїття палітри червоного кольору, який використовується у вишивці Покуття – від помаранчево-червоного до вишневого та бурякового. На думку дослідниць, особливістю вбрання Покуття є побутування у кількох селах Снятинського району вишивки сорочок «білим по білому». Геометричні узори – восьмипроменева розетка, ламана лінія, ромби, були виконані техніками вирізування та виколовання. Такою ж технікою вишивались сорочки у деяких селах Тлумацького району. Архаїчні мотиви хреста, хреста в ромбі, квадрата з гачками та ламаної лінії вишивались тими ж вирізуванням та виколованням нитками чорного кольору. Такі сорочки споріднені за техніками вишивки та кольором із традиційними сорочками літніх жінок південної Київщини. За спостереженнями Т. Николаєвої та Т. Кара-Васильєвої, при певній спільності народного одягу Прикарпаття загалом та сорочки, як одного із основних його елементів, простежується різноманітність крою, пошиття, технік вишивки та призибування (рисування, морщення), кольорової гами [6; 73]. Незабаром після виходу статті Т. Николаєвої та Т. Кара-Васильєвої на сторінках журналу «Народна творчість та етнографія», опублікована стаття Я. Кожолянка «Традиційний народний одяг українців північної Буковини» [1]. На думку авторки, природно-географічні умови північної Буковини, розташування краю на перетині торгових шляхів та значний міграційний потік у XV–XIX ст. молдаван, румун, росіян-липован, німців й інших народів мали вплив на традиції пошиття, крою, декорування народного костюма цієї етнографічної зони [1; 46]. Частиною роботи автор присвятила дослідженню традиційної сорочки. На території північної Буковини Я. Кожолянка зафіксувала три основні її типи: 1) тунікоподібна; 2) з цільнокроєним рукавом, яка існує у двох варіантах – поликова та безполикова. Ці два підвиди сорочок, на думку автора, відрізняються оформленням горловини. Поликова сорочка північної Буковини, на відміну від безполикової, вишивається пишніше (схоже на сорочки сусідів – молдаван). Сорочки тунікоподібного крою, детально описані Я. Кожолянка, частіше зустрічаються у передгірській зоні Прутсько-Сиретського межиріччя. За спостереженнями дослідниці, такі сорочки відрізняються формою викоту: напівкруглою, ромбовидною, трикутною. Найдавнішою формою є кругла, яку кроїли за формою прикладеної до тканини миски (нагадаю, тунікоподібна сорочка кроїться із одного полотна, складеного навпіл). Далі робили розріз пазушки посередині грудей. Часом цей розріз робили по лінії одного плеча або обох [1; 47]. Найпоширенішим мотивом вишивок тунікоподібних сорочок північної Буковини є «пужі» – геометричний та рослинний орнамент, який повздовжніми або поперечними смугами, часом суцільно, покривав рукав, обрамлював спереду викот – «вінок», заходив двома смугами на спину, оздоблював поділ. Як вважає Я. Кожолянка, у 50–70 роки минулого століття традиційні сорочки вийшли з ужитку, залишилися лише тунікоподібні, без особливої орнаментативної та рукавної вишивки. Використовувалися такі сорочки для сну [1; 48]. Автор зауважує, що, незважаючи на всі зазначені вище чинники впливів (перетини торговельних шляхів, міграційні потоки) на формування, побутування традиційного костюма як і його елементів, буковинський костюм зберіг у собі риси, характерні для народних костюмів усіх слов'янських народів [1; 51].

Підсумовуюючи, можна стверджувати, що етнографічні райони Карпат: Буковина, Покуття, Закарпаття, Бойківщина, Лемківщина та Гуцульщина, в контексті вивчення традиційного костюма і його елементів, зокрема сорочки, в різний час досліджувалися знаними етнографами й молодими науковцями. Найбільше ґрунтовних досліджень стосувались Буковини. Зокрема сорочка, якій приділили основну увагу, детально вивчена в роботах Я. Кожолянка, М. Костишиної, Т. Николаєвої та Т. Кара-Васильєвої.

Проблема карпатської історико-етнографічної спільності в українській етнографічній науці стоїть у тісному зв'язку з вивченням етнографічних груп українського народу, які здавна живуть на території Карпат [9; 21]. Дослідження одягу має велике значення у загальному вивченні культури, історії, мистецтва кожного народу. Адже одяг, як і його основний та найдавніший елемент – сорочка, несуть у собі багато інформації, деяка частина якої потребує подальшого вивчення, дослідження та розшифрування. І в цій роботі неабиякими помічниками є періодичні видання, в яких зконцентровано та постійно поновлюється багато цінної інформації. У вивченні української традиційної сорочки таким журналом є «Народна творчість та етнографія» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України.

Список використаної літератури

1. **Кожоляно Я.** Традиційний народний одяг українців Північної Буковини / Я. Кожоляно // Народна творчість та етнографія, 1988. – № 5. – С. 45–51.
2. **Командиров О.** Народний костюм Ряхівщини / О. Командиров // Народна творчість та етнографія, 1959. – № 3. – С. 82–88.
3. **Костишина М.** Буковинські традиційні мотиви в сучасному вбранні / М. Костишина // Народна творчість та етнографія, 1978. – № 4. – С. 19–23.
4. **Костишина М.** Особливості традиційного народного жіночого одягу Буковинського Поділля / М. Костишина // Народна творчість та етнографія, 1976. – № 6. – С. 59–67.
5. **Костишина М.** Художнє оформлення Буковинського народного костюма гірської місцевості / М. Костишина // Народна творчість та етнографія, 1975. – № 4. – С. 54–56.
6. **Ніколаєва Т.** Особливості народного вбрання та вишивки українського населення Прикарпаття / Т. Ніколаєва, Т. Кара-Васильєва // Народна творчість та етнографія, 1988. – № 3. – С. 67–73.
7. **Патрус-Карпатський А.** Нове в побуті та культурі гірського села / А. Патрус-Карпатський // Народна творчість та етнографія, 1959. – № 1. – С. 93–94.
8. **Полянська О.** Особливості одягу населення Закарпаття / О. Полянська // Народна творчість та етнографія, 1976. – № 3. – С. 23–29.
9. **Поріцький А.** Етнографічне дослідження Карпат / А. Поріцький // Народна творчість та етнографія, 1964. – № 4. – С. 21–24.
10. **Прилипка Я.** З народного одягу Чернівецької області / Я. Прилипка // Народна творчість та етнографія, 1960. – № 1. – С. 85–90.
11. **Прилипка Я.** Український народний одяг як джерело вивчення етнічної історії / Я. Прилипка // Народна творчість та етнографія, 1971. – № 5. – С. 10–18.
12. **Шевченко Л.** Мистецтво українських горців / Л. Шевченко // Народна творчість та етнографія, 1940. – № 1. – С. 45–51.

Резюме

Досліджується традиційна сорочка як основний елемент народного костюма. Зона вивчення – Карпатський регіон. Розглядаються наукові праці, опубліковані на сторінках журналу «Народна творчість та етнографія» в 1939–2012 рр.

Ключові слова: журнал, дослідження, народний костюм, сорочка, Карпатський регіон.

Summary

Shnurenko T. Research of traditional shirt of Carpathians region on the pages of magazine «Folk art and ethnography»

They are manufacture of materials, traditions of cut, ornamentation, range of colours, regional peculiarities, ritual functions of folk costume and its elements. The area of investigation is Carpatian region. The works published in the journal «Folk Arts and Ethnographi» from 1939 to 2012 are examined.

Key words: journal, reseach, folk costume, dress (sorochka), Carpatian region.

Аннотация

Шнуренко Т.В. Исследуется традиционная украинская сорочка Карпатского региона на страницах журнала «Народна творчість та етнографія»

Исследуется традиционная сорочка как основной элемент народного костюма. Зона изучения – Карпатский регион. Рассматриваются научные работы, опубликованные на страницах журнала «Народна творчість та етнографія» в 1939–2012 годах.

Ключевые слова: журнал, исследование, народный костюм, сорочка (рубаша), Карпатский регион.

Надійшла до редакції 29.10.2014 р.

МИСТЕЦТВО ХАТНЬОГО РОЗПИСУ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У КРАЄЗНАВЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ТРУДШКІЛ

Хатній настінний розпис – непересічне мистецьке явище традиційної культури Східного Поділля. Інтенсивне вивчення малювання припадає на 20-ті роки ХХ ст. – період масштабного розгортання краєзнавчого руху, зумовленого інтересом до власної історії, національної культури й народного мистецтва. Розпис вивчали як професійні дослідники, так і аматори. Серед останніх – учителі та учні трудшкіл Могилівщини.

Діяльність збирачів-народознавців на Поділлі висвітлено в етнологічних працях. Так, наукові осередки регіону 1920–1930-х років, різноманітні форми фіксації польових матеріалів досліджує Л. Божко [1, 2]. У статтях С. Заремби [4], С. Музиченка [9, 10], М. Парахіної [24] згадується Поділля в контексті організації експедицій та кореспондентської мережі. В окремих мистецтвознавчих виданнях розглянуто збирацьку діяльність за темою хатнього розпису цього регіону [25]. Утім, розвідок, присвячених суто пошуковій роботі трудшкіл із настінного малювання, у науковій літературі немає.

Основою дослідження стали зразки стінопису з фондів Національного музею українського народного декоративного мистецтва (далі – НМУНДМ), а також маловідомі джерела з архівних наукових фондів рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ НАНУ).

Мета статті – проаналізувати зразки, замальовані вчителями й учнями трудшкіл, охарактеризувати особливості їх фіксації. Це важливо для історіографії досліджень хатнього малювання, музейної практики і культурної сфери загалом.

Значну частину колекції настінного розпису Поділля у фондах НМУНДМ становлять замальовки-копії збирачів і дослідників. У 1920-х роках чимало цих зображень було надіслано до Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (далі – ВІМТШ). Після багатьох реорганізацій Музею в 1954 р. зразки передано до філії Київського державного музею українського мистецтва, на базі якого 1964 р. створено Київський державний музей українського народного декоративного мистецтва (нині – НМУНДМ).

Єдиною методикою фіксації розпису вирізняються замальовки, виконані головою етнографічного гуртка с. Озаринці, членом Ради Всеукраїнського етнографічного товариства (далі – ВУЕТ) – О. Кривицьким, а також дослідниками В. Парасуньком, Д. Гайворонюком, Н. Барцихівською, С. Козачком, учителькою трудшколи К. Козловською.

Олександр Кривицький – завідувач місцевої початкової трудшколи ім. Т. Шевченка та першого на Поділлі шкільного краєзнавчого музею, упродовж тривалого часу керував краєзнавчою діяльністю учнівської молоді. Захоплені старовиною гуртківці збирали зразки усної народної творчості, колекціонували писанки, вишивки. Під час екскурсійних мандрівок у села Наддністрянщини – Вила Ярузькі (нині – Чернівецького р-ну Вінницької обл.), Воеводчинці, Карпівка, Сказанці, Слобода Яришівська (нині – Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.) і Гайворон (нині – місто Кіровоградської обл.) у 1923–1928 роках школярі замальовували мотиви розпису, а потім надсилали їх до ВІМТШ [3, арк. 19–22 зв.]. В одному з листів 1926 р. до Д. Щербаківського О. Кривицький просить допомогти професійними порадами щодо цієї пошукової роботи: *«Посилаю отже за писанками ще тутешні вишивки та копії орнаменту з стін селянських хат нашого куточку (м. Озаринці в 10 кілометрах від Могильова на Дністрі). Те й друге позбирали школярі нашої семилітки [...] Малюнки, що передають не дуже ретельно, орнаментальні мотиви в середині і зовні, признаюся, складено без системи: просто нас захопила краса та їх геніальний спосіб добору кольорів та композиція [...] Я переконаний, що навіть попсовані в значній мірі суб'єктивізмом передачі (школярів та учителів) справить на Вас чудове враження. Без [...] мотивів невичерпне джерело. При більшій умінню, системі і детальних вказівках Ваших ми могли би дати для музею вартніше. На жаль, не маємо жодної літератури, жодного керування збиранням...»* [8].

Замальовки виконано на аркушах акварельного зернистого паперу й картону стандартного формату, аквареллю та гуашшю, іноді з використанням чорної туші (контур зображення). Кожний аркуш пронумеровано, супроводжено додатковими відомостями про розміщення розпису на стінах будівлі, занотовано його місцеву назву. Зразки справляють враження чистових матеріалів, виконаних не в польових умовах.

Зібрані матеріали дають уявлення про малювання багатьох осередків Східно-Подільської Наддністрянщини, хоча автентичність фіксації дещо втрачено. Відтворений дослідниками настінний розпис відзначається різноманітністю рослинних мотивів, соковитістю й виразністю їх трактування, багатством деталізації. Орнамент поєднує особливості місцевої традиції зі східними запозиченнями і європейськими художніми стилями.

Чимало копійних матеріалів, датованих 1924–1926 рр., виконала Н. Барцихівська переважно в селах Сказинці, Воеводчинці та Карпівка (нині – Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.) [11]. Здебільшого це стрічкові композиційні структури, окремі мотиви букетів, гілок. Декілька замальовок розпису дослідниця зробила в хаті селянина Олійника. У своїх копіях Н. Барцихівська прагнула відтворити риси, притаманні стінописам осередків Могилівщини – поєднання значної кількості барв, використання чорного або синього

контуру зображення, асиметричні довільні композиції. Зразки, зафіксовані нею, подібні за технікою виконання до зібраних К. Козловською в селах Шлишківці та Сказинці [12], В. Парасунькому с. Воєводчинці [13], Д. Гайворонюком у с. Сказинці [14]. Особливою увагою до назв мотивів вирізняється низка розписів, відтворених О. Кривицьким у селах Воєводчинці, Сказинці та Карпівка [15].

З-поміж замальовок привертають увагу зразки за підписом С. Козачка, зафіксовані в селах Сказинці та Борщівці [16]. Зберігаючи стилістику місцевих розписів, вони несуть певний відбиток творчого бачення самого збирача. Підстави для такого висновку дає порівняння замальовок, виконаних різними дослідниками в одному осередку, зокрема в одній хаті.

Окрім копійних матеріалів, наукову цінність має альбом автентичних малюнків на папері (22 аркуші) та «голубів» для сволоків, що виконані 19-річною маляркою Г. Подобою з с. Сказинці (нині – Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.) [17]. За допомогою інвентарних книг Наукового архіву Національного художнього музею України (далі – НА НХМУ) вдалося встановити, що ці зразки зібрано О. Кривицьким [7; арк. 19-19 зв.]. Мальовані «вазони» майстрині мають лаконічну асиметричну структуру в'юнкого паростка з акцентованою верхівкою – великою яскравою квіткою. Основа «вазонів» – перевернутий трикутник, заповнений лініями. Розмаїття квіткових мотивів притаманне стрічковим композиціям «голубів», що виготовлені з білого паперу, декоровані з одного боку витинанням із заокругленими фестонами та бахромою. Виткі стеблини, багатопелюсткові квіти, бутони намальовані насиченими синіми, червоними та рожевими барвами. Органічним засобом виразності в розписах Г. Подоби є крапкове і штрихове доповнення, яке деталізує, пом'якшує, декоративно збагачує зображення. Під час виконання розпису на папері майстриня використала «глинки» (суміш білої глини з аніліновою фарбою і білком), якими послуговуються для хатнього малювання в с. Сказинці. Підсумком польових досліджень в осередках Вінниччини стала праця О. Кривицького «Настінне малювання в селянській хаті на Поділлі», яку він надіслав до ВУЕТ 1928 р. (розшукати її, на жаль, не вдалося).

У колекції зразків настінного розпису з фондів НМУНДМ чимало фрагментарно атрибутованих замальовок, виконаних гуашшю та акварельними фарбами на аркушах шкільних зошитів (часом – конторських книг), що походять переважно з сіл колишньої Могилівської округи. Це окремі мотиви, фрагменти стрічкових і килимових композицій тощо [18]. На більшості з цих зразків зазначено 1926 р., однак у супровідній документації не завжди вказане їхнє походження, імена збирачів. Чимало замальовок є з с. Вила Ярузькі. Рослинні мотиви, доповнені орнітоморфними, мають і реалістичне трактування, і віддалене від природних прототипів. Представлені у фондах Музею зразки вирішено як засобами лінії, так і кольорової плями [19]. До прикладу, це схематичні лаконічні зображення квіткового пагона, галузки, букета у два-три кольори, монохромний тендітний лінійно вирішений «вазон» з дрібними деталями [20]. Кілька замальовок відтворюють поширений у малюванні мотив «птаха на гілці».

Зображення хвилеподібного пагона з різноманітними відростками, квітами, гронами, листям типове для багатьох стрічкових композицій з музейної колекції. Серед улюблених мотивів пізнаваний в'юн (в'юнок), виноградна лоза тощо. Одна й та сама композиційна структура отримує в розписах різні інтерпретації, зокрема в замальовці зі сволока за підписом П. Котенка [21].

Споріднені за стилістикою малюнки з натури Г. Котенка [22]. Своєрідність цих зображень – квітки з коми́на, рослинної композиції зі сволока, проявляється у зіставленні великих, виразних за силуетом кольорових плям та дрібних деталей. «Вазон», замальований збирачем, має симетричну структуру з виділеним основним стеблом, тендітними гнучкими галузками. Більшу частину композиційного простору заповнюють великі квіти, бутони, грона та листя.

Низка музейних зразків відтворює настінне малювання сіл Коси, Садки і Буша Могилівської округи (нині – Чернівецького, Ямпільського та Могилів-Подільського р-нів Вінницької обл.) [23]. Замальовки фіксують настінний розпис із тонкими прозорими лініями, дрібними деталями, значними просвітами білого тла з с. Коси, мінливий у своїх обрисах рослинний мотив с. Садки, виразну за стилістикою килимову композицію с. Буша.

Певні паралелі до замальовок з музейної колекції можна простежити в архівних джерелах. В аспекті вивчення настінного розпису науковий інтерес становлять зошити учнів Вилянської (с. Вила Ярузькі) семирічної трудшколи із зібраними під час літніх вакацій у 1924–1926 рр. зразками усної народної творчості. У 1920-1930-х роках ця трудшкола була однією з кращих у сфері краєзнавчої діяльності на Поділлі [3; 267].

Зошити було надіслано до Етнографічної комісії Всеукраїнської академії наук (ВУАН) – провідного академічного фольклорно-етнографічного осередку з вивчення української традиційної культури та формування банку даних із різних галузей народознавства у 1920-х роках. Завдання комісії – об'єднання науковців, організація дослідницької роботи в різних регіонах України, створення нових осередків тощо. Пошукову діяльність здійснювали численні кореспонденти на місцях [4, 23]. Етнографічні та краєзнавчі гуртки, організовані в школах, технікумах, ВНЗ, тісно співпрацювали з академічними установами. Помітну роль у цьому русі відігравали подоляни [1, 19].

Комісією було розроблено методологію збирання й вивчення фольклорно-етнографічних матеріалів, підготовлено відповідні програми та інструкції. Складена відповідно до шкільних навчальних програм, окрема методична розробка скеровувала роботу школярів у сфері краєзнавства, вчила збирачів спостерігати явище в розвитку й природному оточенні [9; 130, 10; 26]. Питанням методології присвячено спеціальний випуск «Бюлетеня Етнографічної комісії ВУАН» (1930, № 16).

Оформлення учнівських зошитів Вилянської трудшколи з використанням орнаментальних заставок (на початку тексту), кінцівок (наприкінці тексту), посторінкових ілюстрацій та обрамлення тяжіє до книжкового. Фольклорні записи з навколишніх сіл (Бандишівка, Березівка, Борщівці, Букатинка, Вила Ярузькі, Петрашівка, Коси) органічно поєднано з малюнками писанок, килимових мотивів, а найбільше – з типовою для хатнього малювання Східно-Подільської Наддністрянщини рослинною орнаментикою. Серед замальовок можна виокремити натурні, з прагненням точно відтворити настінний розпис (про це свідчать нотатки), і довільні візерунки за мотивами хатнього малювання.

Так, у зошитах із фольклорними записами Дмитра та Ліді Мельників, М. Григорієва бачимо посторінкові замальовки окремих композицій і мотивів хатнього розпису с. Коси (нині – Чернівецького р-ну). Експресивними в'юнкими лініями, асиметрією вирізняються рослинні зображення зі стін, сволока, затули печі, про що свідчать супровідні нотатки в зошиті Д. Мельника [1; арк. 130-132]. Яскраві барви, виразні деталі притаманні замальовкам Л. Мельник. Рослинні мотиви супроводжуються поясненнями про їхнє розміщення в хатньому просторі : «...ця квітка замальована між вікнами в хаті»; «...це було так намальовано. Шматок шпалери»; «цей ланцюжок я перемальовала з карнизу на грубі»; «...було змальовано над дверима» [2; арк. 87-88]. Зафіксований школяркою «вазон» має гнучке стебло й дрібну основу, акцент зроблено на великій квітці – на верші. Статичність, стриманість і прозорість барв переважають у стрічкових композиціях на сторінках зошита із записами колядок, пісень та оповідань М. Григорієва. Одна з замальовок зі стіни, як зазначає збирач, має композицію, подібну до килима-залавника. У медальйонах-ромбах, що займають основне поле композиції, розміщено різноманітні зображення – птаха, хати й дерева. Простір між ромбами заповнюють «вазони». Поряд учень відтворив візерунки «зі своєї думки» під впливом місцевого настінного розпису [5; арк. 143 зв., 145 зв.].

Близькими до натурних є малюнки гуашшю мотивів дерев і «вазонів», що заповнюють сторінки зошита зі стародавніми народними піснями П. Маринівського [6; арк. 63-68]. Для малюнків учень використав лише кілька барв. Подібні рослинні зображення зафіксовано в зошиті І. Городинського [6; арк. 15 зв., 17-17 зв.]. Типовий мотив «вазона» відтворила Г. Гуменна [2; арк. 29, 32]. У зошиті Г. Міклашевського можна бачити замальовку килима з с. Буша – це рапорт на композиція з традиційними зірчастими мотивами та облямуванням на білому тлі [5; арк. 189].

Вплив орнаментики місцевого розпису відчутний у малюнках учнів сіл Вила Ярузькі, Букатинка (нині – Чернівецького р-ну), Бандишівка (нині – Могилів-Подільського р-ну). Фольклорні записи на сторінках зошитів П. і Ф. Котенків, Т. Розумік із с. Вила Ярузькі супроводжуються стрічковими заставками (у верхній частині на початку тексту) з поширеним у розписах мотивом в'юна [1; арк. 25-42]. Кожен учень по-своєму трактує цей мотив. Довільні візерунки з пізнаваними композиційними структурами стрічкового розпису Східного Поділля створюють виразне обрамлення для записів народних пісень у зошитах І. Заблоцького [5; арк. 51-52], В. Різуника [5; арк.57-60], Ф. Різуника [5, арк. 62] з с. Вила Ярузькі, Н. Білоконя з с. Букатинка [5; арк.11-14], Ф. Стасюка з с. Бандишівка [5; арк.75 зв., 76]. У складні барокові квіткові плетива перетворюється обрамлення текстів у зошиті М. Іванюк із с. Бандишівка [2; арк. 36-38].

Особливості виконання малюнків у зошитах, окремі прізвища школярів (зокрема П. Котенка) підтверджують думку про те, що зразки розписів із колекції НМУНДМ виконували також місцеві школярі.

Завдячуючи подвижницькій пошуковій праці збирачів, неіснуючий нині вид народної творчості – хатній стінопис – зафіксовано в музейних та архівних зразках 20-х років ХХ ст. Поряд із матеріалами професійних дослідників важливими є зразки-копії, зібрані вчителями й учнями трудшкіл у селах Бандишівка, Борщівці, Букатинка, Буша, Вила Ярузькі, Воеводчинці, Гайворон, Карпівка, Коси, Садки, Сказинці, Слобода Яришівська та Шлишківці. Вони розширюють уявлення про осередки побутування розпису, його регіональні й художньо-стилістичні особливості, дають можливість глибше і докладніше осмислити давню традицію в культурі Подільського краю.

Список використаної літератури

1. **Божко Л. М.** Діяльність Етнографічної Комісії ВУАН з вивчення народної культури Поділля у 20-х рр. ХХ ст. / Л. М. Божко // Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. – К., 2004. – Вип. 75. – С. 60–62.
2. **Божко Л. М.** Етнографічні дослідження Поділля у 20-30-х роках ХХ ст. : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.05 – «Етнологія» / Л. М. Божко. – К., 2010. – 213 с.
3. **Гальчак С.** Розвиток краєзнавства у Східному Поділлі : ХІХ – поч. ХХІ ст. / С. Гальчак. – Вінниця : Меркюрі–Поділля, 2011. – 788 с.
4. **Заремба С. З.** Історико-краєзнавча діяльність Етнографічної Комісії ВУАН / С. З. Заремба // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 1. – С. 46–48.
5. **Етнографічна комісія.** Вилянська с-г профшкола та трудшкола. Вінницька обл. Пісні, приказки, загадки села Коси, вірування, ігри та ін. 1924–1926 рр. 193 арк. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ, ф. 1-6, од. зб. 495, арк. 1-193.
6. **Етнографічна комісія.** Вилянська трудшкола та с/г профшкола Вінницької обл. Пісні, загадки, приказки, вірування, гри, казки. Записали учні. [Б. д.]. Рукопис. 125 арк. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ, ф. 1–6, од. зб. 496, арк. 1-125.
7. **Інвентарна книга з обліку експонатів етнографічного відділу за 1926-1938 р.,** № Е-26778-26841, Е-27348-27400. // НА НХМУ, оп. 1, од. зб. 51, спр. 1/209, арк. 19-22 зв., 58-61.

8. *Листування Д. Щербаківського*. 150 листів (у тому числі: від Клінгера В. – 14 листів, Кривицького О. – 12, Коцюбинської Н. – 8, Козловської В. – 4, від Курінного П. – 20). Рукописи. – НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168/к 444, арк. 55–55 зв.

9. *Музиченко С. М.* До 50-річчя заснування Етнографічної Комісії ВУАН / С. М. Музиченко // Український історичний журнал. – 1971. – № 6. – С. 128–130.

10. *Музиченко С. М.* Біля витоків української радянської етнографії (Діяльність Етнографічної Комісії ВУАН) / С. М. Музиченко // Народна творчість та етнографія. – 1986. – № 4. – С. 21–27.

11. *НМУНДМ*, ДР-1824-1849, ДР-3821.

12. *НМУНДМ*, ДР-3703, ДР-3716.

13. *НМУНДМ*, ДР-1823, ДР-3708.

14. *НМУНДМ*, ДР-3709.

15. *НМУНДМ*, ДР-3643, ДР-3704-3714.

16. *НМУНДМ*, ДР-3719-3724, 3738-3739.

17. *НМУНДМ*, ДР-3827-3830, ДР-3737, ДР-3854-3855.

18. *НМУНДМ*, ДР-1809-1822, ДР-3694-3702.

19. *НМУНДМ*, ДР-1813, ДР-1820, ДР-3695.

20. *НМУНДМ*, ДР-3817.

21. *НМУНДМ*, ДР-1819.

22. *НМУНДМ*, ДР-1822, ДР-3697, ДР-3727.

23. *НМУНДМ*, ДР-1812, ДР-3700-3702, ДР-3731, ДР-3816.

24. *Парахіна М. Б.* Діяльність етнологічних центрів Всеукраїнської Академії наук у 1920-х – початку 1930-х р. : дис... канд. іст. наук : 07.00.05 – «Етнологія» / М. Б. Парахіна. – К., 2003. – 209 с.

25. *Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля кінця XIX – першої половини XX століття / Н. Студенець. – К. : Бізнесполіграф, 2010. – 224 с., 20 с. іл.

Резюме

Розглянуто збирацьку діяльність учителів і учнів трудшкіл за темою хатнього настінного розпису. Проаналізовано зразки розпису з колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва (Київ). До наукового обігу введено маловідомі архівні джерела 1920-х років – замальовки школярів, виконані з натури, а також їхні інтерпретації місцевого хатнього малювання.

Ключові слова: хатній розпис, замальовки, збирачі, трудшколи, музей.

Summary

Studenets N. The art of a home painting in a regional occupation of working school of the East Podillia of the first third of the XX cent.

For the first time in the scientific literature, the article examines collecting activities of labour schools' teachers and students dedicated to the house decorative painting. The samples of paintings from the collection of the National Museum of Ukrainian Decorative Folk Art (Kiev) are analyzed. The little-known archival sources of 1920s, i.e. school students' sketches made from nature, as well as their interpretation of local house decorative painting, are introduced into scientific use.

Key words: house decorative painting, sketches, collectors, labour schools, museum.

Анотация

Студенец Н.В. Искусство настенной росписи жилища восточной Подолии первой трети XX века в краеведческой деятельности трудшкол

Рассматривается собирательская деятельность учителей и учеников трудшкол по теме настенной росписи жилища. Проанализированы образцы росписи коллекции Национального музея украинского народного декоративного искусства (Киев). В научный оборот введены архивные источники 1920-х годов – зарисовки школьников, выполненные с натуры, а также интерпретации местной настенной росписи.

Ключевые слова: настенная роспись жилища, зарисовки, собиратели, трудшколы, музей.

Надійшла до редакції 6.11.2014 р.

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

УДК 130.2:81'22

Г.П. Лукаш

ІСТОРИЧНЕ ІМ'Я ЯК ІНТЕРТЕКСТ НАЦІОНАЛЬНОГО І СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Осмилення інтертекстуальної природи тексту почалося в 60-ті роки ХХ ст. і досі не втрачає своєї актуальності. Головними в інтертекстуальному дискурсі залишаються імена М. Бахтіна і Ю. Крістевої. Теорія інтертекстуальності також пов'язана з іменами французьких дослідників другої пол. ХХ ст. – Р. Барта, Ж. Женетта, М. Ріффатера, Л. Женні та ін.

Сучасне розуміння інтертекстуальності представлено кількома теоретичними підходами. Я. Швець серед них умовно виділяє три групи: 1) прагматичну, яка об'єднує всі моделі інтертекстуальності, що походять від ідей Ф. де Соссюра; 2) діалогічну, що охоплює моделі, пов'язані з бахтінською традицією; 3) еволюційну, що випрацьовує ідеї Празької семіотичної школи та школи Ж. Женетта [12]. У роботах Я. Швець, на нашу думку, подано найдокладнішу характеристику сучасної типології інтертекстуальності. Вона навіть звертає увагу на метафоричні парафрази, якими дослідники прагнуть образно передати семантику взаємозв'язку текстів і явищ у світовому культурному просторі. Так, калейдоскопічність текстуального світу Р. Барт описує як «ехо-камеру» (як нам видається, вдалішим буде переклад «камеру-відлуння»), М. Ріффатер – як «ансамбль пресупозицій інших текстів», Ю. Крістева – як «мозаїку цитатій», Ж. Женетт – як «палімпсест», Ю. Лотман – як «вмонтовані уламки інших текстів» [12].

У семіотиці особливої ваги набули ідеї М. Ріффатера. Він подає категорію інтертекстуальності на основі семіотичного трикутника Г. Фреге. Вершини цього трикутника відповідають тексту, інтертексту, інтерпретанті. Саме завдяки інтерпретанті текст та інтертекст перетинаються. На думку М. Ріффатера, це дозволяє говорити про те, що текст та інтертекст не пов'язані між собою як «донор» і «реципієнт», а їх відношення не зводяться до примітивних уявлень «запозичень» і «впливів» [12].

Серед ключових теоретичних проблем інтертекстуальності, що цікавила багатьох вчених, перебуває питання її типології. Так, на сьогодні зберігає актуальність «п'ятірна» класифікація між текстових зв'язків Ж. Женетта, яку він запропонував у книзі «Палімпсести: література у другому ступені». Класифікація Г. Денисової у ракурсі семіотики позначена зверненням до поняття ситуації. Вона виділяє інтертекст-стереотип та «цитати з життя» [4; 71]. На її думку, їх варто описувати, оскільки подібну до «чужого слова» роль у стильотворенні відіграють відсилання до стереотипних ситуацій. Керуючись цим, вона пропонує «розглядати як інтертекст будь-який знак цитованої культури і будь-яке відтворення фраз із наявних у мові дискурсів» [4; 75].

Інше важливе теоретичне питання – види включень інших текстів – дослідниками інтерпретуються по-різному. Їх називають інтертекстами, маркерами інтертекстуальності, засобами вираження прецедентності, слідами чужого тексту, інтертекстуальними покликаннями тощо.

Окреме місце серед інтертекстуальних елементів посідають запозичення з інших семіотичних систем, які ще називають інтермедіальними вкрапленнями, а міжтекстові зв'язки такого типу – інтермедіальністю.

Підсумовуючи, зазначимо, що на сучасному етапі розвитку науки дослідники розуміють інтертекстуальність як безупинний процес взаємодії текстів та світоглядів у загальному просторі світової культури.

Мета статті – звернутися до поняття інтертекстуальності в аспекті семіотики й розглянути текст української мовної практики у вигляді власних назв як знакову систему, яка, по-перше, матеріалізує авторський твір (мовлення носія мови), по-друге, є базою появи твору реципієнта (співрозмовника), акцентуючи увагу на тому, що обидва зумовлені загальною культурною пам'яттю.

Головна перевага застосування теорії інтертекстуальності полягає в тому, що вона дає змогу виявити конкретні форми діалогу тексту зі світовою та національною культурами – «модифікацій чужого слова» (ремнісценцій, алюзій, рамкових компонентів); слідів «поетичної пам'яті» на різних рівнях тексту (ідейно-тематичному, образному, композиційному, ритміко-інтонаційному) як механізму новаторства на ґрунті культурної традиції. Ця теорія, з одного боку, унаочнює тезу, що «в історії нічого не повторюється, але не тому, що нічого не зникає, а тому, що все видозмінюється» (Б. Ейхенбаум), а, з іншого боку, увиразнює основу розуміння специфічності, конкретних «механізмів» новизни в культурі. За Р. Бартом, «кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш-менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури і культури навколо них... Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова» [1; 324].

П. Флоренський писав про надзвичайну потужність слова, яке назріло в душі людини і рветься назовні, горить і палає, якщо не висловлене. «Функція слів – саме в тому, щоб бути висловленими і, потрапивши і укорінившись іншому в душу, зробити там свою дію» [11; 261]. І він же додає, що найбільшою мірою синтетичності з усіх слів володіють власні назви, які після термінів і формул стоять на наступній сходинці магичної потужності. Отже, завдання нашого семіотичного аналізу – визначити рівні присутніх в українській мовній практиці, зокрема у власних назвах, інших культурних текстів. Зокрема, щодо історичного рівня відзначимо інтертекстеми як засоби вираження прецедентних ситуацій з подіями минулого. Так, вияви історичного інтертекстуалізму простежені у посиленнях на відомі імена та події. В українському мовному полі міцно усталилися інтралінгвальні конотоніми (внутрішньомовні емоційно забарвлені власні назви), пов'язані зі скорботними сторінками нашої історії: *Бабин Яр, Базар, Берестечко, Батурич, Колима, Крути, Кодня, Переяслав, Сибір, Соловки, Чорнобиль, Сандормох*. Вони можуть позначати трагічні події в історії українського народу, національну трагедію або навіть підніматися до символічних значень вселенської трагедії, можуть набирати загального філософського значення людської життєвої трагедії. Ця трагедійність, сум, часом навіть з якимось розпачем, характерні переважно для української мовної парадигми 80-90-х рр. ХХ ст. На початку нового тисячоліття конотативні топоніми використовуються значно рідше. Наведені історичні топоніми мають різне навантаження, позначають різні етапи нашого історичного шляху. Але вони повторюють спосіб узагальнення певної історичної події як перемоги чи поразки, засвідчених у світовій мовній практиці. Наприклад, у російській мові інтралінгвальна інтертекстема *Ватерлоо* розвинула значення «поразка, крах надій, задумів»: *Мне кажется, у каждого из нас, проживших на этой земле несколько десятилетий, было хотя бы одно весомое, оцутимое поражение в жизни – своё Ватерлоо* [10; 102]. Таке саме значення й у подібному вживанні виникає в інтралінгвальному топонімі *Берестечко*. Інтертекстемного значення національної трагедії набув історичний топонім *Батурич* – резиденція гетьманів Лівобережної України, яку в 1708 р. московські війська захопили і зруйнували, а козацьку старшину розп'яли на хрестах. *І хоч би куди ми збирались і вирушали, а приходимо завжди в Батурич, і вийти з нього нізащо не можемо. Усі наші дороги ведуть сюди, а звідсіль – не виходить жодна* (В. Кордун). Констатація того, що Україну постійно розпинають, передана за допомогою топоніма *Батурич*: *Ось і знову спину вогнем пропікає, озирнутись боюсь до повалених стін – Чи Батурич кривавить, чи Троя щезає* (Ю. Завгородній).

Відгомомом світової історії можна назвати низку співзначень, що розвинулися у семантиці топоніма *Єгипет*. Кореферентне співзначення виникло ще у давніх православних текстах, де топонім *Єгипет* позначав землі, що перебувають під владою диявола [2]. На основі цього значення, на нашу думку, розвинулася конотема «грішний», що втілилась у таких інтертекстемних конструктах:

Єгипетська баба:...*єгипетська баба – дуже зла баба (муза); єгипетський полон – дуже тяжка неволя; єгипетська праця – тяжка, виснажлива праця; єгипетська тьма – непроглядна темрява* (Жайворонок В. Знаки української етнокультури).

Єгипетська тьма – «непроглядна, густа темрява»: *Баба сидить у кутку й лиш очима світить, а ми в одно ворота дозираємо. Лиш би хто намкнувся – бабу під піл, у тьму єгипетську* (В. Портяк).

Єгипетська ніч – «грішна»: *Де? Та хоч на цьому дивані, що стоїть на розі вулиці. Його викинули дбайливі господарі, й тепер Жорж може справити на ньому чергову Єгипетську ніч* (І. Кимличенко).

Єгипетська кара (книж.) – «неймовірно тяжка невольницька праця». Пор. єгипетська робота: *Не тяжкість оцієї єгипетської роботи гнітить його, гнітить те, що за людину тебе не вважають* (О. Гончар).

Єгипетський полон; єгипетська неволя – «важке, нужденне, підневільне життя»: – *Роз'єднаність і хатокрайство тримають нас, Іване, в єгипетському полоні шляхти та єзуїтів* (В. Шевчук).

На основі іншого співзначення прикметника *єгипетський* – «давній» утворюється фразеологізм *вернутися до єгипетських горщиків* – «почати спочатку»; «повернутися до початкового стану».

Національні історичні імена представлено також онімами зі сфери історії, політики, національної культури. Наприклад, козак *Мамай* – образ козака, що традиційно зображувався на народних картинах (*мамаях*). Спільною рисою в них є зображення козака, що сидить, підібгавши ноги по-турецькому, грає на бандурі або палить люльку, поруч – кінь, обов'язково зображувалось дерево – символ світового дерева; на ньому розвішано зброю. Звідси значення: «самотня людина», «філософ», «невідомо людина», «людина без імені», наприклад у Л. Костенко в поемі «Берестечко»: *Не знаю, хто він є. Коли з'явився. Звідки. А, може, він Мамай. З'явився, та й все*. Цікаво, що назва українського телефільму «Мамай» у перекладі англійською мовою подається як «Ніхто» («Nobody»). Давніми є значення «воїн, останній рицар степу, приречений на самотність» і «кам'яна фігура», оскільки дослідники вважають, що половецько-татарське ім'я *Мамай* походить від ідолів на вершинах курганів, яких в давнину називали *мамаями*.

Різні конотеми в російській та українській мові в силу неоднакового сприймання цієї фігури різними народами розвинула інтертекстема *Потьомкін*. У Є. С. Отіна *Потьомкін* – «щасливець», «улюбленець долі», «людина, що потрапила «з Івана у пани», «пестунчик» [10; 265]. В українській мові, за нашими спостереженнями, подібна конотема не розвинулася. Натомість маємо іншу – «окозамилювач». *Був у нас уже Потьомкін, тобі з ним не рівняти, – посміхнувся Баглай. – Ото перший окозамилювач. Геній показухи* (Гончар О. Собор). Звідси – досить поширена в ідінтертекстема *потьомкінський* – «зроблений для окозамилювання», «несправжній», «штучний»: *Угода України з Росією по газу – потьомкінський компроміс* («Дзеркало тижня», 11-18.12.2013).

Відрізняються референтним наповненням інтертекстеми *Запорожская Сечь / Запорізька Січ*. Якщо в російській мові ця назва має значення «вольниця» [10; 195], то в українській мові це – «святе місце», а синонімом до цієї інтертекстеми часто виступає назва *Великий Луг* із подібною конотемою.

Повертаючись до синтезованої схеми концептуально-мовного універсуму, відзначимо, що спільним сектором інтерлінгвальної інтертекстеми і базою для створення інтралінгвальних інтертекстем є пропущені через чуттєве сприймання власні назви, задіяні для називання I. Всесвіту; II. Людини, зокрема: 1) *людини як живої істоти*; 2) *людини як суспільної істоти*; 3) *людини як духовної істоти*. III. Людини і Всесвіту: 1) об'єктивно дане: інтертекстеми часо-просторових параметрів, від інтертекстемні деривати; 2) набуте досвідом (інтертекстеми, що походять від хремотонімів, прагматонімів, ергонімів, артїонімів тощо).

Неоднорідний ціннісний чинник визначає будову національного мовного простору, але ключовими поняттями у цій шкалі виступають поняття духовної цінності: суспільні уявлення про добро і зло, прекрасне і потворне, справедливість, смисл історії і призначення людини (як правило, усталені в культурі архетипи). Кожна національна підсистема має сформований набір ціннісних ознак та базу еталонних зразків, що наділені цими ознаками (стереотипів). Така характеристика відповідає рівневій класифікації мовного простору власних назв. В основі національно-культурної мовної картини світу лежить основна символічна система, тобто ціннісна мовна матриця, яка накладається на потоки сприймання відомостей про світ подібно координатній сітці. Від розгалуженості та структурованості цієї символічної системи залежить ефективність орієнтації людини у соціокультурному та природному середовищі, а також якість та інтенсивність процесу переробки інформації. Базуючись на основних архетипах, власне українські інтертекстеми зберігають ознаки давнього сприйняття світу у деміфонічних інтертекстемах. Так, інтертекстемами сакрального характеру є імена *Перун, Мара, Берегиня, Пан Господар*. Наприклад, *Марá* – міфічна істота, найчастіше в образі злої потворної чаклунки; дохристиянське уособлення нечистої сили; злий дух, чорт, що заморочує людям розум і вони роблять собі шкоду. Б. Грінченко наводить такі приклади: «*А Мара його знає! Хіба вгадаєш? Туди думка і сюди думка*», «*Він звівся нінащо, ходив, як Мара, блідий, з божевільними, неспокійними блискучими очима*», «*І до їх у хату темрява зайшла, – по кутках чорною Марою стала*» (пор. у мові: *марити, марення, марний, змарніти, марниця*) [3, т.2; 405]. Давнє значення приховане і в сучасних конотемах: 1. Чорт, нечиста сила. Фразеологізми: *мара його знає* – хто його знає, чорт його знає, ніхто не знає; *напускати мару* – заворожувати когось, напускати чари на кого-небудь; *що за мара!* – що воно таке! Що за чорт! (В. Жайворонок). 2. Навіювання, маячня: *А невдовзі організував свій бізнес, начеб стряхнувши з себе вічну Гаврилову мару, що досі сповивала його* (Іванина В. Любов і смерть узурпатора). Численними є відінтертекстеми: *марити, марення, марний, змарніти, марниця, обмарити* – потрапити у полон Марі, відчутти чиесь навіювання.

Відлуння давнього міфологічного значення В.В. Жайворонок бачить в імені *Пан Господар*. Це давнє язичницьке божество, найстарший бог Світла або Неба, можливо, Сварог, батько Дажбога; у колядках він гарний, пишній, гордий і багатий; живе на горі на великому дворі, який стоїть на сімох стовпах, обгороджений золотим терном, з дорогими золоченими ворітьми; кругом нього слуги, а він сидить за покритими столами. «В образі Господаря вбачаємо якогось світлого бога, можливо, Білобога, старого, мудрого і поважного, явно старшого над богинею Сонцем та іншими небесними світилами... *Ішов, перейшов місяць по небі: Зірниця сестриця каже: «Ходи до мене бога шукати» Найшли ми бога, Пана Господаря* (колядка)» [6; 75]. Як інтертекстема цей теонім вживається в обрядових різдв'яних піснях – конотема, звична для сучасного носія мови, – «хазяїн», «господар дому» (звичайно господар-хлібороб), до якого шанобливо звертаються колядники (щедрувальники), вітаючи родину з Новим роком і Різдом Христовим, зичачи їй усіляких гараздів: *Чи дома, дома цей пан-господар? Цей пан-господар на ім'я Михайло?* (колядка); *Щоб і хліб родився, Щоб і скот плодився, Щоб і наш пан-господар Нічим не журився* (колядка)

Певної трансформації під впливом внутрішньої структури зазнав термін *Берегиня*. Берегиня-Мати – у дохристиянських віруваннях – Велика Богиня, головна богиня життя, добра і захисту людини від усякого зла, покровителька врожаїв; захисниця оселі, малих дітей від лиха, хвороб, смерті; зображувалася на білих рушниках (оберегах), що вивішувалися на вікнах, дверях і мали захищати людину від чорних сил; образ Берегині – ясночолої русалки, дбайливої охоронниці дівочої цноти і подружньої вірності можна побачити на кралецьких рушниках; схематичний образ богині (символічна постать жінки з піднятими руками) вишивався на одязі, вирізьблювався на деревах, на дверях, віконницях, ганках; її зображення дійшло до нас на збручанському ідолі. У діалектному мовленні – русалка («берегиня» < «берег»). Ю. Карпенко в одному з випусків «Культури слова» зазначав, що слово «берегиня» повернув нам В. Скуратівський, випустивши у 1987 р. книгу під назвою «Берегиня», в якій яскраво змальовано національні звичаї та обряди, передусім на території Полісся. Після цього *берегинями* почали називати тих жінок, що бережуть, оберігають щось суспільно цінне, зокрема родинне тепло, сім'ю, культурні надбання народу. Насправді берегині давньоукраїнської міфології зовсім не були оберегами і нічого не оберігали. «Новий тлумачний словник української мови» подає сучасне значення цього слова «русалка» з позначкою «діалектне» [9, т. 1; 128]. У давніх пам'ятках берегинь теж пов'язують із водою, а не оберіганням. Наприклад, у тексті «Слово Святого Григорія ізобретено в толцех», який був укладений давньоукраїнським монахом-книжником у XII ст. і дійшов до нас у чотирьох списках XIV-XVII ст., знаходимо таке: «*А друзки (моляться) огневи и камению и рѣкам и источником и берегинямъ*»; «*а прежде того клали требу упирем и берегинямъ*» [8; 93].

Сучасне значення інтертекстеми: «жінка, яка береже і підтримує домашнє вогнище, виступає покровом усьому родинному колу, передусім жінка-мати» [5; 33-34]. Своєрідний ракурс цього значення подано у

М. Матіос: *Для нинішньої цивілізації, що асоціюється винятково з чоловічою гегемонією, навіть мільйоннодоларова жінка важить не більше, аніж жінка в історії України, в якій цілком гласно, але не так публічно, їй відведено роль наложниці, а для офіційних історичних опусів української жінці придумано роль безстатевої берегині. І тільки* (Матіос М. Щоденник страченої).

Залишки дохристиянських вірувань простежуються сьогодні у нових референтних спів-значеннях інтертекстами *Дунай*. При гаслі значення цієї інтертекстеми сягають коренями у минуле. Так, по-перше, *Дунай* – міфічний образ головної річки; розлив, повінь, великий потік. «*Море, озеро, річка, джерело, колодязь, криничка тощо звалися в давнину «дунаєм»* (В. Войтович). Підтверджує це і В. Жайворонок: «Дунай не лише уособлення річки, але й моря: «Як піду я до Дунаю, Гукну-крикну не помалу, – озветься моя доля По тім боці синього моря», а також криниці: «Було мене утопити, де Дунай-криниця» [5; 135]. У Б. Грінченка це «розлив води, взагалі велике накопичення води. «Ой за горами вода дунаями, ой там козаченько коня напуває. Понад дунаями вода стоянами, ой там козаченько коня напуває. Течуть річеньки, течуть бистренькі із тихого Дунаєньку. Текла вода з Дунаєчка, а другая з моря» [3, т. 1; 456]. Це значення спричинило появу назви міфічної водяної істоти, діви, подібної русалкам, – дунавки (за В. Войтовичем).

Друге давнє значення – міфічний образ богатиря у билинах. Значення збереглося у російському фразеологізмі *Дунаєм смотреть* – (застар.) «про похмурий, суворий погляд», де Дунай – «символ билинного персонажа в народній поезії, який характеризує сильну і жорстоку людину» [7; 12]. У сучасній мові гідронім *Дунай* так само позначає річку, швидку воду, але вже лише з легким ореолом прадавньої міфічної сили.

Отже, розгляд сукупності конотем подібних за формою, але відмінних за значенням інтертекстем російської та української мов переконує, що на концептуалізацію імен безпосередньо впливає народний досвід, особливості сприйняття дійсності, що відбиваються у кожній культурі. Відомі власні назви, вбираючи міфологічну, теологічну, філософську і загально інтелектуальну інформацію, виступають своєрідними згорнутими культурними текстами, що формуються в межах історичного, соціального, національно-культурного й іншого контекстів і здатні відбивати емоційну оцінку об'єкта. Очевидно, що національний інтертекст як форма існування культури не належить одному рівню соціокультурного семіозису, а формується у просторі когнітивних переходів між ними.

Список використаної літератури

1. **Барт Р.** От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – 594 с.
2. **Григорьев А. В.** Текстология славянской Библии / А. В. Григорьев, А. А. Алексеев. – СПб. : Д. Буланин, 1999. – 256 с.
3. **Грінченко Б.** Словарь української мови : в 4 т. / Б. Грінченко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1967-1969. – Т. 2, 3. – 506 с.
4. **Денисова Г. В.** В мире интертекста : язык, память, перевод / Г. В. Денисова. – М. : Прогрес, 2003. – 210 с.
5. **Жайворонок В. В.** Знаки української етнокультури : слов.-довід. / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
6. **Жайворонок В. В.** Українська етнолінгвістика : нариси : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 262 с.
7. **Икономиди И. Я.** Фразеологические единицы, пословицы и поговорки с национально-специфичным компонентом значения в русском и новогреческом языках. Опыт словаря / под ред. Л. А. Исаевой / И. Я. Икономиди. – Краснодар : Кубан. гос. ун-т, 2005. – 72 с.
8. **Карпенко Ю. О.** Антична міфологія як поетична зброя / Ю. О. Карпенко // Записки з ономастики : зб. наук. пр. – О. : Астропринт, 2002. – Вип. 6. – С. 93–108.
9. **Новий тлумачний словник української мови** [уклад.: В. Яременко, О. Сліпущко]. – К. : Аконт, 1998. – 1-4 т.
10. **Отин Е. С.** Словарь коннотативных собственных имен / Е. С. Отин. – 3-е изд., перераб. и доп. – 2010. – 318 с.
11. **Флоренский П. А.** Имена / П. А. Флоренский // Опыты : Литературно-философский сб. – М. : Сов. писатель, 1990. – 380 с.
12. **Швец Я.** Застосування термінів *інтертекстуальність* та *інтертексту* сучасній комунікативній лінгвістиці [Електронний ресурс] / Я. Швець. – Режим доступу : <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb>

Резюме

Статья посвящена проблеме интертекстуальности исторического имени в национальном и мировом культурном пространстве. Показано, что язык является одним из важнейших элементов культуры любого народа и фактором сохранения самосознания народа. Проявление своеобразия национальной культуры рассматривается на примере образования дополнительных значений в именах собственных. Представлено анализ понятия интертекстуальности через призму семиотики культуры. Предложен подход к семиотическому анализу интер текстуальности.

Ключевые слова: текст, интер текстуальность, интер текстама, имя собственное, культурноепространство, семіотика культури.

Summary

Lukash G. The historic name as intertext of national and world cultural space

Statt prisvyachena problemi intertekstualnosti istorichnogo imeni in natsionalnomu th svitovomu cultural prostori. Z'iasovano scho mova Yea one h nayvazhlivishih elementiv culture whether yakogo people i factor zberezhennya samosvidomosti people. Manifested svoeridnosti natsionalnoї culture rozglyanuto on prikladi appears dodatkovih spivznachen have Vlasnyi references. Posted analiz ponyattya intertekstualnosti kriz prism semiotiki culture. Zapropnovano pidhid to semiotichnogo analizu intertekstualnosti.

Key words: intertekstualnist, intertekstema, Vlasna NAME, cultural Prostir, semiotika culture.

Аннотация

Лукаш Г.П. Историческое имя как интертекст национального и мирового культурного пространства

Стаття присвячена проблемі інтертекстуальності історичного імені в національному й світовому культурному просторі. З'ясовано, що мова є одним з елементів культури будь-якого народу і фактором збереження самосвідомості народу. Прояв своєрідності національної культури розглянуто на прикладі появи додаткових співзначень у власних назвах. Подано аналіз поняття інтертекстуальності крізь призму семіотики культури. Запропоновано підхід до семіотичного аналізу інтертекстуальності.

Ключові слова: інтертекстуальність, інтертекстема, власна назва, культурний простір, семіотика культури.

Надійшла до редакції 18.11.2014 р.

УДК 168.522

О.В. Овчарук

ОБРАЗ ЛЮДИНИ В МОДУСІ КУЛЬТУРОСОФІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У європейському науковому просторі наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. відбувалися кардинальні зміни у формуванні світоглядних домінант. Гуманітарні науки, що відділилися від соціальних, претендують на вивчення не тільки соціальних систем, а й культури. Вона постає як той регулятивний ідеал, який дозволяє знайти спосіб категоріального та методологічного синтезу у широкому комплексі гуманітарних знань, й тим самим виступає як інтегральний образ тогочасної гуманітаристики, специфічною формою вираження якої є мистецтво.

Окреслений контекст обумовлює розвиток українського літературного мистецтва, становлення якого в культурному просторі України кінця ХІХ – початку ХХ ст. відбувалося в умовах, коли трансформувалися та інтегрувалися художні здобутки й досвід різних часів і поколінь, а в літературі, відповідно до вимог часу, постають незнані досі теми, мотиви, образи, система жанрів, відбувається «дифузія» стилевих напрямів і течій. Разом із тим, на ґрунті ідей європейської філософії актуалізуються проблема взаємин людини і світу, що виокремлюється у вигляді дуалізму концептів індивіда і культури, митця і творчості, а пошук нового образу людини стає смисловим осердям українського національного літературного процесу, виявляючи його світоглядно-антропологічний зміст. Його розкриття є можливим на основі залучення міждисциплінарного підходу як методологічного інструментарію культурології, та дозволяє залучити до процесу наукового пізнання досвід філософії, філософської й культурної антропології, філософії і історії культури, мистецтвознавства, етики, естетики тощо.

Попри наявні у вітчизняному літературознавстві та мистецтвознавстві значні напрацювання щодо вказаного періоду у вимірах розвитку як у цілому українського літературного мистецтва, так і вивчення творчої спадщини його конкретних представників, представлених у працях вітчизняних вчених – Т. Гундорової, О. Забужко, Л. Коломієць, В. Левіної, С. Павличко, В. Шейка, Н. Шумило, Я. Поліщука, М. Ільницького та ін., проблема осмислення образу людини в творчості українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ як світоглядно-антропологічна домінанта культурософії українського літературного мистецтва не ставала предметом культурологічного дослідження. Це й зумовлює *актуальність пропонуваної розвідки*.

Метою статті є виокремлення культурологічних аспектів в осмисленні образу людини в українському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Як зауважує В. Горський, вітчизняна духовна традиція в межах європейської культури демонструє той тип мислення, що тяжіє не до «платонівсько-арістотелівської» лінії філософії, яка, відповідно до канонів наукового мислення, прагне до істини, незалежної від людини та людства, а до іншої, «александрійсько-біблійної», орієнтованої на здобуття не так безсторонньої істини, як правди, що будується як драма людського життя [1; 21]. Це обумовлює неприйняття для притаманного української духовної традиції абстрактного, відірваного від життя теоретизування.

З огляду на це, укорінене в українській духовній культурі розуміння філософії зумовлює наявність яскраво виявленого по-філософськи значущого ідейного шару в підґрунті найрізноманітніших витворів цієї культури. Це спонукає до звернення відверто нефілософських пластів, в межах яких зароджуються, в тому числі й на рівні безпосередньо-інтуїтивного осягнення світу (в образі чи символі), ті смисложиттєві уявлення, що згодом можуть бути сформульовані у вигляді культурфілософських ідей та концепцій. Відповідно, до орбіти герменевтичного аналізу логічно потрапляють неспеціалізовані для наукової теорії форми, насамперед, мистецтво, що як філософська «підсвідомість культури» (О. Забужко) на безпосередньо – особистісному, екзистенційно-смысловому рівнях виробляє специфічні способи пізнання та осягнення культури. Здатність мистецтва до концептуалізації в художньо-образній формі світоглядно значущих ідей обумовлює його специфічний культурологічний характер. Особливо це стосується українського літературного мистецтва, яке наприкінці XIX – початку XX ст., адже у досліджуваній період національна інтелектуальна школа не надала готових зрілих філософських систем, взірців професійного філософського мислення.

Свідченням на користь цього є думка Д. Чижевського, який у 1920-х рр. зазначав, що в «межах національних у слов'ян і досі поруч із чистими теоретиками можуть бути поставлені мисленими, які тільки намічали ідеї, тільки кидали думки, не продумуючи їх до кінця, не даючи їм останньої філософської обробки» [9; 12–13]. І. Мірчук [2; 11] вказує на «безсистемність» як іманентну специфічну ознаку слов'янського філософського мислення, що має не вертикальні, а горизонтальні тенденції. Втім, потужним заміщенням цієї показної «не філософічності» (О. Забужко) стала активна літературна діяльність українського письменства, репрезентантами якої в період кінця XIX – по десяти роки XX ст. стало покоління «Молодої України» та його найвизначніший представник та лідер І. Франко. Слід зауважити, що зазначена ситуація активізувалася в літературі і на теренах світової культури, починаючи з другої половини XIX – протягом XX ст. Як вказує сучасна дослідниця О. Оніщенко, її сутність полягала у тому, що в цей час почала досить виразно вимальовуватися тенденція, яка засвідчила тяжіння митців до своєрідної дослідницької діяльності, зумовивши їхнє безпосереднє звернення до визначних теоретичних здобутків у царині гуманітарного знання. Очевидний пріоритет у цьому питанні виявився на боці представників літератури, адже саме видатні художні твори здатні збагатити сучасну естетику, культурологію, психологію, етику, літературознавство, мистецтвознавство [4; 10].

Ще однією обставиною, що спонукає до звернення саме межі XIX – початку XX ст. у контексті розвитку літературного мистецтва в історії як вітчизняної, так і світової культури, є феномен «рубінності». Складність та неоднозначність цих епох активізує нові наукові ініціативи в їх освоєнні. Втім, основною рисою культурного простору кінця XIX – початку XX ст. стає його «відкритість», множинність творчих контактів на різних рівнях між культурами, вихід за межі європейського культурного ареалу і як наслідок – існуючі межі пізнання світу стають розірваними і головною проблемою вибору, що постає перед *homo Faber* перехідного культурного періоду, стає визначення орієнтирів, створення нової системи цінностей. Інакше кажучи, «вступає в силу властивий перехідним періодам «закон пасіонарності»: прагнення доповнити, компенсувати «відкрити» картину світу. Все це диктує необхідність дослідження... нових естетичних територій, що проявляється в посиленні інтегративних процесів на різних рівнях культурних комунікацій» [6; 6].

Окреслені ознаки «перехідного періоду» дозволили М. Скрипнику визначити його суть для української культури як такого, що вивів її із статусу провінційної, «обласної» на «самостійний шлях розвитку» і, тим самим, на шлях повноцінного суб'єкт – суб'єктного діалогу (того, який М. Бубер йменував діалогом типу «Я-Ти», протилежного до «Я-Вони») з іншими культурами. Як вказує Д. Чижевський, саме на рубежі століть нова українська культура вперше набуває «повної структури»: не тільки художньо-естетична, а й наукова, релігійна, політична «підсистеми» українського духовного життя складаються й розвиваються органічно, «зсередини», відповідно до потреб української спільноти [2; 18].

Виразно «літературоцентричний» струмінь української культури кінця XIX – початку XX ст., коли українське національне-культурне відродження, як і більшість слов'янських, розгорталося за романтичною моделлю, де сама мова, а за нею й словесна творчість, письменство й в цілому українська література бере на себе «централізаторську», системно-організуючу функцію в умовах надзвичайної сконденсованості перебігу духовних процесів, обумовлює ірраціонально-романтичне піднесення України та українського «духу» й тим самим визначає одну з головних тенденцій тогочасної української культури, яка логічно вписується у європейську філософську традицію. Саме в її контексті увиразнюється проблема формування модерного героя, яка у суспільно-політичній проекції трансформується в образ людини, який на художньому рівні уособлює ідеал громадської особистості. Цей аспект одним з ключових у культурфілософській есеїстиці й художніх творах визначних постатей української літератури – І. Франка та М. Хвильового. Їх художній доробок та культурно-мистецька практика стала вагомим внеском в процес українського національного культуротворення, а саме мистецтво виступило оригінальною формою віддзеркалення сприйняття дійсності, художньо-образного філософування над проблемами розвитку національної культури та формування людської особистості.

У зазначеному аспекті найбільш виразною постає творча спадщина І. Франка. Саме там формулюється стрижнева ідея, що складає основу його культурфілософського пошуку – це ідея героя, особистості, індивідуальності, вільної у громаді, але не вільної від громади. Ще у «Каменярах» сформульований письменником на покликання героя – присвятити себе прокладанню народові шлях у щасливе майбуття, ідея героя, який є носієм духу та є невід'ємним від рідної нації та народу. Герой Франка утримує себе від індивідуалістичного бунтарства проти суспільства та суспільних норм, приносячи енергію сильної особистості на користь громади. Історія, на погляд І. Франка, звичайно не є історією героїв, вона завжди є історією

«масових рухів і перемін». Але маси в уявленні І. Франка не безособові, тому смислбуттєвим завданням, що реалізується кожною людською одиницею має бути перетворення себе з несвідомої частини маси на самостійний її компонент. Цей процес реалізується через перетворення етносу як «природного» компоненту історії на націю, яка є суспільним культурним організмом. Важливими передумовами цього процесу є усвідомлення індивідами, які складають націю, «ідеалу», що єднає їх, та віри, яка передбачає не лише усвідомлення, а й сприйняття серцем цього ідеалу. Даючи визначення ідеалу у проєкції на суспільне життя, Франко виходить з того, що «усякий ідеал – це синтез бажань, потреб і змагань близьких, і бажань та змагань далеких, таких, що на око лежать поза межами можливого». «Ми мусимо, – зазначає мислитель у статті «Поза межами можливого», – серцем почувати свій ідеал, мусимо розумом уявляти собі його, мусимо вживати всіх сил і засобів, щоб наближуватись до нього...» [7; 285].

Каменяр наголошує на синтезі: а) бажань, потреб і змагань, які за своєю змістовою визначеністю є близькими і далекими, легкими і важкими для осягнення, але все ж таки є досяжними; і б) бажань та змагань, які є далекими і «лежать поза межами можливого». Останнє і є характерною особливістю ідеалу, притаманного європейській ментальності. «Поза межами можливого, – наголошує Іван Франко, – ось чим відрізняються культурні ідеали і пориви європейської цивілізації». Звідси й виростає погляд: «що такі ідеали можуть повставати, можуть запалювати серця широких кругів людей, вести тих людей до найбільших зусиль, до найтяжчих жертв, додавати їм сили в найстрашніших муках і терпіннях, се лежить, мабуть, у крові індоєвропейської раси і тільки її одної; серед інших рас ми того явища не зустрічаємо» [7; 285].

Виходячи з того, що будь-який ідеал – се синтез бажань, потреб і змагань людини, народу, людства, а отже, у вирішенні питання походження ідеалу треба виходити не лише з виробництва, а насамперед з людини. На думку І. Франка, джерело дій людини це «цілий комплекс його фізичних і духовних потреб, який бажає собі заспокоєння» [7; 284]. Ці фізичні і духовні потреби – глибинні, первинні, вихідні коріння, органічно пов'язані з людиною, які штовхають її в напрямі пошуків шляхів, способів та засобів полегшення умов свого життя, поліпшення та удосконалення виробництва матеріальних благ та забезпечення свого духовного ества, а це можна осягнути за допомогою пізнання природи та суспільства, розвитку науки і техніки, творення матеріальних та духовно-культурних цінностей. Це і є той ґрунт, на якому виростають ідеали, які мобілізують, організовують, одушевляють, спрямовують людину та суспільство на реалізацію суспільного прогресу.

Отже, культурфілософська концепція ідеалу І. Франка стала важливим методологічним підґрунтям у проєкції розуміння життєдіяльності як людської особи, так і в цілому народу у його культурному та політичному самовизначенні. Пошуки І. Франком образу ідеальної людини відбувалися у контексті розгортання українського національного руху середини XIX ст., спричиненого відповідними загальноєвропейськими процесами, та віддзеркалили суспільні уявлення про людину-борця за національні ідеали, що були сформовані під потужним впливом Романтизму з його підвищеним інтересом до етнічної культури. Таким чином, становлення нового типу культури, а саме національної, спричинило необхідність у виробленні нового образу ідеалу людини – образу національного «Я».

Пильна увага письменників до внутрішнього світу людини в період неоромантизму – хвилі духовного відродження в Україні, активізувала художню свідомість із сталими архетипами національного образного мислення. У новому художньому вираженні вони почали функціонувати як топоси духовності. На початку 20-х рр. XX ст. у модерністських творах згадані символізовані архетипи набули додаткового полівалентного смислового навантаження у зв'язку із новими поняттями про людину, її внутрішній світ, індивідуальні й суспільні рефлексії. Сходження окремої сильної особистості до «сильного чоловіка» омріялося невіддільно від сходження до зрілості українського народу у розумінні нації. Саме тому філософський концепт Ф. Ніцше «Бог помер», яким мислитель заявляє про знедуховлення сучасної йому епохи, не стосувався української культури, у якій як раз відбувалася реанімація національної свідомості, що зумовлювало інтерспективне рефлектування у вигляді вироблення модерного образу нової людини.

Для української художньої літератури 20-х рр. XX ст. визначальними стали неоромантичні тенденції, що проявилися, зокрема, у роздвоєнні між національною ідеєю та революційною романтикою, у пошуку виходу з кризи духовної та соціальної, у потребі посилити в творі значення авторського «Я». Сучасні дослідники акцентують увагу на характерних для цієї літератури рисах фрагментарності й калейдоскопічності оповіді, розмитості сюжету, утримуванні уваги на внутрішніх переживаннях персонажів. Роздвоєність особистості, есхатологічні мотиви та балансування на межі між життям і смертю визначають головну лінію багатьох творів письменників-«двадцятників». Серед них й творчість одного з фундаторів національного модерну – М. Хвильового. Згадані риси були притаманними загальній мові модернізму. Проте в даному випадку письменник надавав їм іншої якості, свідомо спрямовував їх через іншу світоглядну міфологему, що виводить за межі людської самості у простір розширеної до цілісного відчуття світу свідомості. Так, Хвильовий шляхом літературної творчості починає будувати в людині «душу свідо́му» – категорію, на шаблї якої людина здатна здобути справжню свободу, а отже, як і близькі йому за духом митці-двадцятники Лесь Курбас та П. Тичина, спрямовує свій погляд на приготування людини майбутнього. Він бере на себе цю екологічну функцію в душі людини. Письменник антиутопічно показує, що може статися в майбутньому в тому разі, якщо людина повністю втратить свободу, загубивши себе в ілюзорному світі псевдо ідей та ідеологій. Втім, це замало для Хвильового: він ще й показує, на якому рівні неминуче здійснюватиметься переоцінка цінностей (внутрішнє людське «Я»), наскільки складним може виявитися цей процес і наскільки може стосуватися всього людства. Тому й твори Хвильового – автобіографічні, але не у звичному сенсі цього слова: це біографія його душі, його переживань у сходженні до своєї високої мети.

На індивідуально-особистісному рівні Хвильовий мислив у перманентній вольовій та інтелектуальній динаміці, що здатна реалізуватися у пошуках «вольової», «фаустівської» людини. Адже основою світоглядних шукань письменника була його сучасність, в якій перебуває конкретна людина, в якій можливе її становлення як цілісної особистості. «Азіатський ренесанс» визначається не тільки відродженням класичної освіченості, а й відродженням сильної й цільної людини, відродженням нового типу відважних конкістадорів, що за ними тоскує європейське людство», – зауважує письменник [8; 614]. Саме така людина здатна відчувати та реалізувати у своїй життєвій практиці безмежжя історичних перспектив революційної доби.

«Горизонтом очікувань», «мрією культури» в такій ситуації міг стати лише тип європейського інтелігента, що його символізує образ Фауста – героя одного з найбільших творів світової літератури. За Шпенглером, цей образ трактується як «прафеномен» усієї західноєвропейської культури, який у своєму внутрішньому саморозгортанні детермінує усі форми суспільного життя, релігії, філософії, мистецтва. Для Хвильового найцікавішим видається утвердженням європейською культурою значущості людської індивідуальності, яка виявляє свою суверенну гідність за найнесприятливіших зовнішніх обставин.

На думку Л. Коломієць, саме образ європейського громадянина Фауста як уособлення творчого життєвого активізму, є одним з найзмістовніших символів М. Хвильового, його концепції нової української людини. «Етичний імператив західного Фауста, що вкладається в формулу «Я мушу, бо я зможу», – категорія динамічної волі» [3; 34]. Саме динамічну волю Хвильовий пропонує як новий принцип реагування, як спосіб буття для своїх сучасників. Утім, через «я» внутрішнього світу людини Хвильовий ставить набагато складніше завдання – з окремого людського «Я» він веде до епопеї цілого народу – його буття і пошуку нової культури, нового логосу. Так, «Загірна даль» – це й обіцяний новий Єрусалим, тому й через увесь твір накреслюються асоціативні переплетення з Апокаліпсисом, який присутній на рівні композиційних елементів. Одкровення Іоанна також багатомірне – через візії однієї душі воно спрямовується до всіх культурних епох. До апокаліптичного одкровення відсилає Хвильовий, натякаючи на одкровення душі – пошуки «звірини» в собі, спотвореного розуміння майбутнього, способу прийняття в себе «звіра». В цьому плані можна говорити про «Я (Романтику)» як антиутопію, що викриває всі страхоття радянської доби. Окрім того, попри всі містичні та внутрішні аспекти твір маніфестує суперечність між природою людини та ідеологією. Ідеологія, яка є завжди схематичною, згідно з антропософією належить царству Арімана. Вона є протилежною за духом стихії людської природи.

Ідеї про перетворення світу силою мистецтва і особливу роль української культури у цьому процесі, активізовані Хвильовим у літературній дискусії 1925-1928 рр., знайшли відгук і у творчості інших письменників та поетів. Спрямованість до майбутнього і відчуття себе як молодої сили, здатної внести нову творчу іскру в світову культуру, шляхом виховання нової людини стають загальними проявами в українській літературі того часу. І це постає як спроба взяти ситуацію в свої руки, повернути її в інше русло – загальнолюдське, поза ідеологічне. Адже трактування історії, культури з позиції людини, завдяки чому окрема особистість відчувала причетність до світу, до сучасності, зрештою, до краси і мудрості, виявлялося близьким митцям, що почували себе будівничими нового храму у серці самої людини.

Список використаної літератури

1. *Горський В.* Філософія в українській культурі / В. Горський. – К., 2001. – 235 с.
2. *Забужко О.* Філософія української ідеї та європейський контекст : франківський період / О. Забужко. – К. : Основи, 1993. – 125 с.
3. *Коломієць Л.* Етичний феномен «громадської людини» Миколи Хвильового : образ Фауста як символ українського відродження / Л. Коломієць // Молода нація, 1996. – № 1. – С. 31–40.
4. *Онщенко О. І.* Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уальд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг) / О. І. Онщенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2011. – 272 с.
5. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 360 с.
6. *Редя В.* Музыка в культурной композиции «Серебряного века» : исследовательские очерки. Моногр. / В. Редя. – К. : ДАККіМ, 2006. – 276 с.
7. *Франко І.* Поза межами можливого / І. Франко // Збір. тв. : у 50 т. – К., 1981. – Т. 45. – С. 284–285.
8. *Хвильовий М.* Твори : у 2 т. – Т. 2. Памфлети / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – 924 с.
9. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – К. : Либідь, 1983. – 176 с.

Резюме

Обґрунтовано специфічний культурософський характер українського літературного мистецтва кінця XIX – початку XX ст. На основі аналізу художньої спадщини І. Франка та М. Хвильового виокремлено культурологічні аспекти художньо-образного філософування над образом людини у вимірах розвитку національної культури у світовому культурному контексті.

Ключові слова: культурософія мистецтва, образ людини, міждисциплінарність, культурологічні аспекти.

Summary

Ovcharuk O. The image of a human being in the mode of culture-philosophy of the Ukrainian literary art of the late XIX – beginning of XX c.

In the article the specific nature kulturosofskyu Ukrainian literary art of the late nineteenth – early twentieth century. On the basis of the creative legacy of I. Franko and M. Hvilovogo singled cultural aspects of artistic and imaginative way of philosophizing in human dimensions of national culture in the global cultural context.

Key words: kulturosofiya art, image rights, interdisciplinary, cultural aspects.

Анотація

Овчарук О.В. Образ человека в модусе культурософии украинского литературного искусства конца XIX – начала XX ст.

Обосновано специфический культурософский характер украинского литературного искусства конца XIX – начала XX в. На основе анализа художественного наследия И. Франка и М. Хвильового выделены культурологические аспекты художественно-образного философствования над образом человека в измерениях развития национальной культуры в мировом культурном контексте.

Ключевые слова: культурософия искусства, образ человека, междисциплинарность, культурологические аспекты.

Надійшла до редакції 27.10.2014 р.

УДК 168.522+130.2

В.В. Лучанська

«КУЛЬТУРА І ВИБУХ» Ю. ЛОТМАНА ЯК МЕТАФОРА ТЕОРІЇ Й ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

Постановка проблеми. Актуальність теми роботи визначається наступними факторами. Юрій Михайлович Лотман (1922-1993 рр.) – культуролог, засновник і глава Московсько-Тартуської семіотичної школи, віце-президент Всесвітньої асоціації семіотики (1968 р.), член-кореспондент Британської академії наук (1977 р.), дійсний член Норвезької академії наук (1987 р.), Шведської королівської Академії (1989 р.), Академії наук Естонії (1992 р.), роботи якого в даний час перевидуються і цитуються [1–9]. Йому належить понад 500 оригінальних друкованих робіт. Перед смертю вчений втратив зір і надиктував учням свою останню роботу – «Культура і вибух» (1992 р.) [7]. В роботі автор з позиції семіотики намагався намітити відмінності між «вибуховими» соціокультурними процесами в Росії, з її суперечливою діхотомійною культурою, і західною цивілізацією.

Мета дослідження – розглянути концепцію семіосфери як центральну концепцію структурно-семіотичної культурології Ю. Лотмана.

Аналіз досліджень і публікацій. Науковій спадщині М. Лотмана присвячуються конференції, проводяться конгреси в Тартуському державному університеті, де вчений працював більшу частину життя. За останні роки захищено низку дисертацій, присвячених науковій спадщині вченого. В Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського, де автор працює над дисертаційним дослідженням [10], знаходиться праця Ю. Лотмана «Культура і вибух» [7]. Привернув увагу напис на сторінці (мабуть вже відомого науковця!), який «карательно определил» направлення досліджень Лотмана як математичне.

У XX ст. багатьом філологам, історикам, філософам ставало тісно в рамках своєї науки. М. Бахтін, наприклад, говорив своїм «друзям останнього призову», що він не літературознавець, не філолог, а мислитель. Коливалися в тому, як визначити свою спеціальність В. Пропп, П. Богатирьов, Р. Якобсон, Н. Конрад, О. Лосєв, Д. Лихачов. І тільки Ю. Лотман сміливо йшов до поставленої мети – створення нової універсальної гуманітарної науки – науки про культуру. І жодні об'єктивні і суб'єктивні перешкоди не зупинили його на цьому шляху...[4].

Поняття «вибух», спочатку в якості метафори, використовується Ю. Лотманом в літературознавчих роботах кінця 1960 – початку 1970-х років. До формування філософського поняття і співвіднесення поступових і «вибухових» процесів у книзі «Культура і вибух» (1992 р.), Лотман використовує поняття в окремих культурологічних працях.

У передмові до роботи Ю. Лотмана [5] В. Іванов позначив, що головною теоретичною проблемою, яка займала Лотмана наприкінці життя, став вибух у культурі та історії і пов'язана з ним принципова непередбачуваність подій, за вибухом наступних. Введена Лотманом відмінність між поступовою еволюцією і вибухом являє собою сучасну форму суперечок навколо різних моделей розвитку, які почалися ще наприкінці XVIII ст. і знайшли продовження у вченні Дарвіна і виступах проти нього, в т.ч. в знаменитій книзі Данилевського, відомій праці Берга про ноосферу і наступних анттдарвінських роботах.

Корінними питаннями будь-якої семіотичної системи є, по-перше, ставлення до позасистеми, світу, який лежить за її межами, і, по-друге, ставлення статичної до динаміки [7; 7]. Метафора вибуху обрана Ю. Лотманом для позначення процесу, при якому межа стабільної та впорядкованої семіосфери розривається. Вибух і еволюція, які Лотман асоціює, з одного боку, з переривчастістю і непередбачуваністю, а з іншого, з безперервністю і передбачуваністю. Вибух виявляється основоположним процесом для подальшої динаміки та оновлення, а також семіотичного збільшення.

Автор констатує, що непередбачуваність вибухових процесів жодним чином не є єдиним шляхом до нового. Більш того, цілі сфери культури можуть здійснювати свій рух лише у формі поступових змін. Поступові і вибухові процеси, являючи собою антитезу, існують тільки у ставленні один до одного. Знищення одного полюса призвело б до зникнення іншого. Всі вибухові динамічні процеси реалізуються у складному динамічному діалозі з механізмами стабілізації.

Нас не повинно вводити в оману те, що в історичній реальності вони виступають як вороги, що прагнуть до повного знищення іншого полюса. Подібне знищення було б загибеллю для культури, але, на щастя, воно нездійсненно. Навіть коли люди твердо переконані, що реалізують на практиці будь-яку ідеальну теорію, практична сфера включає в себе і протилежні тенденції: вони можуть прийняти потворну форму, але не можуть бути знищені [7; 17]. Культура як складне ціле формується з пластів різної швидкості розвитку, так що будь-який її синхронний зріз виявляє одночасна присутність різних її стадій. Вибухи в одних пластах можуть поєднуватися з поступовим розвитком в інших. Це, однак, не виключає взаємодії пластів [7; 23].

Ще більш істотно одночасне поєднання в різних сферах культури вибухових і поступових процесів. Питання ускладнюється тим, що вони привласнюють собі неадекватні самоназви. Це зазвичай містифікує дослідників. Останнім властиво зводити синхронію до структурного єдності, а агресію будь-якої самоназви витлумачувати як встановлення структурної єдності. Спочатку – хвиля самоназв, а потім друга хвиля – дослідницької термінології – штучно уніфікують картину процесу, згладжуючи протиріччя структур. Тим часом, саме в цих протиріччях закладені основи механізмів динаміки [7; 23].

Ю. Лотман підкреслює відмінність своїх поглядів з поглядами В. Вернадського, які є близькими. Ноосфера – це певний етап у розвитку біосфери, пов'язаний з розумною діяльністю людини. Ноосфера, також як і біосфера являє собою космічний механізм, що обумовлює структурну єдність планети. Семіосфера не являє собою оболонку Землі і носить абстрактний характер. Семіосфера не є етапом еволюції Землі. Для розуміння можливості комунікативних процесів і вироблення нової інформації Ю. Лотман визначив поняття семіосфери. І поступові, і вибухові процеси в синхронно працюючій структурі виконують важливі функції: одні забезпечують новаторство, інші – спадкоємність. У самооцінці сучасників ці тенденції аналізуються як ворожі, і боротьба між ними осмислюється в категоріях військової битви на знищення. Насправді, це дві сторони єдиного, пов'язаного механізму, його синхронної структури, і агресивність однієї з них не знищує, а стимулює розвиток протилежної [7; 23]. Лотман неодноразово підкреслює, що семіосфера являє собою діалогічну відкриту систему. Діалог чи взаємний обмін інформацією ведеться на всіх рівнях семіосфери, а також на метарівні, коли відбувається спілкування між різними семіосферами. Структура семіосфери асиметрична. Це виражається в системі спрямованих струмів внутрішніх переказів, якими пронизана вся товща семіосфери. Вираз деякої сутності засобами іншої мови – основа виявлення природи цієї сутності. А оскільки в більшості випадків різні мови семіосфери семіотично асиметричні, тобто не мають взаємно однозначних смислових відповідностей, то вся семіосфера загалом може розглядатися як генератор інформації. Вчений вважає, що невизначеність майбутнього має, однак, свої, хоча і розмиті, кордони. З них виключається те, що в межах даної системи завідомо увійти не можливо. Майбутнє постає як простір можливих станів. Відношення сьогодення і майбутнього малюється таким чином. Сьогодення – це спалах ще не розгорнутого смислового простору, що містить у собі потенційно усі можливості майбутніх шляхів розвитку. Важливо підкреслити, що вибір одного з них не визначається ні законами причинності, ні ймовірністю: в момент вибуху ці механізми повністю відключаються. Вибір майбутнього реалізується як випадковість. Тому він володіє високим ступенем інформативності. Одночасно момент вибору є і відсікання тих шляхів, яким судилося так і залишитися лише потенційно можливими, і момент, коли закони причинно-наслідкових зв'язків знову вступають у свою силу.

Момент вибуху одночасно – місце різкого зростання інформативності всієї системи. Крива розвитку перескакує тут на абсолютно новий, непередбачуваний і складніший шлях. Домінуючим елементом, який виникає в результаті вибуху і визначає майбутній рух, може стати будь-який елемент із системи або навіть елемент з іншої системи, випадково втягнутий вибухом в переплетення можливостей майбутнього руху. Однак на наступному етапі він вже створює передбачуваний ланцюжок подій [7; 24-25].

Динамічний розвиток культури, вважає Лотман, пов'язаний з природою людського суспільства як такого. Поняття «семіосфера», вперше введене і розроблене Лотманом, використовується сьогодні в багатьох роботах в різних галузях стосовно вивчення широкого спектра соціальних і культурних явищ. Побудова «семіосфери» культури, як її моделі, дозволяє розшифровувати мову певної культури, виявляти її власні поняття і специфічну логіку.

Розглянемо основні ознаки семіосфери (Рис. 1). Найважливішим структурним елементом семіосфери є межа. З одного боку, вона необхідна для збереження цілісності системи. її семіотичної однорідності, оскільки відмежовує семіосферу від навколишнього її внесеміотичного або іносеміотичного простору. Семіосфері властива відмежованість від навколишнього її внесеміотичного або іносеміотичного простору.

Ю. Лотман розглядав культуру також і як генератор кодів. Вчений вважав, що культура зацікавлена в безлічі кодів і не може бути культури, побудованої на одному коді. Всі явища культури трактувалися вченим як різного роду комунікативні механізми, тобто як різного роду мови. Тому усвідомлення кордону залежить від способу кодування. Семіосфера володіє структурною нерівномірністю, тобто несеміотичність зовнішнього простору в одному відношенні може обернутися семіотичністю в іншому. Семіосфері притаманний механізм «перетину» культур, їх взаємного впливу. Дана ознака дуже важлива для вивчення процесів інтеграції в культурі.

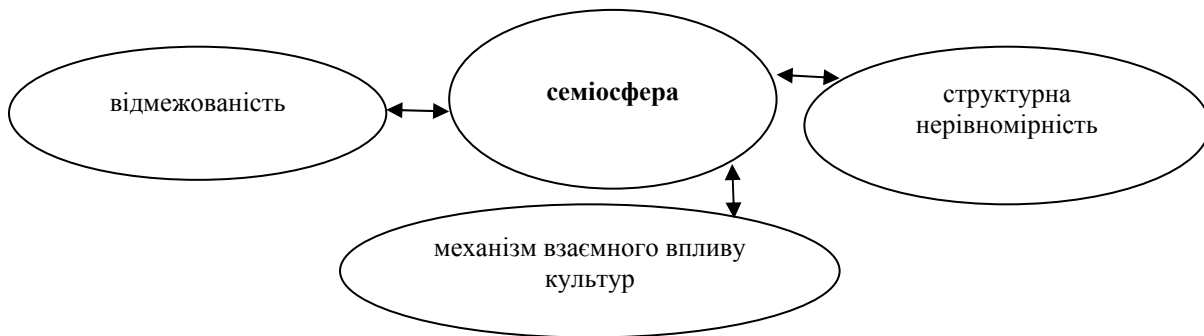


Рис. 1. Основні ознаки семіосфери

Ю. Лотман доходить висновку, що у світ втручаються непередбачувані за своїми наслідками події, що дають поштовх низці подальших процесів. Момент вибуху, як вже зазначалося, начеб то виключений з часу, і від нього йде шлях до нового етапу поступового руху, який ознаменовано поверненням на вісь часу. Проте вибух породжує ланцюг інших подій. Перш за все, результатом його є поява набору рівноймовірних наслідків. З них судилося реалізуватися і стати історичним фактом лише якогось одного. Вибір цієї, яка стала історичною реальністю, одиниці можна визначити як випадковий або ж як результат втручання інших, зовнішніх для даної системи і лежать за її межами закономірностей. Тобто в якійсь іншій перспективі він може бути повністю передбачуваний, але в рамках даної структури він являє собою випадковість. Таким чином, реалізація цієї потенції може бути охарактеризована як нереалізація набору інших [7; 53]. Отже, концепція семіосфери Ю. Лотмана дає можливість структурної побудови наукових моделей культурних інваріантів, адекватних складності об'єкта. На основі концепції семіосфери вчений будує типологію культури, досліджує співвідношення закономірних і непередбачуваних процесів у культурі, відносини культури і природи, культури і особистості, обґрунтовує побудову загальної історичної семиотики культури. Таким чином, під семіосферою Ю. Лотман розуміє семиотичний простір, який за своїм об'єктом, по суті, рівний культурі. На нашу думку, концепція семіосфери, розроблена вченим і мислителем, являє оригінальний і внесок у теорію й історію культури. Центр семіосфери утворюють найбільш розвинені і структурно організовані мови. В першу чергу, це природна мова даної культури. Семіосфера володіє певними властивостями і законами побудови. Бінарність і асиметрія є обов'язковими законами побудови будь-якої семиотичної системи. Семіосфера відрізняється неоднорідністю. Семіосфера – це багатовимірний простір, тримається завдяки внутрішнім напруженням, які мають різну природу.

Список використаної літератури

1. *В честь 70-ліття професора Ю. М. Лотмана.* – Тарту : Тартуский ун-т, кафедра рус. лит., 1992. – 230 с.
2. *Егоров Б. Ф.* Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана / Б. Ф. Егоров. – М. : Новое лит. обозрение, 1999. – 382 с.
3. *Искусствоведия : Методы точных наук и семиотики* / сост. и ред. Ю. М. Лотман, В. М. Петрова. – Изд. 2-е, доп. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 368 с.
4. *Кондаков И. В.* Ю. М. Лотман как культуролог (в эпицентре «большой структуры») / И. В. Кондаков / под. ред. В. К. Кантора. – М. : РОССПЭН, 2009. – С. 221–239.
5. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семіосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Яз. рус. культуры, 1996. – 447 с.
6. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в 3-х т. Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – С. 13–149.
7. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис, 1992. – 270 с.
8. *Лотман Ю. М.* Семіосфера. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство–СПБ, 2000. – 704 с.
9. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике и топологии культуры : избранные статьи в 3-х т. Т. I. Текст в тексте / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – 472 с.
10. *Лучанська В. В.* Екологія культури як предмет культурологічного дослідження : методи її формування і функціонування / В. В. Лучанська // Наука і цінності людського буття / за заг. ред. В. П. Мельника. – Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2013. – С. 289–298.

Резюме

Розглянуто концепцію семіосфери як центральну концепцію структурно-семіотичної культурології Ю. М. Лотмана – метафору теорії й історії культури.

Ключові слова: теорія культури, історія культури, Ю.М. Лотман, культурологія, екологія культури, інформаційне суспільство, екологічна свідомість, екологічне мислення, природа, духовні цінності, моральні цінності.

Summary

Luchanska V. «Culture and explosion» of U. Lotman as a metaphor of theory and history in culture

The paper considers the concept of semiosphere as a central concept of structural semiotic cultural studies Y. M. Lotman – a metaphor for the theory and history of culture.

Key words: theory of culture, history of culture, Lotman, cultural studies, ecology of culture, informative society, ecological consciousness, ecological thought, nature, spiritual values, moral values.

Аннотация

Лучанская В.В. «Культура и взрыв» Ю. Лотмана как метафора теории и истории культуры

Рассмотрена концепция семиосферы как центральная концепция структурно – семиотической культурологии Ю. Лотмана – метафора теории и истории культуры.

Ключевые слова: теория культуры, история культуры, Ю. Лотман, культурология, экология культуры, информационное общество, экологическое сознание, экологическое мышление, природа, духовные ценности, моральные ценности.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 130.2;7.036

М.Й. Заремський, Л.В. Колесникова

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ В ХХ-ХХІ СТ.: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

Людство у теперішній період його розвитку, схоже, підійшло до усвідомлення того, що раціональні теоретичні системи, що слугували орієнтирами суспільної поведінки, духовними підвалинами культури, органічного зв'язку людського гатіо із засадами життєдіяльності, їх чуттєво-предметним лоном, сфер кореляції практичного життя і духовної культури, не витримали випробувань часом, зазнали фіаско і вимагають переосмислення. Коли ж йдеться про культуру, то, очевидно, слід мати на увазі те, що вона формується індивідами в процесі їх спільної життєдіяльності у певній спільноті, котра продукує її як чуттєво-ідеальну реальність-універсум зв'язків людського буття. Останній найповнішою мірою характеризує субстанційність людського існування, виступаючи, до певної міри, його атрибутивною характеристикою.

Аналіз наукових джерел засвідчує доволі повну і всебічну розробленість у вітчизняній філософії та суміжних із нею галузях знання питань духовної культури загалом і зосереджену на певному історичному періоді зокрема: цій проблематиці присвячено праці таких вчених, як Г. Батищев, Л. Баткін, М. Бахтін, В. Біблер, В. Вундт, О. Лосєв, В. Межуєв, М. Фуко та ін. мислителів. Вагомим є науковий внесок у дослідження питань духовної культури українства, здійснений, зокрема, А. Бичко, І. Бичком, Є. Бистрицьким, І. Дзюбою, Б. Грінченком, М. Грушевським, О. Забужко, І. Загрійчуком, В. Лісовим, Є. Маланюком, І. Мірчуком, О. Пахльовською, М. Поповичем.

Важливої ролі в цьому контексті набуває розуміння змісту традицій та новацій, що відбуваються у цьому своєрідному онтологічному підмурівку величезної споруди українського духу, в сучасний період формування української духовної культури. З огляду на це, метою статті є дослідження окремих «епілогових» (традиції) та «пологових» (новації) сторін духовної культури українства в найсучасніший період її еволюції.

Беручи до уваги те, що духовна культура українського народу, як невід'ємна складова скарбниці світової культури, що охоплює філософію та мистецтво, як система розвивається у найтіснішому зв'язку з етно-генетичними, мовно-історичними, природно-географічними, соціально-політичними, економічними, цивілізаційними впливами та зрушеннями, з урахуванням взаємодії з іншими культурами, ці обставини актуалізують потребу в їх осмисленні на предметному науково-методологічному «полі» української духовної культури.

Духовне самовизначення особистості під сучасну пору значно ускладнене ще й з причини значної інституалізації культури, коли соціокультурні інститути постачають індивідові готові схеми та смисли діяльності, задають розуміння норм, цінностей, оцінок, ідеалів, приписів тощо, виконуючи роль «трансцендентального суб'єкта» (звичайно ж, не у його кантівському розумінні). Варто підкреслити, що така зміна, коли система починає виконувати функцію протиставлення людини і її діяльності, обмежуючи творчий розум у його закоріненості в екзистенцію, стає співзвучною з загальним методологічним поворотом сучасної західної філософії, спрямованого на подолання обмеженості «філософії свідомості» через звернення до онтологічних і «практичних» основ філософського знання – життя, мови, комунікації, соціальних систем» [4; 256].

Як бачимо, саморозвиток раціональності призвів на певному етапі до усвідомлення нею меж власної істинності, акцентів у розумінні самої себе та власної ролі у світобаченні, розумінні потреби у доповненні з боку нераціональної складової, переосмислення своїх функцій в перебудованій структурі людського розуміння. Не має лякати масштабність завдання, хоча по суті йдеться про зміну парадигми соціокультурного буття, – оскільки потужне підґрунтя «новобудови» вже має певний онтологічний статус.

Культура існує в часі, описаному Парменідом (кін. VI–V ст. до н.е.): той час являє собою вічність, позбавлену темпоральних модусів, – нескінченне теперішнє, у якому присутні, позбавлені будь-якого статусу, минуле й майбутнє. Тому категорія «існування» в царині культури, на відміну від інших сфер, має специфіку, оскільки у світі культури реально існує і те, що безпосередньо функціонує чи увійшло у «знятому» вигляді, і те, що, здавалося б, давно поринуло у забуття і небуття. Елементи чи пласти культури, що перебувають в інобутті, можуть згодом актуалізуватися й ставати вагомими струменями духовної сфери. Усвідомлення обривів власного культурного буття «переводить розуміння національного як надіндивідуального ефіру людського існування, як культурного абсолюту в площину неабсолютного» [5; 70], абсолютне піддається рефлексії і внаслідок такої операції починає демонструвати свою конечність і обмеженість, дозволяючи на певному рівні такої рефлексії виокремити в характеристиці особливостей культури традиційні та інноваційні компоненти.

Предметом тривалих дискусій були і продовжують залишатися проблеми спадковості, новацій і традицій у культурі. Збереження і засвоєння здобутків попередніх епох розглядають як традицію (лат. *traditio* – передача); коли ж відбувається уривання поступовості – воно сприймається як відхід від традиції, новація. Детальний аналіз, проте, засвідчує, що уривання поступовості, найчастіше, теж є продовженням традиції, але – іншої. Так, давньогрецьке мистецтво пізньої архаїки пориває з стилізованою умовністю своєї традиційної культури і створює принципово нове мистецтво, яке тривалий час для наступників залишатиметься неперевершеним зразком. Проте й «відкинуте» мистецтво не зникло. Воно понад два тисячоліття залишатиметься у парменідівському часі культури. Те мистецтво, реактуалізувавшись наприкінці XIX ст., змінить свій темпоральний статус і стане одним із джерел мистецтва модернізму. Ще одним його джерелом і в Західній, і у Східній Європі стане мистецтво Середньовіччя, яке свого часу урвало античну традицію з тим, щоб також відійти до часу-вічності (парменідівського часу культури) у добу Відродження і Бароко.

П. Рікер називає традицію «трансісторичною» [10; 28]. Це спричиняється не хронологічними розривами, а особливостями спадковості у мистецтві. За образним висловлюванням В. Шкловського, воно відбувається не від «батька» до «сина», а від «дядька» до «племінника» [12; 5]. Маємо зазначити, що в реальному культурно-історичному розвої процес спадковості доволі часто відбувається від «дідового брата» до «онука»; тому графічне зображення історії розвитку мистецтва являтиме собою не суцільну, а ламану уривчасту лінію. Схожі процеси відбуваються і в інших сферах культурного життя, яскравим свідченням чого стало свого часу нове явлення, реінкарнація середньодніпровської зарубинецької кераміки (розвиток зарубинецької культури припадає на III ст. до н.е. – I ст. н.е.) у XVII ст., у тому ж таки ареалі.

Вагомими чинниками формування мистецтва модернізму стали також традиційна культура народів Тропічної Африки, Полінезії, Америки та культура Сходу. Вони, крім збагачення митців Європи новими зображувальними засобами, давали інші світоглядні засади й презентували іншу картину світу. Європа, відкривши для себе культурний Схід і Південь, уникла небезпеки «європейської провінційності» (М. Еліаде), включивши водночас до власної мистецької палітри досі невідомий потужний пласт.

Майже синхронно з цими процесами предметом філософських рефлексій стає проблема Іншого та Іншості, які змінюють їх онтологічний і аксіологічний статуси, значно розширюючи межі традиційних уявлень про норму [3; 106–107], що з часом подекуди призвело до фактичного розмивання меж і нищення «межових стовпів», які забезпечували людині самозбереження упродовж минулих тисячоліть. І тут не можна не погодитися з думкою В. Нестеренка про значення відповідальності митця у процесі творення художнього світу й перетворення світу реального відповідно до ідеалів художника. Вона окреслюється філософом як індивідуалізуючий принцип, як свідчення свободи, механізм її підтримання і зміцнення, ознака її необоротності: «Через відповідальність свобода немовби знову повертається до буття, даруючи йому свої здобутки» [9; 176]. Мистецька практика й теоретичні розвідки унаочнюють досі невідомі грані «іншості», парадоксальність яких не була прикметною у минулі епохи. Виявилось, що «чужинець живе в нас: він – прихований лик нашої ідентичності, простір, що руйнує нашу домівку» [7; 7], – ситуація, яку промовисто окреслила Ю. Кристева: «самі собі чужі». Колізія «свого» – «свого чужого» є доволі відчутною в «об'єктивації суб'єктивності» [8] кожного видатного митця від доби «зламу століть». Її можна простежити і в попередні епохи.

У добу модернізму українське мистецтво розриває колоніальні обмеження й стає суб'єктом європейського і світового культурного процесу. Цьому сприяла духовна атмосфера, створена напруженою роботою плеяди митців нової генерації; еманация того Духу породжувала потужну ауру, вплив якої відчувається й дотепер. Власній оригінальності й неповторності нове мистецтво завдячує також двом потужним первням, які вплинули на творчість митців і на результати їх надзусиль:

1) традиційній народній культурі, яка почала освоюватися ще романтиками, проте глибинні її пласти лишалися «terra incognita» для нащадків;

2) трипільській культурі, відкритій наприкінці XIX ст.; вона справила вплив насамперед на живопис і скульптуру, але, опосередковано, і на інші види мистецтв [2].

Цим зумовлена відмінність українського модернізму від західноєвропейського, який спирався на архаїку «екзотичних» країн. Цілком можливо, що таким шляхом *пішло б* і вітчизняне мистецтво, та реальний шлях його

розвитку зазнав корекції під впливом наукових відкриттів. Здобутки археології й історії – насамперед, київської історичної школи – зробили затребуваними ті відкриття, тому в українському модернізмові підмурівком стала інша архаїка: трипільська, давньоруська і традиційна народна. Тобто, сконцентрована духовність багатьох поколінь анонімних творців, об'єктивована в їхніх артефактах, розпредметнилася у творчому пориві людей, що свідомо поєднували у своїй творчості культурні запити політичної нації з потребами мистецької самореалізації.

У мистецтві скульптури автори протягом тисячоліть, втілюючи свої задуми, розкривали пластичні можливості певного матеріалу: воску, каменю, металу, кістки тощо чи їхніх комбінацій. Трипільські майстри були першими, хто спробував розкрити пластичні можливості Порожнечі. У свідомості наших сучасників ще побутують сформовані наукою Нового часу уявлення, за якими Порожнеча, Ніщо ототожнюється з абсолютною відсутністю Буття, хоча наука XX ст. наблизилася до східного розуміння Порожнечі, «де все існує без обмежень – все стає самим собою» [13; 42]. Небуття, Ніщо, це, на думку східних мудреців, насправді ж є добуття, «повнога непрявленого світу, істинно сущого, таємничо-прекрасного» [13; 42]. Подібні зміни в науковій картині світу, трактуванні Порожнечі відбуватимуться протягом першої половини минулого століття.

У творчості О. Архипенка (1887-1964 рр.) виразно проявилось «касандрівське начало» мистецтва, бо ж митець на півстоліття випередив науку в трактуванні Порожнечі. Усвідомлення того, що незаповнений простір між предметами інтер'єру приховує у собі пластичні можливості й може набувати певних обрисів, ставати *оформленим*, прийшло до нього ще в ранньому дитинстві, спонукаючи до всіляких роздумів та експериментів. Тож до знайомства з творчими здобутками трипільських майстрів О. Архипенко пройшов уже певний шлях, набувши мистецького й екзистенційного («своїстого» К. Москалець) досвіду. Використовуючи прийоми трипільської скульптури, митець розпочав експерименти з порожнечею як зображувальним засобом. Як і попередники, трипільські майстри, Архипенко розкриває пластичні потенції Порожнечі, а, крім того, її креативні, конструктивні й композиційні можливості. Його творчі пошуки й експерименти багато в чому визначили розвиток світової скульптури XX ст.

До конструювання мистецького Всесвіту наблизився і фундатор світського українського монументалізму М. Бойчук (1882-1937 рр.), який своїм життям поєднував різні світи: киево-руської давнини, західноукраїнського села, віденського необароко, українськості, що проривалася крізь напластуння денаціоналізації й духовного знеособлення, національно-культурного відродження тощо. Він уважав помилкою поширені погляди щодо автономності окремих творів мистецтва чи творчості певного митця як повного вияву мистецтва. І «навіть увесь живопис вважати за самостійний вид мистецтва не можна» [1; 23] – стверджував М. Бойчук. На його думку, живопис досягає довершеності лише в синтезі з архітектурою, декоративно-ужитковим мистецтвом, усіма надбаннями матеріальної й духовної культури: «в єдності з кольором, звуком і рухом» [1; 23]. У пошуках свого стилю М. Бойчук аналізує тисячолітні здобутки народного мистецтва, монументальний живопис Київської Русі, модерне європейське мистецтво і доходить висновку, що кращі твори підкоряються єдиним законам. І цим геніальним прозрінням він випереджає на кілька десятиліть науку, яка теж приходить у минулому столітті до здогаду щодо світобудови, в основі якої, на думку сучасних вчених, лежать фундаментальні засади, внаслідок чого в різних сферах Буття діють одні і ті ж закони.

Явищем світового рівня *могла б* стати й вітчизняна література XX ст. Модерна драматургія Лесі Українки, проза і драматургія В. Винниченка, поезія М. Вороного, ранніх П. Тичини й М. Рильського, творчість неокласиків і нині, через 80-100 років справляють враження новизни. На цій основі *мало б* формуватися нове покоління митців і нове мистецтво, а далі – ще два покоління митців. Та відбулося інше, майже за аферизмом М. Фішбейна: «Мужчина, сьогодні неприємний день! / Завтра в порядку череді! Закройте двері с той / сторони!» – гаркнули на Месію» [11; 19].

Мистецтво модернізму формувало свою «мову» і нового реципієнта, здатного прочитати і зрозуміти її. Воно, разом із тим, справило суттєвий вплив на розвиток мистецтва 20-30-х років минулого століття. Мислення та мова пов'язані між собою як історично, так і генетично, а дихотомія «мова-мовлення», згідно з концепцією Ф. Соссюра, проблема співвідношення плану вираження і плану змісту в мові (йдеться про так звану асоціацію означального та означуваного), до всього, зафіксує нагальну потребу в забезпеченні митцем тотожності знаків і значень, відповідності між буттям мови та свідомістю в усій її самотожності. І численні наукові розвідки – мистецькі, літературознавчі, філософські – все частіше присвячуються проблемам письменства, поезії та мистецтву Слова, рефлексії творчого процесу. Таке осмислення органіки і стилістики творчого дискурсу як «збоку», так і «зсередини» – самим митцем, на рівні самоаналізу й прозрінь/здогадок – дозволяє Поетові усвідомлювати людський вибір, здійснення ним смислосназначущих рішень з опертям на свободу власного Я.

Коли б мистецтво у XX ст. розвивалося без перешкод, як відкрита система, проблеми традицій, новаторства, уривання поступовості й спадковості мали б вирішуватися на засадах синергетики й логіки культурно-історичного процесу, а не на засадах диктатури пролетаріату. Штучне ж уривання культурно-мистецьких процесів призвело до дезорієнтації реципієнтів і митців та деформації духовного життя. Кожне нове покоління митців, підкорюючись інтуїції, мусило яось долати прірву, що утворилася між ними й попередниками, витрачаючи зусилля на відтворення того, що вже було зроблено в минулому. До того ж, те брутальне звертання до невпізаного Месії знову й знову адресувалося все новим месіям.

Широкий загал не має настільки ж розвиненої інтуїції як митці, тому складні процеси підконтрольної творчості залишалися для реципієнтів глибоко прихованими, а знаки палімпсестів сприймалися як типографський брак чи вади зору. Покоління реципієнтів, сформоване новим мистецтвом на початку минулого століття, розділило долю того мистецтва і його творців: частина того покоління стала «розстріляним

відродженням», частина – покаялася у «гріхах» і зрадила власним художнім ідеалам. Тому тут на іншому рівні щоразу поставала колізія «свого»–«свого чужого», яка часто сприймалася як «своє»–«чуже» (синонімом «чужого» при цьому було не «інше», а – «вороже»), внаслідок викривлення духовного життя і створення штучних «фільтрів», через які здійснювалася перцепція й аперцепція художньої дійсності.

Художній метод не може бути хорошим чи поганим, і соцреалізм є *таким же* методом, як і всі інші; тому його інституалізація і перетворення на естетичну норму пішло на шкоду і мистецтву, і методу соцреалізму. Покоління митців, за вимогами цього методу і влади, творили віртуальний світ, який проголошувався істинним, а решта дійсності, включно з реальним світом людського буття, визнавалися ілюзорними. Невідповідність між «означальним та означуваним», що усвідомлювалася як атрибут особистісного, соціального та художнього хронотопів, стала однією з духовних засад феномену «шістдесятництва».

Відповідально-сповідальна творчість Л. Костенко доводить, що величезна, майже не підйомна, іноді – сізифівська «брила» нашого життя не лише може бути вміщена у загальнозживані лексичні форми, але й викликати – і продовжувати викликані – захоплення витонченістю інтонацій, метафоричністю, точністю, смаком. Говорячи про рух архетипу Митця «в часах перехідних і вічних», вона підкреслює, що це – «пілігрим віків», що ходить «по святих місцях людського духу», маючи при собі «єдиний меч і єдиний щит» – «непереможну безборонність» [6; 554]. Звертаючись до колег по перу, вона називає їх «подряпані Сізіфи» і закликає їх і себе, попри позірну безглуздість Сізіфової праці, здійснювати свою вселенську місію: «Ще крок, Сізіфе. Не чекай на оплески. / Для глядачів тут сцена закрута, / де чорний беркут з крилами наопапки / хребет землі до сонця поверта» [6; 180]. Така жертвовність, «нелінійність» і «неспіральність» одного з духовних авторитетів/орієнтирів нації не має нічого спільного з квазітворчими потугами багатьох наших «класиків» не такого вже й далекого минулого: «Спіральним зручно. / Високим не дуже. / Високим зроду таке не личило, / щоб те, за що ладен віддати душу, / думку твою підгинало й калічило... / Єдина стеля мистецтва – правда. / Піднімеш поезію й не розіб'єш їй тім'я» [6; 142–143].

У краплинці роси, кажуть, відбивається увесь світ. І такою краплиною, у якій відбився весь світ українського буття минулого століття, є уродженець Луганщини Микола Руденко (1920–2004 рр.). Він осягнув художньо-інтуїтивно і філософсько-художньо людину, життя, світ і Всесвіт у їхніх взаємозв'язках і перетинах, відкрив джерело Енергії Прогресу, переосмисливши сутність і призначення господарсько-економічного життя суспільства. Життєвий шлях-подвиг і творчий доробок М. Руденка, як ніколи, актуальні для сьогоденної України й сьогодення людства, хоча й потребують ще теоретичного осмислення, духовної співпраці й ментальних зрушень. Через кілька днів по його смерті О. Чистяков, шанувальник нашого непересічного сучасника, написав: «У певні часи, коли людство, нагромаджуючи оману за оману, втрачає шлях, Всесвіт посилає своїх вісників для того, щоби цей шлях людям показати. Що може бути більш містичним, більш величним та незбагненим, аніж пробудження у душі фронтового політрука (...) великого знання...» [14], – і економічні дослідження, і фізичні та космологічні концепції, що супроводжуються формулами й розрахунками, знаходять підтвердження з боку фахівців і лишаются неспростовними. Напевне, справедливим є визнання приналежності М. Руденка до людей, за допомогою яких змінюється мислення епох [14].

Серед найнагальніших потреб сучасної України маємо визнати якнайшвидшу ліквідацію постколоніального синдрому, бо ж значна частина наших соціально-економічних, політичних, релігійно-конфесійних тощо (і навіть теперішніх військових) проблем є, багато в чому, наслідками того синдрому. Важливу стабілізуючу роль в емансипації від метрополії має відіграти культура, її повномасштабне і повновартісне буття у різних суспільних сферах та у житті і світогляді людей. Тривалий час українська культура була позбавлена цього, оскільки метрополія використовувала насамперед і, переважно, здобутки, які йшли на її зміцнення і звеличення. Через це значна частина спадку кращих синів народу, народного духу була вилучена з культурного життя. Через жорстку цензуру частину шедеврів світового мистецтва спіткала така ж доля.

Наприкінці 80 – початку 90-х років склалася парадоксальна ситуація: більшість до того невідомих чи заборонених творів майже одночасно увійшли до культурної сфери, – твори представників «розстріляного відродження», «шістдесятників», україномовних представників діаспори, досі невідомі твори світового мистецтва, а також здобутки-результати самоцензури, які багатьма митцями «писалися у шухляду». Тобто, процеси, які мали б відбуватися протягом принаймні півстоліття, відбулися за кілька років, внаслідок чого значна частина митців і реципієнтів опинилася у стані «культурного шоку». *О-своєння* новонабутого культурного спадку стає проблемою самозбереження нації.

Список використаної літератури

1. **Білокінь С.** Біля яблуні / С. Білокінь. – К. : Україна. – 1989. – № 15. – С. 23–26.
2. **Бурдо Н. Б.** Сакральний світ трипільської цивілізації / Н. Б. Бурдо. – К. : Наш час, 2008. – 296 с.
3. **Грабовська І.** Спроба виправдання невинного / І. Грабовська // Сучасність. – 2002. – № 2. – С. 104–109.
4. **Ермоленко А. В.** Неоконсервативная «реконструкция» идей классического рационализма / А. В. Ермоленко // История философии и культура. – К. : Наук. думка, 1991.
5. **Загрійчук І. В.** На межі національних культур / І. В. Загрійчук. – Х., 2006. – 75 с.
6. **Костенко Л. В.** Вибране / Л. В. Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
7. **Кристева Ю.** Самі собі чужі : пер. з фр. / Ю. Кристева. – К. : Вид-во С. Павличко «Основи», 2004. – 262 с.

8. *Лішук Т. П.* Об'єктивізація суб'єктивності як філософська проблема : автореф. дис. ... канд. філос. наук. : 09.00.11 / Т. П. Лішук. – К., 1994. – 17 с.
9. *Нестеренко В. Г.* Вступ до філософії : онтологія людини : навч. посіб. / В. Г. Нестеренко. – К. : Абрис, 1995. – 286 с.
10. *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 2. Конфигурации в вымышленном рассказе / П. Рикёр. – М. ; СПб : Университетская книга, 2000. – 218 с.
11. *Фішбейн М.* Аферизми / М. Фішбейн. – К. : Факт, 2003. – 128 с.
12. *Шкловский В. Б.* Розанов (Из книги «Сюжет как явление стиля») / В. Б. Шкловский. – М. : Опыз, 1921. – 56 с.
13. *Японские дзуйхицу* / сост., вступ. Ст. Т. П. Григорьева. – М. : «Северо-запад», 1998. – 632 с.
14. *rudenkomd.narod.ru/Rozdumy.htm*

Резюме

Прослідковуються найзагальніші тенденції традицій та новацій, характерних для української духовної культури ХХ-ХХІ ст., зокрема, їх рефлексія філософією та мистецтвом.

Ключові слова: культура, духовна культура, традиції, новації, філософія, мистецтво.

Summary

Zaremskyi M., Kolesnikova L. Features of the Ukrainian spiritual culture development in the beginning of XXI century: traditions and innovations

This article observes the most common tendencies in traditions and innovations, which are typical for the Ukrainian spiritual culture XX-XXI centuries, particularly their reflection in philosophy and art.

Key words: culture, spiritual culture, traditions, innovations, philosophy, art.

Аннотация

Заремский М.И., Колесникова Л.В. Особенности развития украинской духовной культуры в ХХ-ХХІ столетиях: традиции и новации

Прослеживаются наиболее общие тенденции традиций и новаций, характерных для украинской духовной культуры, в частности, их рефлексия философией и искусством.

Ключевые слова: культура, духовная культура, традиции, новации, философия, искусство.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 008:37.091.33:327

М.О. Тимошенко

КУЛЬТУРОТВОРЧА МІСІЯ МІЖНАРОДНИХ ЗАХОДІВ (НА ПРИКЛАДІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ІНІЦІАТИВИ «ДНІ УКРАЇНИ»)

Однією з важливих сфер людського буття є культура. Місія культури висока і відповідальна, полягає у процесах збереження, відтворення, популяризації культурно-історичного надбання країни, слугує найкращим взаємообумовлюючим фактором ведення міжкультурного діалогу. Саме на культуру покладена місія позитивно впливати на розвиток національних культур, популяризувати їх різноманітними формами міжнародної взаємодії. Для здійснення такої взаємодії держави забезпечують функціонування різних міжнародних заходів і культурно-мистецьких ініціатив. Культуротворча місія останніх беззаперечно і слугує важливого зовнішнього культурному взаємозв'язку зі світом.

Мета статті полягає в спробі розкрити на фактологічному матеріалі (культурно-мистецькій ініціативі «Дні України») культуротворчу місію міжнародних заходів як важливого напрямку зовнішньо-культурної діяльності України, визначити й проаналізувати їх сутність і значення у формуванні вітчизняного культурного іміджу в світі. Культуротворча місія як наукова категорія активно обговорюється вченою спільнотою.

Досліджуючи історію терміну «культуротворчість» О. Жорнова визначає його складність, багатозначність і емоційну забарвленість. Аналізуючи дане поняття, вона наголошує, що його застосовують для позначення діяльності, сполученої з появою нових не ризикованих, соціально значущих культурних значень, смислів або артефактів. На її думку, в подібному амплуа воно збігається за змістом із низкою інших слів, а саме: «культурна діяльність», «творчість у культурі», «культуротворення» і є закономірним позначенням тієї частини наслідків творчої діяльності, що не завдає жодної загрози соціокультурній цілісності, оскільки творчість породжує не тільки і виключно позитивні наслідки, але й призводить до соціальних конфліктів на особистісному, груповому, колективному, суспільному і планетарному рівнях. Додамо, що наприкінці тисячоліття причинами збільшення негативних наслідків творчої діяльності визнали процеси формування єдиного світового ринку професійних послуг, що через міграцію, мультикультурність, багатоконфесійність загострили суперечності глобального світу [1].

Розглядаючи природу, систему і процеси культуротворчості, В. Леонтєва наголошує на актуальності вивчення даного поняття, оскільки сучасний світ, що характеризується значним інформаційним потоком і технологіями, призвів до амбівалентності: при створенні додаткових можливостей для розвитку культуротворчої здатності. На її думку, водночас суттєво змінюється «якість» культуротворчої свободи; культуротворчий процес трансформує свою логіку відповідно до особливостей інформаційної дійсності, що уможливило перетворення буття-в-культурі на нову онтологічну реальність; цим підтверджується те, що культуротворчість продовжує бути адаптивною стратегією, створюючи умови для продовження людської історії як «зрозумілого буття» навіть у кризових станах культури [2, 3].

Таким чином, визначені думки дозволяють констатувати, що культуротворчість є активною формою людського буття, яка спричиняє як позитивні трансформаційні процеси, так і породжує негативні. Саме її місія визначається своєю унікальною якістю, що характеризується консолідуючою складовою. Остання, в свою чергу, завдяки дієвим культурно-мистецьким ініціативам спроможна забезпечити міжкультурну взаємодію в її кращому розумінні. Культурна консолідація носить взаємообумовлений і взаємозбагачувальний характер, що має вираз у системно інтегрованих різнотипах культур, які в сукупності наділені ознаками повноти, цілісності, несуперечності та складають загальну культурну картину світу.

Культуротворча місія особливо набуває актуальності в забезпеченні міжкультурного співробітництва, головна мета якого вбачаються в: інтеграції української національної культури до світового культурного простору; формуванні привабливого міжнародного іміджу України засобами української культури та культурної спадщини; використанні активних міжкультурних контактів для зміцнення позиції України на міжнародній арені; зміцненні культурних і міжлюдських зв'язків з українською діаспорою у світі; просування українського культурного продукту на міжнародний культурний ринок. Головним завданням міжкультурної взаємодії є встановлення міжкультурного діалогу задля забезпечення якого українські митці пропонують власні стилістичні й технічні новації, намагаються йти самостійно творчим шляхом та інтенсивно прагнуть до індивідуально детермінованих стильових пріоритетів і відповідно їх репрезентації в світовому культурному просторі. Тому актуальність вивчення культуротворчої місії мистецьких заходів як феномену культури XXI ст., виявленні їх значення і впливу на імідж країни, її творчого і музичного життя набуває сьогодні особливої ваги.

Виконанню цих завдань сприяє іміджева культура та взірець «вчинку життям», що здатен розкриватись за певним культурним іміджем.

Вітчизняні науковці, представники різних наук виділяють культуру як окремий фактор конкурентоспроможності країни на міжнародному ринку. На їх думку, вирішальною в забезпеченні гідного місця нашої країни у світовій спільноті і є її здатність сприяти розвитку національної культури, поширювати знання про неї у світі. Культурний імідж країни визначають як товар, який можна продавати, нехай не прямо, а опосередковано. Імідж будь-якої країни формується під дією трьох основних чинників. По-перше, життєдіяльністю її громадян та спадщиною, залишеною поколіннями їхніх предків. По-друге, цілеспрямованою іміджевою політикою держави та всіх зацікавлених інституцій. По-третє, зовнішнім інформаційним впливом [3; 115, 116].

Звичайно, мова не йде про всі, без винятку, засоби і методи в просуванні національного культурного продукту; йдеться лише про заходи, спрямовані на формування позитивної уяви про країну, її традиції. Заклик що «культура, рятує світ», набуває сили лише у тому випадку, коли збігаються зовнішні та внутрішні показники її розвитку і збереження, коли відбувається дійсний рух від «іміджу» до «образу», з її іміджевими показниками – до чинників смислового узагальнення змісту культури її неповторності, унікальності, творчих здібностей людей, її перетворення на частку культури світу. Дане перетворення вимагає вдосконалення усіх способів міжкультурного діалогу, що здійснюється як важлива складова міжнародної політики держави. Що ж стосується загальнознаного образу «людини світу» та найбільш дієвих механізмів формування найвищого смислового рівня спілкування людей, поетики культури, то провідними залишаються специфічні засоби мистецтва і образ митця, який з доби ренесансу вважається найбільш досконалим виявом як людської творчої сили, так і причетності індивідуальної людської свідомості до універсальної, планетарної культуротворчої сфери. Саме з таких позицій взірцем потрібної актуальної культуротворчої місії постає діяльність Міжнародної суспільно-патріотичної фундації «Дні України», виникнення якої її засновники вважають «кроком, продиктованим часом» та «об'єднанням професіоналів нової формації» [4].

Стратегічною метою створення цієї організації, що ініціює важливі культурно-мистецькі акції, є пропагування у європейському просторі українського «способу життя» та образу сучасного українця як «людини світу», що спроможне суттєво підсилити, підняти на новий рівень міжособистісного спілкування зусилля провідних політиків і дипломатів стосовно прискорення євроінтеграції на найвищому державному рівні. Головним засобом впровадження ідей формації є «народна дипломатія та формування громадської думки» [5]. До запропонованих нею заходів слід віднести неформальні «зустрічі без краваток» впливових політиків та дипломатів, економічні форуми, підписання двосторонніх міжнародних угод, проведення круглих столів, знайомство й налагодження міжнародних зв'язків у бізнесових колах наших країн.

Представники фундації прагнуть самі представляти взірці сучасної людини, що інтегрована у багатомовний світовий простір, має гармонійні матеріальні та психологічні відносини з ним, тобто є незалежною творчо-самостійною, «самоактуалізованою» особистістю, здатною відповідати не лише за власні вчинки, а й за долю власної національної культури, є патріотично налаштованими. Тому члени фундації – це «молоді спеціалісти, що мають європейську освіту, значний позитивний досвід діяльності у сфері міжнародних зв'язків, народної дипломатії,

організації елітарних офіційних та світських заходів. Ці люди, незважаючи на досить молодий вік, встигли побувати у багатьох країнах світу. Вони можуть за власними враженнями порівнювати життя українців із сьогоденням європейців чи, скажімо, американців. У них є можливість оцінити наші спільні риси і відмінності, створити сприятливе тло для оптимізації інтеграційних процесів на рівні психології пересічних громадян наших країн...; ...А найголовніше – команду фундації об'єднує високе патріотичне почуття і гордість нового покоління українців».

Майже гаслом постають слова з програми фундації: «Колектив міжнародної суспільно-патріотичної фундації «Дні України» впевнений: шляхетна ідея проведення Днів України і надалі матиме вагому державну підтримку, стане консолідуючим мотивом для представників українських діаспор різних країн світу, її реалізація стане справою честі українських меценатів». «Дні України» слід вважати певним суспільно-історичним артефактом сучасної української культури. За узгодженням із державними інституціями та посольствами нашої країни в Європі, ця фундація організовує масштабні міжнародні проекти, тобто є офіційно визнаною на високому державному рівні міжнародного діалогу. Цьому сприяє, значною мірою, склад організації, до якого увійшли, переважно більшістю, меценати та діячі українського мистецтва, які набули статусу, визнання у якості міжнародних суспільних діячів. Серед них: президент фундації, Посол Миру – М. Тимошенко; віце-президент, Посол Миру – С. Балаян; Посол Миру – В. Гришко, голова Вищої ради фундації, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка; Р. Лижичко, народна артистка України та посол ЮНІСЕФ (ООН); М. Терещенко, нащадок славетного роду українських меценатів; М. Миколайчук, заслужена артистка України; Р. Балаян, академік, народний артист України; О. Санін, лауреат Державної премії України ім. О. Довженка; С. Якутович, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка; А. Гайдамака, народний художник України; Ю. Рибчинський, академік, народний артист України; А. Курков, член англійського Rep Club та Європейської кіноакадемії; А. Хостікоєв, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка; О. Тимошенко, академік, народний артист України, член Музичної міжнародної ради ЮНЕСКО; Є. Станкович, академік, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка.

За хронологією подій, їх жанрово-номінативним змістом діяльність «Днів України» виявляється наступною.

У червні 2004 р. фундація «Дні України» спільно з Посольством України у Франції здійснили масштабну суспільну акцію «Українські дні у Франції». 12.03. 2005 р. на церемонії нагородження загальнонаціональної програми «Людина року» ця акція одержала спеціальну міжнародну премію «За значний внесок у впровадження позитивного іміджу України в світі».

21.06 2005 р. на Марсовому полі в Парижі відбулося урочисте відкриття міжнародного проекту «Дні України в Європі». Перед французами та представниками української діаспори виступив провідний світовий оперний співак В. Гришко. Привітальну промову виголосив Міністр закордонних справ України Б. Тарасюк. Він зазначив: «Перебуваючи в центрі Парижа, слухаючи голоси наших артистів, я відчув себе знову присутнім на Майдані під час Помаранчевої революції. Хочу подякувати вам за те, що ви підтримували нас!»

Наступного дня у паризькому передмісті – Сенлісі було відкрито пам'ятник Королеві Франції Анні-Київській. Урочисте відкриття відвідав тодішній Президент України В. Ющенко. 29-31.07. 2005 р. у рамках проекту «Дні України в Європі» за сприяння Міністерства закордонних справ України, Посольств України у Ватикані, Італії, Посольства Італії в Україні, дитячий хор «Щедрик» взяв участь у Всесвітньому фестивалі духовної музики у Ватикані. Український хор одержав безпрецедентну перемогу: три золотих дипломи найвищого десятого ступеня.

31.07. 2005 р. українська делегація, єдина з учасників фестивалю, удостоєна аудієнції у Папи Римського Бенедикта XVI. Святий отець під час першої аудієнції з прочанами багатьох країн світу благословив членів української делегації та виголосив вітання українською мовою. Те, що Бенедикт XVI звернувся до учасників проекту «Дні України в Європі» українською мовою, спеціалісти оцінюють як дипломатичний прорив нашої країни у Ватикані. Отже, провідною стороною діяльності фундації є мистецькі програми. До них належать також виставка в Парижі живопису українських художників Т. Голембієвської і І. Марчука, показ фільму молодого українського режисера І. Стрембицького, який в нинішньому році отримав «Золоту пальмову гілку» Каннського кінофестивалю, урочисте відкриття пам'ятнику Анні Ярославні Київській – королеві Франції – в старовинному містечку Санлісі, що є бронзовою статуєю заввишки 2,5 м., створеною українським скульптором М. Знобою, виставка скульптурних робіт якого цього ж дня відбулася у будівлі мерії Санліса, участь у III фестивалі «Творчі мрії світу», організованому П. Фуке в культурному центрі Кристиани Пежо, в ході якого відбулося проведення серії концертів, показу фільмів, вистав, документальних кінозамальовок українського політичного життя. Як відмітив М. Тимошенко, метою подібних акцій є «познайомити європейців ближче з Україною. Це народна дипломатія, плюс така величезна громадська акція, що, як показав час, дуже ефективна». Він також підкреслив, що Дні України в Європі проводяться за благодійні засоби. Також у рамках цього проекту на території Інституту ім. Л. Пастера, в Парижі встановлено пам'ятник Емілеві Ру.

20-22.06. 2006 р. за підтримки посольства України у Франції і Міністерства закордонних справ України «Дні України» пройшли в Монако, в результаті яких у Монако встановлено пам'ятник артистові балету, балетмейстерові, педагогові і теоретикові балетного мистецтва С. Лифарю. Крім того, проведено благодійний аукціон «Дітям України з любов'ю». Засоби, зібрані під час цієї акції, були спрямовані на допомогу спеціалізованій школі «Сходинки» м. Києва для дітей, хворих на аутизм і розлад емоційно-вольової сфери, а також Центру циркового мистецтва для дітей і юнацтва м. Бердичева, Житомирської обл. Також у рамках програми «Дні України в Європі-2006» пройшли виступи В. Гришка і переможця проекту «Шанс-2006» В. Мельника, а також французької співачки «Ін-Грид», артисток української естради А. Ахат і Т. Кароль;

відбувся показ колекції Д. Дорожкиної, виступ володаря гран-прі «Золотий клоун» Циркового фестивалю в Монако А. Залевського.

У жовтні 2009 р. «Дні України в Європі 2009» приурочувалися грі ФК «Шахтар» у Суперкубку і вшануванням футболіста О. Блохіна – на заході було оголошено про вручення престижної футбольної премії «Golden Foot».

12 жовтня князь Альберт вручив цю нагороду О. Блохіну на окремій святковій церемонії. У 2009 р. благодійний бал у рамках «Дні України в Європі – 2009» був присвячений М. Терещенку – відомому меценатові і колекціонеру. У концертній програмі виступили: група «Матія Базар», дуети «Настя і Потап» і «Барселона». Засоби, зібрані під час балу, пішли на потреби дітей, хворих на аутизм і малюків із проблемами емоційно-вольової сфери, на придбання музичних інструментів для Київської середньої спеціалізованої школи-інтернату М. Лисенка.

Те, що «Дні України», як організація, що проводить важливі міжнародні культурно-мистецькі акції, є якісно необхідним ущільненням інформаційного поля сучасної української культури, свідчить історія її створення та резонанс її діяльності з українським культурно-інформаційним центром при Посольстві України у Франції.

2004 р. за участю Міністра закордонних справ України К. Грищенка на базі Посольства України у Франції відбулося відкриття культурно-інформаційного центру. Цьому передувала велика робота з реалізації пілотного проекту створення такого центру при Посольстві України, метою якого було вироблення принципів та практичних механізмів скоординованої політико-організаційної роботи з утвердження позитивного іміджу України як європейської держави з глибокими культурними і історичними традиціями, передбачуваного партнера в діловій, науковій, освітянській й туристичній сферах. Так українська культурна присутність у Франції отримала суттєве підґрунтя у формі культурно-інформаційного центру Посольства, а наукові, освітянські, мистецькі організації України – базу для поширення інформації про Україну як державу з тисячолітніми культурними традиціями, європейськими за своєю сутністю.

Методологічною основою діяльності майбутнього центру стала інтеграція організаційних та інтелектуальних зусиль наукових, політичних і мистецьких інституцій України. Так, завдяки співпраці Посольства з Інститутом українознавства була вироблена стратегія надання підтримки діяльності Французькій асоціації українських студій, НТШ у Західній Європі, іншим українознавчим організаціям Франції.

Переважна більшість українознавчих колоквиумів, семінарів, виставок та презентацій проходили в приміщенні майбутнього центру. Серед заходів в українознавчій сфері, які отримали позитивний відгук у французькому суспільстві, стали презентації книг про Помаранчеву революцію А. Гійємоля «Навіть сніг був помаранчевим», «Українська революція», А. Аржаковського «Революція духу», творів Я. Лебединського «Козаки: суспільство воїнів між свободою та владою» (французькою мовою) та Т. Сірочук «Гійом Аполлінер. Нарис поетики та стилістики», другого видання «Історії України» А. Жуковського (французькою мовою), а також книги Л. Госейка «Історія українського кіно», яка вийшла французькою мовою у Франції та українською – в Україні. Спільно з Паризькою українською бібліотекою ім. С. Петлюри проведено виставку-семінар «Українська поштова марка».

Уже стало традицією проведення спільних за участю Посольства, НТШ у Західній Європі та Асоціації українознавців Франції Шевченківських читань. У 2006 р. проведено наукові конференції цих та інших організацій за участі Інституту українознавства, присвячених 150-літтю від дня народження І. Франка (жовтень), героїці українського козацтва у військових кампаніях на боці Франції (лютий), 80-річчю від дня загибелі С. Петлюри (травень), шедеврам української культурної спадщини – від Трипілля до Київської Русі (листопад-грудень). Проведення останнього заходу в рамках організації виставки в Луврі колекцій того періоду стало можливим завдяки домовленостям, досягнутим під час презентації експозиції частини фондів під назвою: «Україна – світові», що відбулася за присутності Президента України В. Ющенка в штаб-квартирі ЮНЕСКО, а згодом в Українському культурно-інформаційному центрі.

Важливим є той факт, що культурно-інформаційний центр став базою для поглиблення наукових і освітянських зв'язків із французькими інституціями. Започаткований академіком П. Кононенком діалог із Сорбонським інститутом слов'янських досліджень сприяв започаткуванню співпраці цієї установи з Київським і Львівським університетами, університетом ім. М. Драгоманова. Українська секція бібліотеки Сорбонни-4 постійно поповнюється новими надходженнями, які інформаційно-культурний центр отримує від Інституту українознавства, Інституту міжнародних відносин та Львівського університету. На грудневому засіданні Ради Сорбонни-4 Посол України Ю. Сергєєв, який є іноземним членом цієї ради, та співробітники культурно-інформаційного центру передали кілька сотень примірників українознавчої літератури.

На базі УКІЦ працює Українська школа мистецтв, що надає освітні послуги в рамках проекту МОН України «Міжнародна українська школа», а також сприяє розповсюдженню української культури: здійснює навчання грі на бандурі, українському хорovому співу і танцю. Важливим елементом роботи центру стало те, що він взяв під опіку українську недільну школу, засновану українською громадою.

Інформаційно-культурний центр став осередком проведення політико-дипломатичних заходів за участю відомих політичних організацій Франції. Так, у центрі успішно пройшли зустрічі представників політичних і ділових кіл Франції з Прем'єр-міністром України, жінок-політиків та керівників французьких асоціацій, які співпрацюють з Україною в гуманітарній сфері, з дружиною Президента України, українських та французьких військових із нагоди засідання Змішаної комісії з питань військового співробітництва, конференції «Україна сьогодні» з неурядовою політичною асоціацією «Реаліті та міжнародні відносини» (ARRI). В центрі з успіхом пройшла презентація економічного та інвестиційного потенціалу міста Києва в рамках Дня Києва в Парижі,

Київської та Одеської областей. За участю Міністра закордонних справ пройшов вернісаж фотовиставки «Помаранчева революція очима французів», на якій представлено роботи професійного фотожурналіста Е. Корнік та кращих фотографій спостерігачів від Франції на виборах Президента України. Серед інших заходів слід відзначити й організацію виставки фотографій І. Гайдая «Українці на початку III тисячоліття» в культурно-інформаційному центрі та приміщенні асоціації «Пон Неф».

Саме наріжний камінь діяльності центру – культурно-мистецький – був закладений співпрацею між Посольством та фундаціями «Дні України» (президент – М. Тимошенко), «Україна АРТ» (президент – Н. Пастернак), іншими асоціаціями і інституціями у Франції й Україні. За їх сприяння в приміщенні культурного відділу Посольства, а згодом центру активізовано виставково-мистецьку та концертну презентацію кращих колективів і митців України. Зокрема, організовано численні виставки, в тому числі творів патріархів українського мистецтва – академіків мистецтва – художниці Т. Голембієвської та скульптора В. Зноби, молодих українських митців – С. Савченка та О. Самойлик, скульпторів М. Одрехівського та А. Валієва, а також виставку творів талановитих дітей в рамках програми «Митці Франції – дітям України».

1 жовтня 2011 р. з нагоди 20 річниці незалежності України у приміщенні Культурно-інформаційного центру Посольства України відбулося відкриття виставки «Петриківка – перлина України», на якій були присутні представники французьких культурних кіл, української громади, журналісти та дипломати Посольства.

У сфері музичного мистецтва низка заходів, організованих центром, сприяла утвердженню високого професійного іміджу сучасних українських музикантів. Так, у вересні 2006 р. з успіхом пройшли концерти оркестру Б. Которовича «Київські солісти» в ЮНЕСКО, в концертній залі Люксембурзького палацу (Сенат Франції) та соборі Св. Магдалини. Французька публіка знову отримала змогу насолодитися віртуозністю гри дуету солістів Національної філармонії заслужених артистів України Г. Сафонова (скрипка) та О. Строган (фортепіано), які представили французькій аудиторії скрипку нової конструкції, сконструйовану українським майстром Ф. Юр'євим. Свій французький дебют дует розпочав у культурно-інформаційному центрі Посольства.

Участь у низці культурологічних заходів у культурно-інформаційному центрі Посольства українських музикантів, як, наприклад, концерти молодого українського композитора Д. Чеснокова з програмою з творів українських композиторів, виступ флейтистки Д. Димитрової, сприяли тому, що вони були помічені та запрошені до провідних оркестрів Франції. Французькій вибагливій аудиторії запам'яталися віртуозна гра Львівського ансамблю бандуристок «Чарівні струни» та акордеоніста І. Завадського, золотий голос народного артиста України В. Гришка, а також виступи Національної заслуженої академічної капели України «Думка».

Уже стало доброю традицією в Міжнародний день танцю, збиратися в культурно-інформаційному центрі друзям, учням, соратникам великого французького українця С. Лифаря для вшанування пам'яті неперевершеного майстра балету.

Варто зазначити, що центр став координатором українських культурно-мистецьких заходів у Франції. Його партнерами виступили французькі асоціації. Були проведені «Українські дні» в Шаріте-сюр-Луар, «Українська палітра на Монмартрі», культурологічна акція «Погляд з України» в м. Іль-Сен-Дені (показ фільмів, виставка, дебати, концерт дуету солістів Національної філармонії України Ю. Федорова та Л. Федорової), презентація книжок, виданих видавництвом «Дофен» (Париж) та НТШ у Західній Європі під час XXV Паризького книжкового салону, український анімаційний стенд на паризькому великодньому ярмарку, ательє розпису писанок, конференція «По Україні (історія, економіка, культура)» разом з асоціацією Ламберсар – Канів – Україна. Українські козацькі танці та народні пісні зачарували публіку під час грудневого королівського козацького балу, влаштованого в Парижі культурно-інформаційним центром Посольства спільно з монархічним товариством Капіт'єнів-Бурбонів, нащадків Великої української королеви Франції Анни Київської.

Культурно-інформаційний центр сприяв організації низки концертів талановитих українських дітей, серед яких знаковими стали виступи переможців конкурсу «Шляхами королеви Анни Ярославни», київського хореографічного ансамблю «Юність», ансамблю «Чарівні струни»; концерт українських дітей з Білої Церкви в м. Дюнкерк, київського дитячого хору «Либідь» у м. Тулуза, виступ ансамблю «Горлиця» на фестивалі культур світу в м. Альє, ансамблю народної музики «Візерунок» Тернопільської обласної філармонії, хору «Дударик».

Заслуговує на увагу і підтримка українських соціокультурних інститутів, показ їх мистецьких здобутків на культурній світовій арені. Так, на запрошення УКІЦ у Франції відбулися гастролі Національного театру ім. М. Заньковецької, що відбулись у рамках всеукраїнського святкування 150 річниці з дня смерті та перепоховання Т. Шевченка. Заньківчани презентували літературно-музичну композицію «Послання...» за творами великого Кобзаря у виконанні лауреата Шевченківської премії, народного артиста України Б. Козака.

Отже, мистецькі акції постають головною сферою та спільною ланкою діяльності сучасних культурно-просвітницьких фондів. Не випадковим є і виступ лауреата Міжнародних конкурсів у США, Канаді, Польщі, Італії, дитячого хору «Щедрик» (гол. диригент – заслужений діяч мистецтв України М. Сабліна), що впродовж 40 років існування отримує визнання спочатку в СРСР, а потім і в усьому світі як унікальна школа дитячої хорової творчості, що представляє Україну на найпрестижніших сценах і музичних міжнародних форумах. У репертуарі хору – не лише фольклорні та авторські зразки української хорової творчості, а й твори європейських композиторів, що набули світової слави. Так, «Щедрик» виконав «Три маленькі літургії» Олів'є Мессіана у 1984 р., тоді ж було записано платівку, що отримала схвалення автора. Але головним у діяльності цього колективу залишається, пропагування українського хорового мистецтва як показника національної культури, і доведення сталості та життєздатності хорової традиції в Україні, що продовжується та підсилюється у сучасній дитячій творчості.

Аналіз діяльності фундації дозволив констатувати, що дана культурно-мистецька ініціатива пронизана шляхетною культуротворчою місією, спрямованою на створення позитивного іміджу України в світі національними культурно-мистецькими формами; це також і підтримка українського національного культурного продукту і, відповідно, його просування на світовий споживчий ринок.

Список використаної літератури

1. *Леонтьєва В. М.* Культуротворчість : природа, системи, процеси / В. М. Леонтьєва: дис... д-ра філос. наук : 09.00.04 / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2004.
2. *Жорнова О.* Культуротворчість: історія терміну та еволюція поняття [Електронний ресурс] / О. Жорнова // Междисциплинарные исследования в науке и образовании. – 2012. – № 1. – Режим доступа : www.es.rae.ru/mino/. – Загл. с экрана.
3. *Петрушенко Ю. Н.* Культурний імідж як елемент ефективного експортного маркетингу / Ю. Н. Петрушенко, Т. А. Голец // Механізм регулювання економіки. – 2008. – № 4. – Том 1. – С. 114–121.
4. *Офіційний сайт фундації «Дні України»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ukrainiandays.com/>.
5. *Там само.*

Резюме

Аналізуються наукові підходи до розуміння понять «культуро творчість», «культуротворча місія», «культурно-мистецька ініціатива». На фактологічному матеріалі висвітлюється і характеризується культуротворча місія ініціативи «Дні України», визначаються її роль і значення в процесі формування іміджу України в світі та здійсненні міжкультурного діалогу.

Ключові слова: культуротворчість, культуротворча місія, культурно-мистецька ініціатива, імідж, міжкультурний діалог.

Summary

Tymoshenko M. Culture-mission of international events (on the basis of cultural and artistic initiative «Days of Ukraine»)

The article analyzes the scientific approaches to understanding such concepts as culture-making, culture-making mission, cultural and artistic initiative. On the basis of the factual scientific material the author covers and characterizes culture-making mission of cultural and artistic initiative «Days of Ukraine», defines its role and significance in realization of intercultural dialogue and shaping of Ukraine's image in the world.

Key words: culture-making, culture-making mission, cultural and artistic initiative, image, intercultural dialogue.

Аннотация

Тимошенко М.О. Культуротворческая миссия международных мероприятий (на примере культурной инициативы «Дни Украины»)

Анализируются научные подходы к пониманию культуротворчество, культуротворческая миссия, культурно-творческая инициатива. На фактологическом материале освещается и характеризуется культуротворческая миссия «Дней Украины», определяются ее роль и значение в процессе формирования имиджа Украины в мире, осуществлении межкультурного диалога.

Ключевые слова: культуротворчество, культуротворческая миссия, культурно-творческая инициатива, имидж, межкультурный диалог.

Надійшла до редакції 13.11.2014 р.

УДК 008(4):304.4(4)

М.О. Чернець

ІСТОРИЧНА РЕФЛЕКСІЯ РОЗВИТКУ ІНІЦІАТИВИ ЄС «ЄВРОПЕЙСЬКА СТОЛИЦЯ КУЛЬТУРИ»

З огляду на європейський вектор розвитку України, представлений Президентом у «Стратегії реформ-2020» актуалізується питання входження України до Європейського культурного простору, а відтак вивчення досвіду проведення політики ЄС у сфері культури [11]. Комплексні культурні програми, втілені в процес культурної розбудови Європейського простору і націлені на збереження культурної ідентичності європейських народів та демонстрації спільного європейського культурного надбання, вже стали каталізатором економічного і культурного відродження багатьох європейських країн [6]. Одним з яскравих прикладів цього є запровадження і реалізація європейської ініціативи «Європейська столиця культури», результати якої відзначаються як найбільш вагомими та впливовими на створення загального культурного простору ЄС. Привертаючи увагу іноземних дослідників та практиків, зазначена ініціатива лишалася майже поза увагою вітчизняних науковців.

Мета статті полягає у спробі проаналізувати динаміку розвитку ініціативи ЄС «Європейська столиця культури», виокремити і охарактеризувати основні етапи її становлення і розвитку.

Базова схема «Європейського міста/столиці культури», запроваджена на міжурядовому рівні у 1985 році, в подальшому була неодноразово зміненою і доповненою. Простежуючи та аналізуючи ці зміни, різні європейські дослідники і практики, серед яких Юрген Міттаг, Катрін Оертгерс, Беатріс Гарсія, Томсон Кокс, Моніка Сасателлі, Грег Річардс, Роберт Палмер й інші здійснюють власні спроби періодизації історії розвитку ініціативи, виокремлюючи від трьох до чотирьох етапів її розвитку, що різняться своїми хронологічними рамками. Наприклад, німецький дослідник, проф. Ю. Міттаг у своїй праці «European Capitals of Culture as Incentives for the Construction of the European Identity», виокремлює 3 етапи розвитку ініціативи та встановлює 1983-1990 рр. хронологічними межами першого етапу, називаючи його «початковим». Він стверджує, що той період характеризується спонтанними, законодавчо не підкріпленими формами організації та низьким рівнем втручання уряду ЄС.

Другий етап, який за Міттагом починається з 1990 і триває до 1993 року, вчений називає періодом спроб та помилок, що відзначається появою більш стабільної процедури відбору кандидатів та поліпшенням структури прийняття рішень, а також орієнтацією на інституціональні рамки Європейського співтовариства. Згідно запропонованої періодизації Міттага, проект сьогодні перебуває у третьому етапі розвитку, названому періодом узаконення, що розпочався у 1993 р., коли набрала чинності Маастрихтська угода. В цей період проект перетворюється на ініціативу ЄС, а також отримує свою першу законодавчу базу [3].

На відміну від Ю. Міттага, Б. Гарсія та Т. Коксу у своєму дослідженні 2013 р. «European Capitals of Culture: success strategies and long-term effects» обґрунтовують чотири періоди розвитку ініціативи, показово, що перший етап припадає на 1985–1996 рр. [2].

Г. Річардс і Р. Палмер вважають, що у 1980 роки, ініціатива, в основному, зосереджувалася на високих культурних подіях. Дослідники називають цей перший етап в історії Європейської столиці культури періодом «дорогих фестивалів». А наступний, другий етап, що тривав, згідно періодизації Річардса та Палмера з 1990 по 2004 рік, характеризувався інвестиціями у культурне відродження [7].

Проаналізувавши праці вищевказаних європейських дослідників і практиків, документи та постанови, що складають нормативно-правову базу ініціативи, доцільно розглянути зародження, становлення та розвиток ініціативи ЄС «Європейська столиця культури» умовно виділивши чотири основні етапи її існування. Початок кожного нового етапу позначений вступом у дію офіційного документу, що вносить зміни до діючих процедур. Зауважимо, що з огляду на те, що міста подають заявки на участь у проекті завчасно, документи, що формують легітимну базу проекту на певний період, теж затверджуються заздалегідь. Тому є невідповідність у хронології розвитку ініціативи та документами, що уможливили ті чи інші зміни. Отож, основні зміни в нормативно-правовому полі проекту не розглядатимуться в якості фактичних «етапів».

Етап 1 (1983-1996 рр.). Програма «Європейська столиця культури» на момент своєї появи мала назву «Європейське місто культури». Концепцію цього проекту запропонувала на неофіційній зустрічі міністрів культури ЄС у листопаді 1983 р. грецька актриса, міністр культури Греції М. Меркурі. Вона стверджувала, що культура на стільки ж важлива як торгівля та економіка (які були в центрі уваги ЄС до того часу); міністр наголошувала на важливості розвитку культури в рамках Європейського проекту, зокрема, у просуванні європейської інтеграції. Пропозиція була підтримана міністром культури Франції Д. Ленгом та схвалена Європейськими міністрами. В результаті, 13 червня 1985 р. міністри культури ЄС започаткували міжурядовий проект «Європейське місто культури» в якості щорічного міжурядового заходу [9]. Базовим документом, на основі якого була запущена початкова схема проекту, стала Постанова міністрів культури ЄС 85/C153/02, що визначала особливу роль міста в культурі та представляла концепцію заходу, мета якого полягала у сприянні зближенню народів країн ЄС, підкресленні багатства та різноманітності, а також спільних рис європейської культури, привертанні уваги до певної території, привабливості туристів, сприянні міжкультурному діалогу, популяризації кращих культурних досягнень різних європейських народів [12].

Програма діяла за межами існуючої законодавчої бази діяльності Європейського Співтовариства, що не давало можливості дій в сфері культури. У початковому варіанті було обрано перший цикл міст, що представляють кожну з 12 країн, які входили до ЄС у той час. Статус присвоювали по черзі, і кожна держава самостійно призначала місто для проведення заходу і мала менше двох років на його підготовку. Як зазначає Гарсія, обрані міста зосереджували свою мистецьку та культурну програму на «високому» мистецтві («high» art). Тоді ж через брак коштів та часу на підготовку, проведення самих заходів у межах програм часто припадало лише на літні місяці.

Великобританія стала першою країною, що запропонувала конкурсний відбір та термін у чотири роки для планування події [2].

У 1990 роки, завдяки збільшеному періоду, що виділявся на планування заходу, а також очевидній економічній вигоді його проведення, ситуація змінилася.

У своїх працях європейські дослідники Палмер, Гарсія, Оертгерс, Міттаг відзначають, що 1990 р., коли Глазго презентував Європейську столицю культури, став поворотним моментом, оскільки подія зазнала внутрішніх змін [1, 5, 6]. Слідуючи позитивному прикладу Глазго, подальші столиці культури почали використовувати програму як можливість відродити місто, інвестуючи в різні галузі культури. Міста, яким присвоєно почесний титул, почали спонукати власний розвиток і відновлення через просування культурних і творчих індустрій. Після успіху Глазго, для другого етапу почали номінувати міста, які не були визнаними культурними центрами.

У 1990 р. Рада Міністрів ухвалила Постанову № 90/C162/01, вирішивши майбутню програму на період з 1997 року, коли вже 12 призначених міст отримають почесне звання та проведуть свої програми [12]. Далі, у відповідь на зростаючу популярність ініціативи не лише серед країн Євросоюзу, але й за його межами, Рада ЄС 1992 р. започатковує проект «Європейський культурний місяць», що тривав до 2003 р. [10]. Це стало помітною зміною в правилах, що регламентували програму до цього моменту. «Європейський культурний місяць» був створений строго за зразком Європейської столиці культури і, доповнюючи проект, проводився щорічно у різних країнах, що не були членами ЄС. У період 1992-1996 рр., п'ять міст провели «Культурний місяць» (Краків, Грац, Будапешт, Нікосія, Санкт-Петербург) [4].

Упродовж першого етапу статус «Європейської столиці культури» отримали міста: Афіни, Греція (1985 р.); Флоренція, Італія (1986 р.); Амстердам, Нідерланди (1987 р.); Західний Берлін, Німеччина (1988 р.); Париж, Франція (1989 р.); Глазго, Шотландія (1990 р.); Дублін, Ірландія (1991 р.); Мадрид, Іспанія (1992 р.); Антверпен, Бельгія (1993 р.); Лісабон, Португалія (1994 р.); Люксембург (1995 р.); Копенгаген, Данія (1996 р.) [12].

Другий етап (1997-2004 рр.) розпочав новий цикл за участю 19 міст у 14 країнах. Оскільки Постанова 1990 р. більше не задовольняла мету ініціативи на новому етапі, в 1992 р. міністри культури ЄС ухвалили Постанову № 92/C336/02, де окреслили критерії відбору та терміни подачі заявки на участь у програмі. Документ введений в дію 1998 р., надавши можливість покращити програми міст-кандидатів, збільшити масштаби ініціативи, а також залучали більшу увагу та фінансування ЄС. Критерії відбору були розроблені для забезпечення балансу між столицями і провінційними містами, а також містами, що входять до ЄС, і тими, які до Союзу не належать, різними географічними зонами по всій Європі [12]. Тож Постанову Міністрів можна розглядати як значний крок уперед у створенні регламентуючої бази для ініціативи. Ще одним таким ключовим моментом, що дав поштовх подальшому розвитку проекту, стало підписання Маастрихтської угоди 1992 р., ст. 128 якого стала визначною для культурної політики на європейському рівні [9]. Вперше ЄС був здатний діяти активно в сфері культурної політики, сприяючи культурному обміну у Європі та підкреслюючи спільно європейську культурну спадщину.

Одним із результатів цієї новоствореної правової бази для діяльності Співтовариства в сфері культури стало створення першого покоління довгострокових культурних програм, починаючи з 1995 року. У 1996 р. ст. 1 Постанови № 719/96/ЄС «Європейська столиця культури» і проект «Європейський культурний місяць» були включені до нової програми «Калейдоскоп», покликаною «заохочувати художню творчість, а також розповсюдження знань про культуру і культурне життя європейських народів» [12]. Відтак обидва проекти фінансувалися Європейським співтовариством, залишаючись міжурядовими ініціативами, а отже вони, як і раніше, входили виключно до компетенції Ради Міністрів. У 2000 р. програма «Культура 2000» замінює «Калейдоскоп», відтоді з прийняттям Постанови № 508/2000/ЄС, «Європейська столиця культури» проводиться під егідою нової культурної програми, в рамках «особливих культурних подій з європейським та / або міжнародним виміром» [8].

У вказаний період статус «Європейської столиці культури» отримали 1997 р.: Салоніки, Греція; 1998 р.: Стокгольм, Швеція; 1999 р.: Веймар, Німеччина; 2000 р.: Авіньйон, Франція; Берген, Норвегія; Болонья, Італія; Брюссель, Бельгія; Гельсінкі, Фінляндія; Краків, Польща; Прага, Чехія; Рейк'явік, Ісландія; Сантьяго-де-Компостелла, Іспанія; 2001 р.: Роттердам, Нідерланди; Порту, Португалія; 2002 р.: Брюгге, Бельгія; Саламанка, Іспанія; 2003 р.: Грац, Австрія; 2004 р.: Генуя, Італія; Лілль, Франція [12].

Етап 3: 2005-2019 рр. – є найбільшим, включаючи 29 міст із 29 країн, 10 з яких є новими членами ЄС, що приєдналися після 2004 р. (Чехія, Естонія, Кіпр, Латвія, Литва, Угорщина, Мальта, Польща, Словенія, Словаччина).

Значні зміни в програмі були введені в 1999 р., вплинувши на Європейські столиці культури, номіновані починаючи з 2005 р. Європейські дослідники Оертерс і Міттаг стверджують, що ці зміни викликані наступними тенденціями:

- Протягом 1990-х років, завдяки підвищенню інформованості громадськості, міста стали більш зацікавлені в отриманні титулу «Європейське місто культури». Таким чином, необхідність злагодженого процесу відбору стала більш актуальною.
- Маастрихтська угода, що набрала чинності у 1993 р., створила для ЄС правову основу проведення політики, спрямованої на розвиток культурного сектору. Стаття 128 даної угоди підкреслювала культурну різноманітність усієї території ЄС і закликала до культурного співробітництва між країнами ЄС [9].
- Критика, висловлена відносно непрофесійної підготовки і невдалих культурних заходів у деяких культурних столицях, спричинила потребу введення чітких правил задля забезпечення якості і стійкого розвитку ініціативи [5].

У травні 1999 р. у рамках спільного рішення Європейського парламенту і Ради, вперше була введена законодавча база для ініціативи, визначивши її проектом спільноти на період з 2005 по 2019 рр. (Постанова № 1419/1999/ЄС) [12]. Хоча назву програми офіційно змінено на «Культурна столиця Європи», мета, зафіксована у ст. 1 Постанови № 1419/1999/ЄС залишилася не змінною: підкреслення багатства та різноманітності, а також спільних рис європейської культури, сприянні міжкультурному діалогу й зближенню народів країн ЄС.

Ухвалена Постанова підкреслювала символічну важливість заходу, його значення для зміцнення місцевої та регіональної ідентичності і сприяння європейській інтеграції. Ухвалений документ дозволив врегулювати наступні питання:

1. Встановлено систему ротації, згідно якої кожного року одній державі-члену ЄС надавалася можливість участі у проведенні заходу.

2. Розширено межі проведення ініціативи. У Постанові зазначалося, що проект міг бути організований у співпраці з іншими європейськими містами.

3. Створено відбіркову комісію, до якої кожною європейською інституцією висувалися незалежні експерти з культурного сектора: два Комісією, два Європейським Парламентом, два Радою і один Комітетом Регіонів.

4. Розроблено чіткі настанови для відбіркової комісії щодо висування міста-кандидата на розгляд Євро-комісії, Європейського Парламенту та Ради.

5. Запроваджено нові критерії відбору та оцінки міст-кандидатів, у яких зазначалося, що міста повинні:

- організувати програму культурних заходів, яка не тільки підкреслює власну культурну спадщину міста, а й її місце в загальній європейській культурній спадщині;

- заохочувати мистецькі інновації та створення нових форм культурної діяльності і діалогу;

- заохочувати до участі молодь та організовувати конкретні культурні проекти, спрямовані на підвищення соціальної згуртованості;

- робити внесок у розвиток економічної діяльності (зокрема, у сфері зайнятості і туризму);

- заохочувати розвиток зв'язків між архітектурною спадщиною і стратегіями нового міського розвитку. Відтоді номінація повинна була включати в себе культурний проект з європейським виміром, заснований головним чином на культурному співробітництві, відповідно до цілей, передбачених статтею 128 Маастрихської угоди.

6. Урегульовано механізми відбору та надання державі-члену ЄС почесного титулу. Удосконалена правова база окреслила наступний порядок дій: за чотири роки до початку події до Європейського Парламенту, Ради, Комісії та Комітету регіонів подавалася кандидатура або кандидатури міст у супроводі рекомендацій. Після цього Відбіркова комісія публікувала доповідь про кандидата (чи кандидатів). Не пізніше, ніж через три місяці після отримання цієї доповіді, Парламент відправляє рекомендації до Євро-комісії, яка складала рекомендації враховуючи думку Парламенту і доповіді Відбіркової комісії. На заключному етапі, Рада призначала європейську столицю культури певного року [12].

Хоча Рада залишалась формально відповідальною за фінальне призначення, це все ж було суттєвим відхиленням від колишньої практики, в якій Комісія призначала міста на основі рішень, прийнятих міністрами культури ЄС. Це являє собою більш прозорий процес відбору порівняно з попередніми.

Розширення ЄС у 2004 р. призвело до необхідності розробити нові поправки до правової основи. Тому правова база була змінена в 2005 р., щоб у повній мірі залучити нові держави-члени до ротації та надання почесного титулу (Постанова № 649/2005/ЄС) [12]. За період 2009-2019 рр., нові держави – члени ЄС були включені до ротації, а до програми офіційно внесені поправки, що уможливили призначення двох столиць культури щороку: одну зі старих і одну з нових держав-членів ЄС. Постанова № 1419/1999/ЄС підтримувала раніше ухвалене рішення Ради про те, що програма повинна бути відкрита для міст з усіх європейських країн, включаючи країни, які не є членами ЄС (Постанова діяла до 2010 р.). Це надало можливість Румунії (Сібіу, 2007 р.), Норвегії (Ставангер, 2008 р.) та Туреччині (Стамбул, 2010 р.) отримати титул Європейської столиці культури на рівні з призначеними містами країн ЄС.

Подальші зміни в процесі відбору були зроблені в 2006 р., коли нове рішення представило розширену основу для новоствореної Відбіркової та Моніторингової Комісії, а також схему процесу подачі заявки і критерії для культурної програми міста-кандидата. Постанова № 1622/2006/ЄС відміняла Постанову № 1419/1999/ЄС, хоча старі правила продовжували застосовувати до міст, призначених на 2007, 2008 і 2009 роки. Постанова вдосконалювала мету Програми «Європейська столиця культури», вводила двоступеневий конкурс та розширювала склад Відбіркової та Моніторингової Комісії з 7 до 13 членів. Тобто на додачу до семи членів, обраних від інституцій ЄС, як це викладено в попередньому рішенні, держави, які обрано для проведення програми, призначали шість експертів, погоджених Європейською Комісією. Крім того, обов'язки Комісії було розширено, включивши моніторинг процесу підготовки обраної столиці культури до проведення Програми названого року, роблячи це умовою отримання фінансової підтримки. З 2010 р. всі обрані міста проходили цю фазу моніторингу [12].

У 2013 р. Комісія продовжує відігравати контролюючу роль у наданні титулу, щоб оцінити прогрес ініціативи і, зокрема, аспекти європейського виміру Програми. Критерії для культурної Програми розроблено в двох напрямках: «Європейський вимір» і «Місто і громадяни» (Постанова № 1622/2006 / ЄС, стаття 4). У той час як попередні критерії, як зазначено у Постанові № 1419/1999 / ЄС, (зокрема, стаття 3), базувались тільки на вимірі «Місто і громадяни», який в перше окреслював необхідність Програми кожного міста, бути сталою і орієнтованою на досягнення довгострокових вигод для мешканців міста [12]. Відтепер, ініціатива прагнула поставити в основі ініціативи європейського громадянина, а також європейську культуру. У 2014-2020 рр. «Європейська столиця культури» фінансуватиметься новою програмою ЄС «Творча Європа» [10].

На думку Річардса і Палмера, третій період в історії програми, що розпочався у 2005 р., характеризується інвестиціями в інфраструктуру [7]. Поділяючи цю думку, М. Сасателлі описує поточний стан ініціативи як період своєрідного «остолічення»: міста конкурують, щоб стати впізнаваними як столиці культури. Як зазначає Сасателлі, культурні столиці інвестують активи в надії більшої економічної та культурної віддачі [8].

У 2005-2014 рр. «Європейськими столицями культури» вже стали 29 міст: 2005 р.: Корк, Ірландія; 2006 р.: Патри, Греція; 2007 р.: Сібіу, Румунія, Люксембург; 2008 р.: Ліверпуль, Англія; Ставангер, Норвегія; 2009 р.:

Вільнюс, Литва, Лінц, Австрія; 2010 р.: Ессен, Німеччина, Стамбул, Туреччина, Печ, Угорщина; 2011 р.: Турку, Фінляндія, Таллінн, Естонія; 2012 р.: Гімарайш, Португалія, Марибор, Словенія; 2013 р.: Марсель, Франція, Кошице, Словаччина; 2014 р.: Умео, Швеція, Рига, Латвія. У 2015 р. подія «Європейська столиця культури» проходитиме у місті Монс, Бельгія та Пльзень, Чехія [12].

Оскільки змагання за почесне звання «Європейської столиці культури» розпочинається за 6 років до проведення самої події, вже визначені номінанти на період із 2016 по 2018 роки: 2016 р.: Доностія-Сан-Себастьян (Іспанія), Вроцлав (Польща); 2017 р.: Орхус (Данія), Пафос (Кіпр); 2018 р.: Леуварден (Нідерланди), Валлетта (Мальта), 2019 р.: Матера (Італія), Пловдив (Болгарія) [10].

Етап 4: (2020-2033 рр.). З огляду на те, що сучасна організаційно-правова база Програми «Європейська столиця культури», Постанова № 1622/2006/ЄС, діє до 2019 року, протягом попередніх двох років йшла підготовка до майбутнього етапу реалізації програми. Так, 16 квітня 2014 р. Євро-комісією та Радою Європи було ухвалено Постанову № 445/2014/EU, яка представила оновлену правову і процедурну базу для «Європейських столиць культури» на 2020-2033 рр. [12]. У Постанові визначена мета проекту, критерії та процес відбору і призначення міст, моніторинг та оцінювання їх програм. Документ також встановлює порядок формування Відбіркової та Моніторингової Комісії незалежних експертів та включає в себе хронологічний список держав-членів, міста яких можуть змагатися за звання «Європейської столиці культури» в період 2020-2033 рр. Як зазначено в ст. 2 Постанови, мета ініціативи у зазначений період полягає в тому, щоб захистити і заохотити розмаїття європейських культур, виділяючи загальні риси, які вони поділяють, посилити внесок культури в довгостроковий розвиток міст. Більш конкретними завданнями є посилити діапазон, різноманітність і європейський вимір «культурної пропозиції» в містах, у тому числі через транснаціональне співробітництво; розширити доступ до культури та участь у культурних заходах; зміцнити потенціал культурного сектору та його зв'язків з іншими секторами; підняти міжнародний імідж міст через культуру.

Європарламент і Комісія пропонують зберегти основні характеристики й структуру проекту. Для забезпечення рівних можливостей для всіх країн, а також географічного балансу, статус як і раніше буде надаватися на основі системи ротації, використовуючи хронологічний список держав-членів ЄС. Почесне звання присвоюватиметься містам, хоча останнім на цей період буде дозволено залучати у програмі прилеглі регіони. Зберігається процес двоступеневого відбору, на чолі з Комісією незалежних європейських експертів. Статус, як і раніше, надаватиметься на один повний рік.

Завдяки удосконаленню нормативно-правової бази в один рік щонайбільше 3 міста матимуть право отримати почесне звання: по одному місту з двох країн-членів ЄС, а також одне місто з країни кандидата, чи потенційного кандидата на вступ до ЄС, що буде обиратися кожні три роки. Одне й теж саме місто в період 2020-2033 років лише один раз має право взяти участь у змаганні. Відбір проводитиметься на основі відкритого конкурсу, за організацію якого відповідатиме Комісія. Містам, які бажають у майбутньому взяти участь, слід дочекатися оголошення про конкурс у своїй власній країні, а потім заповнити та подати заявку на участь.

У додатку до Постанови вказана хронологічна послідовність участі країн у проекті.

2020	Хорватія	Ірландія	
2021	Румунія	Греція	Країна-кандидат на вступ до ЄС
2022	Литва	Люксембург	
2023	Угорщина	Великобританія	
2024	Естонія	Австрія	Країна-кандидат на вступ до ЄС
2025	Словенія	Німеччина	
2026	Словачія	Фінляндія	
2027	Латвія	Португалія	Країна-кандидат на вступ до ЄС
2028	Чехія	Франція	
2029	Польща	Швеція	
2030	Кіпр	Бельгія	Країна-кандидат на вступ до ЄС
2031	Мальта	Іспанія	
2032	Болгарія	Данія	
2033	Нідерланди	Італія	Країна-кандидат на вступ до ЄС

Були зроблені нові критерії відбору, щоб забезпечити докладніші рекомендації для міст-кандидатів і допомогти експертам Відбіркової та Моніторингової Комісії. Критерії розділені на шість категорій: «внесок у довгострокову стратегію», «європейський вимір», «культурне та мистецьке наповнення», «спроможність нести почесне звання», «межі поширення (розповсюдження програми)» і «менеджмент» (неофіційний переклад) [12].

Отже, у динаміці розвитку ініціативи ЄС «Європейська культурна столиця» умовно виділяються чотири етапи. На першому з'являється ідея ініціативи, починається її втілення. Цей період охоплює перший

цикл міст, що представляють кожну з 12 країн, які входили до ЄС в той час. Програма вважається міжурядовою діяльністю і не має законодавчої бази. Міста-кандидати в основному висуваються країною і більшість із них мають менше двох років на планування своєї програми, а це значно ускладнює завдання.

На другому етапі стало можливим надавати статус «Європейської столиці культури» містам із країн, які не є членами ЄС. Уперше було застосовано критерії відбору і окреслено терміни подачі заявки. Тоді ж збільшилися масштаби ініціативи, проект почав залучати більшу увагу та фінансування ЄС. Відмінною особливістю цього етапу стало те, що ювілейного 2000 р., почесний титул присвоєно 9 містам, які подали заявку на участь.

На початку третього етапу, «Європейська столиця культури» отримала свою першу законодавчу базу і статус офіційної програми Євросоюзу, долучивши, відповідно до Маастрихтської угоди, офіційний критерій європейського виміру та чіткіші принципи відбору. Два наступні рішення, ухвалені в цей період, сприяли уточненню критеріїв відбору і посиленню процесу контролю і оцінювання.

На сьогодні розроблена удосконалена нормативно-правова база ініціативи на 2020-2033 роки, які умовно відносимо до четвертого етапу. Згідно прийнятої Постанови у зазначений період ініціатива буде відкрита не тільки для країн-членів ЄС, а й для країн-кандидатів чи потенційних кандидатів на вступ. Таким чином Україна може скористатися нагодою отримати почесний статус «Європейської столиці культури», зробивши культуру чинником економічного та соціального розвитку.

Проведений аналіз, дозволяє стверджувати, що від початку свого становлення, здебільшого як символічної міжурядової ініціативи, без явної законодавчої бази, «Європейська столиця культури» переросла в добре налагоджений урядовий захід. Робоча і нормативно-правова база проекту неодноразово вдосконалювалась зазнаючи поправок та змін, що підтверджує зацікавленість у здійсненні вище досліджуваної ініціативи всіма суб'єктами, які зацікавлені в культурній розбудові ЄС.

Список використаних джерел

1. **García B.** Urban regeneration, arts programming and major events. *International Journal of Cultural Policy* 10, 2004 pp. 103–118.
2. **García B.** «European Capitals of Culture : success strategies and long-term effects» [Електронний ресурс]. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу: <http://www.europarl.europa.eu>
3. **Mittag J.** European Capitals of Culture as incentives for the construction of European identity. [Електронний ресурс]. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу: <http://www.euce.org/eusa>
4. **Myerscough J.** European cities of culture and cultural months. *The Network of Cultural Cities of Europe*, Glasgow: 1994.
5. **Oerters K., Mittag J.** «European Capitals of Culture as Incentives for Local Transformation and Creative Economies». *Proceedings of the Second Annual Conference of the University Network of ECoC held in Liverpool: 16–17 Oct 2008.* – Pécs: UNeECC. P. 70–97.
6. **Palmer R.** *European Cities and Capitals of Culture. Part I.* Brussels: Palmer/Rae Associates. – 2004.
7. **Richards G., Palmer R.** *European Cultural Capital Report 993 2007/2009. Part I and II,* Arnhem: ATLAS: 2007.
8. **Sassatelli M.** *Imagined Europe. The shaping of European cultural identity through EU cultural policy.* *European Journal of Social Theory.* – 2002. – № 5/4. – P. 435–451.
9. **Офіційний сайт Європейської Комісії** [Електронний ресурс]. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу: http://europa.eu/eu-law/decision-making/treaties/index_en.htm
10. **Офіційний сайт Європейської Комісії** [Електронний ресурс]. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу: <http://ec.europa.eu/culture/tools/culture-programme>
11. **Офіційний сайт Президента України** [Електронний ресурс]. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу: <http://www.president.gov.ua>
12. **Сайт «Documentation Centre on Euro pean capital of culture** [Електронний ресурс]. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу: <http://ecoc-doc-athens.eu>

Резюме

Здійснена спроба аналізу динаміки розвитку ініціативи ЄС «Європейська столиця культури». На основі розглянутих документів та постанов ЄС, досліджень європейських науковців, експертних висновків практиків умовно розподілено і відповідно обґрунтовано чотири етапи становлення та реалізації ініціативи ЄС.

Ключові слова: культура, етап, культурна програма, ініціатива ЄС, місто, Європейська столиця культури.

Summary

Chernets M. Historical reflection of the development of EU initiatives «European Capital of Culture»

The article represents an attempt to analyze the dynamics of «European Capital of Culture» initiative development. On the basis of the analyzed EU documents and regulations, research studies of European scientists and various experts the EU initiative is conventionally divided into certain stages of its formation and implementation.

Key words: culture, stage, cultural program, initiative, city, European Capital of Culture.

Анотація**Чернец М.А. Историческая рефлексия инициативы ЕС «Европейская столица культуры»**

Осуществлена попытка анализа динамики развития инициативы ЕС «Европейская столица культуры». На основе изученных документов и постановлений ЕС, исследований европейских ученых, экспертных выводов практиков условно распределены и соответственно обоснованы четыре этапа становления и реализации инициативы ЕС.

Ключевые слова: культура, этап, культурная программа, инициатива ЕС, город, европейская столица культуры.

Надійшла до редакції 12.11.2014 р.

УДК 130.2(477.87)

В.В. Олійник

**ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХЕТИПІВ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ
В УМОВАХ ПОЛІКУЛЬТУРНОСТІ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ**

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується процесом всевітньої інтеграції та уніфікації, триває взаємне зближення різних країн та народів, що веде до формування єдиного світового суспільства. Необхідною умовою на шляху входження України до соціуму планетарного масштабу є збереження українським етносом власного обличчя, специфічних ментальних особливостей нашого народу, щоб запобігти повній асиміляції та розчиненню української нації у західному «цивілізованому» суспільстві з його орієнтацією на матеріальні пріоритети. В іншому випадку виникає реальна загроза руйнування традиційних цінностей українського народу, що призведе до повної втрати національної ідентичності.

Мета нашого дослідження – розглянути рівень асиміляції української ментальності в європейському просторі на прикладі Закарпаття та пошук механізмів збереження специфічних рис національної ментальності та самобутності української культури. Слід відзначити, що не в останню чергу саме завдяки менталітету – народному світогляду, як визначав його видатний український філософ Д. Чижевський, українська нація має зробити вибір своєї подальшої історичної долі.

Варто відзначити, що і до нині залишається не розкритим явище ментальності. Окремі її аспекти досліджувалися віддавна, але повністю ця проблема постала з середини ХХ ст. Ініціаторами були, як вважають, французи. Сам термін «*tentalité*» ввів у науковий обіг антрополог Л. Леві-Брюль (автор *La Mentalite primitive*. Paris, 1922).

Починаючи з 60-х дослідження історії ментальностей переступила французькі кордони й інтернаціоналізувалося. Нині воно є одним із фаворитних напрямів гуманітарної науки [2; 40].

Якщо ж розглядати детальніше історію тлумачення філософією сутності світогляду людини, варто згадати пошук відповідей на це питання у мислителів античного світу, адже саме давні греки вперше зацікавилися принципами формування індивідуалістичного бачення світу в суспільстві вільних громадян. Саме архетипи як основи соціального життя розглядалися у філософських концепціях починаючи з давніх часів. Зокрема, Платон проводить думку про те, що буттям у справжньому сенсі слова можна назвати лише абсолютні сутності, що існують безвідносно до простору і часу. Істотним внеском Платона в ідею архетипу є чітке розмежування між прамоделлю, як зразком для наслідування, або суттю речі, і її втіленням в якості «второ-моделі», явища, що не є досконалим. Критичне осмислення вчення Платона про ейдоси знаходимо в Аристотеля, який відкидав дуалізм попередників у трактуванні існування ідеї речі та самої речі. Цю ідею на якісно новому рівні християнського світогляду розвинув А. Августин, сформулювавши вчення про архетип Світу. Шлях ментальності в новоевропейську філософію прокладений М. Кузанським, який синтезував містичну ідею Бога з ідеєю про ейдос ейдосів. Близькими в концептуальному плані є уявлення Дж. Локка про внутрішній закон та істину, до яких душа наближається на певному ступені розвитку, а також вчення про монади Г. Лейбніца. Дж. Берклі, що розвивав метафізичний підхід до проблеми архетипу. І. Кант розглядав архетип в якості морального закону, який є основним для надпочуттєвої трансцендентальної природи світу, пізнаваної чистим розумом [4]. Проблематиці архетипу і символу присвятив свою фундаментальну працю Е. Кассіер [5]. Наслідуючи традиції І. Канта, філософ визначав архетипічний інтелект як пра-інтуїцію, що мислить речі і водночас створює їх. До аналізу природи архетипного з позиції герменевтичної філософії звертався Г. Г. Гадамер, який виводив закон матеріального світу з архетипіки ідеального. На його думку, будь-яка похідна від архетипу неминує є носієм внутрішніх протиріч. Цей висновок послужив розвитку вчення про динаміку архетипів та сформованих з їх допомогою ідеалів. Питання про боротьбу та зміну архетипів було поставлене німецьким філософом і культурологом В. Шубартом [11]. Він впровадив у західноєвропейську філософію термін «архетип еону», маючи на увазі прототип, що прагне до самовідтворення в індивідуальній свідомості креативної особистості, причому в кожен історичну епоху, архетип еону постає в якісно новій формі, в якій враховані зміни соціальних умов та досвіду.

К. Г. Юнг, виходячи з принципу холономності світу, продемонстрував перспективи виходу за рамки індивідуальної психіки на основі архетипів колективного несвідомого [12]. Його уявлення про феномен

синхроністичності дозволяють охопити різноманітні складові психо-інформаційного простору. Варто підкреслити, що за Юнгом, колективне несвідоме – як повітря, яким дихають усі, але яке нікому не належить. Його зміст, архетипи – надособистісні патерни формування різноманітних способів матеріальної і духовної діяльності в певному соціумі. Особливо яскраво проявляються архетипи на рівні ідеології як вираження і збереження інтересів групи, смислова детермінація поведінки, що містить, однак, сліди колективної Тіні.

Таким чином, порівнюючи характер європейської та української філософії варто підкреслити, що на відміну від раціоналістичних намагань проаналізувати «душу» європейської нації відомими філософами – українські мислителі зверненні до витоків світоглядного бачення рідного народу, згадують про такі близькі та перевірені часом ознаки українського менталітету як сентиментальності, терпеливості та романтичності.

Плідними є дослідження в царині специфіки української ментальності відомих діячів української культури М. Костомарова, І. Нечуй-Левицького, Т. Шевченка. Особливий внесок було зроблено Д. Чижевським, який відзначив основні риси психічного укладу українця, серед них – емоційність, сентименталізм, чутливість, ліризм та індивідуалізм. У сучасному науковому дискурсі ця проблема знайшла своє відображення в роботах І. Бичка, М. Поповича, С. Кримського, П. Гнатенка, І. Грабовської тощо.

Становлення української ментальності відбувалось під впливом складних культурно-історичних, геополітичних та природно-кліматичних чинників, серед яких не останню роль відіграло саме геополітичне розташування України. Знаходячись на перехресті Заходу та Сходу, вона займала проміжне становище між народами з класичним менталітетом, що обумовило виникнення специфічного менталітету українців, для якого притаманні ментальні особливості як Заходу, так і Сходу.

Кожна нація є носієм специфічних ментальних рис, що у комплексі утворюють її неповторний духовний світ. Більшість дослідників феномену української ментальності – М. Грушевський, В. Янів, М. Костомаров, І. Марчук, І. Старовойт – виділяють, у першу чергу, таку її рису як індивідуалізм, що саме і є спільною для представників класичної західної ментальності та української нації. Так, на думку М. Костомарова, окрім інших ознак, українців і великоросів розрізняє те, що у ментальності росіян панує загальність (Бог і цар) над особистістю, а українець вище цінує окрему людину [6; 47]. Але в ментальності європейців індивідуалізм поєднується з такими рисами як раціоналізм та прагматизм, що призводить до утилітарного, споживацького, технократичного ставлення до навколишнього світу, що, в свою чергу, й спричинило духовну кризу в країнах Європи. В українському ж менталітеті емоційно забарвлений індивідуалізм базується ще й на такій психічній характеристиці українців як інтровертність, що орієнтує дії представника українського етносу не на перетворення навколишнього світу заради своїх потреб, а на власне самопізнання та самовдосконалення. Слід зауважити, що особливо гостро відчувається вплив європейських моделей поведінки та ментальних стереотипів на українців, що проживають в прикордонних районах України. Так українці, котрі проживають наразі в Карпатському регіоні знаходяться у епіцентрі полікультурного виру, оскільки як зазначає С. Федака – «Навіть та переважна більшість закарпатців, котрі є реалістами і розуміє, що доля краю міцно пов'язана з Україною, уявляє собі цю Україну дуже по-різному. Для одних – це та ж сама Угорщина, де тільки говорять не по-угорськи. Для інших Україна уявлялася і уявляється шматком величезної російської держави, котрий якийсь випадково і тимчасово відвалився. Для третіх (і їх легіон) Україна – це величезна Галичина, окрім якої там нема більше жодних регіонів. Ну, останнім часом з'явилося трохи Донбасу. А ще... Закарпатець постійно прагне зрозуміти душу України з її стольним Києвом, що там у них на умі, що вони утнуть наступного разу. Так малюк у ранньому дитинстві прагне зрозуміти вчинки того захмарного божества, котре зветься мамою» [10; 21].

Іншою ознакою української ментальності, на якій сходяться представники наукового дискурсу, такі як М. Костомаров, Є. Маланюк, М. Попович, І. Старовойт, Д. Чижевський, В. Янів, є емоційність. Чуттєво-емоційне, сентиментальне сприйняття дійсності поєднує українців з представниками Сходу і в цілому характерне для слов'янської ментальності. Але, на відміну від росіян, українська емоційність, яка базується на інтровертності, має внутрішню спрямованість.

Ментальні ознаки кожного народу через цінності та ідеали, притаманні етносу, знаходять своє відображення у національній філософії. «Філософія на рефлексивному рівні виражає найістотніші ментальні ознаки нації, внаслідок чого дослідження своєрідності філософського поступу того чи іншого народу дає змогу виявити і його «душу» [9; 152].

З погляду сучасної україністики, базовою основою, «генокодом» новочасної української ментальності, а відтак, і української культури, є насамперед козацька ментальність і козацька культура (культура Козацької України).

В. Антонович, підводячи до цього висновку своїми дослідженнями перипетій української історії та логікою своїх історіософських узагальнень, сам його не формулював і цю думку не усвідомлював. Разом із М. Костомаровим він узагальнював етнопсихологічний підхід, у рамках якого своєрідність українського «національного типу» і українського «типу культури», виводиться з притаманного, як вважалось, українцям надісторичного неповторного «психологічного складу відчуттів, понять і поглядів та ідей, що склались», з унікального «типу внутрішнього життя» [1; 199]. Що ж стосується формування, так званої, знакової української ментальності, то вітчизняні дослідники XIX ст. твердять про появу «козацької ментальності». В. Липинський, зокрема, писав: «...якщо ми сьогодні існуємо як окремий нарід, якщо як український нарід свою індивідуальність розвиваємо і з кожним днем зміцнюємо, то завдячуємо це Великій революції 1648 року». Саме з чину героїв Хмельниччини «виросло, – на переконання В. Липинського, – все пізніше життя України», «від них бере свій початок усе добре й лихе, що маємо» в Україні. І всі ми без винятку, – наполягав мислитель, –

хоч-би навіть разом із Шевченком у хвилинах огірчення ім'я Богданове проклинали, інстинктивно» – підкреслює В. Антонович [1; 197]. Народ привніс тоді у свою боротьбу «такий величезний капітал енергії, що вистачило її не тільки на обмін за «уряди й мастки» для ряду поколінь «перебіжчиків»... Вистачило його й на дальшу боротьбу за покінчення Богданової справи». В усі пізніші часи важких випробувань українці, наголошує В. Липинський, черпали силу в духовній спадщині, яку ...одідичили «після козацької боротьби»; в спадщині, з якої «виріс Шевченко, виріс, – писав історик, – увесь сучасний наш рух відродження, виросла вся сучасна Україна». Спраглі українці, зазначає В. Липинський, звертаються до козацької минувшини – «як до невичерпного джерела національної енергії» [1; 198]. Варто також підкреслити, що майже всі українські дослідники етнопсихології (і ментальності) українського народу не виходили в XIX-XX ст. за межі цього підходу. Він має сильні, але й слабкі сторони. Націлюючи на врахування ознак, спільних, наприклад, антам і сучасним українцям, він через свою генералізацію не охоплює специфікацій національної ментальності, породжених етно-історичними трансформаціями «національного типу».

Розвиток ідей щодо «архетипності» української ментальності здійснюється і сучасними українськими філософами і психологами: С. Кримським, В. Горським, О. Донченко та ін. Зокрема, привертає увагу заломлення С. Кримським універсальних архетипних рівнів у ціннісно-смысловий простір України як цивілізаційного феномену. Взагалі специфіка наукової теорії С. Кримського полягає в тому, що він акцентує увагу саме на архетипах культури. Дійсно, культура – провідний чинник конституювання життя народу як індивідуальної іпостасі людства, відображення його етнічного автопортрету, який неповторно передає загальнолюдський досвід [7; 301]. Культура виступає як етнокреативна сила, бо актуалізує не тільки втілене в життя, але й потенційні можливості історичного процесу. На етнічному рівні (який хоч і є історично-первинним, але зберігає свою базисність і в перспективі розвитку) головним засобом репрезентації ментальності виступає традиція, а з формуванням нації більшого значення набуває розпредметнення світу культури. Етнічні утворення, на думку дослідника, мають архетипічну наскрізність відносно історичного часу. У термінології дослідника це визначається як «згортання історії в долю особистості». В цьому процесі ключову роль відіграє архетипіка, яка перетворює «модуси людської присутності у світі (у попередньому філософському дискурсі це фігурувало як екстипи) в певні екзистенціали, тобто форми усвідомленого буття (матеріального та ідеального) [7; 290]. За С. Кримським, «екзистенціал національного буття розкривається через життєве наповнення концептів: Дім – Поле – Храм (згадана символіка була запропонована М. Хайдеггером). Символ «Дому» позначає антропоцентричне буття від сім'ї до національної солідарності, це своєрідна ніша людини в Універсумі. «Поле» – це, насамперед, поле життя, освоєний простір, джерело багатства. Ідея «Храму» – вираз благословення вищих сил, небесного заступництва щодо певної етнічної спільноти. На думку С. Кримського, в українській культурі архетип храму виступає в якості національної ідеї, позначаючи зв'язок небесного та земного, ідеологію софійного, освяченого мудрістю буття. Ще один важливий архетип, архетип Землі в українському менталітеті інтегрував аграрно-виробничий, соціально-історичний та духовно-культурний атрибути національного життя. У цьому відношенні він втілював ноосферне передчуття українців. Варто підкреслити, що важливим аспектом українського менталітету, на думку С. Кримського, є взаємодія внутрішньої та зовнішньої свободи. Тут може служити прикладом протистояння позитиву внутрішньої свободи, яку відстоював Г. Сковорода та виявленого в бойових діях гайдамацького бунтарства з його сумними наслідками [7].

Та розглядаючи життєві світоглядні цінності, сучасних українців Карпатського регіону закрадається питання, чи не втрачена пам'ять про особливу філософію серця з її мистецькою чуттєвістю і гострим усвідомленням національної приналежності українцями, які проживають в полікультурному середовищі Закарпаття? Чи не стали вони занадто прагматичними під впливом європейського раціоналізму? На це питання дає змістовну відповідь С. Федака в уже цитованій праці «Закарпатська ментальність» «Навіть, та переважна більшість закарпатців, котрі є реалістами і розуміє, що доля краю міцно пов'язана з Україною, уявляє собі цю Україну дуже по-різному. Для одних – це та ж сама Угорщина, де тільки говорять не по-угорськи. Для інших Україна уявлялася і уявляється шматком величезної російської держави, котрий якимось випадково і тимчасово відвалився... А бути скраю ми не любимо – тільки усередині. Там, де легше заховатися. Там, де тепліше. Якщо і скандалити, то тільки величезним натовпом. Аби ніколи не було зрозуміло, хто почав і чим воно закінчиться» [10; 19]. Отже, гуманістичний чуттєвий світогляд є необхідною складовою української ментальності в Карпатському регіоні, адже принципи гуманізму, перевірені багатовіковою практикою в поєднанні з європейською логікою та раціоналізмом є ідейною основою всієї системи формування особистості українців Закарпаття.

Таким чином, коннективність української культури та європейського соціокультурного простору знайшли відображення в особливому світобаченні краян, що вдало поєднує «психо», «раціо» та «арс». Унікальність історичних процесів на Закарпатті та автентичність української народної культури українців можна розглядати як один із вирішальних чинників збереження специфічних рис української ментальності в Карпатському регіоні.

Список використаної літератури

1. Білодід В. Д. Історіографія української етноментальності / В. Д. Білодід. – К. : Вищ. шк., 2011 – 333 с.
2. Донченко О. А. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психо-політичного повсякдення) : моногр. / О. А. Донченко, Ю. В. Романенко. – К. : Либідь, 2001. – 334 с.
3. Дорошенко Д. І. Нарис історії України / Д. І. Дорошенко. – Л. : Каменяр, 1991. – 43 с.
4. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения / И. Кант. – М. : Наука, 1999. – 472 с.

5. *Кассирер Э.* Философия символических форм: Введение и постановка проблемы / Э. Кассирер // Культурология. XX век : антология. – М., 1995. – 412 с.
6. *Костомаров Н. И.* Две русские народности / Н. И. Костомаров. – К. ; Х. : Майдан, 1991. – 72 с.
7. *Кримський С. Б.* Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 717 с.
8. *Михайлова Г.* Историко-психологические аспекты проблемы архетипа / Г. Михайлова // Мир психологии. – (43). – 2005. – С. 177–186.
9. *Старовойт І. С.* Збіг і своєрідності західноєвропейської та української ментальностей : філософсько-історичний аналіз / І. С. Старовойт. – Т. : Діалог, 1997. – 256 с.
10. *Федака С.* Закарпатська ментальність як породження нашої історії і культури / С. Федака // Закарпаття. Філософія культури. – Вип. 4. Весна / 2011. – Ужгород, 2011. – С. 19–21.
11. *Шубарт В.* Европа и душа востока / В. Шубарт. – М. : Рус. идея, 1997. – 318 с.
12. *Юнг К. Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. Зарубежная эстетика и теория литературы XX века / К. Г. Юнг. – М. : Наука, 1987. – 340 с.

Резюме

Об'єктом дослідження статті є архетипні основи історичної спадкоємності українців, що розглядаються крізь призму становлення етнічного світогляду в історії європейської філософсько-психологічної думки від античності до сучасності. Проводиться аналіз української ментальності та розглядаються її сучасні проєкції в європейському аксіологічному просторі на прикладі карпатського регіону.

Ключові слова: ментальність, національний світогляд, архетип, архетипи української культури, ментальність українців Закарпаття.

Summary

***Oleinyk V.* Transformation of archetypes of the Ukrainian mentality under conditions of multiculturalism of Carpathian region**

The object of research is the archetypal basis of historical inheritance Ukrainians. We consider the phenomenology of formation of ethnic ideology in the history of European philosophical and psychological thought from antiquity to modern times. The analysis archetype of Ukrainian mentality and reviews current projection in the European axiological space on the example of the Carpathian region. The purpose of our study task – to consider the level of assimilation Ukrainian mentality in European space as an example of Transcarpathia and search mechanisms preserve the specific features of national identity and mentality of Ukrainian culture.

Key words: mentality, ideology of ukrainian, archetype, archetypes Ukrainian culture, the mentality of the Ukrainians of Transcarpathia.

Аннотация

***Олейник В.В.* Трансформация архетипов украинской ментальности в условиях поликультурности карпатского региона**

Объект исследования статьи – архетипные основы исторической наследственности украинцев, которые рассматриваются через призму становления этнического мировоззрения в истории европейской философско-психологической мысли от античности до современности. Проводится анализ украинской ментальности и определяются современные проєкции в европейском аксиологическом пространстве на примере карпатского региона.

Ключевые слова: ментальность, национальное мировоззрение, архетип, архетипы украинской культуры, ментальность украинцев Закарпатья.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 008:130.2(477)

А.К. Шаган

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Постановка проблеми. Потреба розбудови державотворчих процесів в Україні на засадах гуманізму, демократії, соціальної справедливості актуалізують проблему теоретичного осмислення і практичного впровадження громадянської культури. Формування останньої набуває особливої ваги в перехідному суспільстві, в якому закладаються основи демократичної ментальності, виховується здатність до критичного мислення, уміння відстоювати свої права, інтереси, переконання, усвідомлювати свої обов'язки та бути толерантними до поглядів інших людей, керуватися у вияві соціальної активності демократичними принципами. Сьогодні, коли нагальною є потреба політико-правової громадянської само ідентифікації, виникла необхідність дослідження феномену громадянської культури як механізму, що дає змогу запрацювати громадянському суспільству й демократії.

Мета статті полягає в обґрунтуванні теоретико-методологічних засад формування громадянської культури, визначенні її змісту та розкритті структурних елементів.

Основний матеріал. Термін «громадянська культура» з'явився у науковій літературі у другій половині ХХ ст. у зв'язку з виходом книги американських соціологів Г. Алмонда і С. Верби «Громадянська культура». Використовуючи методи емпіричного дослідження і порівняння політичних культур п'яти країн, автори дійшли висновку, що стабільність демократії залежить від наявності у тій чи іншій країні *громадянської культури*. Г. Алмонд і С. Верба стверджують, що громадянська культура є однією з моделей політичної культури, відповіді політичній системі демократії і сприяє підтримці демократичної стабільності [1; 125].

Варто зазначити, що громадянська культура нерозривно пов'язана з ідеєю громадянського суспільства. Узагальнюючи різні визначення громадянського суспільства, можемо визначити його як певний тип або, можливо, і зразок соціального життя, що характеризується наявністю у суспільстві горизонтальних зв'язків, незалежних від держави та її інститутів, покликаних забезпечити умови для самореалізації окремих індивідів і груп. У даному контексті слушною є думка Е. Арато та Д. Коена, які зазначають, що громадянське суспільство – це структури соціалізації, що набули організаційних та інституційних форм й орієнтують людей на специфічний тип асоціативності [2; 9]. Воно є самоорганізованим, структурованим, має механізми представництва і контролю за державою з боку недержавної сфери, політичних партій, підприємницьких груп, профспілок та інших неурядових організацій, суспільних рухів, правозахисних груп тощо.

Взаємозв'язок і взаємообумовленість понять «громадянське суспільство» і «громадянська культура» детермінуються включенням у себе ціннісно-нормативних складових. Як зазначає Н. Федотова, громадянська культура виступає символічним капіталом, що забезпечує прагнення суспільства до удосконалення і розвитку [8; 66].

Ключовим суб'єктом громадянської культури виступає громадянин або, як стверджують Г. Алмонд і С. Верба, – «потенційно активний громадянин» [1; 125], який, у свою чергу, не є активним політичним партисипантом, але системно відслідковує поведінку осіб, що ухвалюють рішення у політичній сфері. У системі громадянської культури громадянин виступає ціннісно-орієнтованим суб'єктом суспільного життя, детермінантом суспільних трансформацій. Цінність – це соціально схвалювані і такі, що розділяються більшістю у суспільстві уявлення про те, що таке добро, справедливість, патріотизм, любов, дружба тощо. Цінності являють собою переконання, що розділяються більшістю, відносно цілей, до яких потрібно прагнути [6; 882]. Такий громадянин бере активну участь у комунікативному процесі і тому, як правило, володіє високою пізнавальною мобільністю, спектром соціальних установок, зокрема таких як міжособиста довіра, терпимість, законслухняність, відповідальність, співпраця тощо. Внаслідок соціальні відносини в межах громадянської культури базуються на основі взаємної довіри, толерантності, компромісності, почутті громадянської солідарності і суспільного блага.

Дослідники наголошують, що демократії існують і розвиваються завдяки активній участі населення в громадянських справах, високому рівні поінформованості щодо подій, які відбуваються у суспільстві і широкому розповсюдженню почуття громадянської відповідальності. Американський дослідник Г. Лассуел виділяє п'ять відмінних рис демократичного характеру особистості, серед яких: 1) «відкрите еґо», під яким він розуміє зацікавлене ставлення до інших людей; 2) здатність поділяти цінності інших; 3) різновекторну суспільну орієнтацію; 4) довіру до оточуючих і готовність покластися на них; 5) відносну свободу від страху і тривоги [9; 495].

Однією з відмінних особливостей громадянської культури, на думку Г. Алмонда і С. Верби, є її змішаний характер, зумовлений поєднанням паройкіальної, підданської і громадянських орієнтацій. Справа в тім, що дослідники виділяють три ідеальних (у веберівському сенсі) типи політичної культури, притаманні різним етапам і рівням розвитку політико-культурних відносин. Для паройкіальної політичної культури характерним є не розмежування політичних функцій і ролей від економічних і релігійних, люди мають слабе уявлення про політику і відповідно індивідуальні до неї. Підданська політична культура складається при наявності більш менш диференційованих політичних функцій, ролей та інститутів. Для неї типовим є пасивне ставлення до політичної системи з боку підданих, зацікавлених в основному практичними, важливими для повсякденного життя результатами діяльності влади. І нарешті, для третього типу (культура участі, або партисипаторна культура) характерним є високий рівень інтересу громадян до політики, їх поінформованість про політичне життя суспільства, а найголовніше – активна участь у політичному процесі. Не зважаючи на те, що саме останній тип найбільш повно відповідає сутті політичної культури демократичного суспільства, Г. Алмонд і С. Верба притримуються іншої логіки, ґрунтованій на тому, що демократія є змішаною політичною системою, а відповідно має внутрішні суперечності. Саме тому адекватною цій системі може бути змішана політична культура, що поєднує у собі усі три типи. Таку позицію дослідники обґрунтовують тим фактом, що вона може включити у себе усіх громадян, навіть тих, хто притримується різних культурних орієнтацій, залучити їх до політичного процесу і забезпечити соціальну стабільність.

Відповідно громадянська культура – це баланс різних культур, свого роду система стримувань і противаг. Як зазначає Е. Баталов, ця система перенесена з владних відносин у сферу політичної культури. На його думку, це баланс між владою і відповідальністю пануючих еліт, рівно як і між політичною активністю і пасивністю громадян [3; 13]. Від громадянина демократичного суспільства потрібні устремління, що суперечать один одному; він повинен бути активним, але разом із тим і пасивним; включеним в політичний процес, але не надмірно; впливовим, але і шанобливим до владних інститутів. Іншими словами, демократія ґрунтується на примиренні крайнощів і дотриманні міри в політиці.

Як зазначають Г. Алмонд і С. Верба, громадянська культура передбачає баланс між політичною згодою і розбіжностями, що підтримуються як на рівні пересічних громадян, так і на рівні еліт. Без згоди з ключових питань неможливе мирне вирішення політичних суперечок і успішне функціонування демократичних інститутів. У той же час, останні не здатні ефективно діяти і в тому випадку, якщо в суспільстві немає політичних розбіжностей, адже демократія передбачає можливість вибору між альтернативами. До того ж відсутність розбіжностей, а значить і опозиції, істотно ускладнює контроль над елітами і притуплює у них почуття відповідальності перед суспільством. Саме тому потрібно урівноважувати розбіжності, не допускаючи їх виходу за небезпечну межу.

Унаслідок у демократичному суспільстві складається досить складна і водночас динамічна система збалансованих політико-культурних орієнтацій. Такій системі притаманні політична активність, але вона не настільки велика, щоб підірвати владу уряду; залучення громадян у політику і помірна відданість системі і елітам; політичні розбіжності, які є контрольованими. До того ж, політичні орієнтації, що утворюють громадянську культуру, пов'язані із загальними соціальними та міжособистісними орієнтаціями. У межах громадянської культури норми міжособистісних відносин, загальної довіри і довірчого ставлення до свого соціального оточення пронизують політичні установки і пом'якшують їх.

Аналізуючи громадянську культуру, Г. Алмонд й С. Верба зазначають, що вона характеризується двома суперечностями, а саме:

- між високою оцінкою своєї потенційної впливовості на політичні рішення й більш низьким рівнем реального впливу;
- між ступенем поширення вербального визнання обов'язковості участі громадян у політичному житті і реальною значимістю та обсягом участі [1].

З одного боку, бездіяльність звичайної людини допомагає забезпечити правлячій еліті владу у тій мірі, що необхідна для ефективного вирішення проблем. З іншого, – роль громадянина, як активного й впливового фактору, що забезпечує відповідальність еліт, підтримується завдяки його прихильності нормам активного громадянства і переконаністю, що він може бути впливовим політичним актором.

Таким чином, громадянин у країні з високою громадянською культурою є потенційно активним. Він не виступає як постійний учасник політичного процесу, рідко активний у політичних групах, але при цьому має резерв потенційної впливовості. Тобто вважає, що якщо буде потреба, він може мобілізувати своє соціальне оточення в політичних цілях. Модель громадянської культури поєднує в собі інваріантні і варіантні елементи. З одного боку, її змістовне наповнення у різних країнах залишається тотожним, зокрема це стосується фундаментальних цінностей та балансу протилежних орієнтацій, без яких немає демократії як політичного режиму, побудованого на принципі рівноправної участі всіх громадян в управлінні державою і прийнятті життєво важливих для них рішень.

Формування громадянської культури – складний процес, що включає в себе навчання в багатьох соціальних інститутах – у сім'ї, групі однолітків, школі, на робочому місці тощо. Тип досвіду, одержуваного в цих інститутах, різний. Індивіди набувають політичні орієнтації шляхом спрямованого навчання – наприклад, на уроках основ громадянськості, а також практичного досвіду – аналізуючи діяльність суб'єктів політичної системи.

Політична культура громадян може сформуватися лише за умови скоординованості дій держави і інститутів громадянського суспільства. Американський соціолог Р. Патнем називав причиною активності населення та успішної діяльності органів місцевого самоврядування рівень громадянськості [7; 35]. У довідкових виданнях *громадянськість* визначається як інтегративна якість особистості, що характеризується ціннісним ставленням до держави, народу, до себе як громадянина; на основі усвідомлення прав і обов'язків дозволяє відчувати себе юридично, морально й політично дієздатною, спроможною компетентно впливати на розбудову демократичного громадянського суспільства [5; 30].

Українські дослідники стверджують, що громадянськість – це світоглядно психологічний стан людини, що характеризується відчуттям себе громадянином конкретної держави, лояльним ставленням до її інституцій та законів, почуттям власної гідності у стосунках з представниками держави, знанням і повагою до прав людини, чеснот громадянського суспільства, готовністю і вмінням домагатися дотримання власних прав, вимогливістю до держави щодо виконання її функцій, відповідальним ставленням до своїх обов'язків перед державою [4; 163].

Громадянська культура являє багаторівневе ієрархізоване явище. Ця багаторівневність та ієрархізація обумовлені багатоманітними системними зв'язками з різними соціальними явищами, процесами та інститутами. За допомогою інститутів громадянського суспільства ця культура пов'язана з різними сферами життя суспільства, що зумовлені потребами людського суспільства:

- з політичними інститутами та інститутами державного управління;
- органами місцевого самоврядування як галузі безпосереднього застосування інструментальних ціннісних орієнтацій громадян в межах місцевих спільнот;
- неурядовими некомерційними організаціями (НКО), що репрезентують інтереси громадян та їх потреби в самоідентифікації, самореалізації і соціальної взаємодії в різних соціальних сферах, як важливим системо утворюючим елементом громадянського суспільства;
- з громадянським вихованням і громадянською освітою;
- з політичними інститутами і процесами за допомогою політичної поведінки громадян і реалізації їх політичних орієнтацій та інтересів;

- зі сферою права шляхом правової поведінки громадян і реалізації ними своїх прав і свобод і виконання покладених на них обов'язків;

- зі сферою культури як областю реалізації духовних інтересів і потреб індивідів.

Функціональна спрямованість громадянської культури полягає у формуванні активного громадянина і сприяє його:

- ціннісній самореалізації;
- ідентифікації, що дозволяє усвідомити свої ціннісні орієнтації і знаходити способи їх репрезентації в суспільстві;
- соціалізації, що характеризує процес засвоєння певних навиків, якостей, традицій, що дозволяють реалізовувати свої громадянські права і виконувати покладені громадянським суспільством обов'язки;
- інтеграції – забезпечує соціально-корпоративним групам співпрацю з органами державної влади, місцевим самоврядуванням, ЗМІ, інститутами громадянського суспільства;
- комунікації – на основі систем соціальної комунікації та інформації організовувати процеси соціальної взаємодії і координації соціальних зв'язків, у тому числі за допомогою формальних і неформальних комунікаційних каналів;
- репрезентації інтересів через інститути громадянського суспільства.

Як свідчить світова практика, розвиток громадянського суспільства можливий за рахунок політичної і громадянської активності суспільства, що створює фундамент демократії. Становлення громадянського суспільства пов'язане з формуванням стійких демократичних традицій і культури, базованої на повазі прав окремої особистості, толерантності, соціальної відповідальності. Формування громадянської культури сприяє становленню особистості особливого типу, якій, з одного боку, притаманні високий рівень автономії, а з іншого, – здатність конструктивно спілкуватися з іншими особистостями заради суспільного блага і миру. Високий рівень громадянської культури особистості сприяє конструктивному вирішенню завдань суспільного розвитку, детермінує активізацію таких якостей як довіра і толерантність, патріотизм, громадянську позицію тощо, що внаслідок сприяє функціонуванню інститутів демократії.

Список використаної літератури

1. *Алмонд Г.* Гражданская культура и стабильность демократии / Г. Алмонд, С. Верба // Полис. – 1992. – № 4. – С. 122–134.
2. *Арато Э.* Гражданское общество и политическая теория / Э. Арато, Д. Коен. – М.: Весь мир, 2003. – 784 с.
3. *Баталов Э.* Политическая культура сквозь призму civic culture / Э. Баталов // Pro et contra. – 2002. – Т. 7. – № 3. – С. 7–22.
4. *Довбня О. М.* Громадянська культура людини як умова становлення демократичної політичної системи / О. М. Довбня // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. «Питання політології». – 2008. – № 796, вип. 11. – С. 157–164.
5. *Енциклопедія для фахівців соціальної сфери.* – 2-е вид. – К.; Сімферополь: Універсум, 2013. – 536 с.
6. *Культура и культурология: словарь.* – М.: Академ. Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. – 928 с.
7. *Патнэм Р.* Чтобы демократия сработала / Р. Патнэм. – М.: Прогресс, 1996. – 302 с.
8. *Федотова Н. Г.* Концепция гражданской культуры в контексте российских проблем социокультурной динамики / Н. Г. Федотова // Вестник Новгород. гос. ун-та. – 2004. – № 27. – С. 65–71.
9. *Lasswell H. D.* The Political Writings / H. D. Lasswell. – Glencoe, 1951. – 525 с.

Резюме

Розглядається проблема формування громадянської культури, розкривається її зміст, функціональна спрямованість. Взаємообумовлюється зв'язок громадянської культури з розвитком громадянського суспільства, становленням потенційно активного громадянина, окреслюються напрями її формування.

Ключові слова: демократія, громадянське суспільство, громадянська культура, активний громадянин, громадянськість.

Summary

Shagan A. Theoretical and methodological principles of civic culture formation

On the basis of scientific approaches the problem of the development of civic culture reveals its contents, functional orientation. Determined tight bunches of civic culture with the development of civil society can be traced contradictions of its formation. During the study, analyzed the issue becoming a problem potentially active citizen who serves the value-oriented subject of public life, determinants of social transformation. Determined value basis, which should have a citizen who has a high level of civic culture. Outlines the main directions of development of civic culture.

Key words: democracy, civil society, civic culture, an active citizen, citizenship.

Анотація**Шаган А.К. Теоретико-методологические основы формирования гражданской культуры**

Рассматривается проблема формирования гражданской культуры, раскрывается ее содержание, функциональная направленность, прослеживается связь гражданской культуры с развитием гражданского общества, становлением потенциально активного гражданина, определяются направления ее формирования.

Ключевые слова: демократия, гражданское общество, гражданская культура, активный гражданин, гражданственность.

Надійшла до редакції 11.09.2014 р.

УДК 008:001

О.В. Яковлев

**ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ РЕГІОНІКИ
ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ**

Культурологічна регіоніка складає важливий напрям дослідження культурних здобутків різних регіонів України. Регіоніка останнім часом інтенсивно розвивається. Вона тісно співпрацює з різними суміжними науками, такими як філософія, культурологія, історія, етнологія, соціологія, педагогіка тощо. Ці процеси сприяють формуванню нової методологічної наукової бази, що вбирає основні засади суміжних наук, а це, в свою чергу, впливає на розширення меж традиційних досліджень та появу нових культурологічних напрямів. Це дає змогу по-новому, враховуючи всі суперечності, розкрити певні мистецькі явища окремого регіону в контексті комплексного дослідження культури України. «Рефлексія регіональних суб'єктів предмета власної культурної самості, ролі і місця свого краю у міжрегіональному просторі, що завжди активізується з початком нового культурно-історичного етапу, є проявом ...сутнісних захисних (адаптивних) механізмів культури. Регіональна багатоелементність національного поля сприяє віднаходженню нового творчого потенціалу для подальшого саморозвитку країни, забезпечуючи повноту, універсальність та динамічну цілісність» [8; 93].

Поняття «регіон» досліджується вченими у різних аспектах. У широкому розумінні, за І. Кононовим, це «динамічне, багаторівневе, суспільне утворення, яке проявляється на різних етапах розвитку суспільства, дослідження регіонального життя передбачає взаємодію соціології з філософією, географією, історією, економічними та філологічними дисциплінами... поняття «регіон» використовується не тільки в науковому, але й у владному та повсякденному дискурсах, що підвищує його багатозначність» [3; 46]. З позицій культурології регіон – історико-культурна територіальна спільність, що поєднує «територіально-адміністративні та культурні процеси, обумовлені існуванням духовного світу особистості, що проявляється у стійкості духовних цінностей, етико-естетичних норм, світоглядних принципів» [5; 5].

Сучасні регіональні дослідження характеризуються такими рисами: висвітлення закономірностей розвитку культури певного регіону; періодизація розвитку культури досліджуваного краю; розкриття передумов, що впливають на культурні трансформації регіону; виявлення причинно-наслідкових зв'язків між соціальними і культурними процесами; розкриття впливу освіти та освітньо-культурних центрів на розвиток культури окремого регіону; висвітлення внеску культурно-мистецьких регіональних надбань у загальнонаціональну культурну спадщину [6].

При наявності значної кількості праць по майже кожному регіону України найбільш повно і масштабно досліджений захід держави. Аналізу та узагальненню результатів цього культурологічного доробку й присвячена дана стаття, у якій поданий критичний аналіз дисертаційних досліджень регіонально-мистецтвознавчого та історичного напрямку, що були захищені у спеціалізованих вчених радах Львівської національної музичної академії імені М. Лисенко (І. Антонюк – Львівський край) та Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Т. Смирнової – Волинь).

Зупинимося на більш детальному аналізі регіональних досліджень найхарактерніших західних культурних локусів України – Галичини та Волині – з позицій джерелознавства і наукового осмислення синергетичних процесів розвитку культурного простору України ХХІ ст.

Фрагментарність історичних розвідок, відсутність фундаментальних праць з питань витоків культури України, де було би викладено цілісну історико-культурологічну картину розвитку культурно-мистецьких процесів, потребує створення комплексного знання щодо даної проблеми у вітчизняній науці, реконструкції окремих найважливіших історичних періодів.

В умовах нових соціокультурних реалій останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ ст. перед культурологічною наукою постала потреба концептуального переосмислення підходу до тлумачення культурно-мистецьких процесів Волині доби Просвітництва, теоретичного усвідомлення і практичного запровадження прогресивного досвіду минулого. В цьому відношенні дисертаційне дослідження Т. Смирнової «Культурно-мистецьке життя Волині доби Просвітництва (кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст.)» [7], виконане у Рівненському державному гуманітарному університеті під керівництвом відомого вченого проф. В. Виткалова, має суттєве значення для вітчизняної історії та культурології як концептуальне вираження універсальних естетичних чинників

національної культури в їх проекції на загальноосвітні пріоритети. Зважаючи на відсутність узагальнюючих досліджень, які б давали комплексне уявлення про культурно-мистецьке життя Волині кінця XVIII – початку XIX ст., історико-культурологічна реконструкція культурно-мистецьких процесів доби Просвітництва, що заклали сприятливі умови для формування національних культур та обміну духовними цінностями між народами Західної й Східної Європи, актуальна для прогнозування нових інформаційних моделей сучасного світового цивілізаційного процесу.

Достовірність й обґрунтованість наукових положень, висновків і результатів дослідження Т. Смирнової забезпечується методологічно вірним застосування комплексу наукових підходів і методів: системно-структурного, історичного, логічного, історіографічного, джерелознавчого, статистичного, опорою автора на провідні наукові ідеї попередників, що працюють у різних напрямках вітчизняної гуманістики. Дослідження спирається на багату джерельну базу. Тут використано різні види історичних джерел: матеріали Рівненського обласного краєзнавчого музею, зокрема колекції «Бібліотека князів Любомирських», документи Центрального державного історичного архіву України, Державного архіву Житомирської обл., фонди НБУ ім. В. Вернадського, ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, Наукової бібліотеки Львівського національного університету ім. І. Франка, відділів іноземної літератури Рівненської державної обласної бібліотеки та Львівської державної обласної універсальної наукової бібліотеки. Не менш важливою складовою дослідження є вивчення опублікованих документальних матеріалів, періодичних видань, а також епістолярної спадщини кінця XIX – початку XX ст.

В обґрунтуванні хронологічних меж дослідження автором визначено специфіку історичного розвитку Волині, де на початку XIX ст. відбувалася модернізація всіх сторін суспільного життя, а саме: зростала громадська активність, прискорювався розвиток промисловості, виробництва та сільського господарства. Провідною стала ідея просвітництва, що сприяло розширенню мережі навчальних закладів. Масове започаткування мистецьких колекцій у маєтках польських магнатів було пов'язане з формуванням ідеології Просвітництва. Відповідно до окресленої автором концепції дослідження визначено його структуру, побудовану за проблемно-хронологічним принципом. Концепція дослідження є науково виваженою і коректною. Продемонстрована автором історична динаміка вивчення процесів, що відбувалися в культурно-мистецькому житті Волині наприкінці XVIII – початку XIX ст., спирається на спрямованість дослідження від проекцій загальної історії національної культури до критичного аналізу наукових розвідок за проблемно-тематичним принципом.

Досліджуючи історичний контекст культурно-мистецьких процесів на Волині кінця XVIII – початку XIX ст., автор проаналізувала суспільні, економічні, релігійні, соціальні та політичні умови, які склалися у Волині в досліджуваній період. Зазначена особлива роль ідей Просвітництва у становленні культурно-мистецького життя Волині, виявлена роль волинської еліти доби Просвітництва, місцевої та польської аристократії, меценатів у культурно-мистецькому житті, збереженні й примноженні української культурної спадщини.

Робота Т. Смирнової привертає увагу аналізу таких культурно-мистецьких осередків Волині, як магнатські маєтки Волині на прикладі Романова графа Іллінського, Рівного і Дубна князів Любомирських, Млинова графа Хоткевича та ін. Переконаливо висвітлено приватну бібліотеку князів Любомирських у м. Рівному, сформовану за структурою ідеальної приватної бібліотеки XVIII ст. У дисертації виявлено головні характеристики просвітницької діяльності польських магнатів, сутність якої полягала у створенні культурно-мистецьких осередків у межах власних резиденцій.

Зазначена дисертація Т. Смирнової є актуальним, кваліфікованим і значущим для подальшого розвитку вітчизняної теорії та історії культури, культури Волині, історії мистецтва і меценатства дослідженням.

Результати дисертаційного дослідження, отримані Тетяною Василівною, відрізняються новизною у сенсі розвідки важливої, майже недослідженої українськими науковцями проблеми, а саме: вперше у вітчизняній історичній науці здійснена спроба комплексного аналізу та оцінки впливу ідей доби Просвітництва на формування культурно-мистецьких процесів на Волині кінця XVIII – початку XIX ст. Важливо, що в процесі дослідження було залучено до наукового обігу маловідомі матеріали фондів Рівненського обласного краєзнавчого музею (РОКМ) – колекцію «Бібліотека князів Любомирських», досліджено приватну родову бібліотеку князів Любомирських у м. Рівному, проаналізований внесок просвітителів і меценатів Волині у розвиток освіти та мистецтва, зокрема виявлені особливості функціонування мистецьких колекцій на Волині у зазначений період, що сприяло історико-культурологічній реконструкції мистецького життя регіону.

Вважаємо обґрунтованим висновок автора про те, що на Волині кінця XVIII – початку XIX ст. формувалися передумови для розгортання широкого культурно-просвітницького руху, який отримав розвиток вже у другій половині XIX ст. на території усієї України.

Розроблена в дослідженні проблема має перспективи подальшої розробки в таких напрямках. Для більш детальної характеристики освітньої галузі Волині досліджуваного періоду доречно було б вивчити інші навчальні заклади, окрім Кременецького ліцею та закладу для глухонімих у Романові, наприклад Володимирський колегіум, Любарську василіанську школу та ін. Відзначаючи як позитивне опрацювання та введення автором до наукового обігу значної кількості документів з архівів Києва, Рівного Житомира і Львова, побажаємо автору збагатити джерельну базу дослідження матеріалами з архівів інших обласних центрів України, а також зарубіжжя. Доцільно також продовження дослідження культурно-мистецького життя Волині доби Просвітництва у річці порівняльного аналізу культурно-мистецьких процесів у Західній і Східній Україні.

Становлення України як суверенної держави викликає необхідність вирішення проблем інформатизації суспільства та введення національної культури у світовий інформаційний простір. Вивчення всіх існуючих архівних і бібліотечних колекцій України як джерела дослідження історії країни, її найважливіших інституцій,

культурного життя та творчого доробку видатних діячів є найважливішою умовою введення бібліотечних фондів до наукового і культурного обігу. Нотні колекції Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (ЛНМА) відзначаються унікальністю як за культурно-історичною вартістю, так й за об'ємом. Вони складають невичерпне джерело для дослідження історії музичної культури Галичини. Зазначені нотні фонди стали об'єктом окремого наукового вивчення І. Антонюк у дисертації «Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю» [1].

Актуальність дослідження І. Антонюк зумовлена необхідністю наукового опрацювання нотного архіву бібліотеки ЛНМА, що сформувався в колі домашнього музикування, в результаті концертної і педагогічної діяльності львівських інституцій й окремих музикантів і в 1939 р. став основою бібліотеки Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Актуальність дослідження підтверджується також відсутністю інформації про архівні матеріали, що були за радянські часи з ідеологічних міркувань штучно вилучені з наукового і культурного обігу країни і зберігалися у спецфондах. Розкриття розмаїття нотних колекцій бібліотеки дозволяє розглянути це унікальне музичне зібрання на новому світоглядному рівні, сприяє складанню зведених європейських і світових каталогів, активній участі України в бібліографічному проєкті RISM Міжнародної асоціації музичних бібліотек, архівів і документальних центрів при ЮНЕСКО (IAML), тобто включенню відомостей про українські нотні архіви у світовий інформаційний простір.

Концептуальним положенням дисертації є аналіз нотних колекцій у взаємозв'язку з загальним історико-культурним процесом Галичини. Нотний архів ЛДК (Львівської державної консерваторії, з 2004 р. Львівської музичної академії ім. М. Лисенка), фонди якого збиралися від кінця XVI до початку XX ст., віддзеркалює мистецьку історію краю в розмаїтті становлення й розвитку церковної музики, світського професійного та аматорського музикування, діяльності музичних Товариств і навчальних закладів. Важливо відзначити обраний автором аспект дослідження бібліотеки ЛДК, фонди якого складають рідкісні нотні видання, рукописи та рукописні копії, як джерела вивчення історико-суспільних явищ регіону, мистецьких контактів Галичини із західноєвропейськими країнами. Аналіз колекцій сприяв об'єктивності реконструкції історико-культурних процесів краю. Проведене дослідження спирається на висновки і матеріали, отримані автором у процесі кропіткої наукової роботи з систематизації, каталогізації та впровадження в науковий та мистецько-культурний обіг нотних колекцій ЛДК.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснена спроба наукового аналізу рідкісних нотних колекцій бібліотеки ЛНМА ім. М. Лисенка у світлі історико-культурного процесу мистецького життя Львова і Галичини. Поєднання історико-культурологічного і бібліографічного аспектів дослідження сприяло виявленню і введенню до наукового і культурно-мистецького обігу раніше невідомих архівних документів бібліотеки, в т.ч. наказів комітетів та списків державного Облліту з вилучення фондів або знищення літератури, невідомих раніше фрагментів львівських колекцій XVIII ст. – Вавельської королівської капели, колекції Сапегів із Красічина, нот із бібліотеки Товариства Св. Цецилії, бібліотеки ГМГ.

Важливим з точки зору комплексності проведеної роботи історико-культурологічного і бібліографічного спрямування є вивчення нотного видання з атрибуцією виявлених у ньому штампів, писемних історичних пам'яток, автографів, що є важливим джерелом дослідження музичного життя і мистецьких контактів Львова.

Вивчення нотних фондів бібліотеки відбувалося в контексті дослідження діяльності видатних постатей колекціонерів-музикантів Львова, тобто сприяло виявленню особливостей артистичної атмосфери міста і краю. Автором розкрито невідомі раніше грані діяльності В. Вшелячинського, А. Хибінського, М. Щупачкевич, К. Тарнавської та ін.

Наукові висновки є результатом величезної дослідницької роботи з реконструкції процесу формування колекцій на основі опрацювання джерел за період з 1591 до 1939 року: систематизовано 78 нотних колекцій або їх фрагментів бібліотеки ЛНМА, встановлено і описано понад 5700 прижиттєвих видань композиторів XVIII-XIX ст., укладено науковий каталог давніх видань із колекції бібліотеки, створено наукові коментарі до нього, при цьому авторові довелося працювати з виданнями на 15 мовах.

Детально розкрита і професійно класифікована об'ємна джерелознавча база дисертації, що логічно структурована у чотири розділи, які послідовно розкривають проблематику роботи: «Принципи систематизації львівських нотних колекцій ЛНМА ім. М. Лисенка у світлі досягнень сучасної бібліографії», «Витоки колекціонування нот у Львові», «З історії бібліотеки ЛНМА ім. М. Лисенка», «Основні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. Лисенка».

Питання методологічного дискурсу та принципів дослідження висвітлено ґрунтовно. Так, визначення дефініцій, одиниці колекціонування, методів атрибуції років видань, дослідження маргіналій спирається на критичне опрацювання наукової і довідкової літератури. Обрана автором система первинної (жанрової) і вторинної (походження) класифікації нот у колекції дала можливість виявити зумовленість функціонування зібрань і окремих примірників у певному суспільному середовищі Львова і Галичини.

У дослідженні витоків колекціонування нот у Львові розкриваються історико-культурні обставини виникнення мережі нотних бібліотек у Львові, їх зв'язок з розвитком багатоконфесійної церковної музики, домашнього музикування, концертно-гастрольного життя міста, з відкриттям навчальних закладів, друкарень та музичних товариств. На основі конкретних прикладів зібрань автором зроблений висновок, що «збирання львівських нотних колекцій до їх кінцевої посілості у бібліотеці ЛНМА тривало впродовж кількох століть; штампи і автографи на нотах свідчать, що вони як спадок перейшли з найрізноманітніших джерел: від окремих музикантів та родин до великих інституцій – концертних і музично-громадських товариств, музичних

навчальних закладів, театрів» [1; 28]. Це дає підставу розглядати нотні колекції ЛНМА як віддзеркалення стану культурно-мистецького розвитку Галичини та Львова як її центру.

Особливої уваги заслуговують документи, що свідчать про фальсифікацію історії музичної культури України засобами вилучення наказами Головліту часів СРСР під гаслами «шкідлива», «націоналістична», «формалістична» і т.п. десятків тисяч творів українських композиторів, та патріотична науково-бібліографічна діяльність перших бібліотекарів ЛДК, яким вдалося зберегти та увічнити життя вилучених видань.

У дисертації І. Антонюк обґрунтовано підсумовуються результати проведеного культурологічно-бібліографічного аналізу основних нотних колекцій бібліотеки ЛНМА ім. М. Лисенка, накреслюються шляхи подальшого наукового вивчення нотного зібрання бібліотеки, котре є одним з найбагатших в Україні і Європі. Представлене дослідження є першим етапом наукового опрацювання нотних колекцій ЛНМА, осмислення і доведення їх державної, європейської і світової значущості.

Проведене дослідження є суттєвим внеском у наукову розробку проблем введення вітчизняних культурних цінностей до світового інформаційного простору, істотного доповнення українських та світових каталогів давніх видань і рукописів, визначення культурної цінності унікальних нотних колекцій як пам'яток історії України, зокрема Галичини і Львова. Представлене дослідження накреслює шляхи подальшого пошуку в галузі наукового опрацювання архівних і бібліотечних документів як історико-культурних цінностей України, адже майже кожна репрезентована в дисертації колекція може стати предметом окремого дослідження.

Робота І. Антонюк може стати взірцем для проведення будь-якого регіонального дослідження, що має мету створення і збагачення загальної картини культурного спадку України, доведення його європейського і світового значення.

Проведений історіографічний аналіз регіональних досліджень культурно-мистецького життя Західної України на прикладі детального вивчення наукових розвідок Т. Смірнкової та І. Антонюк виявив характерні особливості сучасного стану культурологічної регіоніки.

Виокремлені напрями вивчення регіонального культурного простору України: регіонально-автономний і синергетичний, спрямований на формування цілісного уявлення про культуру соборної України. Це суттєво впливає на розвиток регіоніки як науки та виводить теорію й історію культури на новий, якісний рівень теоретичних узагальнень. Розвиток вітчизняної наукової думки характеризується значним інтересом до джерелознавства у висвітленні особливостей культури та мистецтва регіонів України в історичній ретроспективі, пошуку оригінальних, самобутніх рис, що підкреслюють регіональні відмінності окремих фрагментів культурного ландшафту.

Спостерігаємо зміну ракурсу дослідження регіонів, особливості та різноманіття культури яких розглядаються як об'єднуючі ланки, що утворюють національний культурний простір і забезпечують відтворення та обмін культурних традицій, взаємозбагачення окремих фрагментів культурного «ландшафту», що реалізуються через механізм діалогу культур, який лежить в основі буття етносів, утворюючих мультинаціональне культурне коло [4; 9].

Поступове розширення географічних та хронологічних меж регіональних досліджень відбувається паралельно з поглибленням спектру їх проблемного поля, при цьому основним підходом у вивченні культурного буття нації залишається історичний. Регіональні праці, присвячені висвітленню історичного шляху становлення та періодизації розвитку культури України, мають переважно джерелознавчий та історіографічний характер, адже метою таких розвідок є висвітлення невідомих науці фактів із культурного життя регіонів чи регіональних центрів. Дослідники шляхом копійної пошукової діяльності створюють цілісну картину культурно-мистецького простору, залучаючи великі масиви архівних матеріалів.

Аналіз теоретико-методологічних основ регіональних досліджень виявив тенденції розвитку української культурологічної думки кінця ХХ – початку ХХІ ст.: посилення уваги науковців до методологічного обґрунтування позицій регіоніки з опорою на принципи міждисциплінарних досліджень через застосування філософсько-культурологічних підходів; розширення проблематики культурологічної регіоніки у вимірах: 1) історичному (реконструкція історико-культурної панорами життя регіонів); 2) культурологічному (звернення до регіональних вимірів духовного і соціального життя в контексті регіональних та національних культуротворчих процесів); 3) мистецтвознавчому (вивчення розвитку мистецтва в культурі регіонів та окремих локальних осередків).

Загальна картина національної культури як складна багатокомпонентна система вимальовується за допомогою просторового моделювання, що передбачає детальне дослідження основних структурних одиниць розподілу культурного простору – регіонів, які одночасно виступають як цілісність і частини цілого, як суб'єкт і об'єкт. На сучасному етапі регіональний підхід в дослідженні культурного простору є «ключем» до різноаспектного осмислення буття нації, що охоплює всі матеріальні та духовні здобутки [4].

Регіональні джерелознавчі праці є важливим концепційним підґрунтям формування національної самосвідомості українців і сприяють створенню сучасної системи духовних і культурних цінностей, дозволяють осмислити і систематизувати окремі явища і факти вітчизняних культурних процесів із сучасних світоглядних та методологічних позицій.

Регіональний напрям культурології має теоретичне та практичне значення, що полягає у подальшому розвитку сучасних напрямів краєзнавчих досліджень, розробці регіональних аспектів соціокультурної проблематики, просвітницькій діяльності громадських організацій і товариств, що займаються проблемами відродження національної культури.

Список використаної літератури

1. **Антонюк І.** Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю: дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 / І. М. Антонюк. – Л., 2008. – 248 с.
2. **Бедакова С.** Художньо-естетичні здобутки «празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століття: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.01 / С. В. Бедакова. – К., 2005. – 250 с.
3. **Кононов І.** Етнос. Цінності. Комунікація (Донбас в етнокультурних координатах України) / І. Ф. Кононов. – Луганськ: Альма-матер, 2000. – 280 с.
4. **Кравченко А.** Жанр виолончельного дуэта в современном камерно-инструментальном искусстве одесского региона Украины / А. И. Кравченко // European Applied Sciences –Wissenschaftliche Zeitschrift, Chefredakteur: Dr. phil. Stephan Herzberg. – ORT Publishing, Stuttgart, Germany – 2013. – № 6 (1) – С. 15–18.
5. **Мартинюк Т.** Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в вищій регіональній музичній культурі (на прикладі Північного Приазов'я XIX–XX ст.): дис. ... д-ра мистецтв.: 17.00.01 / Т. В. Мартинюк. – К., 2004. – 512 с.
6. **Микуланинець Л.** Становлення та розвиток професійної музичної культури Закарпаття другої половини XX ст.: етнокультурні аспекти: дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 / Л. М. Микуланинець. – К., 2011. – 224 с.
7. **Смирнова Т.** Культурно-мистецьке життя Волині доби Просвітництва (кінець XVIII – початок XIX ст.): дис. ... канд. істор. наук: 26.00.01 / Т. В. Смирнова. – К., 2012. – 280 с.
8. **Ущапівська О.** Музичне життя Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця XIX – початку XXI ст.: дис. ... д-ра мистецтв.: 26.00.01 / О. М. Ущапівська. – К., 2013. – 400 с.
9. **Яковлев О.** Культурологічні виміри синергетики регіональних ідентичностей в сучасній Україні / О. Яковлев // Аркадія. – 2012. – 4 (35). – С. 41–43.

Резюме

Проаналізовані регіональні дослідження найхарактерніших західних культурних локусів України – Галичини та Волині, з позицій джерелознавства і наукового осмислення синергетичних процесів розвитку культурного простору України XXI століття.

Ключові слова: культурний простір, Західна Україна, регіональне дослідження, синергетика.

Summary**Yakovlev O. Historiographical discourse of culturology in regions of Western Ukraine**

Regional studies analyzed of the most characteristic Western cultural loci Ukraine – Galicia and Volyn, from the point of the source and the scientific understanding of synergistic processes of cultural space Ukraine XXI century.

Key words: cultural space, Western Ukraine, regional research, synergy.

Аннотация**Яковлев О.В. Историографический дискурс культурологической регионики Западной Украины**

Проанализированы региональные исследования характерных западных культурных локусов Украины – Галичины и Волины с позиций источниковедения и научного осмысления синергетических процессов развития культурного пространства Украины XXI века.

Ключевые слова: культурное пространство, Западная Украина, региональное исследование, синергетика.

Надійшла до редакції 7.10.2014 р.

УДК 398.8(=161.2):784

С. Вербовецька

**МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ ЛІТОПИС УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ
ЯК ВИЯВ ЙОГО НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ**

Результатом тривалого колоніального стану України, нищення духовності, культурно-мистецького цвіту нації, репресій, голодоморів стали денационалізація багатьох верств населення, забуття свого історичного та родового коріння. І все ж у глибинах народної душі не лише жеврів, а жив і яскрів патріотичний дух українців, який, попри складну і трагічну історію народу, став тією міцною основою, яка дала можливість зберегти його національно-культурну самоідентифікацію. І справді, гідні подиву й захоплення національна стійкість народу, вірність його духовним та культурним традиціям. Саме образ України є центральним у пісенному літописі народу.

Чи не найбільш виразною і яскравою давньою традицією українців був і залишається патріотизм – те благородне, синівське почуття любові до Батьківщини, яке властиве кожному народові і для якого найвищим мірилом, втіленням тієї любові та добра є вільне життя на своїй рідній землі. Адже «...той, хто втрачає відчуття своєї «малої вітчизни», нездатний досягнути надбання вселюдської культури» [1; 73–83].

Надзвичайно глибоко і повно відбиває національні почуття українців героїко-патріотичний епос музичної культури, де емоційними, мелодико-ритмічними засобами відображено не тільки біль поневолення і приниження, але й прагнення волі та незалежності. Музична спадщина українців, в якій збереглося багато творів епічного жанру (дум, балад), а також пісень історичного, героїчного-патріотичного змісту, – справжня скарбівня духовності народу.

Відтак *мета статті* – означити ту частину музичної культури, де найбільш виразно прослідковується патріотичний світогляд народу, усвідомлення себе як окремої нації. Саме тому, що музична творчість українців завжди базувалася на національному ґрунті, вона є музикою українською за суттю, а не лише територіально, наголошував О. Кошиць. Видатний майстер хорового співу зазначав, що, незважаючи на несприятливі політичні та історичні обставини, той національний, суто народний ґрунт завжди відіграв роль будівничого ще з найдавніших часів, викликав національний ренесанс у минулому України й тепер запліднює славне майбутнє нашої музики [5; 48].

Ще в часи Київської Русі до репертуару тодішніх співаків входили так звані «билини київського циклу», де розповідалося про походи, визначні політичні, історичні події того часу. Ці твори пізніше були витіснені козацькими думами, що стали своєрідним літописом визвольної боротьби українського народу. «... вони (думи – С. В.), – пише О. Кошиць, – є продовженням Лицарської поезії княжого періоду, прототипом якої є у нас «Слово о полку Ігоревім» із XII століття» [5; 18]. Думи – одне з найглибших, найзмістовніших проявів героїчного епосу українців – стали музично-поетичним відображенням боротьби за волю та незалежність у часи Запорізької Січі. Трагічні події, що випали на долю народу, збудили в його душі надзвичайно сильні емоції, стали спонукою до творчості національно-патріотичного забарвлення. В основі дум – реальні події того часу. Із фольклорного розмаїття української пісенності Великий Кобзар не дарма вирізняє саме думу, напроорокувавши їй велике майбутнє [2; 119].

Перші згадки про думи знаходимо не в українських, а в польських пам'ятках літератури XVI ст., де мова йде про речитативний український поетичний епос, що користувався пошаною в тогочасній Польщі. Найдавніше вживання слова «дума» у значенні «пісня» знаходимо в перекладі Біблії, зробленому з латинської мови на польську ще в XV ст. і виданому в Кракові 1561 р., де латинське слово «*сатпен*» (пісня) перекладено як «дума» («...а над тобою думу будуть співати...»). Першу згадку про думи як жанр пісенної творчості пов'язують з «Анналами» відомого польського історика XVI ст. Станіслава Сарницького, надрукованими 1567 р. Про такий же характер дум говорять польські письменники XVI-XVII ст., зокрема філософ Петрицій (Петрусу) в перекладі Арістотелевої «Політики». В деяких польських віршах XVI ст. думи названі військовими псалмами, в яких оспівується героїка козацького життя. У XV-XVI ст. історичні думи стають одним із найяскравіших явищ української народної творчості, своєрідним символом національної історії та культури. З великим захопленням відгукувався про думи та пісні арабський мандрівник Павло Алепський. У 1654 і 1656 роках він побував в Україні і залишив такий запис: «Спів козаків тішить душу і зцілює від журби, бо їх наспів приємний, йде від серця і виконується мовби з одних вуст; вони пристрасно люблять нотний спів, ніжні і солодкі мелодії» [6].

Україну – країну козацької республіки, що народилася в стихії боротьби за свободу, не даремно в XVII-XVIII ст. на Заході сприймали як незвичайне явище в історії світового суспільства. Скажімо, в Німеччині про неї склалася думка як про феноменальну країну поезії [6; 24]. Український фольклор, зокрема думи, були предметом зацікавлення багатьох європейських істориків. Об'ємністю тематичного матеріалу та глибиною роздумів вражає розвідка німецького професора П. Кремера «Україна та її історичні пісні». Автор не лише переклав німецькою мовою, але й ґрунтовно проаналізував думи: «Смерть козака-бандуриста», «Маруся Богуславка», «Самійло Кішка», «Втеча трьох братів з Азова», «Федір Безрідний», «Буря на Чорному морі» та пісні про Байду, про Правду та ін. [6; 76]. «Українська мова дуже багата на казки та пісні, але найхарактернішим для творчості цього народу є дума, епічна поема...» – так писав про український фольклор англійський славіст, член Британської академії Вільям Річард Морфілл і рекомендував читачам книги українських істориків, що глибоко висвітлювали український епос [6; 106]. Низка статей про кобзарів вийшла з-під пера французького вченого А. Рамбо. Широкий інтерес у Європі викликала книга «Історичні пісні України» в перекладі французькою мовою професора «Колеж де Франс» О. Ходзька (1804-1891 рр.). Відомий австрійський письменник К. Француз (1818-1904 рр.), поцінуючи українські пісні як витвір народного генія, писав, що вони «не тільки можуть рівнятися з піснями інших народів, але й «перевищують їх ніжністю, чутливістю, багатством і глибиною почуттів, мелодійністю», що «лірикою український народ найбільший не тільки серед слов'ян, але й інших народів світу» [6; 110].

Кобзарі та лірники були носіями національної ідеї, вони оспівували українських героїв, їхня творчість – це фактично історія боротьби українського народу за волю й незалежність, вони будили в людських серцях і душах почуття національної гідності, адже й самі часто брали безпосередню участь у національно-визвольних рухах та повстаннях [2; 121].

У XIX ст. глибоко досліджували та збирали українські думи М. Лисенко, Ф. Колесса, М. Грінченко, І. Франко, Леся Українка, М. Цертелєв, Г. Житецький, О. Потебня, Д. Яворницький, М. Максимович. Знаними виконавцями думного епосу були М. Кравченко, О. Барь, П. Кравченко, І. Скубій, а ще О. Калний, Я. Пилипенко, А. Скоба, О. Гришко, О. Вересай. На знак пошани до Вересая подарував йому свого «Кобзаря» Т. Шевченко. З-поміж багатьох виданих друком українських народних пісень варто згадати першу серію «Мелодій українських народних дум» Ф. Колесси (1910 р.), профінансовану Лесею Українкою. В листі до

Колесси вона пише: «Надзвичайно втішно мені бачити цю велику працю викінченою і доведеною до ладу Вашим високоосвіченим старанням. Тепер уже справді можна сказати: «Наша пісня, наша дума не вмере, не загине!» Честь Вам і дяка за ваші труди!» [10; 350–351].

З іменем видатного кобзаря Остапа Вересая пов'язана подія, що мала суспільний резонанс і дала поштовх до зацікавлення українськими піснями і думами в Європі. 1874 року в Києві відбувся третій Міжнародний археологічний з'їзд. Його учасники, без перебільшення, були зачаровані надзвичайно експресивним співом сліпого кобзаря Вересая. Багатьох вразила також його колоритна зовнішність. Після з'їзду неповторний образ українського кобзаря висвітлювався на сторінках преси багатьох країн – Італії, Англії, США, Німеччини, Іспанії. А. Рамбо, наприклад, побачив у ньому співця-філософа – виразника дум і сподівань українського народу [6; 235].

Намагаючись придушити волелюбний дух народу, російська окупаційна влада переслідувала українське кобзарство – яскравого носія національної ідеї. Свідченням цього є страта у 1768 році кобзарів Варченка, Сокового та Скряги – учасників Коліївщини, оспіваної Шевченком у поемі «Гайдамаки» [3; 129]. Жорстоко переслідувалось кобзарство і за радянського часу. Страшний злочин здійснено на початку 30-х років ХХ ст. у Харкові, де страчено учасників з'їзду кобзарів.

Відомий композитор Д. Шостакович у книзі спогадів під назвою «Свідोцтво» згадує: «З незапам'ятних часів по дорогах України бродили народні співаки. Їх там називають «лірниками» або «бандуристами»... це завжди були сліпі і беззахисні люди, але ніхто ніколи не чіпав і не кривдив їх. Образити сліпця – що може бути підліше?.. Це був живий музей, жива історія країни. Всі її пісні, вся музика, вся поезія. І майже всіх їх розстріляли. Майже всі нещасні сліпці загинули! Чому це було зроблено? До чого такий садизм – вбивство сліпих?.. І це – тільки одна історія з безлічі подібних...» [9; 281–282].

На думку багатьох учених, дослідників української культури, музикальність є однією з найхарактерніших рис української нації, адже музика була і залишається складовою усіх сфер суспільного буття українців: громадсько-політичного, родинного, релігійного, товариського, професійно-трудового. Свого часу гаслом хорових гуртків товариства «Просвіта», котре функціонує донині, стали такі слова: «Піснею до серця, а серцем до Бога і Батьківщини» [4; 87–89]. На думку М. Гоголя, українці – народ відчайдушний, все життя його було оповите і виплекане війною. Але в коротких проміжках між битвами і походами творилася пісня як віддзеркалення емоційного стану душі, як вияв глибоких роздумів та почувань [8; 138].

Українське музичне мистецтво є одним із засобів творчої самореалізації нації, в якому акумулюються світоглядні цінності, філософські уявлення, психологічні та інтелектуальні характеристики, часові і просторові параметри національного буття, причому навіть найпростіша пісня інколи здатна спричинитися до самопізнання і самоідентифікації [4; 87].

Боротьба за українську державність наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. стала поштовхом до створення низки тематичних пісень патріотичного спрямування. Йдеться, зокрема, про феномен стрілецьких пісень, які були вагомим чинником національно-патріотичного виховання молоді. Авторство таких пісень позначене іменами І. Франка, Ю. Федьковича, Р. Купчинського, М. Гайворонського, С. Чернецького, братів Богдана та Лева Лепких, А. Баландюка, М. Ірчана, В. Бобинського та ін. Стрілецькі пісні мали широку популярність, особливо серед молоді, деякі з них ставали народними. Дивує тематична розмаїтість стрілецьких пісень. Є зразки героїко-патріотичного плану, бойові: «За Україну», «Гей, наступає ми, стрільці», «О Україно, люба ненько», «Ой на горі, на Маківці», «Ми йдемо вперед», «Не сміє бути в нас страху». Пісня «Ой у лузі червона калина» і сьогодні виконується в Україні як народний гімн. Творці стрілецьких пісень не цуралися і любовної лірики, побутово-жартівливої тематики. Особливо багато пісень присвячено трагічним та драматичним подіям: «Там на горойці», «Повіяв вітер степовий», «Розпрощався стрілець із своєю ріднею», «Журавлі», «Ой та зажурились стрільці січові».

Ще одним яскравим виявом патріотизму українського народу стала пісенна творчість періоду боротьби Української повстанської армії, яка вела нерівну, героїчну боротьбу проти російських каральних загонів. Творилися ці пісні в особливих умовах і, як правило, не професійними авторами. Але в них присутній дух свободи, любові до рідної землі, вони вражають високим чуттям патріотизму, правдою жертвованої боротьби проти окупантів. Зброя і пісня були поруч в одному бойовому ряду.

Енергія волелюбного народного духу, акумульована упродовж віків боротьби за свободу, стала надзвичайно яскравим виявом любові до Батьківщини та зневаги до гнобителів у ХХІ ст. під час української революції Гідності. Відтак почався новий етап утвердження нашої Незалежності. Перший масовий протест продемонстрували молоді українці, які в листопаді 2013 року вийшли на Майдан Незалежності відстоювати честь, гідність та свободу. Жорстокий розстріл протестувальників 19-20 лютого 2014 року сколихнув боєм не лише Україну, а й увесь світ. Незважаючи на застосування владою сили та зброї, Майдан переміг. І разом з людьми цю перемогу виборювали музика і пісня. Своєрідним музичним символом революційного майдану можна вважати фортепіано, на якому сотні учасників мирного протесту грали мелодії українських народних, патріотичних пісень. Руслана, М. Бурмака, гурти «Океан Ельзи», «Мандри», «Kozak System», «Пляч Єремій», «ОтVinta», «Тартак», «Гайдамаки», «ДахаБраха», «Вітер знає», «Веремій», «Холодне сонце» були, так би мовити, постійним музичним супроводом Євромайдану. І в найважчі хвилини протистояння з каральними загонами беркутівців, коли гинули десятки молодих людей, справжніх героїв Майдану, невимовний біль утрат допомагала тамувати пісня. Водночас музика і пісня демонстрували тверду рішучість учасників революції Гідності відстояти своє право на свободу, утвердити приналежність українців до європейської спільноти. Своєрідним виявом протесту проти антинародної, антиукраїнської політики влади стали пісні: «А моя країна – суцільна руїна» (гурт «Скрябін»), «Разом і до кінця» (гурт «Вітер знає»), «А як доля припече – поруч другове плече» («ОтVinta»), «Брат за брата, свій за свого» («Kozak System»), «Єднайся, народе» (гурт

«ТаРута»), «Майданна колискова» (С. Шишкін), каверз-версія української пісні «Горіла сосна» («Горіла шина») та багато інших. Ще до початку Євромайдану тема національної гідності була присутня у творчості багатьох виконавців. «...я радий, – сказав на телеканалі «ТБІ» С. Вакарчук, – що тональність моїх пісень збігається з сьогоднішніми тональностями суспільства». І справді, перегукуються з подіями на Майдані твори «Океану Ельзи»: «Стіна», «Вставай», «Сумні, брате, часи настали», а також «Так, я люблю Україну» («Тік»), «Надія є» («Mad Heads»), «Не бійся жити» (М. Бурмака), «Не спи, моя рідна земля...» («Мандри»), «Поплач за мною, мамо!», «Лицарський хрест», «Мій народ» («Тартак»), «Еге-ге-гей, у горах бій» («Carbon») тощо. Ці пісні були написані ще до революції Гідності, але завдяки своїй актуальності та ширості вони піднімали протестний дух майданівців. На жаль, суто музичний телеканал «М1» та переважна більшість радіостанцій України (за винятком декількох, серед яких радіо 24, радіо «Галичина» та деяких регіональних радіостанцій), не змінили свого усталеного, переважно російськомовного репертуару в той непростий для українського народу час і навіть не спромоглися замінити розважальні пісні, принаймні, на більш ліричні.

Ще один майданівський твір варто згадати окремо. Це лемківська пісня «Пливе кача», яка у виконанні гурту «Пікардійська терція» стала жалобним музичним супроводом у трагічні миті прощання з полеглими героями «Небесної сотні». Ця мелодія співзвучна не лише з душевними стражданнями рідні героїчно загиблих патріотів, але й усього українського народу.

Гімн України та молитва починали чи не всі віча та великі зібрання Євромайдану. Під час революції Гідності музичні символи нашої держави («Ще не вмерла України...», «Боже великий, єдиний...») для багатьох людей були не просто формальним озвученням важливих суспільно-політичних подій, а стали сприйматися музичним втіленням справжнього, нефальшивого патріотизму.

Отже, можемо стверджувати: ще віддавна, від часів Київської Русі билини, думи, балади, історичні пісні були водночас і виявом патріотизму, прагнення волі та гідного життя, і важливим націєтворчим чинником, фактором утвердження українства серед світової спільноти. Відомий англійський теоретик мистецтва Дж. Рескін переконував, що великі нації записують свою автобіографію у трьох книгах: у книзі слів, у книзі справ і в книзі мистецтва, але тільки остання заслуговує повної довіри [7; 75]. Спираючись на теорію цього вченого, українців по праву можна вважати великою нацією, яка витворила не одну власну книгу мистецтв, де збережено пам'ять про героїв рідної землі. Виконуючи важливу функцію національної самоідентифікації українського народу, патріотична пісня є втіленням його творчого потенціалу, засобом формування національної свідомості, виявом високої духовності та культури.

Список використаної літератури

1. **Бабенко Н. Б.** Інтеграція родинних традицій, свят і обрядів у форми культурогенної життєдіяльності сучасної сім'ї / Н. Б. Бабенко // Український соціум. – 2005. – № 1 (6). – С. 73–83.
2. **Закувала зозуленька** : антологія української народної поетичної творчості. – К., 1998. – С. 126–142.
3. **Іваницький А. І.** Український музичний фольклор / А. І. Іваницький. – Вінниця : Наукова книга, 2004. – 315 с.
4. **Кобрин Н.** Суспільні функції музики (на прикладі музичної культури Галичини 20–30-х років ХХ ст.) / Н. Кобрин // Київське музикознавство : зб. ст. / упор. О. М. Жарков. – К., 2000. – Вип. 3. – С. 87–94.
5. **Кошиць О.** Про українську пісню й музику / О. Кошиць. – К., 1993. – 48 с.
6. **Нудьга Г.** Українська дума і пісня в світі. Кн. 1 / Г. Нудьга. – Л. : Ін-т народознавства НАН України, 1997. – 424 с.
7. **Подольська Є. А.** Культурологія : навч. посіб. / Є. А. Подольська, В. Д. Лихвар, К. А. Іванова. – К. : Центр навчальної літератури, 2003. – 288 с.
8. **Рудницька О. П.** Українське мистецтво у полікультурному просторі / О. П. Рудницька. – К. : ЕксОб, 2000. – 208 с.
9. **Свідетельство.** Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым [Электронный ресурс] : пер. с англ. – Режим доступа : <http://www.testimony-rus.narod.ru>
10. **Українка Леся.** Зібрання творів : у 12 т. Т. 12 / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1971. – 432 с.

Резюме

Аналізується музично-поетична творчість українського народу, де найбільш яскраво проявляється його національно-культурна самоідентифікація. Стверджується, що думи, балади, історичні, героїко-патріотичні пісні віддавна виконували не тільки функцію творчої самореалізації, засвідчували духовне багатство народу, – вони є також націєтворчим чинником українства, важливим фактором формування національної свідомості, виявом прагнення до свободи та незалежності.

Ключові слова: пісня, український народ, патріотизм, нація, незалежність, самоідентифікація.

Summary

Verbovetska C. Musical and poetic chronicle of the Ukrainian as an expression of its national and cultural self-identity

In the article it is analysed the music and poetry of the Ukrainian people, which is most clearly manifested its national and cultural identity. It is alleged that ballads, historical and patriotic songs for a long time performed not only the function of creative self-certification, reflected spiritual wealth of the people but they are also served as a national

creative factor of the Ukrainians, important factor in the formation of national consciousness, a manifestation of the desire for freedom and independence.

Key words: song, Ukrainian people, patriotism, nation, independence, self-identification.

Аннотация

Вербовецкая С. Музыкально-поэтическая дотопись украинского народа как форма его национально-культурной самоидентификации

Анализируется музыкально-поэтическое творчество украинского народа, где наиболее ярко проявляется его национально-культурная самоидентификация. Утверждается, что думы, баллады, исторические, героико-патриотические песни выполняли не только функцию творческой самореализации, свидетельствовали о духовном богатстве народа, – они также способствовали образованию украинской нации, являются важным фактором формирования национального сознания, проявлением стремления к свободе и независимости.

Ключевые слова: песня, украинский народ, патриотизм, нация, независимость, самоидентификация.

Надійшла до редакції 30.10.2014 р.

УДК 379.81(437.6)

О.М. Лісова

ДІЯЛЬНІСТЬ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ОСЕРЕДКІВ УКРАЇНЦІВ СЛОВАЧЧИНИ

Одними з найважливіших організацій, спрямованих на розвиток культурного співробітництва з українознавства, сьогодні можна назвати закордонні культурно-мистецькі та освітні центри, діяльність яких становить науковий і практичний інтерес, оскільки вони відображають актуальні тенденції сучасного культурного співробітництва з Україною. Підвищену увагу до роботи цих організацій викликано, перш за все, їх універсальністю. Культурно-мистецькі та освітні центри являють собою установи, об'єднуючі в собі безліч видів діяльності: реалізація різноманітних культурних проектів, навчання мови, підготовка лекцій і семінарів, організація курсів танців і національних мистецтв, проведення зустрічей з представниками національної культури, надання відвідувачам бібліотечної бази тощо.

На сьогодні в світі склалася мережа зарубіжних культурних центрів, що проводять активну діяльність із розвитку міжкультурного діалогу та збереження української культури. Культурні центри, що здійснюють свою діяльність за кордоном, є найбільш зручною практичною основою культурного обміну між державами. Тож діяльність цих становить важливе місце у розвитку українознавства.

Компактно проживають етнічні українці в східній частині Словаччини, зокрема на Пряшівщині. Цей регіон вважають природним центром культурного, освітнього та релігійного життя українців-русинів на території сучасної Словаччини. Тут функціонують українські культурні центри й товариства, головним завданням яких є відродження та популяризація української мови, історії та культури, діє греко-католицька і православна єпархії, різні культурно-національні установи та організації, працюють школи різних типів для дітей української національності.

Метою діяльності цих осередків є збереження минулого, розвиток гармонійних міжетнічних відносин, згуртування представників національних меншин навколо спільних етнічних інтересів, національна ідентифікація на основі рідної мови, історичної пам'яті, традицій і культури. З метою збереження української культурної спадщини у Словаччині організуються і проводяться конференції, круглі столи, фестивалі, майстер-класи та ін.

Дослідженнями теми народної культури українців Словаччини займалися і займаються низка українських, словацьких та інших вчених, а саме: Я. Головацький, М. Драгоманов, М. Гиряк, В. Гнатюк, І. Панькевич, О. Духнович, О. Павлович, А. Кралицький, І. Верхратський, Ф. Колесса, О. Зілинський, З. Кузеля, О. Рудловчак, Ю. Костюк, М. Неврлий, В. Гошовський, О. Торонський, О. Дей, С. Гостиняк, І. Майчик, А. Червеняк, Я. Полянський, А. Шлепецький, І. Мацинський, І. Шлепецький, Ю. Кундрат, І. Галайда, І. Волощук, Ф. Ковач, М. Чижмар, М. Фолріхова, М. Штець, Ф. Гондор, М. Ілюк, Ю. Гарбар, Л. Бабота, В. Хомик, С. Грица, М. Мольнар, Ю. Бача, М. Мушинка, Н. Вархол та багато ін. Однак у більшості наукових досліджень мало уваги приділено діяльності культурно-мистецьких осередків українців Словаччини, аналізу тенденцій їх типологічних ознак та принципів. Усе це свідчить про актуальність даної теми, що і зумовило вибір напряму дослідження в науковому та практичному аспектах.

Мета статті – охарактеризувати діяльність нині діючих культурно-мистецьких та освітніх осередків українців на території Словаччини, виявити тенденції розвитку центрів, особливості перебігу культурних заходів.

Демократизаційні процеси наприкінці 80 – початку 90-х років ХХ ст. сприяли відновлюванню суспільно-громадських організацій, що в міжвоєнних роках у Чехословаччині, на основі юридичної реєстрації, проводили свою діяльність і були заборонені внаслідок суспільно-політичних подій 1938-1945 рр. Однією з таких була скаутська молодіжна організація Пласт. Головою Союзу є Л. Довгович, за ініціативою якого на початку 1990-х років було відновлено цю українську молодіжну організацію. У 1997-2005 рр. Л. Довгович був президентом Європейського конгресу українців. Його обрано Почесним членом Президії ЄКУ. Він був також чільним функціонером Світового конгресу українців та Української всесвітньої координаційної ради [8].

Союз скаутів «Пласт» українсько-русинської молоді Словаччини сьогодні нараховує понад 250 дійсних членів. Керівництво Пласту проводить кілька разів на рік зустрічі та виховну роботу з українською молоддю за актуальною потребою сучасного стану української національної меншини. Організація організує літні й зимові зібрання та школи українознавства для молоді з метою збереження українських історичних традицій, звичаїв, пісенного багатства, архітектури та іконостасів. Складовою частиною таборів є Літня школа українознавства, де спілкуються виключно українською мовою. Таким чином, діти через ігри мають змогу ознайомитися з українською історією та культурою.

У 1951 р. засновано Культурний союз українських трудящих Словаччини, метою діяльності якого було поширення української культури та друкованого слова, розвиток народної художньої творчості, організація фестивалів, наукових семінарів, читачьких конференцій. У 1990-х роках цю громадсько-культурну організацію перейменовано на Союз русинів-українців Словаччини, що є продовжувачем кращих громадсько-культурних і національних традицій та діяльності КСУТ. СРУСР спрямовує основну увагу на розвиток художньої самодіяльності та культури українців регіону. Головою Центральної ради Союзу є П. Сокол. Основна членська база СРУСР згуртована в первинних і міських організаціях Союзу, переважно в Пряшівському краї. Паралельно з Центральною радою Союзу діють регіональні ради СРУСР у п'яти окружних центрах: Бардієві, Гуменному, Кошицях, Пряшеві, Свиднику і Старій Любовні. В цих округах і досі проживає основна частина русинів-українців Словаччини [13]. Під егідою організації проводяться такі централізовані культурні заходи, як конкурсний огляд з художнього читання жінок-декламаторок «Струни серця» ім. І. Невицької, Фестиваль драми і художнього слова ім. О. Духновича в Пряшеві і Меджилабірцях, Фестиваль фольклору українців-русинів Словаччини в Камійонці, Свято культури українців-русинів Словаччини у Свиднику, пісенний фестиваль «На крилах мелодій» в Гуменному, Фестиваль духовної пісні в Снині, огляд народних пісень «Маковицька струна» в Бардієві і Пряшеві та програма народної пісні, музики і слова, присвячена малим селам «Не забудь свою колиску» (цикл п'яти програм у різних місцевостях Пряшівського і Кошицького країв). Сьогодні Союз українців-русинів є однією з найбільш чисельних представницьких організацій закордонних українців у Словацькій Республіці.

Система шкільної освіти українською мовою у Словаччині об'єднує дитячі садки, початкові та середні школи. Зокрема, серед середніх шкіл з українською мовою викладання та з вивченням української мови функціонують: Гімназія ім. Т. Шевченка у Пряшеві, що має статус школи з українською мовою викладання, Гімназія у Свиднику, де українську мову вивчають факультативно, Середня торговельна школа в Свиднику, в якій вивчають українську мову в 3 та 4 класах, Середня школа в Гуменному, в якій існують словацькі та українські класи, Гімназія та Середня сільськогосподарська технічна школа в Меджилабірцях [19].

При Філософському факультеті Пряшівського університету у 1960 р. засновано Кабінет народної словесності. Пізніше він був перетворений у Дослідний кабінет україністики з орієнтацією на вивчення історії культури, літератури, фольклору, діалектів українського населення Словаччини, на чехословацько-українські культурно-літературні взаємини. В Дослідному кабінеті україністики свого часу працювали фольклористи М. Гиряк та М. Мушинка, які займалися збиранням і дослідженням словесного фольклору й усної народної творчості, опублікували низку наукових праць у цій галузі. У 1966-1986 рр. Дослідним кабінетом завідувала літературознавець та фольклорист О. Рудловчак, яка перетворила його у найвизначнішу базу наукового дослідження мови, літератури, етнографії та фольклору українців Закарпаття. Цей кабінет сьогодні перейменований у «Науково-дослідний відділ україністики» кафедри української мови та літератури філософського факультету Пряшівського університету [9].

Науково-дослідний відділ кафедри україністики є одним із найбільших установ із дослідження народної культури українців-русинів Пряшівщини та спрямований, головним чином, на карпатознавство. Крім опублікованих досліджень із карпатознавства, в цьому науково-дослідному закладі зібрано цінну карпатозначу і взагалі україністичну бібліотеку.

Українське відділення відкрито при кафедрі слов'янських мов на філологічному факультеті університету ім. М. Бели в Банській Бистриці 1998 р. [17].

У 1994 р. у Словаччині засновано Наукове товариство ім. Т. Шевченка, метою діяльності якого є сприяння розвитку української літератури. Товариство приділяє велику увагу виданню книжок та періодичних видань, організації зборів вчених та літераторів, проведенню публічних лекцій, літературних вечорниць, що об'єднують українських і словацьких науковців [3], бере участь у проведенні Шевченківських свят, урочистих академій, демонстрацій кінофільмів тощо. Одними з найуспішніших акцій НТШ у Словаччині були щорічні наукові конференції та семінари, приурочені до окремих ювілейних дат і визначних подій, пов'язаних з українським етносом Словаччини.

Цьогоріч головою Товариства обрано В. Грешлика. Серед дійсних членів Товариства: М. Сополига, Л. Бабота, З. Ганудель, М. Гайдош та ін. Більшість із них є одночасно й членами Асоціації українців Словаччини та Наукового товариства Союзу русинів-українців Словаччини, тому комітет НТШ влаштовує основні акції спільно з організаціями. Сьогодні Товариство надає підтримку й сприяння національній літературі та формуванню й розвитку національної науки.

Одним із найвизначніших наукових центрів українознавства в Словаччині є Музей української культури у Свиднику як складова частина Словацького національного музею. Це один із найбільших музеїв нацменшин в країнах Європейського Союзу, який налічує понад 17 тис. експонатів і входить до десятки найбільших музеїв Словаччини [7]. Директором Музею з 1986 р. є видатний учений, доктор наук, етнолог, музеолог, культурний та

громадський діяч М. Сополига. З 1967 р. він працює в Музеї, де спершу був науковим співробітником, потім заступником директора (1974-1986 рр.), у 1972 р. він очолив відділ етнографічної роботи. М. Сополига є дійсним членом Товариства ім. Т. Шевченка, членом Президії Світової федерації українських лемківських організацій та ін. Учений заснував Музей під відкритим небом при Музеї української культури, який співпрацює з Інститутом етнології Словацької академії наук. З 1965 р. Музей видає «Науковий збірник Музею української культури у Свиднику». Це фахове періодичне видання, головною метою якого є сприяння підвищенню наукового рівня досліджень і публікацій. Видання має широку популярність та високо цінується в наукових і культурно-освітніх колах. У Збірнику зафіксовано також студії з українського карпатознавства. На сьогодні Музей української культури збирає, вивчає, експонує та зберігає пам'ятки матеріальної і духовної культури українців.

Невід'ємним компонентом культури української національної меншини Східної Словаччини є книжкова культура, яка традиційно охоплює видавання, розповсюдження і перцепцію книжок та їх суспільне покликання на різних етапах суспільного розвитку. Книжкова культура національних меншин *виконує* загальносуспільні інтереси, служить представникам національної меншини, сприяє розвитку їх культури, науки, освіти і виховання, задовольняє їх інтереси і потреби, забезпечує видавання і поширення оригінальної наукової і художньої літератури, уможливує реалізацію та виявлення творчих талантів, документує, зберігає національні традиції і результати суспільного пізнання, опосередковує книжкову культуру інших народів, передусім мажоритарного народу, в даному випадку словаків. Культура національної меншини обумовлена культурою материкового народу, культурою та традиціями народів і національностей, з якими національна меншина жила в державних або територіальних одиницях, та власною специфічною культурою, яку протягом історичного розвитку створювала.

Пряшів був і є тим містом, де традиційно розміщені редакції періодичної преси русинів-українців. У 1948-2003 рр. у Пряшівському регіоні працювала Українська студія Чехословацького радіо, згодом – українсько-русинська редакція Словацького радіо. Сьогодні українською мовою тут виходять газета «Нове життя», дитячий часопис «Веселка» та літературно-мистецький і публіцистичний журнал «Дукля». Найбільші заслуги в справі видавання й популяризації культури українців Пряшівщини має кооператив «Славкнига» з власною друкарнею та книгарнею української і російської літератури, а також Український відділ Словацького педагогічного видавництва. Видання Відділу відзначаються продуманою концепцією, науковим упорядкуванням та добрим художнім оформленням. У Пряшеві функціонує координаційний комітет репатріантів (переселенців), регіональне телебачення, координуюча державно-освітня установа «Реферат українського шкільництва» («РУШ») при Міністерстві шкільної освіти Словаччини та Спілка українських письменників. У свою чергу, Спілка українських письменників Словаччини – єдина письменницька організація українських письменників за кордоном, що має офіційний статус. Членами Спілки українських письменників Словаччини є майже 30 літераторів.

За рішенням Національної ради України в Пряшеві у 1945 році створено Український народний театр. На початку 90-х років рішенням Міністра культури СР його перейменовано на Театр ім. О. Духновича. Це один із найдавніших українських професійних театрів за межами України і єдиний у Європі. Від 1990 р. театр щороку ставить до п'яти п'єс русинською мовою. В останні три роки на вимогу української громади – по одній виставі українською літературною мовою. Основна місія театру – створення умов для широкого розповсюдження театральних робіт, з особливим акцентом на культурне життя українців-русинів, які живуть в Словацькій Республіці [14].

Сьогодні театр є професійним, культурним та мистецьким закладом в сфері театральної діяльності. З моменту створення у театрі продемонстровано понад 340 прем'єр. У 2013 р. у Пряшеві відкрився Центр української культури. Робота Центру спрямована на словацько-українське культурне співробітництво. Центр діє як культурна установа і має свій статут, керівні органи та організаційну структуру, служить місцевим українцям-русинам і українській національній меншині Словаччини. Тут проводяться виставки картин, книжок, бесіди, круглі столи, зустрічі з культурними й громадськими діячами.

У Братиславі з 2000 р. діє Словацько-українське товариство, метою діяльності якого є розвиток відносин і співробітництва між Словацькою Республікою та Україною. Головою товариства є М. Чорний, серед почесних членів товариства: А. Бергерова, П. Гапак, В. Грицак, М. Калиняк та Й. Мравік. Протягом десятиріччя це громадське об'єднання спрямовувало свою працю на поширення інформації про словацько-українські відносини в різних сферах за допомогою організації конференцій, семінарів, круглих столів, тематичних зустрічей і бесід, культурно-громадських заходів, підтримки особистих контактів. Значну увагу товариство приділяє сфері науки і дослідження, поширенню наукових двосторонніх відносин, оновленню традиційного співробітництва, встановленню нових контактів. Тут здійснилося кілька успішних акцій, спрямованих на поглиблення координації між науковими інститутами Академії Наук Словаччини та Національної Академії наук України. Словацько-українське товариство працює не тільки в Братиславі, але й в регіональних клубах, які засновано в містах Кошиці, Пряшів, Михалівці, Гуменне та Снина.

Тож можемо зробити висновок, що діяльність культурно-мистецьких та освітніх осередків забезпечує відродження і розвиток мов етнічних спільнот, видання навчальної і художньої літератури українською мовою, освіти, підготовки кадрів, книгодрукування, преси, телерадіомовлення, релігії, розвитку мистецтва, повернення і відбудову культових споруд. Центри сприяють вивченню культурно-мистецької спадщини, традицій і звичаїв, пропагують різноманітні досягнення в цій сфері. Вони виступають ініціаторами й організаторами проведення

національних фестивалів, конкурсів, оглядів. Культурні центри сприяють врахуванню своїх етнічних інтересів у державній політиці та одержанню державних дотацій на розвиток етнічних культур.

Таким чином, протягом десятиліть у Словаччині склалася система працюючих українських осередків, центрів, музеїв, бібліотек. Намагання зберегти українську національну ідентичність особливо простежується в діяльності різноманітних культурно-просвітницьких установ. Культурні центри є важливими інструментами просування культури і мови своєї країни за кордоном, формування її позитивного образу та зміцнення авторитету.

Список використаної літератури

1. **Бача Ю.** З історії української літератури Закарпаття та Чехословаччини / Ю. Бача. – Пряшів : Філософ. ф-т Пряшів. ун-ту, 1998. – 279 с.
2. **Гиряк М.** Фольклористичні намагання українців Східної Словаччини за післявоєнний період / М. Гиряк // Педагогічний зб. – Пряшів, 1973. – № 3. – С. 77–120.
3. **Гнатюк В.** Наукове товариство ім. Шевченка. З нагоди 50-ліття його заснування (1873–1923) / В. Гнатюк. – Л. : НТШ, 1923. – 15 с. ; П вид. – У 110-річчя НТШ. З впровідним словом В. Янева. – Мюнхен-Париж : Український Вільний університет, 1984. – 176 с.
4. **Зілинський О.** Вибрані праці з фольклористики : у 2 кн. Кн. 1 / О. Зілинський ; [гол. ред. Г. Скрипник ; упоряд. М. Мушинка] ; НАН України, МАУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2013. – 376 с. : іл. – До 90-річчя з дня народж. О. Зілинського.
5. **Зілинський О.** Вибрані праці з фольклористики : у 2 кн. Кн. 2 / О. Зілинський ; [гол. ред. Г. Скрипник ; упоряд. М. Мушинка] ; НАН України, МАУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2013. – 515 с. : іл. – До 90-річчя з дня народж. О. Зілинського.
6. **Мушинка М.** До історії збирання українського фольклору Східної Словаччини / М. Мушинка // Наук. зб. Музею укр. культури в Свиднику. – Пряшів, 1963. – Т. 1.
7. **Музей української культури у Свиднику** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.snm.sk/?muzeum-ukrajinskej-kultury-uvodna-stranka>
8. **Пласт – Союз скаутів українсько-русинської молоді Словаччини** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.karpaty-plast.sk>
9. **Пряшівський університет у Пряшеві** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.unipo.sk>
10. **Посольство України в Словацькій Республіці** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://slovakia.mfa.gov.ua/ua>
11. **Рудловчак О.** Біля джерел сучасності : Розвідки, ст., нариси / О. Рудловчак. – Братислава ; Пряшів : Словацьке пед. вид-во : Від. Укр. л-ри, 1981. – 416 с. – Бібліогр. і приміт. : – С. 360–394.
12. **Сополига М.** Українці Словаччини : матеріальні вияви народної культури та мистецтва / М. Сополига. – К. : Темпора, 2011. – 336 с.
13. **Союз русинів-українців Словаччини** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.rusini-ukrajinci.tym.sk>
14. **Театр ім. О. Духновича в Пряшеві** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.divadload.sk>
15. **Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості** / упорядкув. В. А. Просалової. – Д. : Сх. Вид. дім, 2012. – 516 с.
16. **Українці-русини : етнолінгвістичні та етнокультурні процеси в історичному розвитку** / [гол. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, МАУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2013. – 750+XXX с.
17. **Університет ім. М. Бели в Банській Бистриці у 1998 році** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.umb.sk/umb/umbbbb.nsf>
18. **Фольклористика** // Художня культура південних і західних слов'ян (XIX – поч. XX ст.) : енциклопед. слов. – К., 2006. – С. 7–47.
19. **Чіжмарова М.** Розвиток українсько-словацького співробітництва в галузі освіти / М. Чіжмарова // Розвиток гуманітарного співробітництва в українсько-словацькому прикордонному регіоні : реалії, проблеми, перспективи. – Ужгород, 2010. – С. 104–112.

Резюме

Досліджується діяльність культурно-мистецьких та освітніх осередків українців на території Словацької Республіки. З'ясовано значення цих організацій для розвитку культурного співробітництва, проаналізовано напрями і форми їх діяльності, визначено українські культурні центри, що функціонують у Словаччині.

Ключові слова: культурні центри, Словаччина, діяльність, товариство, українці-русини, освіта, національність.

Symmary

Lisova O. The activities of cultural centers of the Ukrainian in Slovakia

The article contain conclusion about the Ukrainian cultural and educational centers on the area of Slovak Republic. The importance of these organizations for the development of cultural cooperation are find out, the tendency and forms of its activity are analyzed, main Ukrainian cultural centers operating in Slovakia at current period are defined.

Key words: cultural centers, Slovakia, activity, society, Ukrainian-Rusyns, education, nationality.

Анотація

Лисова О.М. Деятельность художественных центров украинцев Словакии

Исследуется деятельность художественных и образовательных центров украинцев на территории Словацкой Республики. Выяснено значение этих организаций для развития культурного сотрудничества, проанализировано направления и формы их деятельности, выявлены украинские культурные центры, которые функционируют в Словакии.

Ключевые слова: культурные центры, Словакия, деятельность, общество, украинцы-русины, образование, национальность.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 78.072.3

Т.П. Фішер

**КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ЛЬВОВА ПІД ЧАС НАЦИСТСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ
У СВІТЛІ ПРЕСИ**

Постановка проблеми. Існує стереотип про другорядне значення мистецького життя воєнного періоду, і як наслідок – його неясність, не насиченість, низький професійний та художній рівень. Однак, аналіз музичних публікацій на шпальтах газети «Львівські вісті» доводить несправедливість подібного твердження та дозволяє відтворити історично справедливу картину концертного життя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На основі публікацій різних видань є кілька досліджень про окремі аспекти мистецького життя Галичини 1941-1943 рр.: вшанування пам'ятних дат (наприклад, ювілей М. Лисенка), діяльність певних колективів, публіцистика вибраних авторів, оперні постановки. Однак, важливо систематизувати ці матеріали і таким чином сформувати уявлення про загальний стан концертного життя, тому будь-які рецензії на оперні вистави не беруться до уваги у даному дослідженні.

Формулювання мети статті. Метою розвідки є реконструкція концертного життя Львова 1941-1943 рр., виявлення значення окремих подій для тогочасного суспільства; спроба співвіднести їх з новими історичними та ідеологічними умовами, простежити деякі особливості розвитку музичної критики.

Виклад основного матеріалу. Вивчаючи культурні процеси в неоднозначні, непрості історичні періоди можна знайти відповіді на складні запитання та спростувати чимало міфів. Одним із таких періодів для Львова – культурної столиці Галичини, були 1941-1943 рр. – час німецької окупації.

До початку війни у Львові було добре організоване і високопрофесійне музичне життя. В очах німців Львів став «зоною культурного відпочинку». Таким чином окупанти забезпечили військовому керівництву культурне дозвілля та водночас одержали можливість маніпулювати свідомістю населення, насаджуючи власну культуру. Тому нове керівництво хоч і контролювало, але не руйнувало систему культурного життя, навіть надавало певні переваги творчим ініціативам української громади. Майже всі музичні інституції, засновані до 1939 р., продовжили свою діяльність: Український Центральний комітет (кер. – В. Кубійович), «Український мистецький клуб» (М. Голубець), «Спілка композиторів України» (С. Людкевич), Театр опери та балету, Драматичний театр, Театр малих форм «Веселий Львів»; Радіокомітет та газета «Львівські вісті» (О. Боднарівич).

Для друкованих мас-медіа настали не найкращі часи, адже реформа нової влади спричинила скорочення обсягів видавництва та застій музичної критики – після реорганізації під пильним оком німецької цензури у Львові функціонували два видання: щоденна газета «Львівські вісті» та «Gazeta Lwowska». Нова ідеологія скоригувала стиль критики: на зміну компетентним, гострим і дошкульним думкам прийшли описові, схвальні відгуки. В результаті, деякі автори перестають писати (С. Людкевич), інші починають висловлюватись значно сухіше та стриманіше (В. Витвицький) або пишуть матеріали виключно просвітницького характеру (В. Барвінський). Однак, ані різке скорочення видань, ані жорстка цензура та офіційна заборона критики не мали суттєвого впливу на кількісні і якісні показники музичних публікацій. Тогочасна музична критика – не лише компетентна, а й вимоглива, що дозволило їй і інформувати про перебіг подій, і впливати на формування громадської думки. Для музичних новин виділили дві рубрики: «Що приносить день» та «З концертної зали». Під розгорнуті рецензії редакція виділяла сторінку, в залежності від актуальності та масштабу події. Жанровий спектр та тематичні блоки публікацій усталилися ще в 20-30 рр. ХХ ст.: інформативно-рекламні, фахово-аналітичні, проблемно-теоретичні, присвячені питанням музичного стилю, виконавства, фольклористики, історії, інтерв'ю з виконавцями. Серед авторів, що дописували у зазначений час – В. Витвицький, В. Барвінський, З. Лисько та Р. Сливка, Б. Олександрівський, І. Копач.

Що стосується самого музичного життя, то одним із найактивніших його чинників було Львівське радіо. З газет дізнаємося про налагоджену систему музичних передач на місцевій радіохвилі, яка збереглася майже до кінця 1941 р. Щоденно в ефірі відбувалося п'ять-шість концертів. Наприклад, у анонсі радіопередач на неділю 20 липня 1941 р. зазначено: «9:30-10:00 – концерт Церковної музики; 11:15-12:00 – камерна музика; 12:20-12:50 – концерт солістів С. Гаврищук та В. Тисяка; 17:30-18:00 – концерт з творів Стеценка та Леонтовича»

у виконанні хору Львівського радіо; 19:15-19:30 – концерт з творів композитора Сібеліуса; 22:00-23:00 – балетна музика» [21]. Згодом кількість музичних передач і регулярність ефірів значно скоротилась. Уже на початку 1942 р. за музичними передачами закріпився стабільний час: 10:30-11:00. Критики з невідомих причин мало пишуть про радіоконцерти, тому судити про мистецький рівень цих передач можемо з відгуків на виступи виконавців на сцені Опери, концертних естрадах. Художній рівень цих передач був високий, адже з Львівським радіо співпрацювали найкращі творчі колективи і виконавці: симфонічний оркестр М. Колесси; оркестр «для розваги» Л. Туркевича; мішаний хор, вокальний октет та квартет Є. Козака; вокальний ансамбль О. Курочки; вокалісти-солісти І. Паторжинський, І. Туркевич-Мартинцева, О. Петрусенко, З. Гайдай, Д. Йоха, Л. Рейнарович, М. Антонович, Л. Німців, Л. Черних, М. Сабат-Свірська, С. Гавришук, О. Бандрівська, Є. Курилович-Чапельська; піаністи Р. Сімович, Г. Левицька, В. Барвінський, М. Лисенко, скрипалі Р. Криштальський, Л. Деркач, Д. Ойстрах, Р. Сагор, В. Цісик, Й. Москвичів, М. Лепкий; бандуристи З. Штокалко, В. Сінгалевич, В. Юркевич; віолончелісти П. Пшеничка, Б. Задорожній, О. Березовський та ін.

Репертуар великого музичного колективу вражаючий: достатньо великий пласт зарубіжної та української музики (уривки з опер Р. Вагнера, Б. Сметани, Ф. Легара та Й. Штрауса, музика Й.С. Баха, Й. Брамса, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетовена, Г. Берліоза, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Е. Гріга, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Лисенка, Н. Нижанківського, Є. Козака, В. Барвінського, С. Людкевича, П. Ніщинського, Д. Бортнянського).

Ще одна важлива ділянка – симфонічні та камерні концерти. В місті діяли два колективи: оркестр Оперного театру під орудою Л. Туркевича та оркестр під орудою М. Колесси. Про високий виконавський рівень останнього свідчить рецензія В. Витвицького на концерт 6 липня 1941 р.: «...Аж по буквально двох днях незвичайно живої організаційної підготовки, по перших пробах молода оркестра виступила із своїм першим концертом. [...] У програмі була увертюра до «Егмонта» і перша частина Третьої симфонії Бетовена, та увертюра до опери «Севільський цирюльник» Россіні. Перший концерт новозложеної оркестри під управою диригента Миколи Колесси пройшов з повним успіхом» [3]. Рецензенти описують виключно найочікуваніші прем'єри, такі як виконання IX симфонії Л. Бетовена, якою відкривався симфонічний сезон 1942 р. Концерт повторили три рази, про що пише В. Барвінський: «Виконано у Львові IX симфонію Бетовена, увертюру Леонора III з участю солістів Е. Поспієвої, Л. Черних, З. Дольницького та В. Тисяка, оперного хору, сполучених хорів інституту Народної Творчості та підкріпленої симфонічної оркестри [...], підготовчу працю ведено не тільки в оперному театрі під кермою Л. Туркевича, а й з хорами ІНТ під кермою дир. Сапруна, а потім це все передано в руки Фріца Вайдліха – прекрасного вимогливого музики. Ф. Вайдліх силою своєї індивідуальності зумів витиснути стільки «музичної крові» від усіх виконавців. Зокрема же оркестра досягла під його проводом надзвичайного рівня звукових нюансів та насичення ритмічної гнучкості, виразового багатства і глибини. Увертюра Леонора III також була виконана прямо зразково» [1].

Важливу роль виконувало Краєве Концертне Бюро, яке організовувало по 2-3 концерти в тиждень. Всього за два роки відбулось майже 700 концертів по всій Галичині. Програма подібних вечорів складалася з камерно-інструментальних чи камерно-вокальних творів зарубіжних і українських композиторів. На сцені Інституту народної творчості виступали артисти Львівського радіо, Оперного театру. На запрошення Концертного Бюро побували з концертами українські зірки європейської сцени: тенор О. Руснак (Мюнхен), баритон З. Дольницький, віолончелістка Х. Колесса (Прага), сопрано І. Іваницька-Синенька (Берлін), враження від концертів яких описує Б. Кудрик. Більше уваги приділено інформації про музичні твори, аніж їхній інтерпретації, виступ Х. Колесси охарактеризований скупом: «Ця точка це один її тріумф. (про виконання концерту Сі-бемоль мажор Л. Боккеріні)» [7] і ще: «Питома її правдиво жіноча грація робить її справжньою інтерпретаторкою цього роду музики (про концерт Л. Боккеріні)».

Завдяки рецензіям Б. Кудрика в історії закарбувалися концерти співака О. Руснака, який приїхав на гастролі до Львова у липні 1942 р. Відгук на прощальний концерт вирізняється відсутністю будь-якого критичного зауваження, жодного вислову про якість виконання, окрім: «...дав артист арію з медаліоном з «Чародійського флету» Моцарта, розуміється, в рівно знаменитому виконанні, як й інші арії старих класиків» [12]. Знамениту характеристику співакові подає Г. Л. (Галя Левицька): «...а той Голос! Двадцять років проминуло з того часу, коли ми чули його вперше у Відні. Вже тоді гороскопи були якнайкращі. А потім у Львові (мабуть 1933 рік) – це вже була оперна слава! Сьогодні культура цього голосу – це одна радість...Незрівнянна певність у атакуванні, м'якість у переливах, логіка фрази, відсутність всякої випадковості, продуманість музичної лінії, а перед усім неначе в камені коване слово» [4]. Натомість речиталь З. Дольницького на сцені Опери, одержав критичну оцінку в розгорненому відгуку. Кудрик схвально висловлюється про саму програму, а щодо самої критики – маємо приклад переходу від стриманого зауваження до більш рішучої критики, щоправда висловлює її в дуже м'якій манері: «В нашого артиста тембр голосу що правда не Вагнерівський – але виконання повне поваги, як цього вимагає стиль». «Широкий Лисенківський стиль утерпів у виконанню артиста через нервові, підіграні темпа, що місцями викликували навіть ритмічний розлім з акомпаніментом» [11].

Багато уваги приділили великомасштабному проекту Краєвого концертного бюро – святкуванню сторіччя М. Лисенка, до якого готувалися 5 років (тобто ще задовго до приходу радянської влади і гітлерівців!). Для цього створили спеціальний ювілейний комітет на чолі з В. Барвінським. Концерти мали відбуватись впродовж 1942 р. Апофеозом став фінал Першого краєвого конкурсу хорів. Цю важливу подію висвітлювали кілька видань, події моніторилися щоденно. До участі у конкурсі народних хорів зголосилися майже 1000 колективів, що свідчить про потужний аматорський хоровий рух.

Після завершення конкурсу видали альманах з фотознімками всіх хорів. На завершення змагань у Львові відбувся концерт-фестиваль хорової пісні в залі Оперного театру, що завершився спільним виступом всіх 32 колективів-лауреатів. Квитки розпродали за день до свята, тому організатори повторили його у Стрийському парку. Також 1942 р. на хвилях радіо частіше лунала музика М. Лисенка. До святкування також долучилися учні ДМШ при ВМІ ім. М. Лисенка: 21 липня в залі Інституту (вул. Шашкевича, 5) відбувся вечір вокальної та фортепіанної музики композитора у виконанні Г. Левицької та О. Бандрівської.

Значна кількість заходів зазначеного періоду була пов'язана з вшануванням особистості не менш знакової для української громадськості – Т. Шевченка. Масою можливість відтворити повний сценарій подій. В 1942 р. програма вшанування виглядала скромно: лише в № 180 від 14.03. вміщена коротка замітка «Шевченківський вечір у радіо» за підписом «от» (Остап Тарнавський). З повідомлення відома програма вечора, на завершення якої прозвучала кантата Д. Січинського «Лічу в неволі». Автор не подає оцінки виконання жодного твору, окрім лаконічної фрази про інтерпретацію кантати: «Ця остання пісня зробила велике враження» [14].

Багатшою є панорама 1943 р. Заздалегідь, ще 27 лютого на перших сторінках газети з'являються статті просвітницького характеру на шевченківську тематику («Перед Шевченковими роковинами»). Ще активніше дописують про Шевченка у березні. З 10 березня щодня знаходимо нові оголошення про перебіг подій. Автор під криптонімом «К» (Б. Кудрик) подає коротку рецензію на концерт, що відбувся 14.03: «У виконанні гарно і вміло підібраної програми брали участь дітлахи місцевої народної школи і мішаний хор під диригуванням пана Омеляна Сенюка, управителя та адміністратора Оселі УЦК. Свято розпочалося відспіванням «Заповіту», який виконав мішаний хор [...] Далі переплітались по черзі виступи хору, декламації і рецитації молоді і шкільної дітвори. Мішаний хор під управлінням п. О.Сенюка виконав з помітним відчуттям три пісні до слів Т. Шевченка «Ой з-за гори кам'яної», «Замело тебе, Україно» і «Садок вишневий» [15]. У випусках за 24 та 27.03. є повідомлення про Шевченківські ранки в садочках. Найбільшу цінність мають рецензії В. Барвінського «Шевченківське свято у Львові. Шевченко – Людкевич: «Кавказ» (виконання відбулося у залі Оперного театру при наповненій всьцерьф залі 14-15 березня), та стаття В. Витвицького «Кавказ Людкевича» з докладним аналізом кантати-симфонії.

Кульмінацією святкувань став 1944 рік – 130 річниця від дня народження Шевченка. На базі Літературно-Мистецького клубу організовано конференцію «Поклін Шевченкові», а також цикл лекцій – доповідей Союзу українських письменників На хвилях радіо трансливалася передача «Сила Шевченкового слова» (за участю В. Блавацького, Л. Рейнарівича, Р. Савицького). Об'єднання професійних студентів України ім. А. Коцька влаштує вечір пошани 19.03. на сцені Театру опери та балету, про що відомо з анонсу у № 780. В кількох наступних номерах видання вміщено ще кілька публікацій, зокрема відгуки на вечір Літературно-Мистецького клубу 17 березня. Про це пише автор під криптонімом Л., який у короткому інформативному повідомленні вказує лише повну програму концерту, без жодної характеристики музичних творів чи власне виконання. Сам захід – унікальне мистецьке явище: спроба відтворити подібну академію в Петербурзі, на якому виконувались парафрази улюблених музичних творів поета. Прозвучали увертюра з опери «Вільгельм Телль», марш із симфонічної фантазії Ф. Ліста «Мазепа», молитва з опери «Марія ді Ріган» Г. Доніцетті та декілька народних пісень, які любив Шевченко. У якості виконавця виступив «доктор Б. Кудрик», який опрацював перелічені твори, виконав їх і зробив короткі коментарі до кожного номеру програми. Справжнім досягненням була постановка опери М. Аркаса «Катерина» в Станіславівському театрі (суч. Івано-Франківськ). Ця прем'єра – повторна після майже тридцятилітнього забуття (вперше її поставила трупа М. Кропивницького у Миколаєві, 1900 р.).

Невід'ємна сторінка концертного життя Львова – концерти класичної музики на сцені Німецького театру (діяв як одна з чотирьох установ Львівської опери). Єдиним публіцистом, який співпрацював із німецькою концертною естрадою, був Б. Кудрик. Завдяки Кудрику залишився творчий портрет диригента Ф. Вайдліха.

На прикладі цієї рецензії можна простежити вплив ідеологічного тиску на митців, адже рецензент використовує особисті переваги диригентського стилю Вайдліха, для того щоб показати культуру німців у кращому світлі: «Додамо ще одну рису – поміркованість у темпі й динаміці, відсутність усяких так званих блискучих ефектів, що ними так радо брали слухачів різні советські диригенти» [8]. Подібні висловлювання можна побачити майже у всіх рецензіях на концерти, в програмі яких були твори німецьких композиторів.

Показовим був концерт 1941 р., який репрезентував три основні напрями німецької професійної музики: фортепіанної, камерної та камерно-вокальної, на прикладі творчості Шуберта. Спочатку прозвучали Інтермецо опус 118 Ля-мажор та Рапсодія опус 79 фа-мінор для фортепіано у виконанні М. Роговської. Піаніст з великим досвідом акомпаніатора, Б. Кудрик особливо уважно рецензує виступ піаністів-солістів та акомпаніаторів, а великий досвід участі в камерних ансамблях дозволяє йому більш професійно оцінювати ансамбль. Найцікавішою частиною програми стала вокальна, у якій прозвучали твори Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Г. Вальтера, Р. Штрауса. Будь-яка з цих пісень стала б прем'єрою якби її виконали зараз, та в 20-40-х роках ХХ ст. це був звичайний репертуар для галицької публіки.

З цієї рецензії стає відомим факт заснування Львівського Струнного квартету у складі М. Лепкий, І. Ковалів, М. Лобашевський, Е. Шмофф.

Цікавою сторінкою міського життя була діяльність Дитячої музичної школи, концерти-«пописи» якої завжди були в полі зацікавленень дописувачів, адже більшість рецензентів працювали у ВМІ ім. М. Лисенка, при якому діяла згадана школа. Зазвичай рецензенти (С. Людкевич, В. Барвінський, Б. Кудрик) дають обережну, поблагливу і доброзичливу оцінку інтерпретаторам творів, враховуючи виконавські можливості юних музикантів, учнів музичної школи. Цінність цих рецензій у тому, що вони дають уявлення про виконавський стиль відомих у подальшому виконавців на початку їх кар'єри: С. Сапруна, В. Баранського, Н. Шевченко, Л. Деркач.

Висновки. Отже, публікації на сторінках газети «Львівські вісті» свідчать про наявність достатньо різностороннього концертного життя Львова у період німецької окупації. Митці Львова, діючи у непростих умовах воєнних буднів та ідеологічного тиску з боку влади, змогли підтримати достатньо високий професійний рівень мистецького життя. Спостерігається певне піднесення української культури, адже навіть у роки німецької окупації в Галичині збереглася традиція відзначення шевченківських днів, ювілейних дат М. Лисенка, які відзначалися багатством програм, форм проведення, до якої були залучені музиканти-професіонали та велика кількість аматорських хорових колективів, українські учні та студенти. Кожна з цих подій неодмінно мала резонанс у періодиці малої амплітуди видання, у вигляді фахових анонсів, заміток, відгуків, рецензій, розгорнутих статей.

Список використаної літератури

1. *Барвінський В.* IX симфонія. Симфонічний концерт Бетовенських творів / В. Барвінський // Львівські вісті. – 1942. – № 302. – 9-10 серп.
2. *Витвицький В.* Концерт на естраді Літературно-мистецького клубу / В. Витвицький // Львівські вісті. – 1942. – № 356. – 13 жовт.
3. *Витвицький В.* Перший концерт Львівської симфонічної оркестри / В. Витвицький // Львівські вісті. – 1941. – 8 лип.
4. *Г. Л. Орест Руснак у Львові* // Львівські вісті. – 1942. – № 271. – 4 лип. (58).
5. *Г. Л. Орест Руснак у Львові* // Львівські вісті. – 1942. – № 271. – 4 лип.
6. *За Радянську Україну.* – 1941. – 31 лип.
7. *Кудрик Б.* Другий симфонічний концерт з участю Христі Колесси / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1943. – № 467. – 4 берез.
8. *Кудрик Б.* Другий симфонічний концерт Фр. Вайдліха / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1942. – № 371. – 30 жовт.
9. *Кудрик Б.* «Циганський барон» на галицькій сцені / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1941. – № 62. – 19 жовт.
10. *Кудрик Б.* Вечір молодих талантів / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1942. – № 255. – 16 черв.
11. *Кудрик Б.* Концерт Зенона Дольницького / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1941. – № 107. – 7 груд.
12. *Кудрик Б.* Прощальний концерт Ореста Руснака / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1942. – № 254. – 15 черв.
13. *Львівська філармонія : до і після століття.* – Л, 2006. – 74 с.
14. *Львівські вісті.* – 1942 – № 56/180.
15. *Львівські вісті.* – 1943 – № 55/475.
16. *Львівські вісті.* – 1944 – № 67/786.
17. *Мазепа Л.* Шлях до музичної академії у Львові : у 2-х т. – Т. 1 : від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.) / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л. : Споллом, 2003. – 287 с.
18. *Мазепа Л.* Шлях до музичної академії у Львові : у 2-х т. – Т. 2 : від Консерваторії до Академії (1939–2003) / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л. : Споллом, 2003. – 199 с.
19. *Мельник Л.* Музична журналістика : теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : моногр. / Л. Мельник. – Л. : ЗУКЦ, 2013. – 383 с.
20. *Паламарчук О.* А музи не мовчали / О. Паламарчук. – Л. : Зерна, 1996. – 96 с.
21. *Що приносить день* // Львівські вісті. – 1942. – № 372. – 31 жовт. (90).

Резюме

Здійснена спроба систематизувати музично-критичні матеріали на сторінках газети «Львівські вісті» – офіційно дозволеного німецькою владою щоденного видання, яке існувало впродовж 1941-1943 рр. та реконструювати концертне життя Львова зазначеного періоду.

Ключові слова: концертне життя Західної України в період німецької окупації, Львівське радіо, ювілей М. Лисенка 1942 р., Шевченківські святкування 1941-1943 гг., музична критика.

Summary

Fisher T. The concert life of Lviv during the Nazi occupation in the press

The article is an attempt to codify musical and critical material in the newspaper «Lviv' news» – approved by German authorities dailies that existed during the 1941-1943 biennium and reconstruct the concert life of the city at the said period.

Key words: concert life in Western Ukraine during the German occupation, Lviv Radio, anniversary M. Lysenko 1942, 1941-1943 Shevchenko celebrations, music critic.

Аннотация

Фишер Т.П. Музы под цензурой: концертная жизнь Львова во время нацистской оккупации в свете прессы

Предпринята попытка систематизировать музыкально-критические материалы на страницах газеты «Львовские вести» – официально разрешенного немецкими властями ежедневного издания, существовавшего на протяжении 1941-1943 гг., и реконструировать концертную жизнь Львова вышеупомянутого периода.

Ключевые слова: концертная жизнь Западной Украины в период немецкой оккупации, Львовское радио, юбилей М. Лысенко 1942 г., Шевченковские празднования 1941-1943 гг., музыкальная критика.

Надійшла до редакції 17.11.2014 р.

УДК 7.072.2.(=161.2)(100)«19»

Г.П. Новоженець-Гаврилів

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА АДАПТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ НА ТЕРЕНАХ НІМЕЧЧИНИ

Історія українського народу знала кілька еміграційних хвиль до Європи, зокрема й до Німеччини. Перша хвиля, так звана «трудова» еміграція, розпочалася в останній чверті XIX ст. і тривала до початку I Світової війни. Друга – у період між I та II Світовими війнами й була зумовлена політичними репресіями на етнічних українських територіях, що ввійшли до складу новоутвореного СРСР. Третю хвилю еміграції, що пройшла наприкінці II Світової війни, сформували переважно репатріанти з американської, англійської, російської окупаційних зон, що виникли після II Світової війни на території Німеччини та Австрії. Вони й залишили по собі чимало інформації про власну культурну діяльність.

Німеччина через свою геополітичну ситуацію стала для українців еміграційним пунктом у різні еміграційні періоди. Берлін став потужним центром української мистецької еміграції міжвоєнного періоду. Там до 1921 р. діяло посольство УНР. 1926 р. П. Скоропадський заснував у Берліні Український науковий інститут, що мав багатий архів і бібліотеку (знищені під час бомбардування 1945 р.). В інституті читав лекції з історії культури проф. В. Залозецький – знавець дерев'яного будівництва та візантійського мистецтва. В мистецьке середовище Берліна влилися М. Бутович, Ф. Ємець, Г. Крук, В. Масютин, І. Мозалевський, Р. Лісовський, Є. Скоропадська [3]. У міжвоєнному Берліні свою діяльність розгорнув український скульптор, один із співзасновників кубізму, О. Архипенко і у Берліні протягом 1912-1922 рр. діяла його художня школа.

Період між війнами виявився найсприятливішим щодо культурно-мистецької адаптації українських митців у Німеччині в порівнянні з іншими періодами. Це час, коли прогресивна українська молодь потягнулася до європейських столиць, академій з метою творчої реалізації. Зокрема студентами Берлінської академії мистецтв стали Ф. Ємець, В. Масютин, Р. Лісовський, М. Вакер, Г. Крук. У Мюнхенській академії, в Ашбе навчався Д. Бурлюк; Вищу графічну школу у Ляйпцігу закінчив М. Бутович. Митці гуртувалися. Українську студентську молодь Берліну об'єднувала Українська студентська асоціація, підтримувана професорами І. Мірчуком та З. Кузелею [6]. Активізувалось виставкове життя. 1933 р. у приміщенні Державної німецької бібліотеки пройшла виставка «Українська графіка», що об'єднала 91 автора та привернула увагу глядачів і мистецької критики. В Берліні як скульптор реалізував себе Ф. Ємець і по закінченні Берлінської академії став її професором. У своїй творчості він орієнтувався на спадщину італійця Донателло, був прихильником класицистичного вислову в мистецтві [2]. Його різцеві належать скульптурний «Портрет Григорія Сковороди», «Портрет бандуриста».

У 1970-х роках скульптор емігрував до Венесуели. Поряд із Ф. Ємцем творчо працював В. Масютин. Реалізував він себе у ксилографії, а також як автор серії офортів із фантастичними потворами. Крім цього, висловлював себе і в об'ємній пластиці як майстер медальєрства: медалі Б. Хмельницького, І. Мазепи. В. Масютин видав книгу «Гравюра і літографія».

1918 року до Берліну емігрувала донька П. Скоропадського Єлизавета. Працювала у ділянці скульптури, сповідувала реалізм. Відомі її скульптурні твори «Гетьман Павло Скоропадський», «Ангел», низка дитячих портретів. Згодом жила у Оберсдорфі. «Твори Є. Скоропадської стоять на високому мистецькому рівні і свідчать про її високий талант» – засвідчує «Allgeauer Anzeigenblatt» від 18.6.1952 [11; 105].

Із 1930 р. у Німеччині перебував художник М. Бутович, що закінчив Вищу графічну школу у Лейпцігу. Виконував дослідницьку роботу в Українському науковому інституті в Берліні. Видав альбом дереворитів «Українські душі», в якому звернувся до української демонології [6; 25].

1936 р. стипендію Українського наукового інституту в Берліні отримав Г. Крук, що студіював у професорів Гітцберга і Фоке. 1944 р. він переїхав із Берліна до Мюнхена, де викладав у UNRRA як професор університету. Г. Крук у скульптурі вирішував формальні проблеми, зокрема проблему руху. Його танцювниці, бігуни – це динамічні скульптурні композиції. Улюблена тема Г. Крука – портрети українських селян, де скульптури-брили передають внутрішню суть українського селянства [8]. Так чи інакше «всі твори Крука пов'язані з темою людини», – характеризує творчість скульптора проф. Г. Прокопчук (Siehe: Prokoptschuk, «Ukrainer in Munchen», Bd. I, S.96) [11; 89].

З Німеччиною у період студій та творчого вишколу пов'язані імена українських митців І. Мозалевського, М. Вакера, Р. Лісовського.

У лютому 1933 р. у Державній мистецькій бібліотеці Берліна відбулася презентабельна резонансна виставка української графіки – «Gebrauchsgraphik». Мистецтвознавець В. Борн у графічній творчості українських митців виділяв національні складові, зокрема «С. Гординський поєднує українські національні елементи з модерними мистецькими тенденціями...» [11; 47-50].

II Світова війна створила новий еміграційний потік. У так званих таборах ДіПі (Deplaced Person, переміщених осіб) у 1944-1949 рр. на території Німеччини і Австрії опиналися біженці з різних частин України: Галичини, Східної України, Буковини.

Щоб вирішити проблему біженців із різних країн Європи та забезпечити себе від проникнення радянських диверсантів, німецька окупаційна влада організувала тимчасові табори. У таборах ДіПі опинилася велика кількість українців, що знайшли тут прихисток і відносний спокій. «Табори ДіПі були своєрідними витворами, наче держава в державі Німеччині (яка не мала над нами юрисдикції). «Був у нас голова табору – президент, був комендант поліції – міністр оборони, був референт культури – міністр освіти і культури, було дві церкви, десятки політичних партій, театр, хор. До нашого табору приїздили на гастролі два славні в той час театри – В. Блавацького та театр-студія Й. Гірняка», – згадує поет Б. Бойчук [1; 20]. Присутність у таборах великої кількості представників наукової, політичної та мистецької еліти структувала аморфну масу біженців. Інтелектуали «обернули біженців на читачів, слухачів, глядачів, парафіян, членів партій, організацій, установ» [6; 282]. У складних життєвих умовах митці поверталися до творчого життя. «У таборах, в колишніх військових казармах, у приміщеннях, переповнених людьми, як у бочці з оселедцями, де кімнати були перегороджені коцями і веретами, а часто і на горищах, конюшнях і в підвалах, не маючи потрібних матеріалів, наші голодні і холодні митці працювали творчо...», – згадує І. Кейван [2; 6]. Від 1945 р. в «американській», «французькій» та «англійській» зонах окупації відбувалися виставки творів українського мистецтва. В. Попович подає понад 80 прізвищ митців, які протягом 1945-1955 рр., перебуваючи в Західній Німеччині та Австрії, брали участь у групових виставках [4; 99]. Той період вирізняється як «таборовий період із збірними виставками», що ілюструє факт «таборового мистецтва». Перша виставка експонувалася в приміщенні американського Червоного хреста в Регенсбурзі в жовтні 1945 р. Проїшли таборові виставки в Брегенці, Зальцбурзі, Берхтесгадені. Найбільшу увагу привернула Виставка переміщених осіб, що експонувалася в Німецькому національному музеї Мюнхена в січні 1947 р. «Виставковий комітет відібрав тільки 360 творів із понад 600 присланих, із них для українського відділу 290, чим наш відділ побив рекорд – як за кількістю, так і за мистецькою вартістю, про що писала як наша, так і чужа преса. Це були твори справді галерейної вартості і критика не приховувала подиву, що створені вони були усього за два роки у надзвичайно примітивних умовах праці» [2; 7]. Часопис «Українське мистецтво» (Мюнхен, 1947 р.) подає цінну інформацію – перелік митців, що брали участь у виставці в Національному музеї у Мюнхені 1947 р.: М. Анастазієвський, М. Азовський, С. Бабуль, А. Байрашний, В. Баляс, Н. Білецька, С. Борачок, О. Булавицький, М. Бутович, І. Винників, Ю. Воляннюк, Я. Гніздовський, С. Гординський, М. Гоцій, М. Дмитренко, О. Доманик, І. Кейван, В. Кивелюк, М. Кміт, Е. Козак, О. Козакевич-Дядинок, Р. Крамер, Г. Крук, В. Ласовський, С. Литвиненко, С. Луцик, Г. Мазепа, А. Малюца, П. Мегик, М. Михалевич, М. Мороз, Г. Пазюк, Л. Папара, А. Павлось, О. Повстенко, Д. Поторока, М. Радиш, Ю. Соловій, Б. Стебельський, О. Танасевич, М. Шрамченко, І. Шухевич.

Дві представницькі виставки, що супроводжувалися каталогами, відбулися в Регенсбурзі 1947 та 1948 рр. Учасниками виставки 1947 р. стали М. Бабій, М. Білинський, О. Бистряків, А. Добрянський, М. Дзиндра, П. Капшученко, А. Кучер, С. Луцик, А. Малюца, М. Мороз, Л. Папара, Л. Тимошенко, М. Степанович [11; 3].

Наступна виставка відбулася в рамках «Тижня української культури» в березні 1948 р., у ній взяли участь 35 митців, серед яких С. Борачок, О. Булавицький, І. Винників, Я. Гніздовський, С. Гординський, О. Доманик, І. Кейван, В. Кивелюк, М. Кміт, Е. Козак, О. Козакевич-Дядинок, М. Мороз, В. Кричевський, Л. Морозова, М. Дмитренко, Е. Козак, Г. Крук, В. Ласовський, А. Павлось.

Мистецтвознавець В. Попович, що проживав у Генті, подає чимало імен українських митців, що перебували в Німеччині та Австрії у 1945-1950 рр.: М. Азовський, М. Анастазієвський, М. Бабій, С. Бабуль, В. Баляс, О. Бистряков, М. Білинський, Н. Білецька, С. Борачок, О. Булавицький, К. Бульдин, М. Бутович, І. Винників-Нижник, Ю. Валяннюк, Я. Гніздовський, С. Головчинський, С. Гординський, Д. Горнякевич, М. Гоцій, Л. Грицай, М. Дзиндра, М. Дмитренко, А. Добрянський, Б. Доманюк, Ф. Ємець, П. Капшученко, І. Кейван, В. Кивелюк, А. Кирилюк, М. Кміт, Е. Козак, Ю. Крайківський, В. Г. Кричевський, Г. Крук, Я. Крушельницький, Ю. Кульчицький, А. Кучер, В. Кутянка, В. Ласовський, О. Липка, С. Литвиненко, С. Луцик, О. Лятуринська, Г. Мазепа, А. Малюца, Л. Марко, П. Мегик, М. Михалевич, М. Мороз, Л. Морозова, Л. Моссора, Б.-М. Мухин, М. Неділко, А. Павлось, Я. Паладій, М. Паливода, Л. Папара, Л. Перфецький, О. Повстенко, Д. Поторока, І. Пулюй, М. Радиш, І. Радченко, Ю. Соловій, Б. Стебельський, М. Стефанович, О. Танасевич, М. Танько, Л. Тимошенко, І. Твердохліб, І. Усатенко, М. Чепель, М. Шрамченко, І. Шухевич [4; 99].

«Хуртовина Другої світової війни занесла мене до Баварії, – описував події М. Дмитренко, – у таборах для переміщених осіб виявилось багато митців, які вже мали імена. Тільки у замку Нойбоєрн, біля півніжжя Альп, куди доля закинула і мене, жили Михайло Мороз, Степан Луцик та ін. Поблизу примістилися Едвард Козак і Сергій Литвиненко. В Австрії жив Святослав Гординський, у Мюнхені – Григорій Крук, Северин Борачок, Яків Гніздовський...» [7; 273]. Таборове життя, попри всі його невгоди, звільнило людей від клопотів про елементарний прожиток. Митці у той період радо працювали з темою пейзажу. Пейзажі повоєнної Німеччини 1945-1948 рр. зафіксовані у творчості М. Анастазієвського «Мистецька школа у Нюрнберзі» (1945 р.), «Міст біля Бергтесгадену» (Gmunder Brucke), «Ватцманн зимою», «Варцман у променях сонця», «Схід сонця у Вацмані», «Кинігзее», «Гори цвітуть»; М. Мороза «Кинігзее», «Вацман», «Замок у Нойбоєрні», «Регенсбург», «Бамберг», «Ульм», «Замок у Вольфстайні»; С. Луцика «Палац у Нойбоєрні»; М. Кміта «Брегенц»; С. Рожка «Пейзаж Мюнхена»; а також віртуозних олійних етюдах М. Дмитренка та М. Неділка.

У той незручний для творчості час вдалось реалізувати себе і скульпторам. Їхній доробок зафіксований у книзі художника та мистецтвознавця С. Гординського: «Крук, Палось, Мухин – три українські різьбярі». Г. Крук ще з передвоєнних часів перебував у Німеччині. Творчий сплеск пережив А. Павлось, який писав портрети знаних українців. Відомий погрудний портрет «Княжна». В еміграції продовжив серію високомистецьких ню. Б.-М. Мухин 1944 р. емігрував до Ганноверу. Взяв участь у виставках українських митців. Відома його малоформатна робота, виконана у воску «Слава».

У 1945-1948 рр. у Нюрнберзі розгортається діяльність МУРу – Мистецького українського руху, що об'єднав навколо себе майстрів слова і пензля. Це об'єднання українських митців в еміграції, які «пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно і формально зрілого, вічно шукаючого мистецтва» [6; 13]. Про активність виставкового життя в таборах засвідчують два числа журналу «Українське мистецтво», видані в Мюнхені за редакцією С. Гординського, М. Дмитренка, Е. Козака, С. Луцика.

У той час активно виступає В. Січинський, організовує наукові конференції, лекційні виклади в усіх осередках дислокації українців у повоєнній Німеччині. Активізації мистецького життя сприяла поява низки мистецьких таборових шкіл, що залучали до занять мистецтвом широке коло зацікавлених. Деякі митці стали членами мистецьких об'єднань Німеччини, як М. Анастасієвський та С. Луцик; у 1945-1948 рр. вони були членами професійного об'єднання образотворчих мистецтв у Мюнхені.

У період ДіПі функціонувало чимало мистецьких шкіл. С. Литвиненко, в минулому професор Вищих образотворчих студій у Львові, заснував мистецькі школи у Карлсфельфі і Берхтесгадені; М. Черешньовський відкрив школу різьби; студію скульптури у Зальцбурзі у 1946-1949 рр. вів Ємець, колишній професор Берлінської академії мистецтв. Художники Ю. Соловій, М. Дзіндра, К. Кричевська-Росандич, В. Дорошенко продовжили мистецькі студії у вищих художніх закладах Німеччини.

Події у Німеччині повоєнних років фіксують часописи «Українське мистецтво» (1947 р.). У передвоєнній Німеччині, як відомо, працювали кращі представники абстрактного малярства: Ф. Марк, А. Маке, В. Баумайстар, В. Кандінський, О. Явленський. У Баугаузі реалізували себе П. Клеє та Д. Альбертс.

У німецькому мистецтві ще відчувався вплив естетики експресіонізму Е. Кірхнера, Е. Гекеля Д. Сміта Е. Барляха, О. Кокошки, Е. Нольде, М. Бекмана. Але в часи гітлерівського режиму всі експериментальні процеси було загальмовано, багато митців змушені емігрувати з Німеччини, митців єврейської національності та лівих переконань репресовано. «Хто жив у близькому контакті з тогочасною Німеччиною, – згадував Ю. Соловій, – той не міг не помітити спазм, у яких вона перебувала, що свідчило про бажання відродження духовного життя. Повоєнна Німеччина пам'ятала ще епоху експресіонізму, «Баугавзу», «Брюке», «Синього вершника», але хоч і як вона намагається стати в ряди світових культур, рани, завдані Гітлером-Геббельсом, не гояться» [8; 88]. За словами В. Поповича: «було обмаль нових творчих шукачів... у німецькому і австрійському мистецтві застій, спричинений ізоляцією від Заходу та ідеологічним контролем націонал-соціалістичного режиму» [4; 94]. Ситуація в німецькому мистецтві практично не впливала на творчість митців-емігрантів у таборах: «Більшість наших митців, за абстрагованих справами української культури в таборах, жили в ізоляції, не цікавлячись ні справами німецькими, ні справами інших країн» [4; 88].

У 1950-х рр. майже всі українські митці залишили Німеччину. Адаптувались і творчо реалізували себе в Німеччині лише окремі з них: Г. Крук, С. Борачок, Л. Моссора. У 1960 р. у Мюнхені з успіхом пройшла «Виставка українського релігійного мистецтва», влаштована з нагоди Міжнародного євхаристійного конгресу. На виставці, поряд із С. Борачком та Л. Моссором, свої творчі роботи представили українські митці-емігранти з інших країн – С. Андрусів, М. Білинський, Я. Гніздовський, С. Гординський, І. Курах, З. Лісовська, М. Осінчук, С. Пастухів, П. Холодний, М. Черешньовський, що проживали в інших країнах [4; 89].

Після війни в Німеччині продовжував працювати Г. Крук. 1944 р. він переїхав із Берліна, де був на стипендії Українського наукового інституту, до Мюнхена. Тут викладав у UNRRA – університеті як професор скульптури. Відома творчість С. Жука – скульптора-експресіоніста, що працював у монументальній і камерній скульптурі. С. Жук навчався у Петербурзі, де 1916 р. створив українське літературно-мистецьке товариство. З 1943 р. перебував у Львові, потім у Відні та Аусбурзі. Належав до професійного об'єднання образотворчих митців Німеччини (in Schwaben). Знані його експресіоністичні скульптурні твори: «Голова Христа», «Марія Заньковецька», «Марко Кропивницький», «Мука», «Голод» [12; 89]. Творчо реалізував себе в Німеччині С. Борачок. Ще в Парижі, будучи членом «Паризького комітету», на престижній виставці він дістав премію від журі, до якого належали Дюфі і Боннар. В Німеччині С. Борачок залишився вірним постімпресіоністичний стилістиці та ідеям Боннара. Його улюблена тема в малярстві – «Вершники». В Німеччині він вів активне виставкове життя. Мав також персональні виставки у Нью-Йорку та Парижі.

Майстром мозаїки став Л. Моссора. Колористичними композиціями він захопився ще у Львові у 1942-1944 рр., навчаючись у Вищих образотворчих студіях. У Німеччині після війни закінчив рисувальну школу в Ганау. Як митець виріс завдяки підтримці А. Пеукерта. З 1949 р. став членом Об'єднання образотворчих митців Ессена. В його доробку монотипії на релігійну тематику: «Хустка Вероніки», «Боже ягня» та мозаїки – «Свята родина», «Пієта».

Представником безпредметного оптичного мистецтва став Р. Вардашко. Народився в Харкові перед війною, з 1949 р. жив у Корнталі, у Західній Німеччині. Його колористичні композиції західні критики окреслили як «ліричний конструктивізм». Загалом його твори – це оптичні експерименти, в яких автор віртуозно володіє кольором і формою. Роботи Р. Вардашко виконував у комбінованій техніці, поєднуючи олію, темперу та пастель, гармонійно співставляв фактурні та гладкі поверхні: робота «Розгортання» виконана олією

та темперою на полотні. У Німеччині творчо виявили себе митці В. Петрук, С. Шубль-Цвиг, С. Кушлик та ін. [12; 5].

«Залізна завіса», опущена в радянський час, на довго унеможливила будь-які міграції-еміграції в радянській Україні. Наприкінці 1970-х рр. до Німеччини з України емігрують митці нонконформісти, що гуртуються навколо Вільного університету у Мюнхені (УВУ). На виставці 1978 р. в УВУ в Мюнхені поряд із роботами Т. Вірсти (Париж), Г. Мазепи (Каракас), З. Лісовської (Женева) представлено роботи п'ятих нонконформістів: О. Терзієва-Царукова, А. Соломухи, В. Стрельнікова, В. Макаренка, М. Мороза. Вже згодом за сприяння ректора УВУ В. Яніва організовується збірна мандрівна виставка, присвячена 60-літтю УВУ – в Білефельді (10-27.2. 1981 р.), Детмольді (10-27.3. 1981 р.) та Мюнхені (14. 7-3.8. 1981 р.). Серед творів 16 українських митців експонувалися твори п'яти художників-нонконформістів: У своєму виступі В. Янів, зважаючи на митців-нонконформістів, зауважив: «Я мав намір звернути увагу на безнадійне змагання тих, хто в тяжких умовах на батьківщині хотіли б досягнути духовної свободи людини і надати їй виразу» [10]. Художники-нонконформісти не вписувались у визнану радянським режимом ієрархію мистецьких стилів і напрямів, втікали від насильної творчої регламентації, вони шукали можливості працювати, не пристосовуючись до ідеологічних рамок дозволеного. Їхній протест був одночасно і творчим, і політичним, спрямованим проти офіційної радянської ідеології, «проти пустки беззмістовного життя, проти мистецтва космополітів і масової культури».

В. Мороз та А. Соломуха емігрували до Франції. Натомість у Німеччині творчо себе реалізували «не конформісти» В. Стрельніков та В. Сазонов. В. Стрельніков звернувся до архаїчного мистецтва, яке студював завдяки численним археологічним розкопкам, що проводилися за його участі в Україні. З часом, по-мистецьки схематизуючи та узагальнюючи своє бачення, відтворюючи образ степу й тугу за Батьківщиною, митець застосовує поділ площі тла на три горизонтальні смуги, ймовірно – море, степ, небо... В такого роду композиціях його складний психологічний стан, породжений чужиною, знайшов свій вираз у творчості. У циклі «Тіні забутих предків» В. Стрельніков малює архаїзовані і примітивізовані людські фігури, в образах яких відчувається вплив кам'яних статуї причорноморських степів.

Оригінальним є творче обличчя митця-не конформіста В. Сазонова. Орієнтацію митця на давнє українське мистецтво засвідчує назва його персональної виставки «Розмова з іконами» (Gesprac hmitden Ikonen), що відбулась у Кельні 1982 р. В. Сазонов послідовно нашаровує кольори один на другий, збагачуючи їх «візантійським» золотом. Насичений колір повертає нас на кілька тисячоліть назад, викликаючи багаті історичні асоціації. Його виставки пройшли у ряді німецьких міст.

У різні еміграційні періоди культурно-мистецька адаптація українських митців у Німеччині мала свою специфіку, проблеми та особливості. Найсприятливіші умови для художників-емігрантів склалися в Німеччині у міжвоєнний період. Наступні еміграційні етапи пов'язані з специфічними передумовами, що ускладнили адаптаційні процеси. Окремі митці – Ф. Ємець, Г. Крук, С. Борачок сповна творчо реалізували себе на теренах Німеччини. Інші, прийшовши митарства, тяжко переживши розлуку з Батьківщиною, виявивши значні творчі потуги, так і не змогли розкрити свої таланти повноцінно, проте залишили слід українського мистецтва на чужині.

Список використаної літератури

1. **Бойчук Б.** Спомини в біографії / Б. Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 198 с.
2. **Кейван І.** Українські митці поза Батьківщиною / І. Кейван. – Едмонтон-Монреаль : Clio Editions, 1996. – 226 с.
3. **Мірчук І.** Історія української культури / І. Мірчук // Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. Мірчук І. Історія української культури. – Мюнхен-Львів : УВУ, 1994. – 280 с.
4. **Мистецтво української діаспори.** Повернуті імена : зб. ст. / [ред. О. Федорук, Д. Степовик, В. Врублевська, М. Коць]. – К. : Тріумф, 1998. – 382 с.; іл.
5. **Новоженець Г.** Західний вектор в українському мистецтві діаспори / Г. Новоженець // Народознавчі зошити. – Л. : ІН НАН України, 2008. – № 3-4. – С. 318–328.
6. **Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
7. **Соловій Ю.** Про речі більші, ніж зорі / Ю. Соловій. – Нью-Йорк – Мюнхен : Бібліотека Прологу і Сучасності, 1978. – 319 с.
8. **Федорук О.** Микола Бутович. Життя і творчість / О. Федорук. – К. – Нью-Йорк : Вид-во П. М. Коць, 2002. – 431 с.
9. **Gregor-Kruk-Plastik.** Mit einem Vorwort von Jean Gasson [Einführung von Dr. Wolodymur Popowycz]. – Munchen : Ukranische frei Universitat, 1998. – 80 с.
10. **Janiw W.** Zwischen Verwiefung und Hoffnung. Sammlung von Beitregen uber Kunst / J. Wolodymyr. – Munchen : Ukranische frei Universitat, 1992. – 170 с.
11. **Українська Kulturwoche.** Ukrainische bildende Kunst in der Kulturhalle Regensburg. Katalog. Marz, 1948 / [Einführung von S.Luzyk]. – Regensburg GG.Aumuller7 Sohn, 1948. – 27 с.
12. **Українische Künstler in Deutschland** / [Einführung G. Prokoptschuk, I. Mirtschuk]. – Munchen : Deutsch-Ukrainische Geseltschaft, 1960. – 110 с.

Резюме

У різні періоди Німеччина була для українських митців місцем тимчасової еміграції, а часом і другою батьківщиною: у міжвоєнний період, коли українська молодь навчалася у Берлінській, Лейпцігській та Мюнхенській академіях мистецтв; у 1944-1949 рр., коли у таборах переміщених осіб у Німеччині опинилися десятки українських митців; і наступна хвиля еміграції – художники-нонконформісти, що прибули до Німеччини наприкінці 1980-х рр. Стаття порушує проблематику культурно-мистецької адаптації українських митців у Німеччині у різні еміграційні періоди.

Ключові слова: образотворче мистецтво, культурно-мистецька адаптація, Німеччина, еміграція.

Summary

Novozhenets-Havryliv G. Cultural and artistic adaptation of Ukrainian artists on the territory of Germany

In different historical periods Germany became for Ukrainian artists a place of temporary exile, and sometimes a second home. Between the wars the Ukrainian youth creatively grew in Berlin, Munich and Leipzig Academies of Arts. World War II created a new emigration flow: in 1944-1949 a number of Ukrainian artists arrived to German camps of the displaced persons. The next wave of emigration is nonconformist artists who came to Germany in the late 1980s. The article reveals the creative and psychological aspects of adaptation of artists in exile.

Key words: art, creative and psychological adaptation, Germany, emigration.

Аннотация

Новоженец-Гаврылив Г. Культурная адаптация украинских художников в Германии

В разные исторические периоды Германия стала для украинских художников местом временной эмиграции, а порой и второй родиной. В период между войнами украинская молодежь творчески росла в Берлинской, Лейпцигской и Мюнхенской академиях искусств. II мировая война создала новый эмиграционный поток: в лагерях перемещенных лиц в Германии в 1944-1949 гг. оказался ряд украинских художников. Следующая волна эмиграции – художники-нонконформисты, прибывшие в Германию в конце 1980-х гг. Статья раскрывает творческо-психологические аспекты адаптации художников на чужбине.

Ключевые слова: изобразительное искусство, творческо-психологическая адаптация, Германия, эмиграция.

Надійшла до редакції 14.10.2014 р.

УДК 94(477)«1940/1950»:(477)

Н.М. Сірук

ІДЕОЛОГІЧНИЙ НАГЛЯД ЗА КУЛЬТУРНОЮ СФЕРОЮ УКРАЇНИ (ДРУГА ПОЛОВИНА 40-Х – ПОЧАТОК 50-Х РОКІВ ХХ СТ.)

Постановка наукової проблеми. Ідеологічний тиск на духовне життя України та українське суспільство загалом, дещо послаблений під час війни, в другій половині 40 – початку 50-х років ХХ ст. знову починає набирати силу. Під жорсткий контроль підпадають література, історія, театр, кіно та мистецтво загалом; починається ідеологічний нагляд, спрямований насамперед проти інтелігенції.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз архівних матеріалів, передусім постанов та рішень ЦК КП(б)У, розкриває суть, методи і наслідки культурно-ідеологічних кампаній останнього періоду сталінщини. Введені у науковий обіг праці узагальнюючого характеру та матеріали преси дають змогу оцінювати важливі аспекти діяльності інтелігенції післявоєнного періоду.

Мета дослідження. Враховуючи недостатню вивченість в історіографії зазначеної проблеми, за мету поставлено відтворити об'єктивну картину «ждановщини» в Україні у другій половині 40 – початку 50-х років ХХ ст. на основі аналізу, узагальнення архівних джерел та опублікованих праць, матеріалів періодичної преси.

Виклад матеріалу. Складним і суперечливим було суспільно-політичне життя України в повоєнний період. На його характері негативно позначився ідеологічний наступ сталінізму. Й. Сталін вважав, що світова війна завдала радянському суспільству серйозної ідеологічної шкоди. Найбільше занепокоєння викликало те, що мільйони радянських людей, які жили на окупованих територіях та працювали на примусових роботах у Німеччині, зазнали впливу західного способу життя. Оскільки ж саме Україна найбільше «скомпрометувала» себе тим, що її територію захопив ворог, ідеологічний контрудар сталінізм завдав саме українському народові.

Після війни в СРСР зберігалася жорстка централізація управління. Кожен крок місцевої влади узгоджувався з Москвою, на все потрібно було просити дозволу центру. Держава стала головним апаратом диктатури партійної бюрократії, яка підім'яла під себе ради депутатів трудящих. В СРСР було розгорнуто шалену ідеологічну боротьбу проти всього національного, режим ігнорував специфіку розвитку різних націй, етнічних груп. Щонайменший прояв етнічного патріотизму, зокрема в Україні, розглядався як націоналізм [4; 91].

Для остаточного позбавлення українців повоєнних ілюзій та надій, у 1947 році в Україну був направлений І секретарем ЦК КП(б)У вірний соратник Й. Сталіна, справжній погромник української інтелігенції і культури Л. Каганович, після чого ситуація в УРСР загострилася. Свій другий приїзд в Україну він розпочав з того, що оголосив «український буржуазний націоналізм» головною небезпекою в республіці. Уже в травні 1947 р. була схвалена постанова ЦК КП(б)У «Про поліпшення ідейно-політичного виховання кадрів і про боротьбу проти проявів буржуазно-націоналістичної ідеології». Ідеологічні заходи підкріплювалися адміністративно-каральними як стосовно членів партії, так і безпартійних [5; 409]. Сподівання українців на повоєнну лібералізацію суспільно-політичного життя не справдилися. Репресії знову почали розгортатися в країні. Органи безпеки здійснювали жорсткий нагляд за населенням, кожним кроком і словом людини. Всі, хто побував на окупованій території, піддавалися прискіпливій перевірці. Уже в часи «відлиги» багато партійних, радянських і творчих працівників твердили, що роки перебування Л. Кагановича в республіці стали «чорними» для радянської України [10; 19]. Головна увага в той період приділялася західним землям, її населення влада намагалася форсованими темпами «привести у відповідність» із радянською системою.

Після війни, в умовах посилення культу особи, політико-ідеологічний контроль сталінського режиму за українською культурою та наукою знову посилювався. Стратегічний курс партійно-державного управління всіма сферами життя в країні у перші післявоєнні роки полягав у зміцненні сталінського тоталітарного режиму за допомогою однопартійності, постійного ідеологічного тиску на всі сфери культурного життя, особливо на творчу інтелігенцію, застосування насильства проти неї [12; 65]. Й. Сталін і правляча верхівка відреагували посиленням тиску на різні верстви населення, на літературу, мистецтво, науку, всі сфери духовного життя; влада розгорнула масштабні ідеологічні кампанії, придушуючи будь-які спроби непослуху, відступу від встановлених канонів. У зв'язку з цим центральна влада приділяла пильну увагу питанням керівництва ідеологічною роботою в Україні, в тому числі у середовищі інтелігенції. При цьому першочергове значення відводилося проведенню ідеологічних заходів у західних областях УРСР, де суспільна свідомість населення ще не відповідала радянським стандартам.

Не випадково, що в повоєнний період у регіон скеровано тисячі партійних, радянських, профспілкових, комсомольських працівників, урядників від культури і науки, покликаних втілювати в життя «сталінську генеральну лінію». Серед них було чимало чиновників, представників бюрократичного апарату, що сліпо виконували партійні директиви і здійснювали «соціалістичні перетворення» – радянізацію цього регіону. Проте серед відряджених до західних областей України налічувалось чимало рядових учителів, працівників культури, які, попри неминучу ідеологічну спрямованість, зробили практичний внесок у розвиток освіти та культури краю. Уже в 1946 р. посилювалися звинувачення на адресу української інтелігенції в політичній неблагонадійності, «буржуазному націоналізмі», про що йшлося в Постанові ЦК КП(б)У «Про підвищення пильності і посилення боротьби з українсько-буржуазними націоналістами в західних областях УРСР у зв'язку з виборами до Верховної ради СРСР». Система практичних заходів, визначених у цій Постанові, передбачала продовження боротьби з інтелігенцією, спрямованої на встановлення повного контролю влади за культурою і наукою. Аналізуючи стан української літератури, М. Бажан у 1946 р. писав: «Україна перебувала під тимчасовою окупацією ворога... Отруйлива пропаганда українських націоналістів де-не-де лишила свої сліди. Треба зважити і на те, що в воз'єднаній українській радянській державі тепер перебувають мільйони нових радянських громадян, мешканців західних і Закарпатської областей України, які виховувалися у буржуазному суспільстві, свідомість яких старанно обробляли українські націоналісти» [6].

Наприкінці 40 – початку 50-х років ХХ ст. керівництво більшовицької партії та радянського Уряду, в тому числі й в Україні, ухвалило десятки постанов, які давали поштовх для цькування, паплюження, морального та фізичного винищення найактивнішої у творчому і громадсько-політичному плані мистецької та наукової еліти. Всього за період 1946-1951 рр. було ухвалено 12 найбільш значних за своїм характером Постанов ЦК ВКП(б) та ЦК КП(б)У з ідеологічних питань. Ці постанови заклали ідеологічні підвалини для наступу на всі групи інтелігенції. Почалася чергова кампанія ідеологічного тиску, інспірована тодішнім головним ідеологом СРСР А. Ждановим – секретарем ЦК ВКП(б) з ідеології, близьким помічником Й. Сталіна, що втілювалась у сумнозвісній політиці «ждановщини» [2; 56], [18; 508]. Доповіді А. Жданова, спрямовані на «викриття» різних «перекручень і хиб» у літературі, філософії, музиці, а також відповідні Постанови ЦК ВКП(б) негайно дублювалися в Україні. За офіційним формулюванням, така боротьба скеровувалась проти «безідейності, безпринципності, формалізму, космополітизму й низькопоклонства перед гнилим Заходом». На практиці вона швидко перетворилася на кампанію насадження російського шовінізму і викликала черговий погром культури неросійських народів, зокрема української національної культури та науки. В Україні «ждановщина» набрала форм гострої критики «буржуазного націоналізму», насамперед в історії та літературі. Партійне керівництво вимагало від українських культурних і наукових діячів дотримання принципів пролетарського інтернаціоналізму, що фактично означало відмову від національних засад творчості. Однією з ключових вимог того часу, що стосувалася української культури, стала вимога: «тісніше зливалась з великою російською культурою» [8; 666].

Початок ідеологічним кампаніям другої половини 40-х років поклала постанова ЦК ВКП(б) «Про журнали «Звезда» і «Ленинград» (серпень 1946 р.). У ній грубо і несправедливо критикувалась творчість поетеси А. Ахматової і письменника М. Зощенка [15; 10–12]. Розпалений у Москві анти-інтелігентський вогонь перекинувся в Україну, а подібний грубий і безцеремонний стиль «керівництва» творчою інтелігенцією поширився в усіх республіках. Духовне життя суспільства було поставлене під жорсткий контроль, що заважало

розвитку літератури, театру, кіно та мистецтва загалом, які і стали першими об'єктами політико-ідеологічних нападок режиму в останній період сталінщини.

У здійсненні політики «ждановщини» в Україні можна виділити кілька етапів. Перший охоплював 1946-1948 рр., коли була ухвалена більшість постанов ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У, що стосувалися проблем культури і науки: «Про перекидання і помилки у висвітленні історії української літератури», «Про журнал сатири і гумору «Перець», «Про журнал «Вітчизна», «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи щодо його поліпшення» (1946 р.), «Про політичні помилки та незадовільну роботу Інституту історії України Академії наук УРСР», «Про перевірку виконання Спілкою письменників України постанови ЦК ВКП(б) про журнали «Звезда» і «Ленинград» (1947 р.), «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв'язку з постановою ЦК ВКП(б) «Про оперу «Большая дружба» В. Мураделі» (1948 р.) та ін. [3; 53]. Ці розгромні постанови були присвячені питанням розвитку науки, літератури й мистецтва та спрямовувались на викриття різноманітних політико-ідеологічних «прорахунків», начебто допущених представниками української інтелігенції. Головні зауваження, сформульовані в них, стосувалися проявів «національної обмеженості», «українського буржуазного націоналізму». Посилилися відверте публічне цькування, звинувачення в «націоналізмі» відомих літераторів, зокрема М. Рильського (за твори «Мандрівка в молодість», «Київські октави»), Ю. Яновського («Жива вода»), І. Сенченка («Його покоління»), О. Довженка («Україна в огні») [16; 10], [17; 27–38], а також «західників» П. Карманського, М. Рудницького, А. Патрус-Карпатського та ін.

Розкритиковано чимало українських літературознавців, які брали участь у написанні «Нарису історії української літератури» та прихильності до «буржуазно-націоналістичної» концепції М. Грушевського, С. Єфремова й інших «ворогів». Розпочато викривальну кампанію, що спрямовувалася проти істориків, у працях яких містилися наукові ідеї й теорії, близькі з тією ж концепцією М. Грушевського. Різкій критиці піддано львівських учених М. Кордубу, І. Крип'якевича, І. Терлецького та ін., авторський колектив першого тому «Історії України» (за ред. М. Петровського). Прикладом грубого диктату в науці також стала серпнева сесія Всесоюзної академії сільськогосподарських наук ім. Леніна (ВАСГНІЛ), що відбулася 1948 р. і на якій розпочато погром генетики, названої «буржуазною псевдонаукою».

Другий етап відкривала розгорнута ще одна масштабна кампанія – «боротьби з космополітизмом, низькопоклонством перед Заходом». Характерною особливістю нового етапу ідеологічної кампанії стало те, що вона супроводжувалася відвертим антисемітизмом, негативний заряд якого накопичувався ще з часів війни. Ця кампанія мала на меті посилити культурно-ідеологічну ізоляцію країни; не тільки розколоти інтелігенцію, а протиставити її іншим соціальним групам суспільства; посилити процес русифікації; відновити важливий чинник функціонування тоталітарного режиму – образ внутрішнього ворога, що в роки війни дещо відійшов у тінь.

Розправа з «безродними космополітами» спочатку в театральній критиці, а згодом і в інших сферах культури припала на пік боротьби з так званими єврейськими буржуазними націоналістами і проходила на тлі арештів діячів єврейської культури. Їх переслідували за те, що вони начебто своїми проповідями «національного нігілізму», перш за все стосовно російського народу, і «низькопоклонством перед Заходом» допомагали імперіалістам нав'язувати всьому світу «англосаксонську культуру» [14; 126], [13; 510]. Велася активна й систематична «проробка» вчених, діячів мистецтва, літературознавців, біологів («вейсманістів-морганістів»), мовознавців, театрознавців, яким приписували, що вони потрапили під вплив Заходу, що «небезпечна хвороба низькопоклонства перед закордоном може вражати найменш стійких представників нашої інтелігенції, якщо цій хворобі не буде покладено край» [19; 213], [1; 82].

Після керівних настанов із Москви почалося повсюдне викриття «анти-патріотів» і в Україні [15; 150]. Відгомонам цієї кампанії стало навішування ярликів «безродних космополітів» на відомих і талановитих літературних і театральних критиків, що призвело до негативних наслідків: у літературі та театрі, по суті, зникло поняття мистецької школи; поглибилася ізоляція від надбань західної культури [18; 509]. Серед театально-письменницької громадськості гонінь зазнали А. Борщагівський, А. Гозенпуд, Б. Дайреджієв, Д. Данін, Н. Лур'є, Х. Левін, Г. Полянкер, Л. Субоцький, Є. Шехтман, Б. Якоблев (Хольцман) та багато ін. Серед науковців – І. Співак, М. Берегівський, Б. Вайсман, А. Веледницький, Р. Ларнер, Ю. Лойцкер, М. Майданський, І. Спектор та ін. Їх звинувачували в антипатріотизмі, низькопоклонстві перед «реакційною буржуазною культурою Заходу», замовчуванні зв'язків української культури з російською [19; 228].

Монополія влади на визначення пріоритетних напрямів у науці, на тотальний ідеологічний контроль простежувалася в процесі широкомасштабних дискусій з питань філософії, мовознавства, які було розгорнуто на межі 40-50-х років ХХ ст.

Третій етап «ждановщини» тривав із 1951 по 1953 рр. Поштовхом до нової хвилі критики творчої інтелігенції стала редакційна стаття в газеті «Правда» у липні 1951 р. «Проти ідеологічних перекичень в літературі» за вірш В. Сосюри «Любить Україну». Цей вірш було названо «в основі своїй ідейно-порочним твором». Згодом розгортаються кампанії чисток у музиці – викриття «помилки» композитора К. Данькевича та автора лібрето О. Корнійчука в опері «Богдан Хмельницький».

Під особливим тиском знаходилась західноукраїнська інтелігенція. Окрім тотального контролю з боку радянських та партійних структур, значну увагу їй приділяли радянські спецслужби. У Львові та інших містах західного регіону найлегше було шукати «відьом», з огляду на специфіку цього краю, високий рівень розвитку науки і культури, національну свідомість населення, збройний опір новим окупантам. Саме тому в західних областях України боротьба проти «ворожої ідеології» набрала особливо великого розмаху [9; 145]. На постійних зборах активу інтелігенції Львова різко критикувалися за «націоналістичну» діяльність І. Вільде, Я. Галан, В. Діляєв,

П. Карманський, П. Козланок, М. Рудницький, А. Шмигельський [11; 423–424], [7; 4]. За «націоналістичну обмеженість та вплив західноєвропейської та американської музики, що виродилася», критиковано львівських композиторів М. Колессу, Т. Майєрського, Р. Сімовича, А. Солтиса, А. Кос-Анатольського та ін.

Висновки. Повоєнні роки виявилися завершальним етапом формування в країні сталінського абсолютизму, в тому числі в духовній сфері. Тоталітарний режим продовжив нагнітання напруженості в суспільстві, розгорнув чергові ідеологічні кампанії, переслідування інакодумців, нову хвилю репресій. Вся культурна політика влади мала яскраво виражений ідеологічний характер, при якій держава намагалася підпорядкувати собі всі прояви духовного життя суспільства. Партійна лінія А. Жданова, Л. Кагановича, М. Хрушова вимагала від українських культурних діячів, щоб українська культура «тісніше зливалась з великою російською культурою». У республіці під гаслами боротьби проти українського буржуазного націоналізму, космополітизму та сіонізму, а також вейсманізму-морганізму, було безпідставно критиковано багатьох діячів науки і культури, розформовано низку українських наукових інститутів тощо.

Список використаної літератури

1. **Аксёнов Ю.** Послевоенный сталинизм : удар по интеллигенции / Ю. Аксенов // Кентавр. – 1991. – № 10–12. – С. 80–89.
2. **Баран В.** Україна 1950–1960-х рр. : еволюція тоталітарної системи / В. Баран. – Л. : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1996. – 448 с.
3. **Баран В.** Україна в умовах системної кризи (1946–1980-і рр.) / В. Баран, В. Даниленко. – К. : Альтернативи, 1999. – Т. 13. – 304 с.
4. **Веселова О.** Українське суспільство в 1945–1953 рр. : ідеологізація по-сталінськи / О. Веселова // Історичний журнал. – 2005. – № 1. – С. 88–96.
5. **Даниленко В.** Українська інтелігенція як об'єкт репресивної політики сталінського режиму в повоєнний період (1946–1953 рр.) / В. Даниленко // Проблеми історії України. – Вип. 7. – 2003.
6. **Державний архів Львівської області** (далі – ДАЛЮ). Ф. П. 3 (Львовский обком Компартии Украины), оп. 1, спр. 414. Стенограмма (оригиналы) совещания интеллигенции г. Львова о серьезных недостатках и ошибках в идеологической работе. 1946 год.
7. **Державний архів Львівської області.** Ф. 3808, оп. 1, спр. 1. (од. зб. № 10) Протоколи засідань закритих партійних зборів за 1947 рік.
8. **Енциклопедія Українознавства.** – К. : Глобус, 1994. – Т. 2. – 800 с.
9. **Ільницький М.** Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття / М. Ільницький. – Л. : Місіонер, 1999. – 212 с.
10. **Кожукало І.** Вплив культури особи Сталіна на ідеологічні процеси на Україні в 1940 – поч. 50-х рр. / І. Кожукало // Український історичний журнал. – 1989. – № 2. – С. 14–25.
11. **Культурне життя в Україні. Західні землі.** Документи і матеріали. 1939–1953. – К., 1995. – Т. 1. – 747 с.
12. **Марусик Т.** Західноукраїнська гуманітарна інтелігенція : реалії життя та діяльності (40–50-ті рр. ХХ ст.) / Т. Марусик. – Чернівці : Рута, 2002. – 463 с.
13. **Политическая история : Россия – СССР – Российская Федерация :** в 2 т. – М. : ТЭРРА, 1996. – Т. 2. – 720 с.
14. **Советское общество : возникновение, развитие, исторический финал :** в 2 т., Т.2. : Апогей и крах сталинизма. – М. : РГУ. – 1997. – 761 с.
15. **Україна ХХ ст. : культура, ідеологія, політика :** зб. ст. – К. : Ін-т історії України НАН України, 1996. – 200 с.
16. **ЦДАГОУ.** Ф. 1. оп. 23, спр. 4512. Стенограмма Пленума ССП Украины, состоявшегося 15 сентября 1947 года.
17. **ЦДАГОУ.** Ф. 1. оп. 23, спр. 4511. Стенограмма выступления писателей Украины на приеме у Секретаря ЦК КП(б)У тов. Кагановича. 19 сентября 1947 года.
18. **Центральний державний архів громадських об'єднань України** (далі – ЦДАГОУ). Ф. 1. оп. 1, спр. 731. Резолюция и постановление Пленума ЦК КП(б)У. 17 августа 1946 года.
19. **Шаповал Ю.** Україна ХХ століття : особи та події в контексті важкої історії / Ю. Шаповал. – К. : Генеза, 2001. – 560 с.

Резюме

На основі вивчення архівних матеріалів та праць узагальноючого характеру аналізуються особливості ідеологічних кампаній, організованих в сфері культури проти української інтелігенції у перше повоєнне десятиріччя.

Ключові слова: ідеологія, культура, інтелігенція, постанова.

Summary

Siruk N. The ideological supervision of the cultural sphere of Ukraine (second half of the 40's – early 50 th of XX c.)

On the basis of study of the archived materials and row of labours of summarizing character the features of ideological campaigns light up and analysed against intelligentsia in Ukraine in the first post-war decade.

Key words: ideology, culture, intelligentsia, decision.

Аннотация

Сирук Н.М. Идеологический надзор за культурно-научной сферой Украины (вторая половина 40-х – начало 50-х годов XX в.)

На основе изучения архивных материалов и работ обобщающего характера анализируются особенности идеологических кампаний в культурной сфере против украинской интеллигенции в первое послевоенное десятилетие.

Ключевые слова: идеология, культура, интеллигенция, постановление.

Надійшла до редакції 14.10.2014 р.

УДК 78.07(477):314.743

В.Г. Дутчак

ТРАДИЦІЇ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА В АВСТРАЛІЇ

Мистецтво бандуристів діаспори – складова загальної духовної культури українського народу, що охоплює широкі сфери діяльності як у виконавстві, творчості, конструюванні інструментарію, так і громадській, методично-педагогічній, видавничій справах. Розвиток бандурного мистецтва в середовищі діаспори впродовж XX ст. відбувався неоднорідно. Відмінності у його функціонуванні зумовлені часово-хронологічними, просторово-географічними, соціокультурними і економічно-політичними чинниками розвитку країн, де функціонували бандурні осередки. Якісні показники розвитку бандурного мистецтва визначалися характером еміграційних хвиль, що різнилися за причинами їх виникнення, а відповідно і за соціальним, освітнім, інтелектуальним станом її представників. Створення мистецьких осередків, у т.ч. і бандурних, зумовлювало специфіку соціокультурної та естетичної ситуації країни еміграції.

Австралія входить до переліку країн активного переселення українців лише після II Світової війни, що пов'язано з третьою, а сьогодні й з четвертою еміграційними хвилями. Саме війна, попри військові катаклізми, зумовила яскравий ріст національного та державно-політичного руху в Україні. «Для третьої хвилі масової еміграції українців притаманною була організаційна та соціальна динаміка, яку зумовив притік української інтелігенції, зокрема й діячів музичної культури» [9; 90]. Ця хвиля носила політичний характер і сформувалася у таборах ДР – ДП (переміщених осіб).

Табори для переміщених осіб у західних зонах Німеччини, Австрії, Італії проіснували недовго (1946-1950 рр.), проте стали важливими центрами громадської та культурної діяльності українських емігрантів. Саме тоді відбувається подальша рееміграція до Великобританії, США, Канади і Австралії. Українська етнічна «громада Австралії є наймолодшою в західній діаспорі» [9; 102]. Серед українських біженців було чимало художньої інтелігенції, зокрема музикантів-бандуристів, які продовжили розвиток бандурного мистецтва в зарубіжжі. Провідним чинником етнічного виживання української спільноти, віддаленій географічно й відрізаний у культурному та інформаційному сенсі від України, стали численні громадські, релігійні, культурно-мистецькі, молодіжні, політичні й ін. організації, що виникали від початку масового поселення українців. Основні зусилля й засоби українська діаспора в Австралії віддавала збереженню та розвитку української культури, українознавства загалом. За рівнем активності та досягнень у сфері культури українці часто переважають інші, значно чисельніші діаспорні групи Австралії.

Метою статті постає аналіз розвитку традицій бандурного мистецтва на австралійському континенті.

Матеріалом для статті слугували наукові й енциклопедичні видання – «Енциклопедія української діаспори» (Т.4 «Австралія – Азія – Африка») [8], Енциклопедія сучасної України (Т. 1) [7], «Альманах українського життя в Австралії» [1], «Українці в Австралії : матеріали до історії поселення українців в Австралії» [15–16], статті в періодиці української діаспори, дослідження автора [3–6], розвідки Г. Карась [9], В. Мішалова [10–13], В. Трошинського [14], К. Чернової [19], а також опрацювання матеріалів, отриманих у результаті спілкування з В. Мішаловим, П. Деряжним, Л. Ковальчук.

Популяризація бандури в світі пов'язана з діяльністю як окремих виконавців, так і колективів бандуристів. Вони були носіями як певних регіональних традицій бандурного виконавства, так і репрезентантами загальних надбань української музичної культури. Звідси, в результаті аналізу діяльності представників бандурного мистецтва окремих країн, можна визначити рівень як взаємовпливів, з одного боку, так і власних, питомою ознак розвитку бандурного мистецтва в країні еміграції, з іншого.

З кобзарством пов'язане поняття традиції і школи. На векторі розвитку «Україна – діаспора», ці поняття набувають значної ваги, оскільки саме в діаспорі часто зберігалися ті звичаї, традиції, національно-культурні пріоритети, яким не було місця в ідеологічному «прокрустовому ложі» радянської України. Зарубіжжя виступило потужним «консервантом» багатьох національних музичних традицій, зокрема і кобзарських.

В Австралії це мистецтво розвивалося завдяки діяльності окремих митців, що стимулювали створення ансамблів і шкіл навчання гри на інструменті. «Школа, з одного боку, є частиною традиції, свого роду механізмом утворення традиції, з іншого, традиція відображається за допомогою школи, оскільки школа є «ланкою передачі» в розвитку і збереженні традиції» [20; 128]. Попри економічні і побутові труднощі, з якими зіштовхнулись українські емігранти в Австралії, вони одразу ж розгорнули широку культурну діяльність, де на першому місці були пісня й музична творчість [8].

Від середини 1950-х років бандура здобула широку популярність серед молоді. У Сідней кобзарське мистецтво популяризував Г. Бажул (1906-1988 рр.) – учень Г. Хоткевича в Харківському музично-драматичному інституті. У 30-х роках в Україні був репресований. На початку 40-х він повертається із Сибіру до Харкова, де виступає як соліст-бандурист. У 1944 р. концертував у Західній Україні разом із бандуристами школи Ю. Сігалевича. У Німеччині в таборовий період був учасником Капели бандуристів ім. Т. Шевченка, організував братство ім. О. Вересая. З 1948 р. емігрує до Австралії, де стає організатором Ансамблю ім. Г. Хоткевича, пропагує спадщину свого педагога, публікує статті. Для молоді написав «Школу гри на бандурі». Серед його кращих учнів – В. Мішалов.

Ф. Деряжний (1905-1981 рр.) – родом із Полтавщини, бандурист-аматор. У 30-ті роки захопився виробництвом бандур. У воєнний час мав власну майстерню в таборі Вайсенбург. У 1950 р. емігрував до Австралії, де продовжує виступати як бандурист, виготовляв інструменти (київсько-чернігівського типу, пізніше харківсько-полтавського), керував Ансамблем ім. Г. Хоткевича після Г. Бажула. Виступав разом із сином Петром.

Ансамбль бандуристів ім. Г. Хоткевича в Сідней організований у червні 1964 р. Г. Бажулом з метою плекати кобзарське мистецтво в Австралії і, зокрема, вдосконалювати пропагований Хоткевичем харківський спосіб гри на бандурі. У 1972 р. ансамбль нараховував 12 осіб, а 1988 р. – 9. До 1971 р. його очолював Г. Бажул. Від 1978 р. заступником керівників був П. Чокула. Ансамбль у своєму складі мав учасників із Сіднея, Мельбурна (місцевий керівник – Г. Березняк), Аделаїди. Репертуар охоплював козацькі, історичні й сучасні ліричні пісні. Перший самостійний концерт колектив дав у березні 1970 р. у м. Воллонгонг. Турне по Австралії 1978 р. охопило міста Перт, Аделаїду, Джілонг, Мельборн, Брізбан і Воллонгонг. Того ж року в Австралії вийшла їх перша «Кобза і пісня». Ансамбль виступав на зібранні українців Австралії, фольклорному фестивалі в Сіднейській опері, на сіднейському радіо й телебаченні.

У 1972 р. при ансамблі засновано школу гри на бандурі на чолі з П. Деряжним. Школа пізніше була підпорядкована Центральній рідній школі в Сідней, її адміністратором став І. Жестовський. Під керівництвом Деряжного ансамбль 1985 р. влаштував у Сідней крайовий кобзарський семінар із 26 учасників. Школу бандуристів згодом очолювали її колишній учень В. Мішалов та Є. Кульчицький і М. Кендало.

П. Деряжний – диригент, бандурист. Народився 2.07.1946 р. у Кальдені (Німеччина). Приїхав до Австралії в 1950 р., жив у Ньюкастелі (1951-1966 рр.), після – в Сідней. Закінчив місцевий інститут технології за спеціальністю «інженер-електрик» (1972 р.), а згодом отримав кваліфікацію вчителя співу (1978 р.) і співака-виконавця (1980 р.). В Едмонтоні (Канада) вивчав диригентуру (у В. Колесника) та церковну музику.

П. Деряжний очолював ансамбль бандуристів ім. Г. Хоткевича (від 1972 р.), був диригентом хору «Боян» (1982-1986 рр.), жіночого хору «Суцвіття» (від 1986 р.), ансамблю ім. В. Івасюка (1984 р.); здійснив музичне оформлення «Думи про С. Петлюру» на сл. І. Кучугури-Кучеренка та ліричних пісень на слова українських поетів Австралії й Канади; аранжував народні пісні для мішаного хору з інструментальним супроводом. Деряжний утверджував т. зв. «полтавську» техніку гри на бандурі (близьку до харківської), випустив платівку «Кобза і пісня». До його творчих здобутків належать численні обробки і аранжування для бандури: в супроводі харківської бандури популярних українських народних пісень для голосу («Взяв би я бандуру», «Добрий вечір дівчино», «Про Морозенка», «Ой у полі верба», «Ой ходила дівчина бережком», «Сиджу я край віконечка», «Ой там коло млина», «Ой за гаєм, гаєм» та ін.), обробки пісень на вірші Т. Шевченка («Ой літа орел», «Садок вишневий», «Думи мої», «Встає хмара» та ін.), аранжування творів В. Івасюка («Водограй», «Червона рута», «Пісня буде поміж нас», «У долі своя весна»). Він автор перекладів для капели бандуристів (з супроводом для харківського типу інструментарію) творів «Нагадай бандуро співами» Г. Китастого, «Про Нечая» О. Кошиця, «Гей злітались орли» К. Стеценка, Марш «Вперед» В. Божика, колядок і шедрівок «Нова радість стала», «Добрий вечір», «Бог Предвічний», «Днесь поюще» К. Стеценка, «Різдвяні дзвони» С. Концевича, «Бог Предвічний» С. Людкевича, «Воскликніте Господеві», «Як славний наш Господь» Д. Бортнянського, інструментальних творів «Коломийка», «Запорожець», «Великий гопак», «Народна фантазія» та ін.

Як заступник керівника ансамблю бандуристів, П. Деряжний почав компонувати пісні на слова українських поетів: «Надія» на слова Лесі Українки, «Наш отаман Гамалія» на слова Т. Шевченка, «Де Дніпро наш котить хвилі» на слова С. Масляка. Пізніше ним створені патріотичні пісні «Кобза і пісня» та «Слава Отаману», записані на платівку ансамблю бандуристів ім. Г. Хоткевича. Як зауважує В. Мішалов, «мелодії цих пісень відзеркалювали сучасну пору, використовуючи нові ритми та мелодійні фігурації» [13]. На вимогу культурно-громадянських потреб української діаспори в його доробку з'являються нові обробки народних пісень та композиції: «Дума про Петлюру», «Генералові Чупринці», «Прапори України» [13].

Ансамбль бандуристів ім. Г. Китастого заснований 1974 р. при пластовій станиці в Аделаїді. Його керівниками були Б. Жолкевич, Л. Гавришкевич, А. Ростек та Ю. Полішко. 1979 р. ансамбль провів турне разом з іншими мистецькими колективами Південної Австралії по містах східних штатів країни. Г. Китастий (США), на честь якого названо ансамбль, присвятив йому свою композицію «Вперед до щастя і мети» (сл. К. Рошко).

У Мельбурні кобзарське мистецтво започаткував Д. Носяра. У 1978 р., а І. Якубович створив Школу гри на бандурі ім. Лесі Українки в Нобл Парку (1984 р.). Школа, а потім і ансамбль брали участь в українських концертах і академіях. Бандуристи співпрацювали з Молодечим Кафедральним хором у Мельбурні і з хором «Черемош», виступали на фольклорних фестивалях компанії Шел (від 1982 р.), крайових семінарах бандуристів у Сідней (1981, 1985 рр.) і Мельбурні (1983, 1984 рр.). Завдяки старанням І. Якубовича, гру на бандурі запроваджено в місцевій консерваторії як предмет за вибором. Першим випускником бандури став Г. Батицький. Створюються й інші колективи. Ансамбль бандуристів «Колорит» заснований у Мельбурні 1978 р. під керівництвом Г. Корінь. В Аделаїді діяв пластовий ансамбль бандуристів під керівництвом Л. Гавришкевич. У Перті створено групу бандуристів «Відгомін» (кер. С. Прушинська). У Сідней (1981, 1985 рр.) і Мельбурні (1983, 1984 рр.) відбулися крайові семінари бандуристів. У штаті Вікторія гра на бандурі прийнята як предмет до матуральних іспитів загальноосвітньої школи. З 1976 р. виходив не періодично журнал «Бандурист», редагований М. Мішаловим і його внуком. «Бандурист» публікував нариси з історії інструмента, відомості про стрій, конструкцію, настроювання бандури. Окремі сторінки присвячувалися нотній грамоті і методиці гри: способам звуковидобування, штрихам, друкувалися портрети видатних бандуристів ХХ ст. – Г. Хоткевича, Г. Китастого, В. Ємця, З. Штокалка; аналізувалися історія кобзарства і становлення ансамблевого музикування, зокрема, історія Капели ім. Т. Шевченка. На сторінках видання констатувалися успіхи молодих бандуристів Австралії, солістів і колективів. Саме в Австралії розпочинається життєвий і творчий шлях одного з найяскравіших бандуристів сучасності В. Мішалова.

Народився він 4 квітня 1960 р. у Сідней (провінція Новий Південний Уельс). Закінчив Сіднейський університет (1984 р.), магістратуру місцевого коледжу (1986 р.). Розпочав студіювати бандуру з 1970 року, вивчав гру харківським способом у П. Деряжного і Г. Бажула в Сідней. У 1988 р. виграв грант Австралійської мистецької ради на продовження навчання гри на бандурі в Північній Америці. Саме там Віктор знайомиться з провідними представниками бандурного мистецтва українського зарубіжжя ХХ ст. – П. Гончаренком, П. та Г. Китастими, переймаючи у них досвід. Особливий вплив на формування музиканта мали спілкування з видатними бандуристами В. Ємцем та Л. Гайдамакою. Він бере у них інтерв'ю, записує репертуар, аналізує прийоми гри на інструменті харківського типу, зафіксує досвід віртуозного стилю виконання.

На 1979-1981 рр. припадає час його стажування в Київській консерваторії ім. П. Чайковського. Тут він опановує інструмент київського типу в проф. С. Баштана, вдосконалює свою майстерність, вивчає твори концертного репертуару бандуриста. Уроки диригування бере у М. Щоголя, вокалу навчається у проф. М. Єгоричевої.

В. Мішалов виявив зацікавлення і старосвітською бандурою, гру на якій вивчає у київського кобзаря Г. Ткаченка, засвоює від нього традиційний кобзарський репертуар (думи, історичні пісні, псалми тощо). Повернувшись до Австралії, популяризує бандуру в Аделаїді, Мельбурні, створює тріо бандуристів. Наслідком його діяльності в Австралії стала організація ансамблів у містах Мельбурні, Канберрі, Сідней. З 1981 р. засновується організація «Українські кобзарські семінари Австралії», що ставить метою щорічне проведення курсів навчання гри на бандурі, а також введення бандури до програми консерваторії. Австралійський період діяльності В. Мішалова став значним поступом для формування методичних засад викладання гри на інструменті, переконання у правильності виконавської орієнтації на харківський тип інструмента [5].

Переселившись до Торонто (Канада), В. Мішалов не полишає зв'язків з Австралією. Влітку 2010 р. він провів по Україні й Австралії, за підтримки австралійської громадської організації «Товариство українського козацтва ім. І. Богуна», концертний тур «Шляхами кобзарів». На ньому прозвучали твори Г. Хоткевича («Невільничий ринок у Кафі», мелодекламації «Я знов один» і «Рано спустилися» (сл. М. Філянського), обробка Думи «Буря на Чорному морі»), П. Гончаренка («Таращанський козачок», «Музичний момент»), Дума «Про бідну вдову» (від Г. Ткаченка), авторські твори В. Мішалова інструментальні «Карпатська рапсодія» і «Українська рапсодія», вокально-інструментальні «Пісня Мазепи» (сл. М. Степаненка), «Про Сагайдачного» (сл. В. Онуфрієнка), «Сільський адвокат» (сл. М. Домонтовича) та ін. [6; 326].

Сьогодні В. Мішалов, продовжуючи настанови своїх австралійських педагогів, популяризує харківську бандуру, її конструкцію, методику гри, репертуар не лише на виконавському, але й на науковому рівні. Він захистив дисертацію і видав монографію за її результатами (2013 р.) [10–11].

Школа юних бандуристів у Сідней заснована 1972 р., пізніше влилася до Української центральної школи ім. Княгині Ольги. Учні школи виступали спільно з ансамблем ім. Г. Хоткевича. 1976 р. керівництво перебрав випускник школи В. Мішалов, а згодом Р. Мішалова, пізніше Є. Кульчицький. У школі існували три групи – початківці, середня і старша.

На сучасному етапі в Австралії і Новій Зеландії активно концертує П. Деряжний, часто виступаючи і в дуеті з дружиною Нілою.

Бандуру популяризує також і випускниця Національної музичної академії ім. П. Чайковського (клас проф. С. Баштана) Л. Ковальчук (н. 1968 р.). Вона виступає як солістка-бандуристка, дає уроки гри на інструменті й співу, виступає в шевченківських концертах. Таким чином, в Австралії в другій пол. ХХ – початку ХХІ ст. бандурне мистецтво розвивається лише періодично, його динаміку забезпечують окремі ентузіасти. Саме особистий внесок бандуристів забезпечив професійний рівень цього мистецтва. Серед індивідуальних напрямів діяльності бандуристів – виконавський, диригентський, композиторський, організаційно-просвітницький, навчально-методичний. Однак, переважання ансамблевого виконавства створює популяризацію бандури, її роль як чинника етнічної самоідентифікації. Успішні виступи молодого покоління,

яке вивчало бандуру, забезпечує національну приналежність до українського етносу, сприяє збереженню культурних традицій. Завдяки діяльності Г. Бажула, Ф. Деряжного, П. Деряжного, В. Мішалова та ін. в Австралії не лише збереглися, але й отримали продовження пріоритети харківської школи гри на бандурі, відповідного інструментарію та методики гри, започаткованої Г. Хоткевичем.

Список використаної літератури

1. *Альманах українського життя в Австралії*. Видання українського часопису «Вільна думка» та Фондації українознавчих студій в Австралії. – Сідней, 1994. – 936 с.
2. *Гостя із Сіднея* : [розм. із бандуристом, випускницею Терноп. музичилища, викладачем муз. ін-ту в Сідней Л. Ковальчук] / розмовляла О. Прохорець // Соломія.– 2008. – № 2 (черв.). – С. 4.
3. *Дутчак В. Г.* Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : моногр. / В. Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.+ 72 іл.
4. *Дутчак В. Г.* Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... док. миств. : 17.00.03 / Ін-т мистецтв., фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України / Дутчак В. Г. – К., 2014. – 580 с.
5. *Дутчак В. Г.* Пошук синтезу традицій і новацій української бандури в творчій діяльності В. Мішалова / В. Дутчак // Мистецтвознавчі зап., 2007. – Вип. 11. – С. 170–177.
6. *Дутчак В.* Музична і науково-методична спадщина Гната Хоткевича в українському зарубіжжі / В. Дутчак // Вісник Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – Вип. XII–XIII. – С. 151–156.
7. *Енциклопедія сучасної України* / НАН України; НТШ; Координаційне бюро Енциклопедії сучасної України НАН України / І. М. Дзюба (голов. ред.). – К., 2001. – Т. 1. – [А]. – 825 с.
8. *Енциклопедія української діаспори* : у 7 т. – Т.4 : Австралія – Азія – Африка. – К. ; Нью-Йорк ; Чикаго ; Мельборн : Інтел, 1995. – 250 с.
9. *Карась Г. В.* Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : моногр. / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
10. *Мішалов В. Ю.* Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01 / Мішалов В. Ю. ; Харків. держ. акад. культури. – Х., 2009. – 347 с.
11. *Мішалов В.* Харківська бандура : культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті / В. Мішалов. – Х. : Вид. Савчук О. О., 2013. – 368 с. ; 109 іл. Вип. 7.
12. *Мішалов В.* Шляхами кобзарів. Ансамбль бандуристів ім. Г. Хоткевича і бандурне мистецтво в Австралії (Рукопис) / В. Мішалов. – Торонто, 2010. – 33 с.
13. *Мішалов В.* Петро Деряжний : бандурист, композитор, диригент (Рукопис) / В. Мішалов. – Торонто, 2010. – 18 с.
14. *Трощинський В.* Українці в світі / В. Трощинський, А. Шевченко // Україна крізь віки. – Т. 15. – К., 2001. – 142 с.
15. *Українці в Австралії* : матеріали до історії поселення українців в Австралії. – Мельбурн : Накладом Союзу укр. орг. Австралії (СОУА). – Ч. I. – 1966. – 862 с.
16. *Українці в Австралії* : матеріали до історії поселення українців в Австралії. – Мельбурн : Накладом СОУА. – Ч. II. – 1968. – 1104 с.
17. *Українці в Австралії* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litopys.com.ua>
18. *Українській діаспорі в Австралії 65 років* (Виступ М. Галабурди-Чигрин під гаслом «Минуле, теперішнє, майбутнє») / ЗДВИГ українців Австралії в Сідней в днях 7–9 черв. 2013 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.patriyarkhat.org.ua/ukrajinskij>
19. *Чернова К.* Українська діаспора як соціокультурна система / К. Чернова. – К., 2011. – 347 с.
20. *Шатова И.* Стилевые основы Одесской хоровой школы : дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Шатова И. А. – О., 2005. – 219 с.

Резюме

Розглянуто етапи становлення і розвитку бандурного мистецтва на австралійському континенті впродовж ХХ – початку ХХІ ст. Виокремлено здобутки педагогів, солістів, колективів, майстрів бандури. Проаналізовано ступінь збереження в Австралії традиційних жанрів, форм і способу гри на бандурі.

Ключові слова: Австралія, українська діаспора, бандура, бандурне мистецтво, традиція, ансамблі бандуристів.

Summary

Dutchak V. Traditions of bandura art in Australia

The article describes the stages of development and incipience of bandura art on the Australian continent during the XX-XXI century. Author determined the achievements of teachers, soloists, bands, bandura masters. It is analyzed the preservation degree of traditional genres, forms and styles of playing the bandura in Australia.

Key words: Australia, Ukrainian diaspora, bandura, bandura art, tradition, bandura players' ensembles.

Анотація

Дутчак В.Г. Традиції бандурного мистецтва в Австралії

Рассмотрены этапы становления бандурного искусства на австралийском континенте в XX – начале XXI ст., выделено достижения педагогов, солистов, коллективов, мастеров бандуры. Проанализировано состояние сохранения традиционных жанров, форм и способов игры на бандуре.

Ключевые слова: Австралия, украинская диаспора, бандура, традиция, ансамбли бандуристов.

Надійшла до редакції 11.11.2014 р.

УДК 783(477.043.3)

Л.В. Терещенко-Кайдан

РУКОПИСНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ ТА ГРЕЦІЇ ЯК СВІДЧЕННЯ ПАРАЛЕЛІЗМУ І ОСОБЛИВОСТЕЙ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ДВОХ КРАЇН

Звертаючись до питань, пов'язаних із проблемою паралелізму та особливостей розвитку духовної культури України й Греції XVII-XVIII ст., стає зрозуміло, що відповідь на ці запитання краще шукати в рукописному надбанні двох країн.

Найяскравішим виразником традицій та культурних цінностей, генетичним кодом нації є рукописна спадщина. З попередніх досліджень видно, що проблема слов'янського рукописного надбання й, особливо, українського рукопису, незважаючи на наявний фонд описової літератури, є малодослідженим і потребує на наукову увагу.

Однією з центральних тем цієї проблематики є виокремлення українських рукописів з масиву елліно-слов'янського рукописного фонду. Це є метою нашого дослідження.

Основними матеріалами для дослідження є рукописна спадщина України, Болгарії, Сербії та Греції, що знаходиться за межами України. Джерельною базою, до якої необхідно звертатися для висвітлення теми, є каталоги – описи різних рукописних зібрань: каталоги рукописної слов'янської (кириличної) колекції монастиря Хіландар, що на Афоні та Опис кириличних рукописів національної бібліотеки Белграда, упорядником яких є Дм. Богданович [4, 5], каталоги Зографського монастиря (упорядники Х. Кодов, Б. Райков, С. Кожухаров) [6, 13], Опис колекції національної бібліотеки м. Софія (упорядник М. Стоянов) [12] та болгарських рукописів (упорядник К. Катаджиева) [10], розгорнутий опис слов'янських рукописів Свято-Пантелеймонового монастиря (Афон) А-Е. Н. Тахиаоса [2], каталог Віденської колекції, упорядкований Г. Хунгером [9], колекція сучасної Македонії (Скоп'є) [11], Бухаресту [8] та колекція Анкари [7].

Не зважаючи на численні пожежі, повені та пограбування колекцій слов'янська рукописна спадщина досить численна. За різних обставин вона майже не затримувалась у місцях свого написання, а переміщалась світом. Переносили рукописи мандрівники, що випадково знаходили їх у зруйнованих монастирях, ченці, що обмінювалися книжками, або брали з собою написані вдома кодекси, і разом із ними потрапляли до далеких грецьких монастирів на служіння Богу. Інколи ченці-греки самі продавали рукописи для підтримки фінансової кризи у монастирях. Рукописи виступали як трофеї загарбників і як подарунки при посольствах тих чи інших місій. Поступово рукописна спадщина почала переміщатися до національних (народних) сховищ тих країн, до яких належав монастир. Наприклад, колекції з монастиря Хіландар перемістилися до Белграда, а з Зографу до Софії. Таке переміщення зовсім не означає, що в колекцію увійдуть виключно сербські або болгарські рукописи. Все зібрання забиралося й перевозилося з монастиря до бібліотечного сховища. А вже фахівці бібліотеки, у зручному для них світлі, робили опис наявних у колекції рукописів [4, 13].

Усю слов'янську (кириличну) рукописну спадщину можна поділити за регіонами, тобто за тим місцем, де на даний момент зберігається рукопис, куди він потрапив після переміщення від переписувача, перекладача, упорядника або автора.

Регіонально слов'янські рукописи з Греції розповсюдились разом з еллінськими колекціями по світу, що є найяскравішим свідченням паралелізму розвитку духовної культури слов'ян та греків. Величезний фонд кириличної рукописної книги зберігається в Росії (Москва, Санкт-Петербург). Відомо, що в Росію з православного сходу ввозилися коштовні, в тому числі й рукописні, надбання, наприклад з Афону [1].

Наступним місцем накопичення рукописної кириличної книги є балканський півострів, а саме Болгарія, Сербія, Македонія, Румунія. Окремо можна виділити колекції Відня, Ватикану, Венеції і, навіть Анкари. Необхідно також пам'ятати й про сховища самої Греції і про монастир Св. Катерини на Синаї. Принаймні, таку географію охоплює дослідження слов'янських рукописів на даному етапі.

Розподіл рукописів класифікується й за місцем збереження та сховищами: 1) офіційні бібліотечні фонди; 2) монастирські колекції; 3) приватні колекції. А далі, вже в межах конкретної колекції, рукописи поділяються за жанрами на: 1) історичну книгу; 2) філософські праці; 3) праці релігійного змісту; 4) збірники тощо. В свою чергу, кожен із жанрових розділів може ділитися на підрозділи. Наприклад, книги релігійного змісту діляться на священно-церковні, церковно-богослужбові, паралітургічні та ін. Узагалі комплектування, зашифровка кожної окремо взятої колекції, особливий, притаманний тільки їй механізм. А поєднання цих механізмів формує єдиний організм, що має назву «рукописна спадщина».

За місцем збереження, як уже наголошувалося, колекції поділяються на офіційні фонди, монастирські та приватні колекції. До офіційних можна віднести колекції Національної бібліотеки Греції (м. Афіни), Інституту рукопису *Μομψ Βλαταζοv*, Інституту балканістики *Ιδρυμα μελετων χειρσοφουεσων του αιφου*, Інституту Македонії *εταπεια μακεδονικου σπουδου*, Бібліотека університету ім. Аристотеля (м. Салоніки), Національної бібліотеки Сербії (м. Белград), Національної бібліотеки Болгарії (м. Софія), Австрійської національної бібліотеки (м. Відень), Румунської національної бібліотеки (м. Бухарест), з фондів бібліотеки Туреччини (м. Анкара), Національної бібліотеки Македонії (Скоп'є).

До монастирських колекцій належать зібрання монастирів Св. Гори Афон (Ватапед, Велика Лавра, Дахіар, Зограф, Каракал, Св. Пантелеймонов монастир (Русик), монастир Понтократор та Свято-Іллінський скит, Хіландар). Крім того, до грецьких монастирських колекцій можна зарахувати зібрання Калаврити і Метеор.

Однією з найвидатніших монастирських колекцій є зібрання монастиря Св. Катерини на Синаї. Чимало слов'янських кирилических рукописів зберігається у монастирях Болгарії (Стропольський монастир) та Сербії (монастир, Високі Дечани).

З приватних колекцій можна виділити зібрання А.-Е. Н. Тахіаоса, о. Ірмолая Мусораса, Реймса Міклаза тощо.

За своїм наповненням колекції бувають різні. Одні – діляться за хронологією, інші – за науками (історія, філософія, філологія), деякі – за жанрами, а інші – змішані.

Часто дослідники виділяють мовні особливості рукописів. За цими особливостями вірогідніше за все відшукати, наприклад український рукопис. Але, українські рукописні пам'ятки писані церковнослов'янською мовою і потребують ретельного діалектичного дослідження. Добре, якщо чітко видно приналежність того чи іншого рукопису до української традиції, тоді можна свідчити про те, що цей рукопис український. А якщо рукопис писаний, наприклад шістьма різними почерками, в різні часи з інтервалом не у роки, а у століття. Якщо цей рукопис писаний різними способами письма, наприклад півуставом та скорописом. Тоді доводиться звертатися до інших засобів дослідження, приміром до богослужбової практики, якщо цей рукопис належить до церковних книг, або до мелодичної лінії наспіву, якщо це нотний рукопис.

У цьому випадку можна навести такий приклад. У колекції монастиря Зограф, що на Афоні, віднайдено цікавий рукопис. І в описі Х. Кодова, Б. Райкова, С. Кожухарова «Описна словянские рукописи в библиотеката на зографския монастиру в Свята гора» [13], і в описі Б. Райкова, С. Кажухарова, Х. Міклаза, Х. Кодова «Каталог на славянските рукописи в библиотеката на зографския монастир в Свята гора» [6], і в еллінському каталозі, і в мікрофільмі цей рукопис значиться як Сербське Євангеліє XIV ст. Тобто, для всіх подальших досліджень цей рукопис є Сербським Євангелієм. Він зарахований до сербських пам'яток, адже писаний сербською мовою, має всі ознаки вважатися сербським.

Дійсно, при першому погляді на рукопис видно, що всі перелічені вище ознаки присутні і якщо не заглиблюватися у внутрішнє наповнення кодексу, не досліджувати пам'ятку ретельно, можна залишити факт наявності сербської мови і констатувати, що це сербське Євангеліє. Але, при більш ретельному перегляді пам'ятки, можна побачити, що в середині Євангелія, між главами, з'являється болгарська мова, присутній знак § – параграф. Вчитавшись у текст, розумієш, що це підручник з історії болгарського царства. Отже, виходить, що перед нами не Сербське Євангеліє, а збірка мішаного типу та змісту.

Євангеліє – священно-церковна книга, а підручник з історії болгарського царства – повчально-історична книга. При цьому, розміщення історії болгарського царства в складі Євангелія здійснювалося за параграфами і не зосереджується в одному, спільному для всього підручника, місті, а розкидано по всьому Євангелію, між главами по кілька параграфів. Складається враження, що цей підручник, як правдиву інформацію про історію болгарського царства, переписувач чи упорядник намагався приховати в тексті Євангелія, і тим самим захистити від знищення свою історію. З цієї точки зору на кодекс виходить, що це надзвичайно цінна болгарська пам'ятка, бо вона несе в собі правдиву інформацію про історію болгарського царства, а сербське Євангеліє відходить на другий план.

Ще складніша ситуація є з українськими рукописами. За часів СРСР московські дослідники майже всі рукописи, писані церковнослов'янською мовою, помістили в один ряд під назвою «русские». Якщо болгарини та серби писали, що, приміром, рукопис належить до галицько-волинських книг, або книг, писаних церковнослов'янською мовою з українським або болгарським діалектом, то російські науковці писали «руський». Правда, інколи зустрічається й такий запис «руський» рукопис з українськими елементами. Це стосується тих кодексів, де пам'ятка надзвичайно цінна, а українську належність приховати неможливо. Тоді з'являються «українські елементи» [3].

Наступним кроком виявлення слов'янського (кирилического), а звідси й українського рукопису, є робота з філігранями. Завдяки надписам у середині тексту або на полях можна визначити місце, дату написання рукопису, особу, яка писала, особу-замовника, й особу, якій цей рукопис призначається, посвячуються, презентується. Наприклад, у Великій лаврі Калаврит зберігаються два унікальних рукописних слов'янських (кирилических) Євангелія. Одне подароване монастирю імператрицею Катериною II, а інше – індійською царицею. Це помітно з дарчих надписів на титульних сторінках. Відомо також, що обидва кодекси презентовані при посольських місіях. Цей факт також відомий з надписів. Обидві пам'ятки є витворами не тільки рукописного, а й ювелірного мистецтва.

До окремої групи рукописів можна віднести ті еллінські пам'ятки, підписані слов'янами. В таких рукописах можна знайти багато цікавих матеріалів, що являють різні грецькі традиції і грецькою мовою свідчать про слов'ян.

У Національній бібліотеці Греції зберігається низка подібних рукописів і кожна з книг унікальна. До них належить літопис монаха Георгія, де він грецькою мовою описує події життя слов'ян; або унікальна збірка, в якій міститься візантійська диригентська система «Хірономія», збережена слов'янами.

Слов'янські книги з монастирів Афону несуть у собі, окрім мовних особливостей, історично-біографічної інформації, ще й унікальну інформацію про устрій, богослужбову практику, видатні події конкретного монастиря. Наприклад, відомо, що разом із грецьким богослужінням у тих монастирях Афону, де перебували слов'янські монахи, проводилося богослужіння слов'янською мовою. А в монастирі Пантократор, за часів П. Величковського, служби велися ще й молдавською мовою. Це могло бути два варіанта служб: 1) окремо еллінська, окремо слов'янська; 2) в складі однієї служби тексти читалися і виконувалися співи різними мовами.

Щодо співів, то тут теж цікава градація. Виконуються або самобутні слов'янські співи, в залежності належності монастиря за численністю ченців, до сербського чи до болгарського. Або в еллінську церковно-співацьку практику домішуються слов'янські інтонації. І тоді спів стає більш милозвучним та сприймається як мелодійний, лагідний, молитвеник. Ці процеси добре простежуються в слов'янських монастирях Св. Гори Афон.

Останні характеристики рукописної спадщини Греції свідчать про особливості і навіть відмінності елліно-слов'янської спадщини, що в поєднанні, доповнюючи одна одну, формують єдину, спільну, грандіозну традицію під назвою «Православний схід». Маючи свої особливості переплітаючись у паралелізмі обрядів, форм, практик формує елліно-слов'янська рукописна спадщина східну православну культуру.

Дослідивши шляхи розвитку, формування в колекції та міграцію слов'янської рукописної книги, можна зробити висновок, слов'янська (кирилична) рукописна спадщина має широку географію місць свого збереження. Рукописні колекції хоча й описані, але майже не досліджені. Окремого дослідження потребують українські рукописи. Знаходячись у складі багатьох колекцій, вони часто приховані під іншими своїми назвами. Потребують окремого дослідження й слов'янами еллінські рукописи, переписувачами яких були слов'яни. Ці пам'ятки можуть багато про що розповісти як слов'янам, так і самим грекам.

Зрозуміло, що різний підхід до дослідження рукопису, різна мета цього дослідження, способи опису рукописів призводять до надзвичайно яскравої, цілісної, комплексної картини слов'янського кириличного рукописного фонду східної, а скоріше європейської практики.

Список використаної літератури

1. *Каталог славяно-русских книг XI-XIV в., хранящихся в ЦГАДА СССР.* – М., 1988. – 349 с.
2. *Тахиаос А. Э.* Славянские рукописи Свято-Пантелеймонова монастыря (Руссик) на Горе Афон / А. Э. Тахиаос. – СПб., 2012. – 200 с.
3. *Турилов А. А.* Славянские рукописи афонских обителей / А. А. Турилов, Л. В. Машкова; под ред. А. Э. Тахиаоса. – Фессалоники, 1990. – 490 с.
4. *Богдановић Д.* Каталог хирилосних рукописа манастира Хиландара / Д. Богдановић. – Белград, 1878. – т. 1. – 321 с.
5. *Богдановић Д.* Опис кирилских рукописа народне библиотеке / Д. Богдановић. – Белград, 1986. – 470 с.
6. *Божидар Р.* Каталог на славянските рукописи в библиотеката на зографския манастир в свята гора / Р. Божидар, С. Кажухаров, Х. Миклас, Х. Кодов. – София, 1994. – 447 с.
7. *Catalogue der manuscrits grics (fonds du sylleges).* – Ankara, 1964, – 268 с.
8. *Hbri manuscripti graesi in bibliothecis Budapestensibus asseruati.* – Budafestimi, 1956, – 91 с.
9. *Herbert Hunger Katalog der griechischen handschriften der osterreichischen national bibliothek.* – Wien, 1961. – 503 p.
10. *Катаджиева К.* Българска ръкописна книга XIX–VII в.: каталог / К. Катаджиева. – София, 1976. – 196 с.
11. *Сланева Л.* Слоаенски ракописи во Македения / Л. Сланева, С. Краневска, Ј. Јакимова. – Скопје – Скопје, 1971. – Т. 1. – 422 с., т. 2. – 182 с.
12. *Стоянов М.* Опис на славянските рукописи в софийската народна библиотека: каталог / М. Стоянов. – София, 1964. – 496 с.
13. *Кодов Х.* Описна словянские рукописи в библиотеката на зографския манастир в Свята гора / Х. Кодов, Б. Райков, С. Кажухаров. – София, 1985. – Т. 1. – 270 с.

Резюме

Йдеться про розвиток слов'янської (кириличної) рукописної книги, формування окремих колекцій та розповсюдження слов'янської рукописної книги світом. Наводиться статистика наявних європейських фондів, де розміщуються слов'янські рукописні колекції. Подаються цікаві факти щодо досліджень слов'янських рукописів.

Ключеві слова: слов'янський (кириличний) рукопис, бібліотеки, фонди, колекції, монастирські колекції, приватні колекції.

Summary

Tereshchenko-Kaidan L. Manuscripts heritage of Ukraine and Greece as evidence of overlap and features of the spiritual culture development of both countries

Manuscript heritage of Ukraine and Greece – cultural heritage, is the spokesman and concurrency features of the development of the spiritual culture of the two countries in the article talking about the development of the Slavonic (Cyrillic) manuscript. On the formation of separate collection and dissemination of Slavic manuscripts world. Provides statistics available European funds, which houses the Slavic manuscript collection. Provides interesting facts about the studies of Slavic manuscripts.

Key words: slyansky (Cyrillic) manuscript libraries, foundations, collection, monastic collections, private collections.

Анотація

Терещенко-Кайдан Л.В. Рукописное наследие Украины и Греции как свидетельство параллелизма и особенностей развития духовной культуры стран

Речь идет о развитии славянской (кириллической) рукописной книги. О формировании отдельных коллекций и распространения славянской рукописной книги миром. Приводится статистика имеющихся европейских фондов, где размещаются славянские рукописные коллекции.

Ключевые слова: сляньський (кириллический) рукопис, бібліотеки, фонди, колекції, монастирські колекції, частні колекції.

Надійшла до редакції 8.10.2014 р.

УДК 7.012+745/749]:39

І.А. Юрченко

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНИХ ГАЛУЗЯХ ДИЗАЙНУ

Постановка проблеми. Сучасне соціокультурне середовище життєдіяльності людини характеризується швидкою динамікою розвитку художніх концепцій і напрямів, які трансформуються, змінюють одна одну й активно впливають на формування сучасної візуальної культури. Однак, у галузях дизайн-діяльності поряд із такими новаторськими тенденціями актуальну роль відіграють і вже відомі концепти, наприклад постмодернізм і мінімалізм. Вони являють відносно сталі культурні орієнтири й найбільш відповідають потребам сучасного споживача дизайн-продукції.

Якщо ж говорити про сучасний стан вітчизняної проектної культури, то незважаючи на те, що Україна активно входить у загальносвітовий культурний простір й запозичує новаторські дизайн-концепції, поряд із цим можна бачити тенденції звернення дизайнерів до власної культурної спадщини, зокрема, етнокультурних традицій. Наявність вітчизняних етнічних образів у більшій або меншій мірі є у всіх галузях дизайн-діяльності; вони стають певними знаками візуальної культурної ідентичності українського народу, одним із формотворних джерел, що надихає сучасних дизайнерів. Однак, процес втілення етнокультурних мотивів має спонтанний та фрагментарний характер що, в свою чергу, спонукає вітчизняних теоретиків дизайну до розроблення етнокультурної моделі формотворення, яка б дала змогу запропонувати систему загальних методів і підходів формотворення на основі використання етнокультурних традицій як цілісного дизайн-процесу. Незважаючи на те, що така модель є універсальною, кожна галузь дизайну має свою специфіку вирішення проектних завдань. Виходячи з загально окресленої проблеми, виникає необхідність визначення особливостей інтерпретації етнокультурних традицій в сучасних галузях дизайн-діяльності.

Актуальність теми полягає у необхідності визначення специфіки інтерпретації етнокультурних традицій в сучасних галузях дизайну. Визначення такої специфіки дасть можливість дизайнеру розрізнити проектні вимоги, що сформувались у кожній галузі, свідомо підходити до процесу формотворення дизайн-об'єктів, вільно себе почувати під час пошуку ідей для проектування сучасних речей, усвідомлено підбирати етнокультурні мотиви згідно тих чи інших проектних вимог.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасна загальносвітова та вітчизняна сфера теорії дизайну з використання етнокультурних традицій знаходиться в недостатньо розвиненому стані. Однак заповнити цю прогалину, з одного боку, допомагає наявність наочних взірців предметних форм, розроблених практикуючими дизайнерами, приклади яких демонструють спонтанне застосування етнокультурних традицій. Однак цей факт потребує окремого дослідження й систематизації його результатів. З іншого боку, розкрити специфіку інтерпретації етнокультурних мотивів допомагають окремі теоретичні публікації. У якості прикладів таких досліджень є роботи [5, 8, 13, 14]. Джерела, дотичні до застосування етнокультурних традицій та такі, що розкривають специфіку сучасних галузей дизайну, представлено наступними працями: сучасні теоретичні концепції дизайну [1; 2]; сутність та призначення орнаменту [3]; проблеми предметної культури [6]; фахова дизайн-діяльність у різних сферах предметної творчості [4, 7, 9–12]. Визначення специфіки втілення етнокультурних традицій в сучасному дизайні дасть змогу прослідкувати спільні тенденції, притаманні всім галузям дизайн-діяльності, а також особливості вирішення проектних завдань у кожній галузі окремо.

Мета статті – визначити особливості інтерпретації етнокультурних традицій в сучасних галузях дизайну, їх вплив на формування сучасного соціокультурного середовища.

Виклад основного матеріалу дослідження. Щоб визначити особливості використання етнокультурних традицій у сучасному дизайні, маємо простежити розвиток класичних категорій «річ» і «споживач». Завдяки аналізу дослідження розвитку проектної культури ми розуміли річ як необхідний інструмент із перетворення природного середовища й адаптації до нього людини, а під поняттям «споживач» розуміли пересічного масового користувача, для якого річ має задовольняти його елементарним потребам. Таке ставлення до речі, а також не надмірне використання в її дизайні надлишкових формотворних засобів, формує мінімалістичне ставлення до культури споживання речі в сучасному соціокультурному середовищі й екстраполює ці принципи на проектну діяльність. Таке розуміння є раціональним, воно формує в нашій свідомості сталу норму ставлення до речі, але сучасний стан предметної культури демонструє несподіваний поворот у споживачьких смаках, де все частіше у споживача виникає бажання бачити в речі емоційну складову, виражену певними художньо-образними засобами. Такі тенденції в проектній культурі обумовлені ускладненням і розвитком оточуючого візуального середовища, розвитком телебачення, комп'ютерних технологій, засобів медіа, реклами, в яких стали панувати закони передачі інформації не лінгвістичними засобами, а засобами вдало створеного візуального образу. На ці процеси вплинули й теоретичні концепції проектної культури, виражені також у відповідних їм проектних образах, таких, що поступово привчають бачити різні підходи до формотворення сучасної речі. Завдяки цьому наше культурне ставлення до речі змінилось, розширились кордони розуміння речі в напрямі припущення її існування не лише як речі-інструменту, а і як речі-символу, речі-знаку, речі АРТ-об'єкту, речі з візуально-асоціативними ознаками «молодіжності», «мужності» або «жіночості» тощо. Такі тенденції у творенні проектного образу речі сформувались ще в середині ХХ ст. завдяки концепції постмодернізму, яка надала дизайнеру свободу ставлення не лише до форми речі, але й до процесу її формотворення. В решті-решт ми отримали сьогодні широкий діапазон концепцій розуміння речі; вони вилились у сформовані підходи, напрями, грані дизайну, наприклад такі, як біоніка, ретродизайн, ергодизайн, фітодизайн, екодизайн, етнодизайн тощо. Ці підходи в проектній культурі дають можливість сучасному дизайнеру усвідомлювати сутність проектного завдання, що перед ним поставлена, творчо й вільно підходити до пошуку варіантів його вирішення, обирати найбільш доцільний дизайнерський інструментарій. Незважаючи на таку свободу, що існує у світовому дизайні, у вітчизняному дизайн-просторі залишається недостатньо сформованою модель національного дизайну, тому актуальним завданням для українських теоретиків і дизайн-практиків є її подальше розроблення. Не останню роль у цьому процесі відіграє й великий пласт вітчизняної культурної спадщини, зафіксованої в творах декоративно-ужиткового мистецтва, народній архітектурі, фольклорі тощо. Це є для сучасного дизайнера окремим формотворним джерелом із широким спектром етнокультурних мотивів, втілення яких у сучасних речах має відбуватись не спонтанно, а підпорядковуватись певним закономірностям. Необхідно також зазначити одну особливість, що кожна галузь дизайну має своє ставлення до процесу проектування речі та свої матеріально-технічні можливості, що впливають, у свою чергу, на втілення етнокультурних мотивів. Дане дослідження покликане визначити в загальних рисах пріоритетність галузей сучасного дизайну з огляду на проблеми втілення в їх дизайн-діяльності етнокультурних мотивів. З точки зору визначення такої пріоритетності можна виділити галузі дизайну моди, графічного дизайну та мультимедіа, за ними йдуть галузі предметного дизайну та дизайну предметно-просторового середовища. Розглянемо детальніше специфіку кожної галузі окремо.

Дизайн моди. Дизайн моди є носієм культурних концепцій, завжди йде в авангарді дизайну, задає новаторський тон в експериментуванні, формує норми, смаки та культуру споживання речі в соціокультурному середовищі. З точки зору функції одяг – це найближча річ до людини, покликана не лише задовольняти одну з нагальних її потреб у захисті від впливу природного середовища та адаптації до нього, але й у формуванні соціального іміджу відповідно до тих культурно-етичних норм, що прийняті в тій чи іншій країні. В контексті інтерпретації етнокультурних мотивів у якості джерела формотворення в дизайні одягу використовують практично всі об'ємно-просторові параметри традиційних форм предметів побуту, традиційного одягу, архітектурних мотивів: силуети форм творів декоративно-ужиткового мистецтва; структурно-конструктивні частини будівель народної архітектури, крою традиційних речей, вузлів з'єднання; форми та композиційні закономірності будови орнаментальних мотивів; техніки декору і фактурно-текстурні властивості матеріалів тощо. Для інтерпретації етнокультурних мотивів у дизайні одягу застосовують наступні методи: вибір орнаментального мотиву або його графеми в якості базового формотворного джерела; розміщення орнаментальних мотивів у структурі сучасного одягу з врахуванням його традиційного розміщення в структурі народного вбрання; вільне розміщення орнаментальних мотивів у структурі одягу; гіперболізація і масштабна зміна розміру етноорнаментального мотиву; експериментування з кольором та фактурно-текстурними властивостями сучасних матеріалів під час відтворення фігури етномотиву в структурі сучасного вбрання; інтерпретації фактурно-текстурних властивостей традиційних декоративних технік; цілісне переосмислення форм традиційного одягу у сучасному контексті, де зберігаються тільки зовнішні асоціативні зв'язки з традиційними формами. Як правило, інтерпретація етнокультурних мотивів відбувається в напрямі їх буквального перенесення у структуру сучасних виробів з відривом самих мотивів від корінних семантичних смислів, зберігаючи зовнішні риси мотивів та їх декоративну естетичність. Інколи впровадження етнокультурних мотивів у дизайн одягу відбувається з поєднанням форм мотивів із візуально-оптичними прийомами й методами нівелювання або підкреслення антропометричних параметрів тіла людини. Необхідно відзначити, що сучасний споживач крім функціонального призначення одягу прагне в дизайні свого вбрання вбачати певний індивідуальний контекст, визначений власними особистими смаками. Через дизайн одягу

бачимо його господаря приналежним до тієї чи іншої культури або субкультури. У повсякденному житті одяг людини виражає її смак і обличчя. Це в якійсь мірі семантична оболонка людини, її тимчасовий або постійний персональний дрес-код.

Графічний дизайн та мультимедіа. Сучасний графічний дизайн та мультимедіа з точки зору сили впливу на сучасне соціально-культурне середовища можна поставити на друге місце після дизайну моди. Якщо дизайн моди більше формує смакові якості і ставлення до предметного світу, то мультимедіа та графічний дизайн більше відповідають за передачу інформації й комунікативні зв'язки в суспільстві. Специфіка передачі проявляється завдяки трансформації інформації та текстових форм у знакові форми і образи, їх специфічне кодування і тлумачення. Аналіз цих процесів стає актуальним у сучасному візуальному середовищі із зміною лінгвістичної парадигми на парадигму візуального повороту (візуальної культури). Це, в свою чергу, розвиває проектні форми й методи передачі інформації, художньо-образні засоби зображення не зображуваних смислів або асоціацій, завдяки чому відбувається візуальне спілкування споживачів на рівні образів та символів. Крім зазначених у попередньому абзаці якостей дизайну моди, графічний дизайн разом із телебаченням і кіно формує сучасні засоби і форми передачі візуальної інформації. Ефективність цього процесу залежить і від розуміння та вміння залучати й методи суміжних наук, наприклад, психології візуального сприймання. Це, в першу чергу, стосується формотворення таких дизайн-об'єктів, як: пакування користувацьких інтерфейсів програмного забезпечення та веб-дизайну, сфери плакатного мистецтва, візуальної ідентифікації торговельних мереж й інших закладів, книжкової графіки, рекламної продукції тощо. В основному це такі засоби передачі інформації, що покликані не лише передавати інформацію, а й виконувати виховні функції, формувати візуальну культуру й внутрішній світ людини. Графічний дизайн та мультимедіа найбільш придатні для втілення етнокультурних традицій, оскільки володіють широким діапазоном матеріально-технічних можливостей поліграфії та комп'ютерного моделювання в двовимірному й тривимірному просторах. Це допомагає при необхідності відтворити або інтерпретувати візуальні риси етнокультурних мотивів будь-якого рівня складності. Що ж до методів інтерпретації етнокультурних традицій, то вони подібні до тих, що були описані у підрозділі дизайну моди.

Об'єкти предметного дизайну функціонально виконують призначення інструментів для перетворення природного середовища та адаптації до нього людини, привносять у культуру життя людини умови її комфортного існування. Однак сьогодні форми предметів виконують не лише інструментальну функцію, а й роль носіїв емоційної складової, знаково-символічних форм, приналежних певній соціально-культурній сфері. Прикладом можуть бути об'єкти АРТ-дизайну, форми яких розроблені інколи на межі між об'єктами сучасного дизайну та творами декоративно-ужиткового мистецтва. Особливості інтерпретації етнокультурних традицій у таких предметних формах полягають у наявності обмежених можливостей в матеріально-технічній сфері. Якщо у графічному дизайні папір витримує будь-яке відтворення етномотивів, то у сфері предметних об'єктів та предметно-просторовому середовищі перепону створює конструкція, що залежить від функціонального призначення дизайн-об'єкту і відповідних засобів її побудови. Це, в свою чергу, суттєво обмежує можливості дизайнера у відтворенні складних силуетів етнокультурних мотивів та їх інтерпретації у формах сучасних речей. До визначених вище методів інтерпретації етнокультурних мотивів можна додати методи їх перенесення з плоских двовимірних форм в об'ємні форми, що надає сучасним речам неповторної оригінальності та виразності. Візуально традиція інтерпретується завдяки відтворенню силуетів традиційних етномотивів у конструкціях засобами профілювання, різьблення або їх нанесення різними видами поліграфічного друку на функціональні площини, що знаходяться у структурі виробів. Такі прийоми відтворення етнокультурних мотивів застосовуються у дизайні предметно-просторових форм функціональних перегородок, поверхні стін, меблевих виробів, обладнанні інтер'єрів та їх декоративному оздобленні. Своєрідні особливості інтерпретації етнокультурних традицій відбуваються у архітектурних формах. Починається цей процес з усвідомлення архітектурних споруд, простору вулиці як збірного образу, в якому семантично можна прочитати зовнішню оболонку суспільства, візуальне відображення його історичного буття, особливості існування культури та субкультур, вираження колективного підсвідомого в даному часовому зрізі. В архітектурних формах культурні надбання найбільш відтворено у декорі історичних стилів. Визначення цих особливостей здійснюється завдяки проведенню фахових досліджень. Найбільш важливо під час проведення таких досліджень визначити особливості трансформації та перетікання характерних форм декору з однієї культури в іншу. Сучасним прикладом інтерпретації етнокультурних традицій в архітектурному дизайні може бути проведена в Шанхаї (Китай, 2010 р.) виставка експоцентрів, де кожна країна ідентифікувала себе з тими чи іншими досягненнями або культурними традиціями. Тут у якості формотворного джерела для вирішення дизайну павільйонів були обрані найбільш характерні образи етнокультурних традицій, з якими себе ідентифікувала та чи інша країна. Значна частина розвинених країн в архітектурних об'єктах ідентифікує себе з сучасними технологічними досягненнями (наприклад, це прочитується у вирішенні дизайну павільйону Англії). Але більша частина країн ідентифікувала себе з етнокультурними традиціями, що формувалися протягом багатьох століть. У формах павільйонів були представлені асоціації з традиційною народною архітектурою (павільйон Китаю), декоративними техніками та застосуванням в опорядженні споруд природних матеріалів (павільйони Іспанії та Португалії), орнаментальними мотивами (павільйони Сербії, Естонії, України, Росії, Польщі). Тут етнокультурна і етномистецька традиція виконують роль культурного національного коду, що характеризує ментальність і характер народу. У дизайні павільйонів, окрім визначених вище методів, було застосовано метод поєднання етнокультурних традицій з сучасними стильовими напрямками та сучасними технологіями.

Наприклад, пластичне вирішення павільйону Польщі демонструє асоціативне поєднання пластики деконструктивізму з формами національної декоративної техніки витинанки, а в дизайні павільйону Португалії концепція дизайну майбутнього поєднана із застосуванням природних фактур пробкового дерева, що завдяки художньо-образній мові демонструє прообраз стійких характеристик дизайну.

Порівняння особливостей застосування етнокультурних традицій у сучасних галузях дизайну демонструє їх залежність від сучасних технологічних досягнень у матеріально-технічній сфері та постійний пошук культурних концепцій дизайну.

Висновки. У результаті проведеного дослідження зробимо наступні висновки:

– дизайн-об'єкти у сучасних галузях дизайну окрім інструментальної функції в умовах соціокультурного середовища виконують й культурно-пізнавальні функції, несуть у своїх формах емоційну складову;

– при визначенні місця і ролі етнокультурної традиції в сучасній дизайн-діяльності важливу роль відіграють такі категорії, як: індивідуальне і колективне; річ і споживач; смакові уподобання та естетичні орієнтири; взаємозв'язок «людина – предмет – середовище»; культура й субкультура; форми історичних та етнокультурних традицій;

– свобода формотворення в сучасних галузях дизайну залежить від матеріально-технічного забезпечення та рівня технологічних досягнень у кожній галузі окремо й загалом;

– найбільш повне втілення широкого діапазону форм етнокультурних мотивів можливе в галузях дизайну моди та графічному дизайні, обмежені можливості втілення етнокультурних мотивів є характерними для галузей предметного дизайну і дизайну предметно-просторового середовища;

– функція етнокультурної традиції полягає у тому, що традиція є одним із сучасних джерел формотворення, засобом ідентифікації людини в умовах сучасної глобалізації;

– визначені в дослідженні методи інтерпретації етнокультурних мотивів можуть бути застосовані й до інтерпретації мотивів історичних архітектурних стилів.

Перспективи розвитку теми полягають у можливостях розробки фахової етнокультурної моделі формотворення, методів та підходів до процесу формотворення, а також проведення експериментальних досліджень й моделювання предметних форм на рівні дизайн-практики і на рівні фахової дизайнерської освіти.

Список використаної літератури

1. *Аронов В. Р.* Теоретические концепции зарубежного дизайна / В. Р. Аронов. – М. : ВНИИТЭ, 1992. – 122 с.
2. *Бойчук А. В.* Пространство дизайнера / А. В. Бойчук. – Х. : Нове слово, 2013. – 367 с.
3. *Герчук Ю. Я.* Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа / Ю. Я. Герчук. – М. : РИП-холдинг, 2013. – 302 с.
4. *Глазычев В.* Дизайн как он есть / В. Глазычев. Изд. 2-е, доп. – М. : Европа, 2010. – 320 с.
5. *Даниленко В. Я.* Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури : Моногр. / В. Я. Даниленко. – Х. : ХДАДМ; Колорит, 2005. – 244 с. : іл.
6. *Коськов Н. А.* Предметный мир культуры / Н. А. Коськов. – СПб. : СПб ГУ, 2002. – 344 с.
7. *Лидвелл У.* Универсальные принципы дизайна / Лидвелл У., Холден К., Батлер Дж. / Пер. А. Мороз. – СПб. : Питер, 2012. – 272 с. : ил.
8. *Малік Т. В.* Культура дизайну етносеміотичних країн / Т. В. Малік // Вісник Харків. держ. академії дизайну і миств.: Зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. – Х. : ХДАДМ, 2012. – № 2. – С. 18–20.
9. *Медведев В. Ю.* Стиль и мода в дизайне : учеб. пос. / В. Ю. Медведев. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : СПГУТД, 2005. – 256 с.
10. *Ткачев В. Н.* Архитектурный дизайн (функциональные и художественные основы проектирования): Учеб. пос. – М. : Архитектура-С, 2006. – 352 с. : ил.
11. *Черневич Е. В.* Язык графического дизайна / Е. В. Черневич; Всесоюз. науч. исслед. ин-т техн. эстетики. – М., 1975. – 137 с.
12. *Експеримент в дизайне* : Источники дизайнерских идей / [Лаврентьев А. Н., Ефимов А. В., Барышева В. Е, Колейчук В. Ф.]. – М. : Университ. книга, 2010. – 244 с.
13. *Юрченко І.* Синтез орнаментальності й мінімалізму в стилістиці етнодизайну / І. А. Юрченко // Наук. зб. Спілки критиків та істориків мистецтва: Зб. наук. пр. / Мистецтвознавство '14. – Л. : ЗУКЦ, 2014. – 260 с., С. 125–132.
14. *Юрченко І. А.* Методологічні основи втілення орнаментальних етномистецьких традицій у сучасній дизайн-практиці / Вісник Харків. держ. академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. – Х. : ХДАДМ, 2009. – № 14. – С. 163–170.

Резюме

Досліджено особливості інтерпретації етнокультурних традицій у сучасних галузях дизайну моди, графічному дизайні, дизайні мультимедіа, предметному дизайні та дизайні предметно-просторового середовища. Визначено призначення та функції галузей дизайну в сучасному соціокультурному середовищі, їх пріоритетність у контексті свободи формотворення дизайн-об'єктів на основі використання етнокультурних традицій.

Ключові слова: етнокультурна традиція, споживач, річ, формотворення, дизайн моди, графічний дизайн, предметний дизайн, дизайн-предметно-просторового середовища.

Summary

Yurchenko I. Peculiarities of interpretation of ethno-cultural traditions in modern spheres of design

Peculiarities of interpreting ethnocultural traditions in modern branches of fashion design, graphic design, multimedia design, object-oriented design and design of object-spatial environment have been researched. Aims and functions design branches in modern sociocultural environment have been determined, and their priority in the context of freedom of creating forms of design objects with the use of ethnocultural traditions has been discussed.

Key words: ethnocultural tradition, consumer, object, form-creation, fashion design, graphic design, object-oriented design, design of object-spatial environment.

Аннотация

Юрченко И.А. Особенности интерпретации этнокультурных традиций в современных отраслях дизайна

Исследованы особенности интерпретации этнокультурных традиций в современных отраслях дизайна моды, графическом дизайне, дизайне мультимедиа, предметном дизайне и дизайне предметно-пространственной среды. Определены назначения и функции отраслей дизайна в современной социокультурной среде, их приоритетность в контексте свободы формообразования дизайн-объектов на основе использования этнокультурных традиций.

Ключевые слова: этнокультурная традиция, потребитель, вещь, формообразование, дизайн моды, графический дизайн, предметный дизайн, дизайн предметно-пространственной среды.

Надійшла до редакції 19.10.2014 р.

УДК 433/7.2

О.В. Даниленко

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ КРИТЕРІЇ ПРИВАБЛИВОСТІ ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННОГО ЗАКЛАДУ

Готельно-ресторанна справа є компонентом організованої рекреаційної діяльності, призначеної задовольнити культурно-побутові потреби споживачів. Функціонуючи нині на базі побутових акціонерних закладів й подібно до закладів приватної форми власності, ця галузь суспільно корисної діяльності являє мобільну соціокультурну систему в умовах гострої конкуренції. Важливими для її успішної діяльності є концептуальне обґрунтування, сучасне організаційно-технологічне забезпечення й посилення художньо-естетичної привабливості засобами сучасного дизайну.

Художньо-естетичне середовище має поліфункціональне значення для готельно-ресторанних підприємств, забезпечуючи необхідними рекреаційними, екологічними, естетичними умовами для гостей готелю. На жаль, це актуальне питання досі залишається мало досліджуваним, що й обумовило вибір теми зазначеної статті, мета якої – висвітлити художньо-естетичні фактори привабливості українського готельно-ресторанного закладу.

Ідейні лідери й художники поп-арту, боді-арту та ін. у рамках естетико-мистецьких напрямів доби постмодерну цілеспрямовано займаються пошуком нових інваріантів художньої стилізації та їх реалізації у напрямку оптимізації зв'язків людини з екологічним й предметно-технічним середовищем, бачачи в цьому можливість активного використання середовища у якості предмета системного проектування як мобільної культурно-історичної структури [4; 170].

Англійський культуролог Г. Рід у праці «Мистецтво й виробництво» при дослідженні морфології дизайну запропонував нові стандарти художнього облаштування предметного середовища, формуючи концепцію дизайнерської ідеології категоріями мистецтва, а не потребами виробництва у дизайнерському продукті [15].

Американський дослідник Д. Глоаг здійснив аналіз розвитку дизайну, вичленовуючи його якісні характеристики як естетичного феномену, комерційного мистецтва й промислової архітектури з властивими кожному з останніх сферами функціонування [14]. Представлена ним концептуальна модель, на думку Ю. Легенького, належить до типового «мистецтвознавчого дизайну», пов'язаного з предметною реальністю дизайнерських об'єктів, а не передбачає культуротворчість на рівні структурної типології [4].

Американський дизайнером Дж. Нельсоном у книзі «Проблеми дизайну» здійснено аналіз проблем художнього оформлення предметного середовища з погляду художника-практика. Увагу дослідником приділено феноменові проектно-програмного дизайну у контексті його вписання у новітню цивілізацію суперкомфорту за наявності професійного й функціонального зближення діяльності дизайнера і бізнесмена, синтезування образу і товару в умовах світового універсального ринку масової культури [8].

Феномен дизайну у прагматистській інтерпретації Ф.-Ч. Ешфордом зводиться до його сервісних функцій й висловлення практичних порад дизайнерам-початківцям [13]. Загалом мистецтвознавчі дослідницькі праці стосовно розвитку дизайну в умовах індустріального суспільства (Дж. Дорфлеса, Т. Мальдонадо, А. Моля, Дж. Нельсона, Дж. Понті й ін.), видані у другій ХХ ст., вже стали настільними посібниками для фахівців у Західній Європі, але поки не в Україні. Щоправда, у зазначених джерелах лише побіжно висвітлюється техніка й мистецтво дизайну в контексті розвитку сучасного готельного й ресторанного бізнесу.

Історія світового та вітчизняного туризму, зокрема ресторанно-готельного бізнесу, останнім часом стала об'єктом культурологічного дослідження. Л. і О. Агафонові у розвідці «Туризм, готельний та ресторанный бізнес: новоутворення, конкуренція, державне регулювання» здійснили аналіз іміджовості готельного бізнесу у сучасних ринкових умовах передовсім завдяки проектуванню у готельних комплексах різного типу і класу [1]. О. Нестеренко у праці «Краткая энциклопедия дизайна» подає масовій аудиторії понятійно-категоріальний апарат естетики та мистецтва дизайну, у тому числі пов'язаного з проектуванням інтер'єрів рекреаційно-готельних комплексів [9].

Сукупність понять і термінів теорії сучасного дизайну є органічно пов'язаною з філософськими й загально естетичними феноменами гармонії, міри й художньої образності, а також постмодерністським акцентуванням іміджевого та модного. Сучасна архітектурно-проектувальна діяльність, у тому числі у галузі розбудови мережі готельно-рекреаційних закладів, спрямована на нову концептуальність, пов'язану з успішним розв'язанням проблеми людина-природа-техніка й оперуванням новітніми пластичними й віртуальними ефектами [10].

Найдавніші відомості щодо розміщення подорожуючих пов'язані з історією античної Греції, де вперше формувалася мережа громадських та приватних готелів разом із пунктами обміну грошових знаків [12]. Динамічний процес розвитку готельної справи спостерігався в Європі у період правління франкського короля Карла Великого (742-814 рр.), засновника династії Каролінгів. Унаслідок завойовницьких походів проти германських племен лангобардів і саксів він розширив межі свого королівства до розмірів імперії, населеної численними племенами і народностями. При дворі Карла Великого працювали видатні тогочасні вчені: А. Йоркський, П. Пізанський, А. Ліонський і ін., що знайшли тут прихисток як особи, потрібні імперії.

У добу Київської Русі господарська культура збагатилася торговельними спорудами в один або два поверхи, що склалися з каркасних за розмірами й конфігурацією приміщень, призначених для купецьких лавок, помешкань і складів. З ХVІ ст. гостинним двором називалася прямокутна площа, обнесена стіною з вежами і воротами. Торговельні приміщення розташовувалися тут за внутрішнім периметром, об'єднані відкритою галереєю. 1820-ми роками датується будівництво у Києві гостинного двору (Контрактова площа) й поштової станції біля набережної Дніпра (Поштова площа). Обидві споруди ординарні, але не позбавлені архітектурної привабливості, Особливий історичний інтерес являє Поштова станція, в якій зупинялися, приїжджаючи до Києва, Т. Шевченко і М. Гоголь [5; 216].

ХІХ ст. позначилося характерними просторовими рішеннями готельно-ресторанних приміщень, об'єктивованих у нових для того часу технологіях використання конструктивних систем, художньому застосуванні будівельних та оздоблювальних матеріалів, виробів декоративного мистецтва, оригінальних приборів освітлення та іншого устаткування. Художньо-стилістичне оформлення ресторанних закладів наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. символізувало пошук художників-дизайнерів до синтезу мистецтв в гармонійному предметному середовищі у контексті модного використання і оточення, коли використовувалися як традиційних декоративних засобів художнього вираження, і нових декоративних віянь стилю модерн [6].

При проектуванні готельних споруд в Україні використовували рельєфно-ландшафтне доквілля з метою досягнення необхідного органічного зв'язку їх зовнішнього та внутрішнього простору. Архітектурно-будівельний досвід засвідчує доцільність розташування готелів на терасах та пагорбах. Зазначена тенденція набула поширення у Криму та Західній Україні, зважаючи на високий рівень естетичної виразності готельних споруд [3]. Вітчизняна практика експлуатації готельно-ресторанних комплексів підтверджує ефективність їхнього розташування у центрі міста. Центр міста зазвичай надійно забезпечений транспортними зв'язками з усіма його районами і вокзалами. Він є насиченим архітектурними та історично-культурними пам'ятниками у зоні пішохідної досяжності. І взагалі важливою причиною побудови готелю у центрі міста є економія часу для приїжджаючої людини [7]. Нині, зокрема у столиці України, налічується понад 100 акціонерних готельно-ресторанних комплексів й сервісне господарство є потужною галуззю готельної індустрії [2].

Процес естетизації предметного середовища готельно-ресторанного закладу передбачає розв'язання багатьох завдань, без яких неможливо досягти привабливості закладу. Основними є: художньо-конструкторське облаштування інтер'єру, вирішення меблевої обстановки, вибір декоративних деталей, освітлювальних систем й ін. [11]. Додаткова насиченість культурно-рекреаційних закладів декоративністю об'єктивується у загальному контексті розгортання процесу художньої творчості. Реалізації зазначеної концепції передую становлення її комплексного художнього образу. Останній володіє індивідуальною визначеністю (індивідуалізацією) й системою соціально детермінованої типовості. Процес створення художнього образу відбувається стадіально. На початковій стадії у художника виникає образ з властивою йому єдністю змісту і форми. На рівні уречевленого втілення цей образ включається у матеріалові певного виду мистецтва (архітектор закріплює свої образи лінійними й об'ємними конфігураціями, живописець – фарбами). Й, урешті, художній образ набуває довершеності та предметності, що роблять його доступним для сприйняття глядачами і зацікавленими споживачами.

Зазначене стосується й естетики сучасного декоративного оформлення готельних помешкань невеликими акварелями, естампами, декоративними тарілками тощо. Стіни номерів, віталень та холів прикрашаються також невеликими металевими або керамічними панно і вставками різної тематики, форм і розмірів (барельєфами, горельєфами, різьбленнями по дереву та ін.). Указані деталі набирають значущості в узгодженні з мебльовими гарнітурами та їх розміщенням як невід'ємні декоративні компоненти культурно-релаксаційного комплексу. Слід мати на увазі, яке місце у меблевому ансамблі може зайняти певна деталь, доповнюючи або визначаючи важливість дизайнерського значення. Сучасні готельні меблі диференціюються на стаціонарні, комбіновані багатофункціональні й секційні. Рівень комфортності готелів зумовлює якість і кількість меблів, а їх функціональна градація – номенклатуру меблевих виробів. З метою компактного використання спально-покойових приміщень практикуються убудовані, зблоковані та навісний види умеблювання, які економлять площу для прибирання й догляду за меблями, надають приміщенню естетичного вигляду. Допоміжним художнім засобом оформлення готельно-ресторанних приміщень є їх орнаментация з використанням місцевих традицій малярства й декоративно-прикладного мистецтва.

Важливим засобом художнього оформлення готельно-ресторанних закладів є орнамент. Цей виразовий вид декоративно-прикладної творчості володіє своїми закономірностями колірної та ритмічної побудови, функціональними властивостями, супроводжуваними орнаментовану річ у предметному середовищі, прикрашаючи, організуючи, акцентуючи й стилізуючи її архітектоніку. Хоча автономність його існування окремо від предмету вчені заперечують, але як атрибутивна ознака речі своєю виразністю і значимістю колористики орнамент надає їй загадковості, магичності.

Рекламні та інформаційні повідомлення в інтер'єрі готельно-ресторанного закладу мають бути помітними, яскравими й виконані з художнім смаком. При складанні різних повідомлень важливим є, крім визначення їх шрифту й розмірів, вибір колірності тла. Наприклад, забезпеченню контрастності чорних літер сприяє поєднання білого й жовтого тла, червоних – солом'яно-жовтого й білого, зелених – білого й чорного тощо.

Колірну насиченість готельно-ресторанних інтер'єрів слід обирати також з урахуванням гігієнічних вимог як до психологічного комфорту, так і забезпечення фізичного здоров'я. Практичний досвід готельного господарювання засвідчує, що приміщення, облаштоване у світлих тонах, легше утримувати у чистоті, горизонтальні ж поверхні меблів мають бути темними для легкості прибирання пилу на них. При оббивці меблів декоративними тканинами треба уникати сірих і бурих кольорів, споріднених з ефектом недостатньої свіжості [11]. Різноманітні декоративні заповні для ліжок й килими збагачують інтер'єри готельних приміщень строкатою колористикою і малюнком. Зазначене у рівній мірі стосується й вигадливих за формою та кольорами світильників й інших дрібних предметів готельного побуту.

Строга архітектура бетону та скла пом'якшується витворами декоративного мистецтва: мальовничо-барвистою майолікою, дерев'яними і тканими виробами народного художнього виробництва, карбуванням на металі, рельєфами на стіні, попільничками на столі, серветкою на прикроватній тумбочці й зручним килимком, панно, витканим технікою «батік» й ін. Об'ємна писана ваза постає естетичною прикрасою вітальні, висяче ж майолікове кашпо і декоративні тарілки прикрасять стіни готельного холу. Витвори декоративно-прикладного мистецтва позитивно впливають на відчуття людей за вимоги стрункої ансамблевості й композиційності. Відтак естетика готельно-ресторанного закладу виступає не лише засобом відпочинку і рекреації, а й свідченням творчої самореалізації у процесі конструктивної діяльності, самоствердження художника-дизайнера, універсального облаштувальника предметного середовища, «конструктора культури» [4; 8].

Таким чином, художнє оформлення інтер'єрів готельно-ресторанних комплексів невимушеною тематикою й колористикою сприяє психологічній релаксації у поєднанні з отриманням художньо-естетичного задоволення, що супроводжується позитивним емоційним настроєм людини, відчуттям естетичного комфорту. Зазначений стан забезпечується грамотними технологіями, засобами і прийомами, які сприяють єдності і цілісності предметного середовища інтер'єру. Адже естетика привабливості будь-якого дозвілєвого закладу, зокрема, готельно-ресторанного, його комфортність зумовлюється й узгодженістю усіх його компонентів. Найголовнішими тут є композиція простору, колірна насиченість, дизайнерська майстерність умеблювання й освітлення та інших атрибутів змістовної і корисної для здоров'я людини і культури відпочинку.

Список використаної літератури

1. *Агафонова Л. Г.* Туризм: готельний та ресторанный бізнес : Ціноутворення, конкуренція, державне регулювання : навч. посіб. / Л. Г. Агафонова, О. Є. Агафонова. – К. : Знання України, 2002. – 358 с.
2. *Бойко М. Г.* Організація готельного господарства : підруч. / М. Г. Бойко, Л. М. Гопкало. – К., 2006. – 448 с.
3. *Буряк Л. Д.* Фінансовий менеджмент у малому бізнесі : навч.-метод. посіб. / Л. Д. Буряк. – К. : КНЕУ, 2002. – 84 с.
4. *Легенький Ю. Г.* Дизайн : культурологія та естетика / Ю. Г. Легенький. – К. : КДУТД, 2000. – 272 с.
5. *Логвин Г.* По архитектурным памятникам Киева. Очерк. Изд. 3-е, доп. / Г. Логвин. – М. : Искусство, 1982. – 336 с.
6. *Митрофанова Е. В.* Дизайн интерьера ресторанных заведений России конца XIX – начала XXI веков : автореф. дис... канд. искусств.: спец. 24.00.01 – «Теория и история культуры» / Митрофанова Е. В. [Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского]. – Ярославль, 2006. – 22 с.

7. **Мунін Г.** Управління сучасним готельним комплексом : навч. пос. / Г. Мунін, А. Зміюв, Г. Зінов'єв, Є. Самарцев, О. Гаца, К. Максимець, Х. Роглев; За ред. чл.-кор. НАН України, д.е.н., проф. Дорогунцова С. – К. : Ліра, 2005. – 520 с.
8. **Нельсон Дж.** Проблеми дизайну / Пер. з англ. Д. Нельсон. – М. : Мистецтво, 1971. – 207 с.
9. **Нестеренко О. И.** Краткая энциклопедия дизайна / О. И. Нестеренко. – М. : Мол. гвардия, 1994. – 355 с.
10. **Пригорницька А. А.** Естетосфера сучасного дизайну. Автореф. дис...канд. філос. наук. 09.00.08 – «Естетика» / Пригорницька А. А. – К., 2005. – 16 с.
11. **Роглев Х. Й.** Основи готельного менеджменту : підруч. / Х. Й. Роглев. – К. : Кондор, 2009. – 408 с.
12. **Федорченко В. К.** Історія туризму в Україні / В. К. Федорченко, Т. А. Дьорова. – К. : Вищ. шк., 2002. – 195 с.
13. **Эшфорд Ф. К.** Дизайн и промышленность (пер. с англ.) / Ф. К. Эшфорд. – М. : ВНИИТЭ, 1968. – 177 с.
14. **Gloag J. E.** Industrial Art Explained / Gloag J. E. – London, 1934. – 507 s.
15. **Reed Herbert.** Art and Industry, London: Faber & Faber, 2nd ed. – 1994.

Резюме

Розкриваються художньо-естетичні особливості оформлення готельно-ресторанних закладів і критерії привабливості останніх. композиція простору, колірна насиченість, дизайнерська майстерність умеблювання й освітлення та ін.

Ключові слова: культура, готельно-ресторанний заклад, естетика, критерії, художнє оформлення, дизайн, комфорт.

Summary

Danylenko O. Artistic and aesthetic criteria of attractiveness of hotel and restaurant establishments

The article reveals the artistic and aesthetic design features of the hotel and restaurant establishments and criteria of their appeal: the composition of the space, colour saturation, designer furniture and lighting skills and others. Following these criteria promotes the mental relaxation combined with the artistic and aesthetic appreciation, which is accompanied with the sense of aesthetic comfort. The condition provides the tools and techniques that contribute to the unity and integrity of the interior environment of the subject.

Key words: culture, hotel, restaurant, aesthetics, criteria, decorating, design, comfort.

Аннотация

Даниленко О.В. Художественно-эстетические критерии привлекательности гостинично-ресторанного заведения

Раскрываются художественно-эстетические особенности оформления гостинично-ресторанных заведений и критерии привлекательности последних: композиция пространства, цветовая насыщенность, дизайнерское мастерство меблировки и освещения и др.

Ключевые слова: культура, гостинично-ресторанное заведение, эстетика, критерии, художественное оформление, дизайн, комфорт.

Надійшла до редакції 16.10.2014 р.

УДК 7.047(477.86):130.2

М.З. Осадца

МІСЬКА ТЕМАТИКА В ПЕЙЗАЖНОМУ МАЛЯРСТВІ СТАНІСЛАВЩИНИ 50-60-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Місто як середовище, що несе в собі певне настроєве, духовне й естетичне наповнення, кожен раз інше, залежно від населеного пункту, постає досить виразною темою в образотворчій спадщині Прикарпаття. Стрімкий розвиток міст у минулому столітті спричинив послідовне зацікавлення ним митців, зокрема й відтворення образу міста у багатьох художніх творах середини ХХ ст.

Окреслена проблематика побіжно висвітлювалась у контексті розгляду творчості художників у дослідженнях В. Барана, Л. Волошин, М. Аронця [1, 2, 5]. Вивчення міста з культурологічних позицій подано у низці праць, присвячених розкриттю феномена міста Т. Возняка, Б. Посацького [6], С. Литвин-Кіндратюк [4]. Так, досліджуючи питання психології сприймання архітектурних форм особистістю, зокрема Колегіати, С. Литвин-Кіндратюк відзначає особливості відтворення образу пам'ятки у творах мистецтва.

Мета статті полягає в розкритті образу міста як об'єкта малярства у взаємозв'язку культурного і природного чинників міського простору, виявленні тенденцій розвитку міського пейзажу в живописній спадщині митців регіону.

Проблема сприйняття міста як культурного феномена, що формує свою власну культуру та включає в себе такі компоненти, як традиції, норми і цінності, спосіб життя, менталітет, досліджується в культурологічному аспекті. Вивчаючи феномен міста, необхідно враховувати багатозначність тлумачення категорії «образ», передусім у живописних і графічних творах. При вживанні терміну «образ міста», формуються певні уявлення про місто, яке видозмінюється з плином часу, зокрема його архітектурний образ.

Культурологія, виявляючи зацікавлення проблемою культури міста, його духовним життям, розглядає цю проблематику в соціально-культурному ракурсі. Вивчення міста з культурологічних позицій передбачає його дослідження як феномена в сукупності всіх його проявів як неповторної цілісності і дозволяє розглядати місто в таких іпостасях: стародавнє місто, середньовічне місто, сучасне місто, виявляючи аспекти його історичного минулого та сучасності. У цьому ракурсі постають і зображення міста Станіслава (з 1962 р. – Івано-Франківська), на яких поєднане дихання старовини, камерність, провінційна затишність, стриманість і сучасний ритм життя.

Мистецтво Станіславщини 1950-1960-х рр., як і інших областей України, перебувало під впливом ідеології соцреалізму, що мало певні особливості в трактуванні міського пейзажу, що постає у взаємозв'язку культури і природного оточення, рефлексуючись у площину тогочасних мистецьких пошуків. Художній образ збагачується деталізацією та введенням історичних компонентів міської забудови, а також посиленням пейзажної теми у змалюванні міських околиць. В урбаністичних образах підкреслюється міський простір, акцентується середовище як складовий чинник міського «тексту».

Самобутність міста виявляється передусім у його просторово-архітектурному вигляді, його середовищі. Міське середовище складається з багатьох чинників, серед яких основними є архітектурні форми – просторове оформлення життєзабезпечення і матеріалізації культурної діяльності людей [5; 162]. Доцільно простежити тенденції, що відбувались в архітектурному образі міста. Як відзначає Б. Пosaцький, зростання міських територій, викликане розвитком промисловості і втратою значення міських укріплень, зумовили протягом ХІХ ст. значні зміни в архітектурному образі міст. На місці укріплень розплановуються бульвари і парки, колишні торговельні шляхи, що вели до брам міста, стають вулицями. З'являються численні вертикальні доміанти – комини підприємств, що активно, хоч і хаотично заповнюють панорами міст, нівелюють їх попередній образ. Квартали щільної житлової забудови стають основним тлом для сприйняття архітектури попередніх епох. Ці тенденції продовжуються і протягом першої пол. ХХ ст. [8; 176–177].

В архітектурному образі Станіслава 1950-1960-х рр. виділяється історичний центр, проте активно починають розбудовуватись околиці міста, вносячи нові штрихи в його вигляд. Післявоєнний розвиток архітектурного образу західноукраїнських міст спочатку відбувався у руслі «освоєння класичної спадщини» [8; 177]. За твердженням Б. Пosaцького, тоді почали конкурувати між собою два образи міста: історичного осередку і нових дільниць [8; 177].

Для міських краєвидів 50-х рр. ХХ ст. авторства М. Зоря (1908-1995 рр.), Я. Лукавецького (1908-1993 рр.), М. Фіголя (1927–1999 рр.), О. Коровая (1928-2011 рр.) характерна детальна розробка місця дії: найчастіше міського середовища чи приміських околиць. З-поміж мотивів, які становлять основу сюжетно-тематичного вирішення, виокремлюються образи кафедрального собору, Колегіального костелу, поетичні закутки міста, непримітні міські околиці.

Твори 1950-х рр. О. Коровая, присвячені темі Києва («Дзвіниця Видубицького монастиря» (1957 р.), «Церква Воздвиження на Подолі» (1957 р.), носять реалістичний характер, цікаві як у стилістично-формальних вирішеннях, так і за тематичним спрямуванням. В олійному пейзажі «Дзвіниця Видубицького монастиря» художник, моделюючи образ, оперує великими площинами форми переднього плану та узагальненим трактуванням заднього плану, локальними масами кольору. У композиційному задумі твору домінантою виступає купол монастиря, що підтримується діагонально світлих площин дахів та стін будівель на тлі панорамної міської забудови. Пейзажі ліричного забарвлення передають настроєвість художнього образу міста, втілену насамперед у тонко переданому колориті.

Галерея міських образів авторства М. Фіголя, що найяскравіше втілена у його пізнішому доробку, започаткована митцем ще наприкінці 50-х рр. Звернення до образу Ленінграда періоду навчання в Інституті живопису, скульптури й архітектури ім. І. Рєпіна (1955-1961 рр.) засвідчує низка творів – «В літньому саду», «Церква св. Іоакія»; живописні полотна «Ленінград. Набережна Неви» (1956 р.), «Ленінград. На кладовищі» (1957 р.), «Над Невою» (1959 р.), «Ісаїївський собор (в Ленінграді)» (1959 р.); твори невеликого формату – «Ленінград. Вид на Фінську затоку» (1960 р.), «Ленінград. Петропавлівська фортеця» (1960 р.), «Ленінград. Набережна Неви» (1960 р.). Ці твори виконані у характерній академічній манері раннього періоду творчості М. Фіголя на противагу пізнішим творам, у яких художник дистанціюється від реального зображення, доповнюючи образ умовністю декоративного вирішення.

Урбаністичні пейзажі початку 1960-х рр. О. Коровая «Місто Станіслав» (1960 р.), «Краєвид Івано-Франківська з Пасічної» (1963 р.), «З балкона на вулиці Радянській» (1963 р.) продовжують певну традицію ліричного настроєвого міського пейзажу та водночас вносять нові штрихи в художній доробок івано-франківських живописців.

У пейзажному мотиві «Місто Станіслав» (1960 р.) художник передає атмосферу метушливого міського життя, відтворюючи його документально, надає особливого значення розкриттю теми міста. Відзначений свіжою гамою кольорів мотив Станіслава репрезентує самобутній підхід у межах реалістичної творчої манери художника.

Подібне вирішення колористичного ладу, проте з дзвінкшим звучанням кольору, помітне у настроєвому пейзажі «З балкона на вулиці Радянській» (1963 р.). Новаторський підхід до вирішення композиційного задуму та сюжетного наповнення підкреслено чіткою композиційною побудовою, ракурсом будівель, введенням стафажу та оточенням, що можна пояснити ширим зацікавленням містом, його архітектурою, матеріальною культурою та нашаруванням культурних пластів, що становлять своєрідний «текст» міста.

У панорамному пейзажі «Красвид Івано-Франківська з Пасічної» (1963 р.) на дальньому плані, з-поміж холодних силуетів на тлі теплого вечірнього неба, легко вгадуються впізнавані архітектурні доміанти міста. В інтерпретації образу О. Коровай засвідчує тісне переплетення міського панорамного краєвиду з мотивами одноповерхової приміської забудови, що введена на передній план краєвиду.

Тенденції зміни вигляду міста з плином часу, набуваючи художнього вираження, простежуються у згаданих творах О. Коровая. Варто відзначити історико-культурну цінність міських пейзажів цього художника при вивченні та збереженні архітектурної спадщини Івано-Франківщини, оскільки в його творах на зламі 50-60-х рр. XX ст. зафіксовано характерний тогочасний образ міста.

У мистецькому доробку М. Варенні чільне місце посідають зарисовки з мотивами міст Тирново, Софії, Бухареста, створені упродовж закордонної подорожі митця 1962 р., – «Собор Олександра Невського. Болгарія», «Види Тирново», «Вулиця в Тирново», «Тирново. Житловий квартал», «Готель у Тирново», «Бухарест. Вул. 6 березня».

Міські краєвиди реалістичного спрямування М. Варенні, присвячені темі Івано-Франківська, 1964 р. – «Вулиця в Івано-Франківську», 1966 р. – «Панорама Івано-Франківська», «Вид на місто Івано-Франківськ», «Околиця міста», «Старий район міста» виконані в характерній для художника пластичній манері, написані рельєфно. У живописному етюді «Панорама Івано-Франківська» (1966 р.), стилістично наближеному до творів О. Коровая початку 1960-х рр., місто подано широко, розгорнуто, прискіпливо відтворено його закутки, майстерно відображено своєрідність архітектурних споруд. Натомість, у лаконічних міських зарисовках, присутніх у творчій спадщині митця, околиці трактовані досить умовно та схематично («Нові будинки в Івано-Франківську», 1966 р.).

М. Зорій і Я. Лукавецький, активно включені в культурно-мистецьке життя міста (Станіслава та Снятина відповідно), відчували рідне місто та зуміли передати його атмосферу. М. Зорій звертається до міського мотиву у ряді творів другої половини 1960-х рр. – «Архітектурний мотив» (1966 р.), «Архітектурний мотив» (1968 р.), «Вид із вулиці Розумовського» (1968 р.). Тут бачимо взаємозв'язок міського простору з природним оточенням, втіленою, насамперед, у поетично розробленому весняному пейзажі. Настрій мотиву підсилено тендітними силуетами дерев на тлі міських будівель.

Архітектурні пейзажі митця точні та достовірні, композиційно цікаві. Краєвиди Івано-Франківська кінця 1960-х рр. («Архітектурний мотив», «Вид із вулиці Розумовського») передають майстерно змальовані камерні закутки міста. В етюдах, відзначених свіжістю трактування, виразно простежується інтерес митця до відтворення архітектурних деталей.

Живописні полотна Я. Лукавецького 50-60-х рр. XX ст. віддзеркалюють тенденцію до збагачення пейзажного мотиву введенням у нього мотивів храмових споруд. В образотворенні м. Снятина яскраво виділяється тематика сакральної архітектури, яку він відтворює зі знанням їх конструктивної побудови, вміло передає повітряне оточення та антураж («Троїцька церква в Снятині» (1959 р.). Проте, пейзажі снятинського періоду творчості (1965-1980 р.) становлять незначний доробок, оскільки, як зазначає Л. Волошин, до малярства художник звертався в цей період лише епізодично, хоча залюбки малював види рідного Снятина, милі серцю з дитинства покутські краєвиди («Церква святого Михаїла у Снятині», 1963 р.) [4; 35]. Твори Я. Лукавецького позначені експресіоністичною манерою та віртуозним відчуттям кольору.

Проблему сакрального наповнення образу міста розв'язує Л. Попиченко на початку 1960-х рр. в акварелі «Дзвіниця римо-католицького костюлу Найсвятішої Діви Марії в Станіславі» (1962 р.). По-новому трактується тут середовище, що оточує Колегіальний костел. Окрім того, його акварель надзвичайно достовірна, оскільки художник задається метою не лише створити образ, а й передати реалії атмосфери міста, його культури, побуту в контексті тогочасної урбаністики. Доцільно зауважити, що згаданий твір має не лише художню, а й історичну цінність. У ньому простежується історія Колегіати, зокрема, як зазначає З. Соколовський, дзвіниця тут змальована «вже без завершення над пілястрами» [10; 34]. Як і кожна визначна історична пам'ятка минулого, Колегіата манить своєю прихованою таємницею, розгадка якої мимоволі примушує кожного замислитися над історичною долею народу та його майбутнім. Це світовідчуття переконливо втілив Л. Попиченко, зобразивши на своєму етюді метушливий натовп біля стін Колегіати і напівзруйнованої дзвіниці [6; 41].

На тлі разючих змін і процесів, що відбувались у міських населених пунктах у другій пол. XX ст., Л. Попиченко, архітектор за фахом, трактує мотив, komponуючи темний силует дзвіниці на задньому тлі неба та міської забудови, з-поміж якої височіє виразно вимальований купол ратуші. Твір позначений декоративним підходом до вирішення творчого задуму та графічною мовою, насамперед вираженою у контурному обрамленні споруд. Введені в композицію стовбури та гілля дерев доповнюють зміст твору, виразно переплітаючись на тлі світлих тональних площин даху та неба.

Варто відзначити, що в образотворчій практиці художники Прикарпаття традиційно звертаються до сакральних мотивів сільської місцевості, що виразно простежується у пейзажах 1950-1960-х рр. М. Зорія, Д.-Л. Іванцева, М. Фіголя, О. Коровая. Варто додати, що мотиви церков і надалі відіграють значну роль у сюжетно-тематичних вирішеннях.

Стриманою мажорною гамою кольорів, поетичністю відзначаються пейзажі М. Зорія «Старий двір» (1955 р.), «Останні могікани» (1958 р.). На перший погляд, композиція «Останні могікани» сприймається як етюд, який не претендує на образне узагальнення, проте це твір із глибоким змістом, виразною асоціативною символікою, яка звучить у синьо-голубому, безкрайньому небі, охристо-золотих полукіпках, із-за яких виглядає силует церкви [1; 86–87]. Серед плернерних етюдів М. Зорія кілька вирізняються іншим підходом, зокрема, зверненням до мотиву непримітних обійсть, приміських околиць. Створені впродовж другої половини 1960-х рр. вони засвідчують інтерес художника до приватного житла, інтерпретуючи та наділяючи цей мотив новими значеннями, детально вивчаючи історію кожного помешкання.

Духовний аспект у відчутті рідного села Д.-Л. Іванцев втілює у зимових краєвидах «Духовна обитель» (1957 р.), «Церква у місячному сяйві» (1958 р.), «Церква у Делеві взимку» (1968 р.). Тут визначальним мотивом виступає сакральна споруда, наповнена символічно-алегоричним змістом. Художник, застосовуючи різні композиційні структури, обирає найвіддаліші ракурси церков, зазвичай, акцентуючись на вирішенні переднього плану.

Композиційна структура твору «Духовна обитель», підкреслена діагоналлю церкви та дзвіниці біля в'їзної брами, надає образу урочистого піднесення та монументальної величі. Основний тональний акцент художник робить на в'їзній брамі, виразно промальовуючи її силует на передньому плані, натомість зображуючи церкву вдалині. Доцільно звернути увагу на стилістичну манеру автора, яка полягає у світлоносності фарбових мазків і якою досягнуто особливого казково-урочистого звучання твору.

Творчий задум картини «Церква у місячному сяйві» привертає увагу пошуками композиційних та колористичних рішень для відтворення статуарного силуету церкви в атмосфері місячної ночі. Світлом підкреслено купол і дахи, тоді як образ сакральної споруди локально об'єднано темним тоном. Святковий настрій іншого твору («Церква у Делеві взимку») донесений автором особливо теплим колоритом мотиву церкви, що видніється вдалині з-поміж переплетення дерев і кущів.

У художній спадщині О. Коровая присутні серії пейзажів, у яких зображено куточки мальовничих сіл із брамами, парканами, дорогами. Художник опоетизовує кольором скромні сільські обійстя, вузькі дороги [7; 12]. Численну групу становлять сільські краєвиди О. Коровая етнографічного спрямування, як, наприклад, «Село Бовшів» (1957 р.), «Рось. Богуслав» (1958 р.), «Моринці. Хата над ставком» (1963 р.), «Гражда Параски Харук» (1966 р.), в які автор вводить антураж, характерний для сільського пейзажу. Розгорнуті, детальні панорами сіл із домінантами куполів церков передано у творах кінця 1960-х рр.: «Срібні верби» (1968 р.), «Мое село» (1969 р.).

Живописні зображення церковних споруд відтворено у багатьох творах М. Фіголя. Це, зокрема, – «Дерев'яна церква у Ворохті» (1959 р.), «Околиці Ворохти» (1961 р.), «Церква Богородиці в Крилосі» (1969 р.). Храмова архітектура домінує також у краєвидах численних закордонних міст, у яких автор неодноразово перебував («Новгород. Церква Успення на Торжку» (1960 р.).

Міські краєвиди 1950-1960-х рр., що й надалі розвивались у руслі міцної реалістичної традиції, свідчать про прагнення художників «візуалізувати» відчуття історичного й сакрального часопростору міста засобами образотворчого мистецтва.

На підставі вивчення пейзажних образів міста виділено провідні тенденції втілення цієї теми. Так, М. Зорій, Я. Лукавецький, О. Коровай, М. Варення, проникнуті сердечним відчуттям міста, любов'ю до його околиць, зображали міські краєвиди Станіслава, Снятина з трепетним хвилюванням, «вживаючись» в інтимну атмосферу їхніх куточків, тоді як інші художники (М. Фіголь, Л. Попиченко) засвідчили в пейзажному жанрі авторську позицію дистанціювання від життєвих реалій, умовності образної мови, пріоритетність формальних пошуків.

Список використаної літератури

1. **Баран В.** Михайло Зорій : літературно-художнє видання / В. Баран. – Івано-Франківськ : вид-во Сімік, 2003. – 272 с.
2. **Волошин Л.** Ярослав Лукавецький : Малярство. Рисунки. Сценографія / Л. Волошин. – Л. ; Івано-Франківськ : ЗУКЦ, 2008. – 124 с.
3. **Гончаренко М. І.** Місто як культурний феномен і форми його збереження / М. І. Гончаренко // Матеріали VI Всеукр. наук. конф. з іст. краєзнавства. – Луцьк, 1993. – С. 162.
4. **Литвин-Кіндратюк С.** Психологія сприймання Станіславівської Колегіати в контексті історичного міського середовища Івано-Франківська / С. Литвин-Кіндратюк // Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. «Станіславівська Колегіата : між минулим і майбутнім [проблеми дослідження, реставрації та популяризації пам'яток сакральної архітектури і мистецтва в Івано-Франківську] (до 300-річчя побудови : 1703–2003)». – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. – С. 41–42.
5. **Олександр Коровай.** Живопис : альбом / упоряд. М. Аронець. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – 123 с. : іл.
6. **Посацький Б. С.** Еволюція образу міста у Західній Україні / Б. С. Посацький // Матеріали VI Всеукр. наук. конф. з іст. краєзнавства. – Луцьк, 1993. – С. 176–177.
7. **Соколовський З.** Друге народження барокової перлини / З. Соколовський // Матеріали між нар. наук.-практ. конф. «Станіславівська Колегіата : між минулим і майбутнім [проблеми дослідження, реставрації та популяризації пам'яток сакральної архітектури і мистецтва в Івано-Франківську] (до 300-річчя побудови : 1703–2003)». – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. – С. 41–42.

Резюме

Розглядаються міські пейзажі художників Станіславщини (з 1962 р. – Івано-Франківщини), розкриваються сюжетно-тематичні, художні особливості творів, автори яких звертаються до проблеми простору міста. Образ міста як об'єкт малярства простежується в культурологічному аспекті.

Ключові слова: місто, міський пейзаж, міська культура, образ міста, культурологічний підхід, живопис, Станіславщина.

Summary

Osadtsa M. Urban themes in landscape painting of Stanislav region in 50-60 years of the twentieth century: the culturological aspect

The article deals with cityscapes of Stanislav (from 1962 – Ivano-Frankivsk) artists. The stylistic and artistic features of paintings appealed to the city space problem are revealed. The image of the city as an art object is traced through the culturological aspects.

Key words: city, cityscape, city culture, city image, culturological approach, painting, Stanislav.

Аннотация

Осадца М.З. Городская тематика в пейзажной живописи Станиславщины 50-60-х годов XX века: культурологический аспект

Рассматриваются городские пейзажи художников Станиславщины (с 1962 г. – Ивано-Франковщины), раскрываются сюжетно-тематические, художественные особенности произведений, авторы которых обращаются к проблеме пространства города. Образ города как объект живописи прослеживается в культурологическом аспекте.

Ключевые слова: город, городской пейзаж, городская культура, образ города, культурологический подход, живопись, Станиславщина.

Надійшла до редакції 1.12.2014 р.

УДК 7.01

О.І. Парфьонова

ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ЗАСАД НЕ ФІГУРАТИВНИХ АРТ-ПРАКТИК ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У науковій літературі існує чимало робіт, темою яких є дослідження художньої творчості. Окремим аспектом є її аналіз під кутом зору світоглядних засад. Серед останніх розробок у цьому напрямі, що належать вітчизняним авторам, можна назвати монографію Ю. Романенкової, в якій експліковано світоглядні універсалії як детермінативи творчості німецьких романтиків. Автор здійснила спробу відстежити вплив теоретичних парадигм світогляду, що набували поширення у «зламні» епохи, на образотворче мистецтво, зокрема на процес стилування, на матеріалі мистецьких практик, які вона сукупно позначила як ман'єристичні [7]. Подібний процес на матеріалі т.зв. неоміфологічної літератури відстежила С. Стоян [8].

У статті ставимо за мету окреслити коло питань, постановка з подальшим розв'язанням яких, на наш погляд, засвідчили поворот європейської художньої культури від Аристотелевої, класичної, парадигми до парадигми неокласичної, теоретичні засади якої легітимізували не фігуративні арт-практики, зокрема, образотворчого мистецтва.

Об'єктом аналізу обрано філософію мистецтва Ф. Шеллінга, предметом – теорію художньої творчості як складову цієї філософії.

Філософії Ф. Шеллінга, зокрема, її естетичній складовій, присвячено корпус російськомовної літератури, авторами якої є визнані фахівці (переважно радянського періоду) з історії філософії [1, 3–6]. У пострадянський час також з'явилися нові роботи, присвячені Ф. Шеллінгу [2]. Втім, і у перших, і в других не ставився під сумнів виключно ортодоксальний (з точки зору класичної філософії) характер шеллінгіанської естетики. На нашу ж думку, вже на початку XIX ст. у філософії Ф. Шеллінга, простежуються витоки теоретичних засад неокласичної філософії мистецтва, що у другій пол. XIX і особливо на початку XX ст. дозволили легітимізувати принципово нові, не фігуративні, арт-практики, насамперед в образотворчому мистецтві.

Зазвичай ту чи іншу філософську систему або окремі її ідеї прийнято розглядати як такі, що виводяться з самого філософського дискурсу. Значною мірою цей підхід є правомірним, утім, при його застосуванні залишається за межами обговорення вплив на ту чи іншу філософську концепцію не дискурсивних практик, зокрема, візуальних арт-практик. Тому на прикладі аналізу роботи Ф. Шеллінга «Про ставлення образотворчих мистецтв до природи» спробуємо з'ясувати деякі подібні впливи, що призвели до початку переописання Аристотелевої парадигми мистецтва як мімесису. Варто звернути увагу на те, що робота, відома ще як промова, виголошена Ф. Шеллінгом 12 жовтня 1807 р. у Мюнхенській академії мистецтв на честь тезоіменин баварського короля Людвіга I, хронологічно слідує за лекціями Ф. Шеллінга, присвяченими мистецтву, які було ним прочитано у Йенському (1802-1803 рр.) і Вюрцбурзькому (1804-1805 рр.) університетах. Зважаючи на те,

що обидва цикли лекцій видано вже після смерті філософа, а промова вийшла окремим виданням того ж 1807 р., саме вона маніфестувала широкій громадськості принципові ідеї Ф. Шеллінга щодо художньої творчості у царині образотворчого мистецтва. Відмінністю цієї промови від лекцій є те, що в останніх Ф. Шеллінг розглядав образотворче мистецтво поряд з іншими видами мистецтва: музикою, поезією, архітектурою. У цьому ланцюжку йому не відводилося перше місце, оскільки, згідно Ф. Шеллінга, образотворче мистецтво є похідним від вербального. «Образотворче мистецтво – вважав Ф. Шеллінг, – є лише померлим словом, але все-таки словом, ... й чим повніше воно (слово – О. П.) вмирає, піднімаючись аж до звуку, що закам'янів на вустах Ніобеї, тим вище у своєму роді образотворче мистецтво...» [10; 186]. І продовжував: «...і в образотворчому мистецтві є ... акт пізнання, ідея, але яку взято лише з реальної сторони, у той час як у мові або словесному мистецтві вона береться у первообразі, як ідеальне, і не припиняє бути ідеальною у тій прозорій оболонці, яку вона засвоює» [10; 186].

Червоною ниткою у шеллінгівських лекціях, присвячених мистецтву, проходить ідея наслідування мистецтвом природі. І у цьому він не є оригінальним: європейське мистецтво від античності до початку (і навіть до другої пол. XIX ст.) розвивалось у межах класичної парадигми, якою була парадигма мімесіса. Сформульована Аристотелем, вона визнавала найвищою метою художньої творчості максимальне подібне, засобами того чи іншого виду мистецтва, відтворення природи як оригіналу копіювання. Критерієм художньої якості твору мистецтва виступала подібність до оригіналу, при цьому, твір мав надавати естетичне задоволення, викликати відчуття прекрасного. За браком останнього ставився під сумнів мистецький статус артефакту як результату творчості – *poiesis*, переводячи його у статус мистецтва як ремесла – *techne*. Ще з часів Платона мистецтво вважалося одним із видів наслідування (імітації), поділяючись на види в залежності від того, чому наслідувало і за допомогою чого. Так, образотворче мистецтво в якості оригіналу для копіювання мало природу в її антропоморфному вигляді – людину (античний живопис не знав, як самотійних, таких жанрів, як пейзаж та натюрморт).

У мюнхенській промові «Про ставлення образотворчих мистецтв до природи» Ф. Шеллінг поставив питання, відповіді на які мали засвідчити перегляд теорії мімесіса як парадигми творчості і як парадигми фігуративного мистецтва. Питання, з яких починається ревізія парадигми мистецтва як мімесіса: що є природою, якій має наслідувати художник (скульптор)? чому саме має наслідувати художник або скульптор в природі: формі чи сутності? якій природі має наслідувати художник: креативній («живій») чи застиглій, «абстрагованій», формальній? художнику (скульптору) слід наслідувати тільки прекрасному, чи й потворному, що теж присутнє у природі?

Надаючи відповідь на перше питання, Ф. Шеллінг експлікує релятивний характер уявлень щодо предмету художнього наслідування: природа в творах художників і особливо скульпторів виявляється зведеною до свого антропоморфного вияву. Тут він йде за Й. Вінкельманом, який, вивчаючи античне мистецтво, дійшов висновку, що античний скульптор наслідує самому собі: людина є тією природою, яка копіюється цим видом мистецтва. Апеляція до ряду скульптурних артефактів цей висновок підтверджує. Абсолютна антропоморфність природи, якій наслідує скульптор, засвідчує, що фігуративне мистецтво скульптури є нічим іншим, як наслідуванням людиною-митцем самій собі як «природи» (оригіналу). Як пише Ф. Шеллінг «пластика пародіює саму себе» [9; 67].

Скульптуру, як вид мистецтва, Ф. Шеллінг оцінював високо. Він вважав, що «пластика є по-собі буттям усіх інших форм мистецтва – тим, з чого інші форми витікають як особливі» [10; 275]. Живопису більше уваги було приділено Ф. Шеллінгом у його лекціях, де він, зокрема, наголошував, що «образотворче мистецтво складає реальний бік світу мистецтв» [10; 258]. З художників Ф. Шеллінг наводив імена Мікеланджело, Рафаеля, Корреджо, Менгса, Тіциана, Леонардо да Вінчі, Перуджино, Гольбейна, Пуссена, Рубенса (якого він вважав французьким художником [10; 258]), Хогарта (в «Лекціях...»); цих же художників, а також Джотто, Чимабуе, Гвідо Рені, Каррачі він згадував і у промові «Про ставлення...». Рафаель, Гольбейн і Перуджино даються ним із посиланнями на їх картини, що містилися у Дрезденській галереї [10; 252], а опис фресок Рафаеля «Афінська школа» і «Страшний суд» Мікеланджело дозволяють припустити, що філософ бачив їх, можливо, на власні очі). Однак, навіть антропоморфна природа виступає перед митцем у єдності форми і сутності. Для скульптора важлива форма, однак чи є її відтворення наслідуванням природі, навіть в антропоморфному вигляді? Що вважати сутністю природи і як її можна наслідувати засобами мистецтва? (До того ж оскільки форма сама по собі, «без сутності», не буває, мистецтво має показувати й її основу, матеріал. З цього витікає різна природа окремих видів мистецтва, зокрема, живопису і скульптури. Отже, матеріал детермінує видову специфіку мистецтва. «Нематеріальність» як майже «невещественність» найбільш властива живопису аніж пластиці (скульптурі), оскільки «світло і фарби ... засоби не тілесні і ніби духовні» [9; 75]. Це надає живопису «необмежену універсальність» [9; 75]).

У «Лекціях...» Ф. Шеллінг акцентував на ролі форми в мистецтві: «справжнє конструювання мистецтва є представленням його форм в якості форм речей, якими вони є самі по собі» [10; 84]; і звуку: «...мистецтво є зображенням форм речей, якими вони є самі по собі...» [10; 86]. Розмірковування про сутність природи в категоріях духу, духовності і душі витримані у дусі об'єктивного ідеалізму і в решті-решт редукуються до теологічної онтології: за Ф. Шеллінгом, у творі мистецтва виявляє себе «душа художника» [9; 70]. Разом із тим – це вже крок у бік суб'єктивного тлумачення природи мистецтва.

Важливо, що дух і душа корелюють як об'єктивне і суб'єктивне. Останнє – характеристика митця, адже, якщо він наділений цією «божественною іскрою», він здатен відтворити у своїх творах сутність природи, яку

осягнути допомагає талант, як божественний дар: «художник...слідє лише закону, закладеному у його серце Богом і природою, і нікому іншому» [9; 83]. Цей момент споріднює лекцію Ф. Шеллінга з концепцією художньої творчості, характерною для романтизму. Приблизно за півстоліття неокласичні теорії підвищують статус митця з «гносеологічного» до «онтологічного». Якщо у Ф. Шеллінга геніальність художника – це здатність пізнавати сутність природи засобами мистецтва («мистецтво виникає ...з живого руху найглибших внутрішніх душевних і духовних сил, які ...називаємо натхненням» [9; 83]), щоправда «на долю різних епох дістається натхнення різного роду» [9; 84]), то в неокласичних теоріях, що породжуватимуть відповідні арт-практики, це буде вже здатністю митця створювати нову природу. Насправді варіантом подібної до шеллінгівської теологічності був і класицизм, який ставив перед митцями завдання досягти довершеності, перетворюючи принцип ідеалізації на головний методологічний принцип творчості. Тому часто-густо наслідування антропоморфній природі вимагало від художника та скульптора певної корекції при її відтворенні, ідеалізації, оскільки абсолютно довершених форм могло не виявитися «під рукою». Через це митець ставав не лише імітатором, копіїстом, але й творцем, деміургом. Класицизм оголосив «найвищим завданням мистецтва створення ідеалізованої природи» [9; 55]. Утім, як влучно зазначив з приводу класицистичного мистецтва Ф. Шеллінг, «змінений був предмет наслідування, наслідування залишилося» [9; 56], адже класицизм від самої ідеї художньої творчості як мімесісу не відмовився, а лише намагався його вдосконалити.

Виходячи з ідеалістичної онтології, Ф. Шеллінг зауважує (цілком у руслі платонівсько-аристотелівській традиції), що сутність природи прекрасного може бути редукована до поняття, адже «кожній речі передє вічне поняття» [9; 60]. Якби художник забажав повністю підпорядкуватися дійсності й з робітливою точністю відтворити наявне, він створював би лише зліпки, а не художні твори. Тому митець (а у промові йдеться не лише про образотворче мистецтво, хоча її назва акцентує на цьому, але й про музику) повинен відсторонитися від створення простої копії природи, і підвестись до «царства чистих понять». Важливим у даному разі є не позиція ідеалізму, яку поділяв Ф. Шеллінг, а окреслення абрисів принципово нової теорії художньої творчості, яка обґрунтовувала значимість художника як суб'єкта творіння. Кантівська теорія об'єкта і суб'єкта з царини пізнання була перенесена Ф. Шеллінгом у царину художньої рефлексії, яка насправді перетворювалась на нову онтологію мистецтва. У бінарній опозиції «природа – мистецтво», природа, по суті, замінювалась художником. Про подібну правомірність припущення свідчить сам Ф. Шеллінг, посилаючись на оцінку Й. Вінкельманом античного мистецтва, суть якої полягала у тому, що антропоморфне мистецтво античної Греції засвідчило: греки наслідували самі собі не просто як «носіям» природи (тіло), але й одночасно наслідували собі як деміургам. У такому ключі визначатиме теорію творчості романтизм та його послідовники. Зрештою, через півстоліття виявився зайвим і сам принцип мімесісу, внаслідок чого був змінений вже не тільки предмет наслідування, але й скасоване саме наслідування як художній принцип.

Еволюціонувала ще одна ключова ідея шеллінгівської філософії мистецтва: розмірковуючи над поняттям (природою) краси, Ф. Шеллінг виділяє красу форми, яка є «основою будь-якої краси» [9; 66], оскільки у природі сутність прагне виразити себе в одиничному, безмежне виявляється обмеженим формою [9; 69].

Ідея форми як основи образотворчого мистецтва, пройшовши в концептуальному плані протягом ХІХ ст. низку гносеологічних і естетичних трансформацій, породила низку арт-практик, закорінених тим чи іншим чином у проблему пошуку сталого в мінливому: імпресіонізм (К. Моне), постімпресіонізм (П. Сезанн), аналітичний і синтетичний кубізм (П. Пікассо). Гра з формою в межах, дозволених «матеріалом» живопису, виходить на перший план у мистецьких експериментах, що маркують перехід від фігуративної до нефігуративної парадигми образотворчого мистецтва. Проблема незмінного – «сутності» – у мінливому – «формі», через понад півстоліття стане визначальною для екзерсисів художників-імпресіоністів і особливо постімпресіоніста П. Сезанна. Живопис П. Сезанна (приміром його «Дім повішеного») можна вважати яскравим прикладом інтелектуальної арт-практики, завданням якої було передати засобами візуального мистецтва те, що не є предметом зорової перцепції. У подальшому, у ХХ ст., живопис у своїх багатьох арт-практиках: абстракціонізм, супрематизм, поп-арт, тощо, – взагалі відмовиться від будь-якої кореляції з об'єктивною дійсністю.

Повертаючись до промови Ф. Шеллінга, в якій йдеться про форму не лише як основу прекрасного в мистецтві, а про красу самої форми, зазначимо, що саме таку форму визнавало гідною наслідування усе мистецтво, яке ґрунтувалося на парадигмі мімесісу. Огидне і потворне не підлягало наслідуванню. Якщо в природі бракувало прекрасних форм, мистецтво мало право на їх ідеалізацію, а це означало, що митець втручався в «прерогативу Бога» і перетворювався зі звичайного копіювальника на творця. Таким шляхом йшов класицизм, теоретики якого наголошували на праві митця «корегувати» недосконалість об'єкта під час його мистецького «наслідування». Ф. Шеллінг не проголошував права, тим більш обов'язку, митця на зображення потворного. Однак цим правом наділили художників теоретики, що розгледіли в ідеях одного з представників німецької філософської класики ту однокітність, логічне розгортання якої було початком руйнації аристотелівської парадигми. Це, зокрема, засвідчив трактат німецького філософа К. Розенкранца «Естетика безобразного» (1853 р.), основна ідея якого полягала в обґрунтуванні розуміння потворного як емпіричного викривлення або неповноти прекрасного. Він доводив, що далекі від ідеальних форми можуть бути використані в художніх практиках, хоча б для того, аби підкреслити довершеність інших образів, відтінити красу ідеальних форм, яка у кінцевому рахунку є символом божественної краси. Утім подібне теологічне забарвлення невдовзі було відкинуто деякими митцями, які убачали у подібних філософських рефлексіях легітимізацію «художнього потворного».

Поетизацією потворного стали «Квіти зла» Ш. Бодлера, в яких зло виступило еквівалентом морального потворного. В образотворчому мистецтві першими (не враховуючи Босха) арт-практиками естетизації потворного стали експресіонізм (з його подальшою еволюцією в абстрактний експресіонізм) і сюрреалізм.

Від ідей Ф. Шеллінга відштовхувався й А. Шопенгауер, розвиваючи у своїй філософії ідею свободи художника. Так, якщо згідно Ф. Шеллінга, мистецтво здатне «подолати межі природи» [9; 77], але самовираження митця ще не є ознакою безмежної стихії творчості, адже обмежується Богом, як абсолютною істиною, а творчість генія – це процес божественного натхнення, то вже у романтиків талант митця тлумачився як дар пророцтва, яким ніби наділено художника. Ця ідея, посилена вченням А. Шопенгауера про світову волю, вищим проявом якої є музика, стала світоглядним підґрунтям арт-практик, передусім музичних, найяскравіше проявившись у синтетизмі творчості Р. Вагнера. Сам Ф. Шеллінг аж ніяк не переслідував релятивну мету. Однак, питання, сформульовані ним у Мюнхенській промові, почали процес інфільтрації класичної парадигми як парадигми арт-практик фігуративного мистецтва, що призвело до швидкого заміщення Аристотелевої парадигми художньої творчості і мистецтва як мімесіса некласичними парадигмами від фрейдистської до постмодерністської. Це засвідчує, що інколи питання, яке тільки сформульовано, евристично продуктивніше за відповідь на нього. Ідея, яку обстоював філософ, про те, що «мистецтво виникає ... з живого руху найглибших внутрішніх душевних і духовних сил», у поєднанні з провокативним питанням: чому саме, врешті решт, наслідують в природі художник або скульптор, містила у собі те продуктивне ядро, за яке вхопилися німецькі романтики, переконавши митців у тому, що вони є творцями, а не простим копіювальниками. У другій пол. XIX ст. ця ідея отримала подальший розвиток і, концептуалізувавшись у кількох некласичних теоріях художньої творчості, стала основою не фігуративних арт-практик образотворчого мистецтва навіть до XXI ст. Це дає право вважати Ф. В. Й. Шеллінга – представника німецької класичної філософії – одним із перших деструкторів класичної парадигми європейської художньої культури.

Список використаної літератури

1. *Гайденок П. П.* Гностические мотивы в учениях Шеллинга и Вл. Соловьева / П. П. Гайденок // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 2. – С. 202–208; № 3. – С. 220–229.
2. *Кричевский А.* Образ абсолюта в философии Гегеля и позднего Шеллинга / А. Кричевский. – М. : ИФ РАН, 2009. – 199 с.
3. *Кузнецов В. Н.* Немецкая классическая философия второй половины XVIII – начала XIX века / В. Н. Кузнецов. – М. : Высш. шк., 2003. – С. 159–214.
4. *Лазарев В. В.* Шеллинг / В. В. Лазарев. – М. : Мысль, 1976. – 199 с.
5. *Линьков Е. С.* Диалектика субъекта и объекта в философии Шеллинга / Е. С. Линьков. – Л. : ЛГУ, 1973. – 112 с.
6. *Овсянников М. Ф.* Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм / М. Ф. Овсянников // Шеллинг Ф. В. Философия искусства. – М. : Мысль, 1966. – С. 19–43.
7. *Романенкова Ю. В.* Мироззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе / Ю. В. Романенкова. – К. : Химджест, 2009. – 276 с.
8. *Стоян С. П.* Пошуки нових шляхів самовираження в сучасній неоміфологічній літературі / С. П. Стоян // Людина в лабіринті перспектив. – К. : ПАРАПАН, 2004. – С. 166–187.
9. *Шеллинг Ф.* Об отношении изобразительных искусств к природе; пер. с нем. М. И. Левиной и А. В. Михайлова / Ф. В. Й. Шеллинг. Соч. в 2-х томах. – М. : Мысль, 1989. – Т. 2. – С. 52–85.
10. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – С. 47–458.

Резюме

Розглянуто початок процесу формування теоретичних засад не фігуративних арт-практик образотворчого мистецтва на матеріалі філософії мистецтва Ф. В. Й. Шеллінга.

Ключові слова: Ф. В. Й. Шеллінг, образотворче мистецтво, фігуративні і не фігуративні арт-практики.

Summary

Parfenova O. On the question of theoretical foundations of non-figurative art-practices in fine art

The question of the theoretical foundations of on-figurative art-practices in art fine is required in this article. This problem has been analyzed on the material F. W. J. Schelling's philosophy of art.

Key words: F. W. J. Schelling, art fine, figurative and non-figurative art-practices.

Аннотация

Парфенова О.И. К вопросу формирования теоретических основ не фигуративных арт-практик изобразительного искусства

Рассмотрено начало формирования теоретических оснований не фигуративных арт-практик изобразительного искусства на материале философии искусства Ф. В. Й. Шеллинга.

Ключевые слова: Ф. В. Й. Шеллинг, изобразительное искусство, фигуративные и не фигуративные арт-практики.

Надійшла до редакції 19.10.2014 р.

ТИПОЛОГІЯ ДИТЯЧОЇ КНИГИ

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку дизайну дитячої книги з'являються все нові оригінальні способи проектування книги як носія інформації та взаємодії з нею. Несистематизоване різноманіття книжкової продукції залежно від функцій, конструкції, матеріалів виготовлення та оформлення зумовлює виникнення проблем формування типології дитячої книги.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Варто зазначити, що більшість науковців звертаються до аналізу лише книжок-іграшок. Зокрема, С. Водчіц [1], Е. Огар [8] запропонували типологію за конструктивними ознаками. Так, С. Водчіц виділяє такі типи дитячої книги-іграшки: книжка-гармошка, книжка-ширма, книжка-забава, книжка-саморобка, книжка-панорама, книжка-фігура, книжка-розмальовка, книжка-гра. Досить вичерпну типологію різновидів книжки-іграшки подає Е. Огар, вона пропонує розрізнити такі види: книжка-забавка, музична книжка-іграшка, книжка-розкладанка, книжка-шопка, книжка-куліска, книжка-вирубка, книжка-панорамка, ажурна книжечка, книга з серії «доторкнися і відчуй», а також пальчикова книжка-іграшка [8].

Цілісним ґрунтовним дослідженням книжок-іграшок є дисертація Д. Попової. Вона сформувала проектну типологію книжки-іграшки на основі класифікації здібностей: *дидактичний тип* дизайн-форми (книжки-енциклопедії, книжки-абетки, книжки-таблиці, книжки-розмальовки, книжки з графічними завданнями і елементами), *сенсорний тип* дизайн-форми (м'які книжки-іграшки, пальчикові книжки-іграшки, книжки-пампушки, звукові книжки-іграшки); *логічний тип* (книжки-головоломки, книги з ігровим полем-лабіринтом, книжки-загадки, книжки-таблиці, книжки з подібними графічними та конструктивними елементами); *конструкторський тип* (книжки-пазли, книжки-аплікації, книжка-саморобка, книги, конструктори); *комунікативний тип* (книжка-гармошка, книжка-панорама, книжка-вертушка, книжка-витівка) [9]. Проте потрібно відзначити, що типологія здійснюється лише для дитячої книжки-іграшки та ґрунтуються переважно на функціонально-конструктивних ознаках, визначених технологією і матеріалами. Таким чином, виникає необхідність розробки розгорнутої типологічно-морфологічної системи для дитячої книги в цілому.

Метою дослідження є розробка типології дитячої книги.

Виклад основного матеріалу. Визначальний чинник типології – спосіб представлення інформації. Отже, можемо говорити про три види форматів дитячих видань за способом представлення інформації: друкований, електронний та альтернативний, які відтворюють одну й ту ж реальність – книгу, але в різних аспектах, і тому є окремими формами пізнання. Кожен із видів унікальний за специфікою матеріалів, технологічним процесом і художньо-композиційними законами з мистецтвами структури образів.

Друкований, електронний та альтернативний формати видання за домінуючими функціональними особливостями поділяється на підвиди: *навчально-пізнавальне, ігрове, творчо-моделювальне видання*. *Навчально-пізнавальне видання* – підвид книжкового видання, що охоплює питання організації продуктивної навчальної діяльності. Призначена для різних вікових груп, вона підсилює пізнавальний інтерес (поступово ускладнюючись за функціями) у нових конструктивних формах й дидактичних завданнях.

В основі пізнання світу дитиною також лежить гра. Тому в процесі удосконалення дитячих книжкових видань ігрова функція перебирає на себе центр уваги з-поміж інших. Поява нової функції обґрунтовує виокремлення нового підвиду друкованого формату видання – *ігрове видання*. *Ігрове видання* – підвид дитячої книги, що має спеціальну конструктивну форму і характеризується домінуючою ігровою функцією, крім навчальної та пізнавальної. Ігрове видання є ефективним засобом розумового й естетичного розвитку дітей; слугує для реалізації потреби дитини в ігровій діяльності, зумовленій психофізичними особливостями віку. Цей підвид має особливу систему образотворчої та конструктивної організації видання, з різноманітними додатковими елементами (вклейками, об'ємними чи виносними формами, вирубками, предметними доповненнями, фігурною обрізкою). Наявність таких доповнень робить його опредмеченим, що провокує дитину до активної ігрової реакції з книгою. Її відмінність від навчально-пізнавальних дитячих книг полягає у наявності ігрових елементів (окремі іграшки-персонажі твору, звукові та шумові модулі, тактильні вставки). Нетипові форми дитячих видань як специфічні семіотичні сигнали надають виданню інформативності, посилюють його функціональні якості [8].

Прагнення дитини до вивчення нових видів діяльності (образотворчої, трудової) цілеспрямованого, планованого характеру призвело до створення нового підвиду – *творчо-моделювальних видань*. *Творчо-моделювальне видання* як підвид видань спрямоване на розвиток моделювально-практичних здібностей дитини, різних форм творчої активності, формування у дитини різноманітних умінь та навичок.

Пізнавально-навчальне, ігрове й творчо-моделювальне видання є важливим засобом розвитку, що інтегрують дитину в активний процес пізнання навколишнього світу, відіграють важливу роль у соціалізації та утвердженні моральних норм, правил поведінки, взаємодії з іншими людьми.

Кожен підвид за конструктивними особливостями розділяється на групи, що визначають специфіку кожного виду видань.

Друкований формат видання – вид дитячої книги, друкований витвір, оформлений у вигляді скріплених або не скріплених аркушів паперу, на яких відтворений текст та/або графічне зображення. Друкування для нього залишається головним способом представлення інформації.

Друковані *навчально-пізнавальні видання* поділяється за конструктивними особливостями на такі типологічні групи: *книга-кодекс та карткова книга*. Найдавнішою конструктивною формою (I ст.) є книга-кодекс [6]. Багато століть розповсюдженою формою книги кодексу є блок у вигляді паралелепіпеду зі скріплених з одного боку аркушів, захищених палітуркою. У процесі створення кодексу поступово затверджується новий формотворчий процес – фальцювання, який сьогодні вважається одним з основних у створенні друкованої книжкової конструкції. Уже з часом з'являється також, створена спеціальною висічкою, і фігурна форма кодексу. Технічна предметна форма кодексу, його розмір, міцність, спосіб кріплення, товщина, а також можливість перегортання аркушів з надрукованими текстами та ілюстраціями, представляють книгу як специфічну просторову систему зі своїми законами внутрішньої організації [6].

У XVIII ст. було започатковано карткове видання (пізнавальна книга-таблиця німецького просвітителя Ф. Бертухи «Ілюстрована книга для дітей») [2]. Такі видання відрізняються від інших конструктивним рішенням: аркуші набираються та друкуються окремо один від одного, не зшиваючись у книгу, кожен аркуш має закінчену графічну композицію. Це дозволяє виділити окрему типологічну групу – карткове видання. Головна відмінність карткової книги у тому, що її сторінки представляють окремі картки, які можуть роз'єднуватись і з'єднуватись.

За конструктивно-функціональними особливостями друковане ігрове видання представлене *книгою-конструктором та книгою-трансформером*. *Книга-конструктор* як типологічна група ігрового друкованого видання дозволяє складати цілісне зображення із окремих компонентів, використовуючи різноманітні комбінації. Конструктивні особливості реалізуються у таких типологічних підгрупах: *книга-пазли, книга-мозаїка, книга-магніт*.

Книга-пазли – видання, що складається з певної кількості окремих конструктивних елементів, що у зібраному стані мають вигляд цілісного та композиційно поєданого зображення. На початкових етапах проектування пазли у книгах скомплектовувались лише на окремих сторінках. Згодом конструктивні рішення книги-пазлів значно ускладнились, набувши ознак складачки (головоломки). Сторінки книги-пазлів будувалися у вигляді одного пазлу, при з'єднанні сторінок утворювалася цілісна композиція, єдина ілюстрація (одностороння або двостороння). *Книга-мозаїка* складається з окремих комплектованих деталей у вигляді мозаїки. З'єднання деталей між собою забезпечує створення цілісного зображення. *Книга-магніт* – видання у вигляді магнітного поля зі спеціальними фішками, що кріпляться на поверхню кожного розвороту книги. Можливість легкого переставлення та фіксації фішок завдяки відсутності складних кріплень дозволяє їх використовувати на будь-яких металевих поверхнях.

Ідея *книги-трансформера* полягає у формотворенні об'ємно-просторової конструкції через трансформацію площини аркуша за допомогою складання та/або згинання. *Книга-трансформер* поділяється на такі типологічні підгрупи за конструктивними особливостями: *книга-гармошка, книга-панорама, книга-тунель*.

І якщо у традиційному виданні кожна сторінка поєднана у корінцевій частині блоку однією стороною, то у книжках-гармошках частини-сторінки мають поєднання з іншими частинами у двох чи більше місцях. Книга-гармошка може бути представлена у вигляді *ширмочки* й використовуватись у грі як декорація. Серед незвичних конструкцій книги-гармошки – сторінки, які розгортаються в різних напрямках, у результаті чого створюється аркуш великого розміру.

Наступну типологічну підгрупу складає *книга-панорама*. Конструктивна особливість таких книг полягає у тому, що на розворотах *книги-панорами* зображення розкриваються у вигляді складної за формою конфігурації. Ці фігури сконструйовані, уклеєні або вставлені так, що при закритті книжки вони складаються і стають плоскими. Технологія виготовлення досить складна, оскільки здійснюється за допомогою додаткових операцій – друку об'ємних деталей, вирізки, вставки або вклейки їх у книжковий блок.

Виділяємо площинно-рельєфні та об'ємні *книги-панорами*. До площинно-рельєфних відносять *книги-панорами*, на яких картинки можуть висуватися або ж бути «захованими» під відігнутими елементами. До об'ємних книг-панорам – панорами у 3D-форматі.

Перший паперовий тунель був датований серединою XVIII ст. і став втіленням театральних сцен [7]. Конструктивна особливість *книги-тунелю* – виріз всередині, крізь який видно зображення на інших сторінках. Як правило, це кілька планів пейзажів або портретів. Слово «тунель» з англійської означає «наскрізний отвір». Багатощаровість книги створює враження тривимірного простору. Сьогодні спостерігаємо тенденцію створення складних конструкцій книг-тунелів, що мають частини, які обертаються.

Творчо-модельовальне видання друкованого формату поділяється на такі типологічні групи: *книгу-саморобку та книгу-розмальовку*. У *книзі-саморобці* закладені елементи трудової діяльності (розфарбувати, вирізати, склеїти, зібрати). До *книг-саморобок* додаються сюжетні малюнки, а також знаряддя праці (ножиці, клей, картон, пензлик, фарби, нитки, голки, спиці, бісер тощо), що мають спеціальне впакування. *Книга-розмальовка* розвиває зображувальну діяльність дитини, що поєднує розумову та фізичну активність. Засвоєння навичок та вмій малювання пов'язане з розвитком таких вольових якостей, як уважність, наполегливість, витримка. Для книжок розмальовок використовують принципи доступності та наочності. Принцип доступності виражається у відповідності малюнка віковим особливостям дітей. Принцип наочності – у певній подачі зображення, коли наявний показ кольорового оригіналу. Книга розмальовка може включати додаткові елементи

(трафарети, наклейки, олівці, фломастери). Друкований формат видання як найбільш поширений та давній має значну видову різноманітність, зокрема, диференціюється за конструктивними особливостями.

Кінець XX ст. характеризується інтенсивним розвитком інформаційних технологій (комп'ютери, мобільні телефони та ін.), які безпосередньо вплинули на формотворчі особливості дитячої книги. У наслідок цього, на зміну звичайному друкованому формату видання приходить електронний. На відмінну від традиційного друкованого видання, яке має певну матеріальну конструкцію, в електронному – інформація віртуалізується. Електронні видання кардинально відрізняються від друкованих способом представлення інформації споживачеві. Як зазначають лексикографічні джерела, «електронне видання» – це електронний текст, що пройшов редакційно-видавничу обробку, а також може містити графічні, мовні, музичні, відео – та фото фрагменти, що разом становлять цілісний продукт [4]. Отже, електронний формат видання – вид дитячої книги, самостійний закінчений продукт, що містить інформацію, надану в електронній формі, і призначений для тривалого зберігання та багаторазового використання. Електронний формат видання є одним із найхарактерніших артефактів інформаційно-глобалізованого світу. З ним пов'язаний погляд на змістове наповнення книги як на електронний контент. Застосування мультимедійних компонентів, звукового супроводження, використання відео фрагментів, а також анімаційних елементів в основній частині видання сприяє кращому сприйняттю поданої інформації. Завдяки новим технологіям електронне видання включає в себе й елементи інтерактивної взаємодії автора з користувачем інформації (читачем) [10]. Електронне видання зберігається на будь-якому електронному носії – магнітному (магнітна стрічка, магнітний диск та ін.), оптичному (CD-ROM, DVD, CD-R, CD-I, CD+), а також опубліковане в електронній комп'ютерній мережі. Тому, електронний формат видання – це і самостійний продукт, і складова іншого електронного ресурсу.

Електронний формат видання, у свою чергу, включає наступні підвиди залежно від специфіки подання інформації: *аудіо видання, мультимедійне видання, інтерактивне видання*. *Аудіо видання* (фонограма (грец. *phone* – звук і *gramma* – буква, написання)) – формат видання із записаними на матеріальному носіїв звуковими коливаннями (мова, музика або умовний сигнал). Аудіо видання містить вербальний твір, озвучений професійними акторами, дикторами чи авторами, записаний у цифровому форматі; найчастіше цей твір носить навчально-пізнавальний характер. Аудіо видання поділяються за матеріальним носієм інформації: аудіо видання на платівці, аудіо видання на магнітофонній касеті, аудіо видання на компакт-диску (CD або DVD). З усіх застосувань аудіо видань можна назвати кілька типів: 1) з використанням стаціонарного обладнання, де переміщення слухача книг не відбувається або вони незначні; 2) з використанням портативного (переносного) обладнання; 3) з використанням комбінованого обладнання, наприклад, книга, записана на CD або жорсткому диску плеєра.

Мультимедійне видання – підвид електронного книжкового видання, що містить систематизований матеріал, який пройшов редакційно-видавничу обробку, поєднує традиційну статичну (*текст, графіку*) і динамічну інформацію різних типів (музику, відео фрагменти, анімацію тощо), впливає одночасно на декілька органів чуття реципієнта (органи зору та слуху). Основним носієм інформації такого видання є CD або DVD диск. Для виробництва мультимедійних книг використовуються усі складові мультимедіа: відео, 3D анімація, цифрові графічні зображення, текст, звуковий та голосовий супровід [4]. Поєднання різних носіїв інформації у мультимедійному електронному виданні є головною його особливістю, що забезпечується відповідними програмними засобами. Окрім навчально-пізнавальної функції, такий підвид видань виконує ще й ігрову.

Поява новітніх технічних можливостей та прогресивний розвиток інформаційних технологій спровокували відчутні зміни у взаємодії між книгою та читачем, через що і виникає інтерактивне видання. Формування інтерактивних видань подібним чином дає привід визначати їх як підвиду електронних.

Інтерактивне видання – підвид електронного формату видання, який має нелінійну структуру подання інформації, що дозволяє брати участь у побудові змісту дитячої книги, прямо взаємодіючи із засобом відображення. Видання такого роду містить ілюстрації з інтерактивними елементами та іграми для дітей. Інтерактивне видання передбачає вихід у віртуальну реальність з можливістю взаємодії з її персонажами [3, 5]. Тобто інтерактивна книга дає можливість читачу виконувати різні дії (змінювати шрифт, тло тексту, керувати звуком, відкривати-закривати ілюстрації, користуватися навігацією та посиланнями тощо). Тому інтерактивне видання охоплює усе функціональне різноманіття, виконуючи творчо-моделювальні, ігрові та навчально-пізнавальні завдання.

Отже, перехід електронного видання від аудіовидань до інтерактивних зумовив розвиток нового виду формату видання – альтернативного.

На початку XXI ст. дитяча книга знайшла широке застосування у проектуванні промислових виробів та елементів середовища в якості ідеї, образу чи конструкції і відбувається за рахунок їх трансформації. На початку XXI ст. відбувається перетворення дитячої книги в об'єкт предметно-просторового середовища, стаючи джерелом натхнення для дизайнерів. Поява меблів, предметів побуту, засобів оздоблення та декорування, створених на основі образного рішення дитячої книги, обґрунтувала необхідність виокремити в окремих вид – альтернативний формат видання. У ньому значно нівелюється навчально-пізнавальна та творчо-моделювальна функція, а ігрова реалізується у нових незвичних конструктивних формах.

Альтернативний формат видання (альтернатива – необхідність вибору між двома або кількома можливостями, які є взаємовиключними) – об'ємно-просторове втілення дитячої книги у навколишнє предметне середовище. Специфіка альтернативного формату видання у тому, що воно стає об'єктом промислового дизайну або дизайну середовища (екстер'єру, інтер'єру, ландшафту), втрачаючи при цьому риси традиційного видання. І тому виникає потреба виділити наступні підвиди: *книга як промисловий виріб, книга як*

елемент середовища. Альтернативний формат видання формується двома способами: 1) за рахунок трансформації конструктивного рішення; 2) за рахунок інтерпретації змістово-образного представлення інформації.

Трансформація дитячої книги на основі конструктивного рішення відбувається на основі використання впізнаних традиційних елементів друкованого видання: книжковий блок, корінець, сторінки. Але разом із цим втрачає свою основну функцію – інформаційну. Центральним стає образ, створення якого безпосередньо пов'язане з питаннями синтезу простору, конструкції, форми, матеріалу, світла та кольору. В основі творення книги як промислового виробу лежить ідея конструктивної трансформації книги та основних її структурних елементів: ілюстрації, тексту й конструкції (книга-світильник, книга-ліжка). Інтерпретація змістово-образного представлення інформації реалізується через об'ємну ілюстрацію, створену із предметів навколишнього середовища. Наприклад, це може бути ресторан для дітей, дитячий майданчик, ландшафт, в яких домінуючими є об'ємні елементи ілюстративного наповнення книги (парк «Аліса в країні чудес»).

Альтернативний формат видання презентує зовсім нову модель концепції дитячої книги, особливо в аспекті конструктивних дизайн-рішень, ролі тексту, ілюстрацій та їх функціональних завдань у сприйнятті відтвореного образу.

Висновки. Дитяча книга згідно розробленої типології поділяється на три види за способом представлення інформації: друкований, електронний та альтернативний формат видання. Друкований формат видання, оформлений у вигляді скріплених або не скріплених аркушів паперу, на яких відтворений текст та/або графічне зображення. Електронний формат видання містить інформацію, надану в електронній формі. Альтернативний формат – об'ємно-просторове втілення дитячої книги у навколишнє предметне середовище. Кожен з них за функціональними ознаками поділяється на такі підвиди: навчально-пізнавальне, творчо-моделювальне, ігрове. Друковане навчально-пізнавальне видання за конструктивними особливостями поділяється на типологічні групи: книга-кодекс, карткова книга; творчо-моделювальне – книга-розмальовка, книга-саморобка; ігрове – книга-конструктор, книга-трансформер. Електронний формат видання включає наступні підвиди залежно від специфіки подання інформації: аудіо видання, мультимедійне видання та інтерактивне. Альтернативний формат видання включає: книга як промисловий виріб, книга як елемент середовища. Альтернативний формат видання формується двома способами: трансформації конструктивного рішення та інтеграції змістово-образотворчого представлення інформації. Нові технології зараз дозволяють розширювати конструктивні і функціональні можливості дитячої книги; поява електронного та альтернативного форматів видання ознаменувала нову еру в дизайні дитячої книги, а отже, процес його формування буде розвиватися й надалі.

Список використаної літератури

1. *Водчиц С.* Эстетика пропорций в дизайне. Система книжных пропорций / С. Водчиц. – М. : Техносфера, 2005. – 416 с.
2. *Ганкина Э.* Детская книга вчера и сегодня / Э. Ганкина. – М. : Просвещение, 1988. – 311 с.
3. *Городенко Л. М.* Интерактивная книга / Л. М. Городенко // Информационное общество. – 2010. – № 12. – С. 16–19.
4. *ГОСТ 7.83-2001.* Электронные издания. Основные виды и выходные сведения. – Дата введения 2002–07–01. – М. : ИПК Изд-во стандартов, 2002. – 12 с.
5. *Интерактивная книга* [Электронный ресурс] // Википедии. – Режим доступа : <http://www.ru.wikipedia.org>
6. *Касьяненко К. М.* Генезис функціонального формотворення дитячої книги / К. М. Касьяненко // Вісник мистецтвознавства. – 2012. – № 26. – С. 78–85.
7. *Книга тунель* [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.popularkinetics.com>
8. *Огар Е.* Дитяча книга : проблеми видавничої підготовки : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.] / Е. Огар. – Л. : Аз-Арт, 2002. – 160 с.
9. *Попова Д. М.* Детская книжка-игрушка как развивающая дизайн-форма : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00. 06 / Д. М. Попова. – М., 2013. – 20 с.
10. *Чорний О.* Обґрунтування доцільності застосування технічного електронного наукового журналу / О. Чорний, С. Романенко // Інженерні та освітні технології в електротехнічних і комп'ютерних системах. – 2013. – № 3. – С. 7–28.

Резюме

Розроблено типологію дитячої книги, що ґрунтується на основних способах представлення інформації (друкований, електронний, альтернативний); сформовано типологію, в якій подано види (за способом представлення інформації), підвиди (за функціональними особливостями), групи (за конструкцією) дитячої книги.

Ключові слова: дитяча книга, типологія, вид, підвид, група.

Summary

Yefimova M. Types of children's books

The children's book typology, which is based on the main methods of information presenting (printed, electronic, alternative) is developed in the scientific article. It is formed the typology, in which the species (by way of information presenting), subspecies (by functional features), children's book groups (by structure) are presented.

Key words: children's book, types, species, subspecies, group.

Анотація

Ефимова М.П. Типология детской книги

Разработана типология детской книги, основанная на базовых способах представления информации (печатный, электронный, альтернативный). Сформировано типологию, в которой представлено виды (по способу представления информации), подвиды (по функциональным особенностям), группы (по конструкции) детской книги.

Ключевые слова: детская книга, типология, вид, подвид, группа.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 7.071.1

Ю.М. Гулянич

БОГДАН КОТЮК: НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПУБЛІЦИСТИКА

Поєднання художньої творчості і науки, виконавської та педагогічно-виховної практики, заангажованість у проблеми громадського життя, пропаганда культурних надбань минулих епох – далеко не повний перелік сфер діяльності композитора Богдана Котюка. Утім, багато знакових постатей є у музиці, які своїм талантом і багатогранною діяльністю охоплювали різні види культурної праці. Творчість корифея українського монументально-хорового та симфонічного мистецтва С. Людкевича неможливо уявити без дослідницької діяльності й вивчення українського фольклору; його педагогічна робота була нерозривно пов'язана з естетично-філософським осмисленням надбань вітчизняної музичної культури. Видатні сучасні українські композитори (Б. Лятошинський і А. Кос-Анатольський) були не лише творцями монументальних симфоній, балетів чи опер, але й відомими педагогами, музично-громадськими діячами і навіть професійними юристами. Одним із таких є Б. Котюк, чия творчість, публіцистична та педагогічна діяльність складають яскраву сторінку вітчизняної культури.

Педагогами майбутнього композитора під час навчання у Львівській консерваторії на музикознавчому факультеті були С. Людкевич (інструментознавство та народна творчість) і А. Кос-Анатольський (поліфонія й оперна драматургія).

Мистецько-культурологічна палітра композитора Б. Котюка вражає багатогранністю. Він постійно працює над удосконаленням власних творів й репертуару з очолюваних ним колективів і окремих виконавців, виступає на сценах різних країн світу, пропагує перлини світового мистецтва та власну творчість. У сучасній українській музиці активна позиція митця стає однією з визначальних рис.

Еволюція естетичної думки, розвиток мистецтва, співвідношення художнього і наукового начал свідчать про постійні зміни акцентів у пріоритетності одного чи іншого виду людської діяльності. Логічний тип мислення конкурує з нерегламентованою творчою думкою. Знаковими у цьому плані були античні часи, епоха Відродження та, особливо, ХХ ст. Для сучасної української музики властивими є співіснування і взаємодоповнення двох типів мислення. У цьому пересвідчуємося, аналізуючи діяльність окремих представників світу музики, які є знаковими постатями в сучасному суспільстві.

Поєднання наукової і творчої діяльності настільки розповсюджений фактор, що деколи це здається більш природним явищем, ніж концентрація представника музичного світу виключно на художньому чи науковому процесах. Через наукові дослідження митець здобуває відповідну технічну базу для своєї творчості, розширює власну художню уяву, вносить в емпіричний процес елемент контрольованого раціоналізму. Саме за допомогою наукових досліджень Б. Котюк поглиблює свої знання музичної психології та соціології, що сприяє адресній спрямованості твореного ним мистецтва.

Метою статті є розкриття наукової і педагогічної практики та публіцистичної діяльності Б. Котюка, окреслення дослідницьких зацікавлень як у широкому історичному діапазоні, так і різнобарвному спектрі функціонування музичного мистецтва.

У творчості Б. Котюка процес інтуїтивного формування звукової палітри є постійно контрольований логічним розрахунком, що має опору на конкретну наукову базу. Тому наукові дослідження в різних ділянках музичного мистецтва щоразу стимулюють композиторський творчий процес. Показовим є той факт, що ще у шкільні роки не виконавська, а саме дослідницька діяльність (не конкуруючи, а взаємодоповнюючи одна одну) формували мистецьке обличчя Б. Котюка. Наукова робота постійно супроводжує художню творчість, яка б з естетичних чи історичних напрямів у царині музики не ставилася в центрі уваги дослідника. Глибоке зацікавлення теорією музики, зокрема її революційним розвитком у ХХ ст., дало поштовх до виникнення низки наукових доповідей, виголошених на республіканських та всесоюзних наукових студентських конференціях. Основні теми цих повідомлень – теорія основного тону П. Гіндеміта, серіалізм А. Веберна, два типи музичної драматургії і логіки формотворення, що беруть початок у німецькій і французькій традиціях. Таке коло наукових інтересів підкріплюється ґрунтовним вивченням композиторської техніки. Власні пошуки митця базувались на прагненні вийти за рамки усталених класичних формальних стереотипів. Відповідно – наукова база давала можливість осягнути суть новацій у формотворенні й музичній драматургії, що виходили за рамки традиційної функціональної системи мажоро-мінору і лінійно-гармонічної ладовості.

Супутником наукової роботи є педагогічна практика. Викладання музично-теоретичних дисциплін у музичних училищах Луцька та Львова стали стимулом до систематизації попередньо здобутих знань з теорії та історії музики, а заглиблення у суть педагогічного процесу завжди ставить низку завдань дидактичного й психологічного характеру. Тому звернення до проблем музичного виховання, тих концепцій, які послідовно втілювали у життя видатні педагоги ХХ ст. К. Орф, Д. Кабалевський, З. Кодаї, стали логічним продовженням наукових досліджень Б. Котюка. Свої ідеї він викладає з урахуванням світового досвіду, але крізь переосмислення та адаптацію до національного типу мислення. Серед окремих методик композитор випрацьовує власну систему дитячого музичного виховання, втілену у роботі з дітьми однієї з загальноосвітніх шкіл Львова. Стрижнем цієї концепції є залучення до мистецтва звичайних учнів, а не музично обдарованих дітей. Основні її положення задекларовані композитором на багатьох науково-методичних зібраннях, у тому числі й Міжнародній конференції ЮНЕСКО з питань музично-естетичного виховання дітей та юнацтва [6].

Музична частина концепції дитячого виховання Б. Котюка ілюстрована художніми прикладами, а практичні завдання побудовані на українському фольклорному матеріалі. Дидактичний план пробудження інтересу до народної творчості переплітається з науковим пошуком у сфері етногенезу. Дослідник-педагог розкриває походження музики нефіксованої традиції. Один із найважливіших феноменів культури – фольклор, його виникнення і трансформацію – він розглядає в площині художньо-історичного осмислення дійсності та суспільних відносин. Питання фіксації народної творчості в його концептуальному баченні є залежним від рівня науково-технічного прогресу суспільства і обізнаності й інтелекту окремих його носіїв у межах конкретної громади.

Дослідження сутності фольклору на науково-практичному рівні композитор розпочав ще у студентські роки. Проблема близькості та відмінності між такими явищами, як масова культура і фольклор, популярна музика й естрадизований тип народної творчості, що культивувався в радянські часи під назвою художньої самодіяльності, постійно перебувала в центрі його уваги. Визначення понятійної різниці між цими виявами колективної художньої активності людей та розкриття сутності процесу музичної творчості стає об'єктом естетичних студій Б. Котюка, темою його публічних висловлювань.

Публічність діяча культури – річ закономірна. Вона в усі часи була рупором суспільної етики та ідеології. Публічність відіграє організуючу функцію й у практичному спілкуванні композитора з виконавцями і слухачами. Цей фактор допомагає встановленню контакту між митцем і публікою. При спілкуванні з особистістю професіоналізм у компонуванні музики, що супроводжується артистизмом і доступністю композиторського висловлювання, – не лише музичного, але й вербального (ораторського, лекторського) – завжди викликають схвалення публіки.

Музична критика, журналістика і публіцистика в українському інформативному просторі поки-що посідають далеко не провідне становище. Такі реалії значною мірою характеризують соціальний, економічний і культурний етап сучасного українського державотворення. Але довіра громадськості до думки фахівця, що висловлюється публічно, є незаперечною. Взагалі, незважаючи на розповсюджений у сучасному світі нігілізм, авторитетність думки спеціаліста – одна з найактуальніших тенденцій в сучасній українській музиці. Це добре усвідомлюють не лише представники академічного мистецтва, але й масової культури. Прагнення впливати власними ініціативами на формування культурного середовища в українському суспільному просторі багатьох представників творчих професій підштовхує до співпраці з громадськими організаціями, до роботи в органах виконавчої та законодавчої влади. Невипадково є поява у Верховній Раді таких кумирів поп-музики і року, як О. Білозір, Р. Лижичко, С. Вакарчук. Український музикант, композитор і митець загалом, як пропагандист культурних цінностей, прагне втілити в життя свої художні ідеї. Тому творчий процес музиканти часто поєднують з організаторською роботою. За їх ініціативою й при безпосередній участі проходять різноманітні фестивалі та конкурси, культурно-пропагандистські акції, міжнародні мистецькі проекти.

Митця, при усій його багатогранності інтересів, перш за все цікавить виникнення й існування феномену музичної матерії. Це той об'єкт, що постійно досліджується ним в усіх ракурсах. Проблеми взаємодії окремих стилів і напрямів музичного мистецтва хвилюють Б. Котюка не лише на рівні дефініції. У рамках роботи міських лекторіїв Львова та Луцька композитор упродовж багатьох років проводив цикли публічних лекцій. Аналізуючи творчий процес і феномен формування музичної матерії, він з однаковою увагою розглядає кожен (незалежно від стилю чи напрямку) зразок художнього осмислення дійсності [3; 53]. У своїх виступах на радіо, телебаченні та у пресі Котюк неодноразово роз'яснює сутність явища. Наприклад, у суботніх радіопередачах «Музична орбіта», поруч зі знайомством із зразками масової культури, композитор завжди знаходить можливість для власних спостережень з приводу присутності фольклорного праобразу у тій музиці, що посідає проміжне становище між автентичною народною творчістю й авторським музичним текстом. Він піддає глибокій оцінці та тестуванню найширші пласти сучасної естрадної музики й нових музичних течій, зокрема – «біг-біт», «рок музику» й «ф'южн». Кожен із напрямів дослідник характеризує під кутом співвідношення традиційності та новаторства. Соціальна спрямованість музичного мистецтва, його складових, що впливають на психологію людини, постійно в центрі уваги дослідника.

Окреме місце в наукових пошуках Б. Котюк приділяє аналізу складових естетичних та технологічних моментів, що визначають стилістику кожного з напрямів музичного побуту. У його висловлюваннях простежується лінія асоціативного історизму в оцінці окремих явищ музичного мистецтва. Послідовно експлуатований у публіцистиці Котюка асоціативний історизм дає підстави не лише для адекватної оцінки

різножанрової музичної стилістики в сучасній масовій культурі, а й для коректного диспонування цих музичних творів у духовно ціннісній ієрархії. При порівняльному аналізі ефективності сприйняття музики на рівні суспільної свідомості науковець неодноразово проводить паралелі між творами сучасної поп-культури і деякими класичними зразками композиторської творчості та тими проявами музики побуту, що мали місце в другій пол. XIX – початку XX ст. Переконливими є спостереження Котюка з приводу сприйняття слухачем на емоційному рівні різних за стилем, часом виникненням та місцем походження таких творів, як «Pacific 231» (1923, Париж) А. Онеггера, «Время, вперед!» (1965, Москва) Г. Свірідова та «Birdland» (1977, Голівуд) Д. Завінула (Joe Zawinul). Дієвість впливу музичної образності криється не у стилістичних ознаках чи жанрових характеристиках, а в енергетиці звукової тканини – імпульсивності композиторського висловлювання.

Окремий аспект наукових розвідок Б. Котюка характеризує виділення проблеми дієвості та впливу мистецтва, і зокрема, музики на естетичне виховання підростаючого покоління. В центрі уваги композитора – вплив звукового середовища, в якому проводить свій вільний час молодь, а також роль тих традицій, які необхідно прищеплювати їй для збереження і якісного зміцнення національного генофонду. Дослідник доходить висновку, що активне засвоєння перлин народного мистецтва людиною в юному віці відбувається через опосередкований вплив на неї музики побуту. Велику роль у цьому відіграє мода і природній нігілізм кожного наступного покоління стосовно попереднього. Саме цей діалектичний закон «заперечення – заперечення» (за Гегелем *Negation der Negation* характеризує структуру будь-якого розвитку взагалі) Котюк у своїх методичних порадах для вихователів та вчителів підростаючого покоління пропонує використовувати як фактор педагогічного впливу. Таким чином, до концепції музичного виховання додається момент урахування пасивної психологічної адаптації молодої людини в інформативному просторі. Цей фактор неможливо ігнорувати, бо вплив на процес, а ще краще – керування ним, дозволяє спростити розв'язання проблеми визначення естетичних запитів та художніх орієнтирів підростаючого покоління.

У своїх публіцистичних виступах дослідник підкреслює позитивну роль у формуванні та утвердженні національної свідомості молоді крізь сприйняття творчості молодіжних колективів (ВІА), що використовують фольклорну тематику й народні мотиви. Композитор-педагог заглиблюється у світ перших музично-емоційних вражень і переживань юнацтва. Він стверджує, що вже на етапі перших контактів дитини з будь-яким музичним середовищем починає формуватись і поступово утверджується ставлення до творчого процесу, а разом із цим – і ставлення до національних традицій на рівні підсвідомості. Чи стане воно позитивним? – значною мірою залежить від вчителя музики [3; 55–56].

Вагомий вплив у спрямуванні наукових інтересів Котюка мала його громадянська позиція. Його глибоке зацікавлення історією культури, і зокрема української, у поєднанні з громадською активністю, призвело до втілення в життя етико-патріотичних цінностей і планомірної популяризації культурних надбань нашого народу далеко за межами Батьківщини. Дійовим інструментом у цьому напрямі стали постійні наукові та мистецькі контакти з музичними організаціями різних країн світу, особливо у рамках функціонування Міжнародної асоціації Вагнерівських товариств. Оминаючи мистецькі контакти, відзначимо роль наукових досліджень, здійснених композитором у популяризації історії культурного життя Львова. Увага дослідника концентрується на історії музичного Львова, ролі Церкви у професійному становленні музичної культури міста, вагомості визначних постатей, що мали значний вплив на формування мистецького середовища старовинного міста. Свою наукову розвідку про історію та роль окремих мистецьких організацій в культурному житті Львова Б. Котюк базує на докладному вивченні архівних матеріалів. Цю інформацію він залучає з метою не лише виправдання свого пієтетного ставлення до культури та історії міста, але й наукової аргументації тієї окремішньої ролі, яку виконує Львів як культурна й мистецька столиця українських земель. Ця лінія поєднання фактів з історії та культури з патріотичною позицією дістала своє продовження і у співпраці митця з видатним німецьким письменником і культурологом Г. Шраммом [11].

Яскравою лінією крізь публіцистику Б. Котюка проходить ідея «прокладання мостів» між українським та європейськими народами. Позитивне ставлення іноземців до української культури дослідник-публіцист трактує не як комплементарне явище, а прояв традиційної для європейської людини дипломатії та розуміння давніх традицій толерантності. Невипадково, вже в епіграфі своєї книги українською мовою «З Мурато в Україну» Г. Шрамм висловлює редакторові Б. Котюку подяку: «Його зусиллями закладено фундаментальний камінь цього моста». Будування духовних мостів між народами та культурами є можливим (як вважає митець) на основі глибокого вивчення історії культури і духовних традицій. Це шлях прогресу, взаємозбагачення, шлях до взаєморозуміння не тільки між окремими представниками різних культур, але між народами.

Із налагодженням міжкультурних контактів і дотичністю до світу музичного професіоналізму пов'язується діяльність товариства Р. Вагнера. Почесними членами Львівського відділення Товариства є видатні особистості – зокрема, одна з найвидатніших оперних співачок сучасності І. Маланюк. Саме такі митці творять імідж України на світових театральних подіумах.

Глибокий аналіз життя і творчості І. Маланюк, а також компендіум тих складових, що творять світ музично-театрального мистецтва у XX ст., став об'єктом дослідження у фундаментальному науковому додатку видавця і редактора Б. Котюка до «Автобіографії співачки» українською мовою. Коло завдань, що розв'язує редактор передаючи оригінальний німецький текст співачки, не обмежується досягненням стилістичної цілісності та якості змістовної суті у перекладі. Мета, яку ставить перед собою Котюк-видавець, вимагає вирішення філологічних проблем, і зокрема, розв'язання дилеми морфологічної чи фонетичної транскрипції власних назв й імен. Велике значення надається при цьому культурі мови у передачі стилістичних нюансів різних типів висловлювань у

перекладі. Більше того – чи не вперше в українському музикознавстві формулюється проблематика точного відтворення української лексики та терміносистеми з дотриманням нормативів правопису О. Шахматова та Г. Голоскевича [2].

Особливу увагу як науково-літературний редактор українського перекладу, Котюк приділяє передачі різнохарактерної стилістики висловлювань, що характеризує німецьку мову автора – цитати з преси; стислий, іронічно загострений виклад власних думок і спостережень співачки; колоритні, емоційно забарвлені цитування мовних зворотів видатних постатей європейської музичної культури. У німецькому оригіналі І. Маланюк кожен із цих типів висловлювання несе в собі самостійну художньо-образну літературну виразність як характерні образні цитати, а також відтворення українською мовою особливої манери фахової і водночас довірливої розповіді про події власного життя, які веде у своїй автобіографії співачка німецькою мовою. На окрему увагу заслуговує наукова структура довідкового розділу у цьому виданні. Редактор-видавець створив оригінальний довідник, в якому український читач зможе почерпнути відомості про ті культурні та мистецькі інстанції у світі музики, що стали оплотом для збереження й розвитку традицій професійного оперного мистецтва і концертного життя. Це чи не єдине джерело подібної інформації в українському музикознавстві.

Науковий характер редакторської і видавничої роботи, яку провів Б. Котюк, ставить видання книги «Іра Маланюк. Голос серця» в один рівень із фундаментальними дослідженнями оперного мистецтва. Це ще один міст, збудований науковими зусиллями митця між Україною та світом. Останні 50 сторінок згаданої книги – коментарі і довідковий розділ, що є результатом глибокої дослідницької праці редактора у сфері енциклопедично-довідкового викладу найвагоміших фактів у сфері оперного мистецтва ХХ ст. Цей матеріал залишається унікальним явищем в українському музикознавстві.

Отже, у результаті наукового пошуку розкрито багаточисельні зв'язки митця з джерелами професійної самовизначеності. Через обстеження концертно-виконавської, науково-педагогічної, суспільно-просвітницької та популяризаторської діяльності композитора створено цілісний образ представника сучасного українського мистецтва, що своєю різнобічною діяльністю репрезентує музичну Україну у світі.

Список використаної літератури

1. **Баран Т.** Інструменталізм Богдана Котюка у світлі тріади «композитор – виконавець – слухач» / Т. Баран // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 6 (10): Театр. Музика. Кіно. – К., 2005. – С. 27–32.
2. **Голоскевич Г.** Правописний словник / Г. Голоскевич. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто – Львів, 1994. – 460 с.
3. **Гулянич Ю.** Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості / Ю. М. Гулянич. За наук. ред. Т. М. Барана. – Л. : Афіша, 2008. – 159 с.
4. **Капустин Ю.** Музикант і публіка / Ю. Капустин. – Л. : Знання, 1976. – 40 с.
5. **Котюк Б. М.** Виховання національної свідомості в учнів на основі народної пісні / Б. М. Котюк // Матеріали наук.–практ. конф. «Народна пісня в музичному вихованні школярів» / Укр. фонд культури. – Л., 1990. – С. 23–28.
6. **Котюк Б. М.** Чи любите ви Вагнера? / Б. М. Котюк // Українська музика : наук. часопис, 2 (8). – Л., 2013. – С. 74–78.
7. **Котюк Б. М.** Сила «Персня», або король і Товариство / Б. М. Котюк // Українська музика : наук. часопис, 4 (10). – Л., 2013. – С. 56–66.
8. **Котюк Б. М.** Державний гімн та інша символіка / Б. М. Котюк // Українська музика : наук. часопис, 2 (12). – Л., 2014. – С. 80–96.
9. **Маланюк І.** Голос серця. Автобіографія співачки / І. Маланюк // Ред.-упорядн. Б. Котюк. – Л. : Collegium musicum, 2001. – 306 с.
10. **Сюта Б.** Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці др. пол. ХХ століття / Б. Сюта. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – 2004. – 120 с.
11. **Шрам Г.** З Мурато в Україну / Г. Шрам // Collegium musicum. – Л. : Афіша, 2004. – 94 с.

Резюме

Розглядається рушій розвитку мистецтва – конкуренція між логічним типом мислення та нерегламентованістю творчої думки, наукова й педагогічна практика Б. Котюка, публічність композитора як діяча культури, проблема дієвості мистецтва і трансформації музичних уподобань, досліджуються міжкультурні інтеграційні процеси і фаховість наукового висловлювання у публіцистиці.

Ключові слова: мистецтво, композитор, публіцистика, культура, стилістика, фольклор.

Summary

Hulyanych Y. Bogdan Kotyuk: researches and publicistics

In the article the mover of art Y.M. a competition between logical type of thinking and neregamentovanistyuu creative thinking, scientific and pedagogical practice Bogdan Kotyuk, publicity composer as cultural figure, the problem of efficiency transformation of art and musical tastes and examines intercultural integration processes and professionalism in journalism scientific statement.

Key words: art, composer, journalism, culture, style, folklore.

Анотація**Гулянич Ю.Н. Богдан Котюк: научные исследования и публицистика**

Рассматривается двигатель развития искусства – конкуренция между логическим типом мышления и нерегламентированность мысли, научная и педагогическая практика Б. Котюка, публичность композитора как деятеля культуры, проблема действенности искусства и трансформации музыкальных предпочтений, исследуются межкультурные интеграционные процессы и профессионализм научного высказывания в публицистике.

Ключевые слова: искусство, композитор, публицистика, культура, стилистика, фольклор.

Надійшла до редакції 15.11.2014 р.

Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО. КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

УДК 904:7.32(929)

К.М. Гамалія

М.І. РОСТОВЦЕВ І ЙОГО РОЛЬ В ІСТОРІЇ ВІТЧИЗНЯНОГО ТА СВІТОВОГО АНТИКОЗНАВСТВА

В останні десятиліття до вітчизняної науки повертаються імена визначних її представників, здобутки яких з різних причин (арешти, еміграція, репресії) на довгі роки були вилучені з неї. Одне з таких славних імен належить уродженцю Житомира М. І. Ростовцеву.

Михайло Іванович Ростовцев – виходець з однієї з провінційних родин Росії, що надали світові особистостей, які мали значний вплив на хід її історії (В. Ульянов, О. Керенський, О. Луначарський та ін.). Їм, представникам незначних дворянських фамілій, досягти певного статусу в суспільстві могла допомогти лише державна служба. Прадід М. Ростовцева, Павло, купець із Ростова Великого (звідки пішло прізвище), належав до нижчого міського стану міщан. Дід, Яків Павлович, завдяки реформам Олександра I, що дозволили навчатися в університетах особам купецького стану, зміг здобути університетську освіту. Працюючи учителем, а згодом – директором гімназії, він дослужився до чину таємного радника і 1833 р. отримав родове дворянство. Батько, Іван Якович, який теж служив директором гімназії, вийшов у відставку в чині дійсного таємного радника, що відповідало генеральському званню. Сам М. Ростовцев був обраний членом Російської академії наук, що за табелі про ранги теж дорівнювало чину генерала. Як зазначив Е. Фролов, «життя Ростовцева, прикметне само по собі, цікаве ще й як своєрідне дзеркало, в якому відбилася доля цілої соціальної групи – російської буржуазно-дворянської інтелігенції кінця XIX – початку XX століть» [19; 145].

Народився М. Ростовцев у Житомирі 10 листопада (28 жовтня за старим стилем) 1870 р., ставши шостою дитиною в родині (всього в ній було 8 дітей). «Дитинство та ранню юність, – згадував він, – я провів у Києві, на півдні Росії, де отримав початкову освіту у Першій міській гімназії, старомодному, але ґрунтовному навчальному закладі» [8; 174]. В цій гімназії, якою в різні роки керували його дід та батько, навчалися відомі діячі російської культури XIX-XX століть: М. Ге, Ф. Зелінський, В. Шульгін, Є. Тарле, О. Луначарський, М. Булгаков. Від батька, філолога-класика за освітою, М. Ростовцев успадкував любов до давньої історії та класичної філології. У старшому класі гімназії він написав твір «Адміністрація римських провінцій за часів Цицерона», за який отримав премію ім. М. Пирогова. Вже в цій першій роботі він представляв давню історію, приділяючи особливу увагу проблемам державного устрою і спираючись на два аспекти: відомості з соціально-економічного життя та результати археологічного пошуку. У своїй подальшій науковій діяльності він також приділяв цим обом аспектам рівноцінну увагу.

Закінчивши у 1888 р. гімназію зі срібною медаллю, М. Ростовцев того ж року вступив до історико-філологічного факультету Київського університету Св. Володимира. Інтереси студента Ростовцева розділилися між російською історією та класичною філологією. До історії його привертали перш за все лекції та публікації В. Антоновича (1834-1903 рр.). Заняття на організованому Антоновичем семінарії де розроблялися методичні підходи до оволодіння доісторичним та історичним матеріалом південної Росії, дозволили М. Ростовцеву зрозуміти наявність органічного зв'язку історії давньої і нової Росії. Курси і семінари проф. Ю. Кулаковського (1855-1920 рр.) вплинули на вибір М. Ростовцевим соціально-економічної орієнтації у вивченні історії давнього світу. Праці проф. Кулаковського, присвячені історії Риму та вивченню пам'яток античного декоративного живопису півдня Росії, наштовхнули М. Ростовцева на створення впродовж наступних років низки робіт у цих галузях [2].

У 1890 р. батько, І. Я. Ростовцев, отримав призначення на посаду попечителя Оренбурзького навчального округу, родина мала покинути Київ, і з 1 вересня цього ж року М. Ростовцев переведений на третій курс історико-філологічного факультету Санкт-Петербурзького університету. Завдяки впливу нових учителів, зокрема Ф. Зелінського (1859-1944 рр.) та Н. Кондакова (1844-1925 рр.), ним був зроблений остаточний вибір на користь класичної філології та історії Риму.

На лекціях Ф. Зелінського М. Ростовцев засвоїв концепцію класичної філології як науки, якої притримувався надалі, а також перейняв інтерес до загальних проблем культурології. Семінари Н. Кондакова з історії та теорії класичного мистецтва прищепили М. І. Ростовцеву інтерес до археології, до визнання того, що розуміння давньої історії базується на археології та класичній філології. Навчаючись у Санкт-Петербурзькому університеті, М. Ростовцев написав наукову працю, присвячену новим розкопкам Помпеїв, які на все життя залишилися його улюбленою археологічною пам'яткою.

По закінченню навчання М. Ростовцеву була надана стипендія Петербурзького університету для підготовки до професорського звання. Впродовж трьох років він, перебуваючи у Царському селі, викладав грецьку та латинську мови у міській гімназії і готувався до складання магістерських іспитів. Склавши іспити, отримав стипендію для трирічної наукової поїздки країнами класичної древності. Відвідавши Туреччину, Грецію, Італію, Францію, Австрію, Іспанію, Африку та Англію, він зібрав матеріал для написання магістерської і докторської дисертацій.

Після повернення до Росії у 1898 р., М. Ростовцев почав викладати приват-доцентський курс латинської мови у Петербурзькому університеті та римську історію на Вищих жіночих (Бестужевських) курсах. Його магістерська дисертація («Історія державного відкупу в Римській імперії») була перекладена на німецьку мову, а докторська («Римські свинцеві тесери») отримала премію від Французької академії написів та красного письменства. Отримавши ступінь доктора римської словесності, М. Ростовцев був призначений професором латинської мови Петербурзького університету. В 1908 р. його обрали членом-кореспондентом, а 1917 р. – дійсним членом Петербурзької академії наук; у 1914 р. – членом Берлінської академії наук.

Петербурзький період життя М. Ростовцева склався успішно. В 1901 р. він одружився з С. М. Кульчицькою, з якою щасливо прожив до кінця життя. В їхньому гостинному домі часто збиралися друзі та однодумці, представники вітчизняної науки і культури: поет О. Блок, письменники І. Бунін, А. Бєлий, художники Л. Бакст, О. Бенуа, М. Рєрїх, сходознавець С. Ольденбург. Постійно зростала кількість створених М. Ростовцевим наукових праць, які користувалися визнанням у Росії та поза її межами. Зокрема, його докторську роботу, присвячену римським тесерам, високо оцінив Ф. Зелінський.

Тесери (від грецької – прямокутні таблички) – це недбало зроблені свинцеві «кружальця», призначені для невибагливої римської публіки, писав Ф. Зелінський. Давно відомі археологам та нумізматам, вони не вважалися гідними уваги пам'ятками римського побуту. Збагатити науку цим новим джерелом зміг молодий учений, професор М. Ростовцев. Він зрозумів, що відкрити нову сторінку з римської історії можна лише дослідивши велику кількість означених «кружалець». У своїх мандрах, музеях, під час розкопок він збирав тесери або робив із них гіпсові зліпки, а потім класифікував за серіями, і вони «заговорили». Спочатку це були мідні марки на отримання хліба римськими громадянами, на яких була зображена голова імператора (щоб люди пам'ятали, хто дає їм хліб). На зворотному боці тесери стояла цифра, що означала номер одного з магазинів, де проводилася роздача. При Нероні марки стали свинцевими, а ще через півстоліття з них щезла голова імператора, оскільки народ вже добре засвоїв, хто його годує. Тесери також слугували білетами на видовища, організовані для народу. Якщо на них зображувалася людина – це була перепустка на бій гладіаторів, корабель – на морський бій (навмахію), звірина – на «полювання» (бійка людей та звірів). Існували тесери як квитки для проїзду сушею або морем, для проходу на вечірку ремісничої колегії або до лазні. Як сурогати монети, тесери випускалися у приватних господарствах для внутрішнього користування з позначкою імені хазяїна (потім у домовій конторі їх можна було обміняти на державні монети). Отже, М. Ростовцева можна назвати першим дослідником цієї пам'ятки, що стала новим джерелом для отримання цінних відомостей щодо соціально-економічного життя імперського Риму [6]. Саме за цю роботу, перекладену на німецьку мову, він був обраний членом Берлінської Академії наук.

М. Ростовцев був глибоко зацікавлений історією Росії від періоду класичної давнини. Ним створено низку статей, присвячених окремим містам та державам Причорномор'я – Ольвії, Херсонесу, Боспору. Дослідження пам'яток античного півдня Росії допомагали ученому зрозуміти ті особливості, які отримало там грецьке мистецтво. Археологічний пошук іноді доводилося проводити за несприятливих умов, у вологих та холодних підземних печерах, але результати були варті того. «Керч та її околиці, – писав він, – за багатством пам'ятниками могильного декоративного розпису... посідають перше місце серед інших центрів грецько-східної культури... Зрівнятися з Керчю у цьому відношенні можуть тільки Олександрія ... Рим і Етрурія... Пам'ятники її декоративного живопису ідуть від IV ст. до Р. Х. до IV ст. по Р. Х. майже суцільною серією» [11; 4]. Саме тому, зазначає він далі, необхідно розпочати систематичне вивчення керченських городищ та некрополів. Так само, вважав М. Ростовцев, існує нагальна необхідність розгорнути дослідження залишків античності поблизу Євпаторії. Тут, між Мойнакським лиманом та морем, із VI ст. до Р. Х. існувало багате грецьке поселення, оточене некрополем. На березі моря і досі зустрічаються залишки грецької старовини – уламки посуду, монети. Чимало їх загинуло під час будівництва дач, але є ще незабудовані ділянки, яким загрожує зведення грязелікарні. Те, що робилося досі в цьому напрямку, було випадковим та безсистемним. Прийшов час для нас наслідувати тим країнам Європи, які цінують своє минуле і зберігають його (Франція, Австрія, Німеччина). «Будуючи майбутнє, не можна забувати про минуле», – писав він [12; 8].

Серед інших праць, присвячених архітектурі та образотворчому мистецтву античного Причорномор'я, особливий інтерес складає монографічне видання «Античний декоративний живопис на півдні Росії», що складається з двох частин. У першій частині наведено опис пам'ятників, на основі яких проведено як мистецтвознавче, так і історичне дослідження (відтворено риси релігійних уявлень, військової справи і навіть побуту давнього населення) [12]. Друга частина означеної праці, опублікована Російською археологічною комісією – це чудовий атлас із 112 таблиць малюнків, який має особливу цінність, оскільки багато з зображених на них зразків античного мистецтва нині втрачено. Результати роботи М. Ростовцева в цьому напрямку були високо оцінені його колегами: в день свого 50-річного ювілею Московське археологічне товариство присудило йому золоту медаль за видатні заслуги в дослідженні античної культури, зокрема класичної археології півдня Росії [4].

Важливе місце у творчості М. Ростовцева займала проблема взаємодії народів Північного Причорномор'я в античну епоху. У книзі «Еллінство та іранство на півдні Росії» він дав популярний нарис історії народів, які поступово заселяли цей край, результатом чого стало створення специфічної культури. Слов'янські племена успадкували цей симбіоз грецької та скіфо-сарматської культур, і таким чином Росія була залучена до всесвітньо-історичного культурного процесу. Таку думку учений висловив під кінець книги: «Створилося нове населення і нова культура. Два струменя: грецький та скіфо-сарматський злилися, поки і той, і інший не залили хвилі німецьких, тюркських та слов'янських племен, яким належало майбутнє. Культуру свою, проте, ці нові народи успадкували від старих її носіїв і понесли її з собою далеко на північ і на захід» [14; 186].

Якщо книга «Еллінство та іранство на півдні Росії» має науково-популярний характер, то інша – «Скіфія і Боспор» – фундаментальне наукове дослідження, в якому вперше в антикознавстві зведено та проаналізовано літературні і археологічні джерела з історії північного Причорномор'я в античну епоху [16]. Опублікований у 1925 р. широкий джерелознавчий вступ складає лише першу частину запланованої М. Ростовцевим праці, від другої залишилися розрізнені фрагменти, що зберігаються в його фонді в Центральному державному історичному архіві Санкт-Петербурга [7]. Робота над книгою була перервана його раптовим від'їздом за кордон.

Ліберал за своїми поглядами, М. Ростовцев належав до кадетської партії. Більшовицький переворот він не прийняв, відобразивши свій погляд на революцію в Росії у нарисі про Громадянську війну в Римі, надрукованому під заголовком «Народження Римської імперії» [15]. На прикладі римських війн II-I ст. до н.е. він вперше показав небезпечність армії, яка складається з вихідців із низів і якою керують амбітні політики. Проводячи сміливі історичні паралелі, він у Леніні бачив Катиліну, у Троцькому – Клодія, у Керенському – Цицерона, а справжнім революціонером вважав Цезаря. Відкрита позиція неприйняття Жовтневої революції стала загрозою для М. Ростовцева, і влітку 1918 р. він поспішно виїхав із Росії, залишивши свої записи, рукописи, бібліотеку.

Через Швецію М. Ростовцев проїхав до Англії, де пробув два найскладніших для нього роки еміграції. Потім він отримав запрошення до США, до університету Мадисона у штаті Вісконсін. Після проведених там п'яти років (1920-1925 рр.) перейшов до більш престижного Єльського університету (у Нью-Хейвені, штат Коннектикут). Тут він працював до 1939 р., а потім припинив викладання, залишившись у статусі заслуженого професора. В останні роки життя тяжка хвороба заважала йому продовжувати творчу роботу. Помер він 20 жовтня 1952 р. у Нью-Хейвені.

М. Ростовцеву, сорокавосямирічному ученому, нелегко було призвичаїтися до американського способу життя. В листі від 19 лютого 1926 р. до свого російського колеги, візантиста О. Васильєва (1867-1953 рр.), який теж емігрував до США, він писав: «Повинен зізнатися, що американський пуританізм та наївна чистота нашого професорського середовища набридли мені до чортиків... На невдачі поскаржитися не можу, успіх у мене є, але що таке успіх без відповідного спокою духу та зручного життя» [18]. Настрій стійкого дискомфорту людини, відірваної від звичних обставин, від усього, що було їй дороге на батьківщині, відчувається і у спогадах М. Ростовцева про свого вчителя, Н. Кондакова: «Всі ми виявилися непотрібними для Росії, для якої жили і працювали: і ті, що тягнуть сумне життя під більшовицьким ярмом, і ті, які, як Н. П. <Кондаков> та я, з цього ярма вирвалися. Наша робота в Росії розтоплана та забута. Ми маємо вчити інших тому, що продовжуємо вважати за потрібне і важливе для Росії» [17; 28–29].

По-різному складалися стосунки М. Ростовцева з колегами – і тими, що залишилися в Росії, і тими, що стали емігрантами. Через О. Васильєва, який до 1935 р. залишався членом Російської академії наук і контактував із петербурзькими ученими, Ростовцев міг отримувати з Росії книги, журнали, відбитки статей, фотографії, листуватися з друзями, перш за все з С. Жебелевим (1867-1941 рр.) [15]. Багаторічні дружні зв'язки з останнім перервалися у 1928 р., коли через звинувачення у пособництві з емігрантськими колами той змушений був опублікувати у пресі покайну заяву: «...від того часу, як М. Ростовцев покинув нас і зайняв ворожу антирадянську позицію, наші шляхи розійшлися і він перестав бути мені соратником і другом» [10]. Переживаючи за свій вчинок, С. Жебелев написав М. Ростовцеву листа, в якому просив вибачити його. За свідченням сина В. Вернадського, Георгія Володимировича (1888-1973 рр.), М. Ростовцева дуже глибоко вразила вся ця історія [5].

У наукових колах Західної Європи та Північної Америки ім'я М. Ростовцева було добре відоме завдяки його працям і виступам на Афіньському конгресі археологів (1907 р.), Берлінському (1908 р.) та Лондонському (1913 р.) конгресах істориків. Його авторитет серед американських та європейських колег постійно зростав і у 30-70-х рр. перетворився на справжній культ. За його пропозицією Йельський університет підключився до розпочатих французами розкопок давнього поселення Дура-Європос на Євфраті, і завдяки 10 сумісним археологічним сезонам, якими керував М. Ростовцев, воно було докладно вивчено і отримало назву «сирійських Помпеїв». І хоча від 1970 до 1985 рр. за кордоном спостерігався певний відхід від ідей Ростовцева, врешті-решт, як зазначив французький історик Ж. Андро, «його роботи стали загальним надбанням, і їх справедливо цінують за зібрану в них величезну суму інформації, за геніальний синтез, за те, що вони є чудовим прикладом того, що археологія може дати історії. Творчість Ростовцева стає темою історіографічних досліджень, які проводяться тим легше, що його фігура об'єднує в собі яскраву індивідуальність, багатий досвід і надзвичайно чіткі історичні ідеї» [1; 175].

Значно складніше відбувалося визнання наукових заслуг М. Ростовцева у російській науці. За радянських часів після його від'їзду за кордон його ім'я або замовчувалось, або згадувалося у критичному контексті, і тільки в останні десятиліття російські науковці звернулися до вивчення його багатой спадщини.

У 1989 р. Ленінградським відділенням Інституту археології АН СРСР проведена конференція, присвячена пам'яті М. Ростовцева, після чого у «Віснику давньої історії» почалася публікація його рукописів, знайдених в архівах [9]. Серію публікацій відкрила стаття Е. Фролова, в якій детально висвітлено період життя М. Ростовцева до еміграції, а також дано розгорнений аналіз всієї його творчості [19]. Нині відбуваються перевидання книг М. Ростовцева, виявляються нові штрихи з його життя та діяльності. Нарешті спадщина видатного ученого у повному обсязі повертається до арсеналу вітчизняної науки про античність.

Список використаної літератури

1. **Андро Ж.** Влияние М. И. Ростовцева на развитие западноевропейской и североамериканской науки / Ж. Андро // Вестник древней истории. – 1991. – № 3. – С. 166–176.
2. **Борнгард-Левин Г. М.** Автобиографические материалы М. И. Ростовцева / Г. М. Борнгард-Левин // Вестник древней истории. – 1996. – № 1. – С. 170–179.
3. **Борнгард-Левин Г. М.** М. И. Ростовцев и А. А. Васильев (новые архивные материалы) / Г. М. Борнгард-Левин, И. В. Тункина // Вестник древней истории. – № 4. – С. 168–188.
4. **Бороздин И. Н.** Учёные заслуги М. И. Ростовцева / И. Н. Бороздин. – М., 1915. – 16 с.
5. **Жебелев С. А.** Автонекролог / С. А. Жебелев // Вестник древней истории. – 1993. – № 2. – С. 177–201.
6. **Зелинский Ф. Ф.** Новый памятник древнеримского быта / Ф. Ф. Зелинский // Из жизни идей (научно-популярные статьи). – СПб : Алетей; Логос, 1995. – С. 281–317.
7. **Зуев В. Ю.** М. И. Ростовцев и неизвестные главы книги «Скифия и Боспор» / В. Ю. Зуев // Вестник древней истории. – 1989. – № 1. – С. 208–209.
8. **Зуев В. Ю.** М. И. Ростовцев. Годы в России. Биографическая хроника / В. Ю. Зуев // Скифский роман / ред. Г. М. Борнгард-Левин. – М. : Росспэн, 1997. – С. 50–83.
9. **Куклина И. В.** К портрету М. И. Ростовцева (из переписки А. А. Васильева и С. А. Жебелева) / И. В. Куклина // Античный мир. Проблемы истории и культуры : сб. науч. ст. к 65-летию со дня рождения профессора Э. Д. Фролова / ред. И. Я. Фроянов. – СПб : Изд-во СПб. ун-та, 1998. – 458 с.
10. **ПФА РАН.** – Ф 2. – Оп. 17. – Д. 201. – Л. 90.
11. **Ростовцев М. И.** Керченская декоративная живопись и ближайшие задачи археологического исследования Керчи / М. И. Ростовцев. – СПб, 1906. – 23 с.
12. **Ростовцев М. И.** Античная декоративная живопись на юге России : в 2-х ч. / М. И. Ростовцев. – СПб., 1913–1914. – Ч. 1. – 1913. – 123 с.
13. **Ростовцев М. И.** О необходимости немедленного расследования античных остатков около нынешней Евпатории и о желательности основания местного музея в Евпатории / М. И. Ростовцев. – Евпатория, 1916. – 8 с.
14. **Ростовцев М. И.** Эллинство и иранство на юге России (Общий очерк) / М. И. Ростовцев. – Пг.: Огни, 1918. – VI, [3], 190 с. (Круг знания. История).
15. **Ростовцев М. И.** Рождение Римской империи (сто лет Гражданской войны) / М. И. Ростовцев // Вестник Европы. – 1918. – Кн. 1–4. – С. 175–232.
16. **Ростовцев М. И.** Скифия и Боспор. Критическое обозрение памятников литературных и археологических / М. И. Ростовцев. – Ленинград, 1925. – VI, [2], 621, [2] с.
17. **Ростовцев М.** Страницы воспоминаний / М. Ростовцев // Кондаков Н. П. Воспоминания и думы / Н. П. Кондаков. – Прага : Seminarium Kondakovianum, 1927. – 79 с.
18. **Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук** (далее ПФА РАН). – Ф. 729. – Оп. 2. – Д. 18. – Л. 101-101 об.
19. **Фролов Э. Д.** Судьба учёного : М. И. Ростовцев и его место в русской науке об античности / Э. Д. Фролов // Вестник древней истории. – 1990. – № 3. – С. 143–165.

Резюме

Висвітлюється життєвий та творчий шлях уродженця України, історика, археолога та мистецтвознавця М. І. Ростовцева. Підкреслено значення його досліджень археологічних пам'яток культури античного Причорномор'я.

Ключові слова: античність, археологія, історичні пам'ятки, культурні процеси, мистецтвознавчі дослідження.

Summary

Gamaliya K. Rostovtsev and his role in the history of home and world antiquity

The article highlights the life and creative path of the Ukrainian born historian, archaeologist and art critic M. I. Rostovtsev. The value of his researches of the archaeological monuments of Antiquity in Black sea region is underlined.

Key words: Antiquity, archaeology, historical monuments, cultural processes, Art studies.

Аннотация

Гамалея К.М. М.И. Ростовцев и его место в истории мирового и отечественного антиковедения

Освещается жизненный и творческий путь уроженца Украины, историка, археолога и искусствоведа М. И. Ростовцева. Подчёркнуто значение его исследований археологических памятников культуры античного Причерноморья.

Ключевые слова: античность, археология, исторические памятники, культурные процессы, искусствоведческие исследования.

Надійшла до редакції 19.10.2014 р.

УДК 726(477)«18»(045)

О.В. Богатікова

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ РОЗВІДКИ Г. ПАВЛУЦЬКОГО НА СТОРІНКАХ «ЧТЕНИЙ В ИСТОРИЧЕСКОМ ОБЩЕСТВЕ НЕСТОРА ЛЕТОПИСЦА»

Друга половина XIX ст. – час активного розвитку історичної науки в Україні. Значну роль у цьому процесі відігравали не лише окремі науковці, але й наукові установи, зокрема історичне товариство Нестора-літописця, НТШ (у Львові), Одеське товариство історії та старожитностей, Харківське історико-філологічне й ін.

Одним із провідних було Історичне товариство Нестора-літописця (ІТНЛ), засноване 24 листопада 1872 р. київськими істориками-краєзнавцями. Як відмічає М. Колесник, протягом свого існування (1872-1931 рр.) його наукова і громадська діяльність сприяла не лише розробці багатьох важливих проблем з історії України та всесвітньої історії, а й становленню національної свідомості і культури. Засновником Товариства вважається М. Максимович (1804-1873 рр.) – історіограф, учений-енциклопедист, один із перших дослідників історії України.

Від початку заснування головною формою його діяльності була організація і проведення засідань (читань), де обговорювалися дослідження його членів, а сферою інтересів була історія України. Вона висвітлювалася з позицій позитивізму представниками трьох шкіл: «скептичної» («критичної») на чолі з М. Максимовичем, «лівобережної» О. Лазаревського та «київської» («історичної»), яку створив В. Антонович. Провідною серед них була представницька остання школа [10; 28-30].

Наукова спадщина ІТНЛ відбита головним чином на сторінках «Чтений в Историческом обществе Нестора-летописца». М. Колесник, ретельно дослідивши видавничу діяльність Товариства, відзначає, що перша його книга вийшла у 1879 р., а друга – через 9 років. З 1888 р. «Чтения...» почали виходити щорічно. Всього за період 1879-1914 рр. побачили світ 24 книги, а якщо врахувати, що деякі з них виходили у кількох випусках, то їх чисельність досягне 49.

Найбільш активними і впливовими членами Товариства були такі відомі вчені, як В. Антонович, М. Грушевський, І. Каманін, О. Левицький, О. Лазаревський, М. Василенко та ін. [10; 28]. Наприкінці 1892 р. дійсним членом товариства обрано професора Київського університету Св. Володимира Г. Павлуцького (1861-1924 рр.). Однак протягом наступних декількох років вчений не брав активної участі у його засіданнях.

Активна участь Г. Павлуцького у роботі ІТНЛ починається з кінця 1900 р., коли на засідання 28 жовтня вчений виступив із доповіддю, присвяченою зв'язку мистецтва та культури (опублікована у книзі 15 «Чтений...»). У доповіді дослідник наголошує на найтіснішому зв'язку мистецтва та культури. Для нього мистецтво завжди розвивається під впливом тих самих ідей, котрі панують у суспільстві та літературі. Звичай, світогляд й мистецтво зливаються, за влучним виразом дослідника, у щось настільки спільне, що знання історичної епохи включає вже і знайомство з її мистецтвом. Далі, на підтвердження своєї думки, Г. Павлуцький подає стислу, але влучну характеристику розвитку мистецтва, починаючи від епохи Середньовіччя до др. половини XIX ст. Тож, для Г. Павлуцького мистецтво є своєрідним дзеркалом, у якому відображене культурне життя народу. Він наголошує, що всі думки та прагнення, які хвилювали суспільства різних епох, завжди знаходили собі вираження і у витворах мистецтва, тож характер епох завжди мав відображення на характері мистецтва тих же епох [19; 83–87].

Більшість засідань, проведених членами ІТНЛ 1902 р. були присвячені вшануванню пам'яті М. Гоголя. Так, на засіданні, що відбулося 17 березня цього ж року, Г. Павлуцький виступив із доповіддю, присвяченою поглядам письменника на мистецтво. Своє дослідження автор побудував на аналізі статей М. Гоголя, вміщених у «Арабесках» та листів різних років. Дослідник наголошує на тому, що М. Гоголь не міг спокійно говорити про мистецтво: його відмінною якістю було поклоніння перед витворами мистецтва. Розвідки Миколи Васильовича про мистецтво, надруковані в «Арабесках», ледве можна назвати науковими, що одразу ж відмічає Г. Павлуцький. Вони написані під впливом німецьких естетиків-романтиків, що дає привід досліднику називати його «послідовником німецького романтизму».

У розумінні суті художньої творчості М. Гоголь, на розсуд Г. Павлуцького, спирається на думки Гете, підхоплені німецькими романтиками, вважаючи, що «художню творчість слід розглядати як веління серця». Теорія письменника повною мірою розкрилася у його листах до свого друга художника М. Іванова та графа Вільгорського: «Художник може достойно зобразити лише те, що пов'язано чудесним образом з його душею, що він здатен наповнити ширим почуттям» [13; 304–337].

Одним із пріоритетних напрямів діяльності ІТНЛ було дослідження й охорона пам'яток історії та культури. З цією метою при ньому створено спеціальну комісію, що організувала наукові експедиції до Київської, Волинської, Подільської, Полтавської і Чернігівської губерній [10; 29]. До її складу увійшли члени Товариства – І. Каманін, М. Стороженко, М. Біляшівський, М. Істомін, О. Левицький, Є. Сіцинський та Г. Павлуцький. Сучасні дослідники відмічають значну роботу, проведену останнім, щодо розшуку і фіксації пам'яток архітектури та монументального мистецтва [9; 104]. Як зазначає сам дослідник, саме йому Московським археологічним товариством, за поданням голови ІТНЛ М. Дашкевича, було доручено вивчення пам'ятників малоросійського мистецтва. І вже влітку 1903 р. університет Св. Володимира відрядив Г. Павлуцького для дослідження старожитностей регіону [14; 1]. Саме Григорію Григоровичу сучасні дослідники віддають першість у визначенні дерев'яного культурного зодчества як об'єкту мистецького дослідження [1]. Розпочавши роботу над даною проблемою 1903 р. Г. Павлуцький присвятив їй не один рік свого життя.

Усі матеріали, зібрані й опрацьовані дослідником протягом багатьох років напруженої роботи, частково у співавторстві з іншими членами ІТНЛ М. Біляшівським, Ю. Сіцинським, В. Щербаківським, оприлюднені на сторінках «Чтений в историческом обществе Нестора-Летописца» та сторінках інших видань.

Протягом 1900-1910 рр. на засіданнях Товариства дослідник виступив із низкою доповідей з обраної проблематики: «О деревянных и резных изображениях пуггов в южно-русских церквях XVII-XVIII вв.» [18; 39–40], «Наиболее ранние свидетельства литературных памятников о построении деревянных церквей XVII и XVIII вв.» [17; 40–41], «Изображение храма в древнейших южно-русских миниатюрах» [16; 3–4], «Пам'ятники церковной каменной архитектуры стиля «empire» в Полтавской губ.» [21; 94–97], «Деревянная церковная архитектура юго-западного края в XVII-XVIII вв.» [15; 21–24], «Старинные деревянные синагоги в юго-западном крае» [20; 39–41] тощо.

Цікавою є ця остання розвідка Г. Павлуцького, у якій він наголошує на тому, що західний стиль («empire») «став справді руським стилем»; дослідник назвав вісім пам'ятників цього стилю: Миколаївська, соборна Успенська та Воскресенська церкви у м. Хоролі, Троїцька церква у с. Вишняках, Миколаївська (м. Ромни), дві церкви в селах Єньках та Вергунах Хорольського повіту та церква в м. Лубнах, зазначивши при цьому, що «в Полтавській губернії всі храми стилю «empire» замінили собою дерев'яні церкви малоросійського стилю».

Особливості стилю Г. Павлуцький прослідкував на прикладі двох схожих між собою церков – соборної Успенської та Воскресенської у м. Хоролі: соборна церква «має ліпші прикраси античного зразка: всередині цієї церкви зверху по стінах і в куполі; на капітелі пілястрів і на барабані купола; круглі великі скульптурні розетки на стінах портиків, великі вази у нішах на зовнішніх стінах тощо. ...у цих храмах стилю «empire» передню частину фасаду утворює портик з доричними колонами; такі портики встановлювалися з трьох боків: з півночі, півдня та заходу; нижня частина стіни оброблена рустами, верхня – гладка; колони, рустики, купол – яйцевидної форми на зразок купола собору Св. Петра в Римі... доричні колони часто не мають баз – це риса руського «empire» [21; 94–97].

Наприкінці листопада 1903 р. Г. Павлуцький представив на розсуд членів ІТНЛ результати свого дослідження матеріалу, зібраного членами комісії з опису старожитностей України у доповіді «Деревянная церковная архитектура юго-западного края в XVII-XVIII вв.». У ній викладені його погляди на час виникнення сакральної архітектури краю («Розвиток руської архітектури повинен був початися з прийняттям християнства при Володимирі») та її форми.

Розглядаючи паралельно північне і південне сакральне зодчество, Г. Павлуцький не схильний їх ототожнювати. Стосовно ж походження архітектурних стилів дослідник зауважує, що не зважаючи на те, що південноросійська та північноросійська архітектури надихаються чужими формами і взаємовпливають одна на одну, їх у жодному разі не можна назвати копіювальними; руські майстри не рабськи копіювали західні зразки, а переробляли їх власним розумом та серцем, у їхньому мистецтві панувала творча сила, котра і зробила дерев'яне зодчество півдня та півночі Росії оригінальним зображенням творчого генія.

Доповідь Г. Павлуцького викликала жваву дискусію серед членів Товариства, свої думки, зокрема, висловили Г. Флоринський, В. Іконніков, О. Левицький, А. Дмитрієвський, М. Шашкевич, О. Стороженко, В. Завитневич [15; 21–23].

Доповнення до своєї доповіді Г. Павлуцький зробив на засіданні, що відбулося в січні наступного року. Вони стосувалися найбільш ранніх свідок літературних пам'яток про побудову дерев'яних церков малоросійського типу. Доповідач особливу увагу звернув на малюнки списку Радзивілівського літопису, один з яких містив зображення п'ятикупольного храму. Це дало змогу досліднику стверджувати, що «тип малоросійських п'ятиглавих церков існував вже у XIV-XV ст.» [17; 40–41].

В одному зі щорічних звітів діяльності ІТНЛ від 1908 р. особливо відмічено активну роботу Г. Павлуцького у дослідженні стародавнього мистецтва. У той же час, як зазначено у звіті, дещо змінюються тематика доповідей дослідника – він звертається до візантійського зодчества та намагається виділити його елементи у древньоруській сакральній архітектурі [12; 93]. «Візантійськими мотивам» проникнуті розвідки Григорія Григоровича «Про візантійський храм монастиря Хори» (засідання 27 квітня 1908 р.) [3; 85] й «Про візантійські традиції у руському зодстві» (засідання 27 жовтня 1908 р.) [4; 89].

Жваву дискусію викликала характеристика старожитностей м. Острога, зроблена Г. Павлуцьким на засіданні у лютому 1908 р. Значний успіх у членів Товариства мали представлені дослідником фотографії об'єктів [2; 84]. Упродовж 1910 р. він подав на розгляд членів Товариства низку доповідей стосовно стилю

бароко в архітектурі України: «Стиль бароко на Україні: дерев'яне церковне зодчество» [6; 89], «Стиль бароко на Україні: кам'яне церковне зодчество» [7; 90].

Слід наголосити, що у ході дослідження пам'яток Північно-західного краю до кола інтересів науковця потрапляли здебільшого православні церкви та монастирі, тож, особливої уваги у цьому контексті заслуговує характеристика старовинних дерев'яних синагог регіону. Своє дослідження Г. Павлуцький розгорнув на прикладі синагоги в Погребищах (Бердичівський повіт), Ярмолинцях і Шаровці (Проскурівський повіт), Михалполі (Летичівський повіт Подільської губернії), Могильові на Дніпрі, в Узланах (Мінської губернії), Заблудові (Гродненської губернії).

Першочергові завдання, які ставив перед собою Г. Павлуцький, полягали у, по-перше, доведенні впливу світської архітектури на побудову синагог у краї: «За зразок для синагог бралася найкрасивіша світська будівля; такою будівлею був шляхетський дім, або будинок з високим готичним дахом...». По-друге, у детальному описі архітектурного ансамблю та внутрішнього убранства будівель. Дерев'яні синагоги, на думку дослідника, вирізнялися оригінальною архітектурою: «Чотирикутник утворюють чотири похмурі стіни, у котрих високо над землею вибиті широкі вікна, і вінчає цю будівлю триповерховий дах... В середині синагога – велика пофарбована зала; замість стелі – купол... Усе приміщення синагоги заставлене лавами. Навпроти входу у протилежній стіні розміщено «урен-койдеш» – дерев'яний кіот або шафку; це – алтар, у якому зберігається тора... Перед олтарем знаходиться естрада, «біма», на якій стоїть стіл для розгортання тори у богослужбні дні. Тут же знаходяться хори».

Наприкінці своєї доповіді Г. Павлуцький наголосив на важливості пам'яток цього регіону для історії малоросійського мистецтва, оскільки вони є останніми, вже зникаючими і в той же час консервативними пам'ятками дерев'яного зодчества. На останок Г. Павлуцький закликав усіх, хто тільки може, збирати і публікувати малюнки цих пам'яток [20; 39–41].

1909 р. за ініціативою єгипетського уряду у Каїрі організовано археологічний конгрес, до участі у якому залучалися, зокрема, науковці з Російської імперії [8]. Університет Св. Володимира з поміж інших співробітників делегував до Каїру ординарного професора Г. Павлуцького [11]. За результатами відрядження дослідником представлена розлога доповідь щодо мистецьких пам'яток єгипетської столиці [5; 27].

Таким чином, Г. Павлуцький брав активну участь у роботі ІТНЛ. Напрямок мистецтвознавчих розвідок дослідника упродовж років залишався незмінним – вони стосувалися сакральної архітектури Південно-західного регіону Російської імперії. Також незмінним залишався погляд дослідника на проблему: він намагався довести автохтонне походження культурної архітектури регіону.

Список використаної літератури

1. **Гирич І.** Діяльність Київського товариства охорони пам'яток старовини і мистецтв (1910–1919 рр.) та його діячі [Електронний ресурс] / І. Гирич. – Режим доступу: <http://www.i-hyrych.name/Kiyiv/TovOxoronyPamjtok.html>
2. **Заседание 27 февр. 1908 г.** [Электронный ресурс] // ЧИОНЛ. – К., 1909. – Кн. 21. – Вып. 3. – Отд. 1. – Режим доступа: <http://starietknigi.info>
3. **Заседание 27 апр. 1908 г.** [Электронный ресурс] // ЧИОНЛ. – К., 1909. – Кн. 21. – Вып. 3. – Отд. 1. – Режим доступа: <http://starietknigi.info>
4. **Заседание 27 октяб. 1908 г.** [Электронный ресурс] // ЧИОНЛ. – К., 1909. – Кн. 21. – Вып. 3. – Отд. 1. – С. 89. – Режим доступа: <http://starietknigi.info>
5. **Заседание 03 мая 1909 г.** [Электронный ресурс] // ЧИОНЛ. – К., 1911. – Кн. 22. – Вып. 3. – Отд. 1. – Режим доступа: <http://starietknigi.info>
6. **Заседание 31 янв. 1910 г.** [Электронный ресурс] // ЧИОНЛ. – К., 1911. – Кн. 22. – Вып. 3. – Отд. 1. – Режим доступа: <http://starietknigi.info>
7. **Заседание 14 февр. 1910 г.** [Электронный ресурс] // ЧИОНЛ. – К., 1911. – Кн. 22. – Вып. 3. – Отд. 1. – Режим доступа: <http://starietknigi.info>
8. **Ковпаненко Н.** Роль археологічних з'їздів останньої третини XIX – початку XX ст. у дослідженні архітектурно-мистецької спадщини України / Н. Ковпаненко // Український історичний журнал. – 2008. – № 6. – С. 99–110.
9. **Колесник М.** Історичне товариство Нестора-Літописця та його вклад у розвиток історичної науки в Україні / М. Колесник // Український історичний журнал. – 1995. – № 5. – С. 28–37.
10. **Липатов В.** Из истории русско-египетских связей в начале XX века [Электронный ресурс] / В. Липатов, О. Соловьев. – Режим доступа: http://www.vostlit.info.Texts/Documenty/Egipet/XIX/1880-1900/Russ_egip_svjayzi/text1/htm
11. **Отношение департамента народного просвещения в I департамент, МИД России о дополнительном назначении русскими представителями на международный археологический конгресс в Каире группы профессоров Киевского и Московского университетов (23.10.1908 г.)** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vostlit.info.Texts/Documenty/Egipet/XIX/1880-900/Russ_egip_svjayzi/text1/htm
12. **Отчет о состоянии и деятельности Исторического общества Нестора-Летописца в 36 году его существования, с 27 октября 1907 г. по 27 октября 1908 г.** [Электронный ресурс] // ЧИОНЛ. – К., 1909. – Кн. 21. – Вып. 3. – Отд. 1. – С. 93. – Режим доступа: <http://www.starietknigi.info>

13. **Павлуцкий Г.** Гоголь об искусстве [Электронный ресурс] / Г. Павлуцкий // ЧИОНЛ. – К., 1902. – Кн. 16. – Вып. 1. – Отд. 1. – С. 304–337. – Режим доступа : <http://starietknigi.info>
14. **Павлуцкий Г.** Деревянные и каменные храмы [Электронный ресурс] / Г. Павлуцкий // Древности Украины. – Вып. 1. – К. : Изд. Император. Москов. Археолог. о-ва, 1905. – 124 с. – Режим доступа : <http://www.myslenedrevo.com.ua/ru/Sci/Heritage/Pavlucki.html/>
15. **Павлуцкий Г.** Деревянная церковная архитектура юго-западного края в XVII–XVIII вв. [Электронный ресурс] / Г. Павлуцкий // ЧИОНЛ. – К., 1904. – Кн. 18. – Вып. 1. – Отд. 1. – С. 21–24. – Режим доступа : <http://starietknigi.info>
16. **Павлуцкий Г.** Изображение храма в древнейших южнорусских миниатюрах [Электронный ресурс] / Г. Павлуцкий // ЧИОНЛ. – К., 1906. – Кн. 18. – Вып. 2. – Отд. 1. – С. 3–4. – Режим доступа : <http://starietknigi.info>
17. **Павлуцкий Г.** Наиболее ранние свидетельства литературных памятников о построении деревянных церквей XVII и XVIII вв. [Электронный ресурс] / Г. Павлуцкий // ЧИОНЛ. – К., 1904. – Кн. 18. – Вып. 2. – Отд. 1. – С. 40–41. – Режим доступа : <http://starietknigi.info>
18. **Павлуцкий Г.** О древнейших резных изображениях путтов в южнорусских церквях XVII–XVIII вв. [Электронный ресурс] / Г. Павлуцкий // ЧИОНЛ. – К., 1904. – Кн. 18. – Вып. 2. – Отд. 1. – С. 39–40. – Режим доступа : <http://starietknigi.info>
19. **Павлуцкий Г.** О связи искусства с культурой [Электронный ресурс] / Г. Павлуцкий // ЧИОНЛ. – К., 1900. – Кн. 14. – Вып. 1. – С. 83–87. – Режим доступа : <http://starietknigi.info>
20. **Павлуцкий Г.** Старинные деревянные синагоги в юго-западном крае [Электронный ресурс] / Г. Павлуцкий // ЧИОНЛ. – К., 1906. – Кн. 19. – Вып. 2. – Отд. 1. – С. 39–41. – Режим доступа : <http://starietknigi.info>
21. **Павлуцкий Г.** Памятники каменной церковной архитектуры стиля «empire» в Полтавской губернии [Электронный ресурс] / Г. Павлуцкий // ЧИОНЛ. – К., 1906. – Кн. 19. – Вып. 2. – Отд. 1. – С. 94–97. – Режим доступа : <http://starietknigi.info>

Резюме

Охарактеризовано мистецтвознавчі розвідки Г. Павлуцького, представлені ним на засіданнях Історичного товариства Нестора-літописця. Встановлено періодичність виступів науковця та їх основну тематику. Визначено наукові погляди, яких дотримувався дослідник.

Ключові слова: мистецтвознавчі розвідки, Історичне товариство Нестора-літописця, читання в Історичному товаристві Нестора Літописця.

Summary

Bohatikova O. Art criticism exploration of G. Pavlutskyi on the pages of «Readings in the historical society of Nestor Letopysets»

The present article studies the researches of G. Pavlucky, which he had read during the conferences in the Historical association of Nestor-chronicle. Considerations is given to periodicity of his performances and its subjects. Describes the scientific view of the researcher.

Key words: the art researches, the Historical association of Nestor-chronicle, the Reading in the Historical association of Nestor-chronicle, the architecture.

Аннотация

Богатикова О.В. Искусствоведческие исследование Г. Павлуцкого на страницах «Чтений в Историческом обществе Нестора-летописца»

Охарактеризованы искусствоведческие исследования Г. Павлуцкого, представленные им на заседаниях Исторического общества Нестора-летописца. Установлены периодичность выступлений и их основная тематика. Определены научные взгляды, которых придерживался исследователь.

Ключевые слова: искусствоведческие исследования, историческое общество Нестора-летописца, чтения в историческом обществе Нестора-летописца, архитектура.

Надійшла до редакції 31.10.2014 р.

УДК 930.1:[008:929 Виг](045)

С.Ю. Сабадаш

НАУКОВА СПАДЩИНА Л. С. ВИГОТСЬКОГО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРО-ТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ: ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ

Вагомі набутки науково-практичної діяльності Л. С. Виготського знайшли своє місце і відіграли помітну роль у розвитку різноманітних галузей науки про людину – зокрема таких, як лінгвістика, педагогіка, педагогічна психологія, загальна психологія, дефектологія, психологія мистецтва, семіотика. Проте такий

широкий спектр напрямів діяльності Л. С. Виготського не дає підстав говорити про розпорошеність наукових інтересів ученого, навпаки, вся його наукова спадщина так чи інакше присвячена розкриттю і доведенню головного принципу психології – цілісності вищих психічних функцій людини й культурно-історичної обумовленості їх походження, а також первинності культури у сфері формування людської особистості.

Науковій творчості Л. С. Виготського присвячено чимало глибоких і змістовних робіт, але наукових досліджень стосовно наявності культурологічної проблематики у його теоретичному спадку не проводилося. У даному аналізі наукової спадщини вченого були задіяні літературно-інформаційні джерела інших напрямків гуманітарної сфери наук, у яких творчий шлях і доробок Л. С. Виготського розглядалися більш повно, з перенесенням уваги на культурологічну складову теоретичних та практичних напрацювань вченого.

Наукова спадщина Л. С. Виготського привертала увагу багатьох вчених зі світовим ім'ям, які застосували його теоретичні та практичні знахідки в різних галузях гуманітарної науки: зокрема у філософії – це Е. Ільєнков, М. Мамардашвілі, Г. Щедровицький; у психології – О. Асмолов, Л. Божович, М. Вересов, В. Зінченко, О. Лурія; у лінгвістиці – В'яч. Іванов, М. Лотман, Р. Фрумкіна. Тим чи іншим чином ці відомі вчені, як і багато інших, розглядали теоретично-практичну спадщину Л. Виготського, або працювали у подальшій розробці його теоретичних здобутків та їх практичному втіленню.

Умовно бібліографічні джерела, відносно науково-теоретичних праць Л. С. Виготського, можна поділити на декілька категорій, які відображають певні напрями в дослідженні різнопланової наукової діяльності вченого.

По-перше, це сам корпус наукових праць Л. С. Виготського, до якого слід віднести літературно-критичні статті до психологічного періоду, «Педагогічна психологія», «Психологія мистецтва», «Педологія підлітка», «Мислення і мовлення» та зібрання творів у шести томах.

По-друге, це біографічні дослідження, у яких відображаються не тільки події й обставини особистого життя Л. Виготського, але й етапи його наукової біографії.

По-третє, близькі до першої категорії архівознавчі дослідження, функція яких полягає в знаходженні невідомих до сьогодні фактів з життя вченого та неопублікованих наукових й епістолярних праць; ще до цього додається й функція порівняння першоджерел (рукописів та перших видань) з опублікованими працями Л. С. Виготського в радянський та пострадянський період, завдяки чому виявляються ідеологічні й методологічні редакторські виправлення творів вченого, виданих у різні роки вже після його трагічної смерті.

Учетверте, наукові публікації відносно досліджень Л. Виготського в багатьох галузях гуманітарного напрямку, в яких тою чи іншою мірою відображались його центральна авторська ідея щодо впливу на особистість багатющого світу культури, а також його бачення цього впливу на розвиток і формування самої гуманітарної галузі науки та необхідності подальших досліджень у цій сфері.

Не менш цінними, в'яте, є наукові праці учнів та послідовників Л. С. Виготського, які у своїй діяльності поглиблювали певні концепції наукової спадщини вченого, чи то розвивали власні наукові теорії, базуючись на блискучих досягненнях та відкриттях геніального вченого. Також до бібліографічних джерел відносно дослідження науково-теоретичної спадщини Л. Виготського слід долучити дослідження, у яких відображається взаємозв'язок між теоретичними здобутками вченого з науковими дослідженнями інших видатних вчених гуманітарного напрямку науки.

Зібрання творів Л. Виготського являє собою великий масив його письмової й усної мови, що у тім чи іншим вигляді потрапляли до публікації й виходили друком з різним ступенем редакторської обробки. Тут багато невідомих факторів, які не дають можливості однозначно приписувати саме Л. Виготському і термінологічні розбіжності, що виявляються в його роботах, і навіть деякі логічні протиріччя [22; 1-52]. Саме наявність таких «помилко» послужила приводом для того, що сучасні дослідники творчої спадщини Л. Виготського, базуючись на архівних матеріалах, започаткували перевидання у відкритому доступі нового повного зібрання творів видатного психолога [25].

Критика різних заідеологізованих інтерпретацій науково-теоретичної творчості Л. Виготського почалася ще в 1970-і роки як у Радянському Союзі, так і за кордоном. Число критичних публікацій неухильно зростало і лише в 2000 рр. остаточно оформилося як «ревізіоністська революція» у виготськознавстві [24]. Уся ця критична література робить великий внесок у переоцінку також і історичної ролі й теоретичної спадщини Виготського в контексті сучасної науки. Істотним компонентом ревізіоністського руху у виготськознавстві є робота над некомерційним науково-видавничим проектом «*Psy anima* Повне зібрання творів Л. С. Виготського» («*Psy anima Complete Vygotsky*» Project) [25], у ході якого низка текстів Виготського вперше стає доступний широкому колу читачів, причому у вигляді, очищеному від цензури, редакторських втручань, викривлень і фальсифікацій у посмертних радянських виданнях більш пізнього часу. Ця видавничо-редакторська робота підкріплюється потоком критичних досліджень і наукових публікацій з питань текстології, історії, теорії й методології психологічної теорії Л. С. Виготського й учасників його кола.

Цей проект став можливий лише в результаті співпраці міжнародного колективу ентузіастів – дослідників, архівістів і співробітників бібліотек Білорусі, Бразилії, Німеччини, Ізраїлю, Італії, Канади, Нідерландів, Росії, Швейцарії та Південної Африки, – які не тільки провели ґрунтовну аналітичну й текстологічну роботу, але й об'єднали зусилля для того, щоб зібрати значну колекцію публікацій текстів науковця. Результати цього міжнародного науково-дослідницького експерименту засвідчили, що період становлення Л. Виготського як вченого припав на початок ХХ ст. – роки бурхливих політичних і соціальних перетворень, у зв'язку з чим біографічний і науковий матеріал цих років тривалий час був маловідомим за

політичними мотивами, а також через малу вивченість архівних накопичень. Однак оприлюднення спогадів близьких до нього людей заповнюють цю прогалину в науковій біографії вченого. «Свідчення сучасників не завжди збігаються між собою – і це цілком природно. Різні люди, зустрічаючись з активною й багатогранною особистістю, бачать її різні сторони... Те ж стосується й спадщини яскравої людини. Щоб бодай відносно повно уявити собі його особистість, варто не обмежуватися тільки тими його творами, які зробили його класиком у тій чи іншій галузі культури й науки» [15, с. VII], – зауважує І. Фейгенберг, редактор спогадів С. Добкіна про роки ранньої дружби і спільної роботи з Л. Виготським.

Особистий життєпис вченого невіддільний від його науково-творчої біографії. Цей факт з усією очевидністю доведений у біографічному дослідженні Г. Виготської і Т. Ліфанової [3]. «Ця авторська й творча співдружність визначила хоч і дещо подвійний, але єдиний жанр книги. Вона – не науковий трактат про Л. Виготського, радше його життєпис, характеристика творчого шляху, основних етапів наукової творчості. У ній розкрита атмосфера творчості, оточення Л. Виготського, незліченні епізоди його наукової й педагогічної діяльності, де знаходили застосування його творча й організаційна активність» [3; 12]. Показово, що унікальність наукової біографії вченого також розглянув і М. Ярошевський [23], який здійснив аналіз теоретико-методологічної спадщини вченого. Науковий підхід Ярошевського базується на переконаності в існуванні об'єктивних закономірностей розвитку психологічної науки: «...особливий інтерес являє вивчення діяльності й особистості вчених, стилю яких властивий міждисциплінарний інтегративізм. Їхні ідеї народжувалися у своєрідному діалозі між «голосом» психології й тим, що відкрили в поведінці й свідомості живих істот інші науки. Це, з одного боку, збагачувало саму психологію, з іншого – й науки, що мають «людський вимір» [10; 299]. У даному науковому трактаті реалізований розроблений М. Ярошевським принцип «опозиційного кола», у яке історик науки вводить З. Фрейда, Г. Челпанова, Ж. Піаже та інших видатних психологів початку ХХ ст. Розглядаючи теоретичну й практичну наукову цінність праць Л. Виготського, М. Ярошевський пояснює це розмаїття напрямів у такий спосіб: «Його теоретична конструкція увібрала задане й створене багатьма відгалуженнями біологічного й соціального знання й, саме тому, широко відгукнулася в різних дисциплінах – від психіатрії до семіотики» [23; 299].

Теоретичні розвідки сучасних дослідників щодо діячів певного історичного періоду спираються не лише на аналіз опублікованих праць цих авторів, але й на архівні матеріали, що виявляються при дослідженні архівів (від сімейних до державних). Особливо це стосується не надто ретельно зібраної спадщини Л. Виготського, творча діяльність якого, зокрема викладацька, проходила в Москві, Ленінграді, Харкові, Гомелі.

Велику роботу в галузі вивчення особистих архівів Л. Виготського здійснила Є. Завершнева [5–7], яка висвітлила не лише роки зрілої наукової творчості вченого, але й період становлення його як психолога в 1910–1925 рр. І вже як зрілий вчений Л. Виготський писав у 1930 р.: «У Спінози є теорія (я її дещо видозміню): душа може досягти того, щоб усі прояви, стани співвідносилися до однієї мети; тут може виникнути така система з єдиним центром, максимальна зібраність людської природи. (...) Спіноза показав цю систему в плані філософському; є люди, життя яких є зразком підпорядкування одній меті, які довели практично, що це можливо» [4; 131]. Досліджуючи матеріали архівів, Є. Завершнева підтверджує цю теорію, пов'язуючи її з життям самого вченого: «Ці слова як найкраще описують його самого: піддаючи емоції «переплавленню», він вибудував власну особистість у відповідності зі своїми філософськими й етичними поглядами. В процесі переплавлення він пройшов стадію «нігредо», «темної ночі душі», і потім, спираючись не тільки на «позитивні мотиви», але також на силу бездіяльності й розпачу, зробив ривок, який привів його до нового життєвого простору, де вже не було місця порожній мрійливості» [9; 131].

Важливе, на наш погляд, спостереження дослідниці, проте подальший аналіз творчого доробку Л. Виготського не дає підстав говорити про якийсь помітний поділ його творчості на два періоди – малопродуктивний та динамічний, продуктивний, плідний. Вже у 19 років, а особливо після закінчення 1917 р. одразу двох факультетів (юридичного і літературно-філологічного) у двох університетах Москви, він активно випробовує свої здібності критика-коментатора, про що свідчать архівні дослідження, завдяки яким стали доступні ранні роботи вченого, зокрема його театральні рецензії, критичні статті літературознавчого змісту, а також роботи, присвячені єврейському питанню в художній літературі. Доказовими в цьому контексті слід вважати дослідницькі висновки, яких дійшли Б. Котик-Фрідгут [13], В. Мальцев [16], коли аналізуючи театральні рецензії Л. Виготського відзначили, що в ранніх роботах вченого вже проявляються риси майбутніх науково-теоретичних розробок, значно повніше розкритих і узагальнених у подальших його роботах – «Психологія мистецтва», «Історичний зміст психологічної кризи», «Мислення й мовлення».

До неписаних законів етики слід віднести й традицію, згідно з якою учні й послідовники видатного діяча перебирають на себе місію продовження розвитку наукових теорій і поглядів учителів. Наукова спадщина Л. Виготського «пережила» майже весь спектр відносин у науковому світі – від найжорстокішої критики в 30-х роках (критика Рудневої Є. [17] і «...у цей період одержують поширення ідеалістичні теорії (особливо фрейдизм і ін.). Шкідливий вплив виявила й культурно-історична теорія, пропозована Виготським і його учнями» [15; 420]) через зневажливе забуття протягом майже 30 років. Його учні зайнялися дослідженнями більш «безпечними» з ідеологічної точки зору, але, за їхніми словами, в руслі теоретичної спадщини Л. Виготського, які привели «до істотної зміни в акценті досліджень – Л. Виготський підкреслював вплив вищих психічних функцій на розвиток нижчих психічних функцій і практичної діяльності дитини, а О. Леонт'єв підкреслював провідну роль зовнішньої, предметної діяльності в розвитку психічної діяльності, у розвитку свідомості» [14; 24].

Проводячи власну науково-теоретичну роботу, учні Л. Виготського зуміли зберегти наукові праці свого вчителя й заново внести їх у коло наукових інтересів ученого співтовариства при зміні ідеологічної ситуації. Але цей процес однаково був ідеологічно забарвлений через комуністичну ідеологію, що домінувала в гуманітарній сфері наук. Праці Л. Виготського публікуються з критичними коментарями, з редакторськими виправленнями й викривленнями. Виникає своєрідне трактування наукової спадщини Л. Виготського як « батька-засновника» радянської психології, через що науково-теоретичні праці вченого спотворюються аж до створення компілятивних праць, приписуваних Л. Виготському [22]. Проте, навіть у той час залишалися вчені, що прагнули проводити наукові вишукування в руслі теоретичних відкриттів і практичних напрацювань вченого. Так, Р. М. Фрумкіна вказує, що: «...не тільки для студентів – лінгвістів і психологів, але навіть для аспірантів тексти Виготського залишаються начебто зашифрованими. Їх скоріше заучують і відтворюють, чим розуміють» [18]. І як лінгвіст, Ревекка Марківна, вказує на одну з причин цього явища: «У своїх текстах Виготський мовчазно припускає, що його читачі – теж *люди культури*, і тому опускає багато ланок міркувань як надлишкові. Уже тому для нас Виготський – відверто «важкий» автор. Це, звичайно, лише одна з причин труднощів розуміння його текстів, і аж ніяк не головна... Зрозуміло, Виготський писав мовою *свого часу*, але що це, властиво, значить для нас сьогодні? ... ця мова відбиває спосіб міркувати на психологічні й філософські теми, який був спільним для його сучасників у різних країнах, навіть якщо Виготський не розділяв ті або інші конкретні наукові концепції, будь то ідеї Вюрцбургської школи або генетична психологія Піаже» [18].

М. Вересаєв також у своїх роботах вказує на складності розуміння основних положень теоретичної спадщини Л. Виготського сучасними вченими через відсутність розуміння мови культури того часу. «Читання таке (якщо його ціль – не висмикування цитат, а бажання розібратися в суті справи) вимагає певних зусиль і часу. Але іншого шляху немає. Однак для цього необхідна одна умова, а саме потрібно розуміти мову, якою усе це написано. ... У мене є підстави сумніватися в тому, що ми – читачі Виготського, – цілком і завжди розуміємо мову, якою він писав» [2].

В основі культурно-історичної психології лежать два принципи: 1) визнання соціокультурної обумовленості психіки людини й синтетичний (цілісний) погляд на людину; 2) розуміння культури як семіотичного феномену (як системи знаків), що дає перспективу конкретного наукового синтезу досліджень людини в рамках психології. Обидва ці принципи мали глибинні підстави в російській гуманітарній думці початку ХХ ст. й осмислювалися в російській філософії. Відмінною рисою цієї філософії була орієнтація на спілкування як цінність, що знаходило вираження не лише в таких, наприклад, ідеях, як ідея соборності, але також у розробках науково орієнтованої семіотики.

На труднощі в розумінні мови наукових праць Л. Виготського без відповідного розгляду інтелектуальної атмосфери початку ХХ ст. вказують дослідження В. Зінченко, Є. Моргунова, Б. Пружиніна. Наукові ідеї вченого мали свої передумови й вони були в тій культурній традиції, яка багатьма заперечувалася або була взагалі невідома, що й породжувало міф про «генія нізвідки». «У сучасної наукової молоді й без того вистачає скепсису, а то й нігілізму з приводу вітчизняної історії, у тому числі й історії науки. Дореволюційної науки вона не знає, а пореволюційну вона не прагне знати або витісняє. Це наводить на сумні міркування, особливо коли мова йде про психологів. Науку не можна почати з початку, навіть якщо дуже хочеться. Вона завжди продовження, традиція» [11; 8], – відзначає В. Зінченко.

Більш докладно взаємозв'язок методологічних позицій Л. Виготського з ідейною спадщиною культури «Срібного століття» В. Зінченко досліджує в співавторстві з відомими філософами Б. Пружиніним і Т. Щедріною. «Культурно-історична психологія склалася в певній ідейній атмосфері – в атмосфері встановлення панування марксизму... Мета даної книги – пояснити ідейні гуманітарні передумови й підстави культурно-історичної психології як наукового напрямку й по можливості методологічно строго відокремити їх від ідеологічних нашарувань. Таким шляхом сподіваємося певною мірою подолати елементи ідеологізму, що залишаються в ній і проникаючі в неї (як, між іншим, і в будь-яку науку) при звертанні до соціокультурних контекстів її функціонування – тим більше, що у випадку культурно-історичної психології мова йде не тільки про звертання до зовнішнього, так би мовити, контексту її динаміки, але й про процеси формування її змісту» [11; 8].

Цінність науково-теоретичної спадщини Л. Виготського для культурології одним із перших показав В'ячеслав Іванов: «...у побудованій Л. Виготським концепції історії культури як розвитку систем знаків, що служать для керування поведінкою, знайшла вирішення ...проблема співвідношення культури й психології особистості. Саме це коло ідей Виготського, розвинуте його школою, в останні роки виявляє все більший вплив на світову науку. Найважливіші зрушення намічаються при засвоєнні систем культури наступним поколінням, можливості якого виявляються саме на етапі трансформації при засвоєнні. Взаємодія особистості й суспільства, що створює сприятливе або несприятливе середовище для розвитку задатків (у тому числі й генетично визначені) особистості, у працях Виготського і його школи вперше почало досліджуватися експериментально» [2]. На складності такого експериментального дослідження вказує М. Вересов [2].

Незважаючи на те, що Л. Виготський дистанціював свою теорію як від психоаналізу, так і від біхевіоризму, у наукових працях присутнє бажання віднести його роботи до цих напрямів. Такий погляд на його спадщину помітний у працях О. Еткінда [20, 25], а також В. Шейка, Ю. Богуцького [21; 388].

Розглядаючи літературні джерела, присвячені Л. Виготському і його науковій спадщині, можна відзначити, що розрізненість розгляду його наукової спадщини дослідниками в різноманітних галузях наукової думки приводить до недостовірної оцінки його науково-теоретичних відкриттів і спотворює його роль у

культурній спадщині в наслідку різноманітних причин. Наявність наукової роботи, яка поєднувала б різноманітність теоретичних положень історичної-культурно-історичної теорії в різних областях наукового знання на основі повноцінного вивчення наукової спадщини Л. Виготського, дозволило б дати науково-теоретичній спадщині вченого адекватну оцінку в єдинім культурнім полі ХХ ст.

Список використаної літератури

1. **Вересов Н. Н.** Культурно-историческая психология Л. С. Выготского : трудная работа понимания [Электронный ресурс] / Н. Н. Вересов // НЛЮ. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru>
2. **Вересов Н. Н.** Экспериментально-генетический метод и психология сознания: методология и принципы / Н. Н. Вересов // Психология сознания : современное состояние и перспективы : Материалы II всерос. науч. конф. 29 сент.–1 окт. 2011 г., Самара. – Самара : ПГСГА, 2011. – С. 21–36.
3. **Выготская Г. Л.** Лев Семенович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету / Г. Л. Выготская, Т. М. Лифанова. – М. : Смысл, 1996. – 424 с.
4. **Выготский Л. С.** О психологических системах / Л. С. Выготский // Выготский Л. С. Собр. соч. : в 6 т. Т. 1 / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1982. – С. 109–131.
5. **Завершнева Е.** Еврейский вопрос в неопубликованных рукописях Л. С. Выготского / Е. Завершнева // Вопросы психологии. – 2012. – № 2. – С. 79–99.
6. **Завершнева Е.** «Путь к свободе» (К публикации материалов из семейного архива Л. С. Выготского) [Электронный ресурс] / Е. Завершнева // НЛЮ. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/za7.html>
7. **Завершнева Е. Ю.** Записные книжки, научные дневники Л. С. Выготского : результаты исследования семейного архива / Е. Ю. Завершнева // Вопросы психологии. – 2008. – № 1. – С. 132–145 ; 2008. – № 2. – С. 120–136.
8. **Завершнева Е. Ю.** «Ключ к психологии человека» : комментарии к блокноту Л. С. Выготского из больницы «Захарьино» (1926 г.) / Е. Ю. Завершнева // Вопросы психологии. – 2009. – № 3. – С. 123–141.
9. **Завершнева Е. Ю.** «Молюсь о даре душевного усилия»: мысли и настроения Л. С. Выготского в 1917–1918 гг. / Е. Ю. Завершнева // Вопросы психологии. – 2013. – № 2. – С. 112–132.
10. **Зинченко В. П.** Истоки культурно-исторической психологии : философско- гуманитарный контекст / В. П. Зинченко, Б. И. Пружинин, Т. Г. Щедрина. – М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2010. – 415 с.
11. **Зинченко В. П.** Человек развивающийся. Очерки российской психологии / В. П. Зинченко, Е. Б. Моргунов. – М. : Тривола, 1994. – 304 с.
12. **Иванов В. В.** Культурная антропология и история культуры / В. В. Иванов // Одиссей : Человек в истории, 1989 : Исследования по социальной истории и истории культуры. – М. : Наука, 1989. – С. 11–16.
13. **Котик-Фридгут Б.** Зерна, которые прорастают : обзор ранних журналистских работ Л. С. Выготского (1916–1923) / Б. Котик-Фридгут // Психологический журнал Междунар. ун-та природы, общества и человека «Дубна». – 2011. – № 4. – С. 188–197.
14. **Леонтьев А. Н.** и современная психология : моногр. : сб. ст. / А. В. Запорожец, В. П. Зинченко, О. В. Овчинникова, О. К. Тихомиров. – М. : Изд-во Мос. ун-та, 1983. – 288 с.
15. **Малая советская психология в 11 т.** Т. 8. – М. : ОГИЗ РСФСР, 1939. – 528 с.
16. **Мальцев В. В.** Театр 1920-х годов в оценке Л. С. Выготского / В. В. Мальцев // Психологический журнал Междунар. ун-та природы, общества и человека «Дубна». – 2012. – № 1. – С. 145–153.
17. **Руднева Е. И.** Психологические извращения Выготского / Е. И. Руднева. – М. : Учпедгиз, 1937. – 32 с.
18. **Фрумкина Р. М.** Анатомия одной рецепции: культурно-историческая психология Выготского–Лурия // Новое лит. обозрение. – 2007. – № 85. – С. 16–24.
19. **Эткинд А. М.** Эрос невозможного : Развитие психоанализа в России / А. М. Эткинд. – М. : Гнозис ; Прогресс-Комплекс, 1994. – 376 с.
20. **Эткинд А. М.** Еще о Л. С. Выготском : Забытые тексты и найденные контексты / А. М. Эткинд // Вопросы психологии. – М., 1993. – № 4. – С. 37–55.
21. **Шейко В. М.** Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга пол. ХІХ – початок ХХІ ст.) : моногр. / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий. – К. : Генеза, 2005. – 592 с.
22. **Ясницкий А.** «Когда б вы знали, из какого сора...» : к определению состава и хронологии создания основных работ Выготского / А. Ясницкий // Психологический журнал Междунар. ун-та природы, общества и человека «Дубна». – 2011. – № 4.
23. **Ярошевский М. Г.** Л. С. Выготский : в поисках новой психологии / М. Г. Ярошевский. – изд. 2-е, доп. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 304 с.
24. **Guest Editor's Introduction.** Journal of Russian and East European Psychology. –2012. – vol. 50, no. 4. – July-August. – P. 3–15.
25. <http://psyanimajournal.livejournal.com/3526.html>

Резюме

Розглядається джерелознавчий аспект науково-теоретичної спадщини Л. С. Виготського. Наголошується на працях його послідовників та архівних дослідженнях, в яких виокремлюється культурологічна складова спадщини Л. С. Виготського. Зазначається, що в контексті культурологічного знання його праці не досліджувалися, хоча їх дослідження має великий потенціал.

Ключові слова: Л. С. Виготський, культура, джерелознавча база, культурно-історична теорія, архівні дослідження.

Summary

Sabadash S. Scientific heritage of L. S. Vygotskiy in the context of culture-creative processes: the historiography of the problem

The article views the historiographical aspect of the scientific and theoretical heritage by the famous scientist Lev Vygotskiy. The attention is focused on the works of his followers and archeological researches, which consider cultural component by Lev Vygotskiy heritage. It's marked that in the context of the cultural issue his works haven't been investigated though their research has a great potential.

Key words: Lev Vygotskiy, culture, source base, cultural and historical theory, archeological research.

Анотация

Сабадаш С.Ю. Научное наследие Л. С. Выготского в контексте культурно-образующих процессов: историография проблемы

Анализируется источниковедческий аспект научно-теоретического наследия Л. С. Выготского. Рассматриваются работы его последователей и архивные исследования, выделяется культурологическая составляющая научного наследия Л. С. Выготского. Отмечается отсутствие исследований его трудов в контексте культурологии, а также необходимость проведения такого исследования.

Ключевые слова: Л. С. Выготский, культура, источниковедческая база, культурно-историческая теория, архивные исследования.

Надійшла до редакції 11.11.2014 р.

УДК 929 Перетц (045)

Н.В. Стахієва

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА У ДОСЛІДЖЕННЯХ В.М. ПЕРЕТЦА

У сучасному світі розвиток культури набуває пріоритетного значення, адже підтримка самобутніх культур різних народів, розвиток взаєморозуміння, взаємовпливу та збагачення культур, а також збереження культурної спадщини є чинниками національної самосвідомості та цілісності людського буття. В цьому контексті особливою актуальністю набуває звернення до культурної складової людської діяльності, а також творчого доробку дослідників минувшини. Вагомий внесок у скарбницю культурного надбання зробив учений, академік – Володимир Миколайович Перетц (1870-1935 рр.), діяльність якого пов'язана з дослідженням, збереженням та популяризацією культурних пам'яток.

Проблема творчого доробку В. Перетца опосередковано порушувалось у публікаціях історико-філологічного відділу УАН, працях науковців В. Адріанової-Перетц, М. Гудзю, Л. Дмитрієва, А. Дьоміна, В. Кречотень, Л. Махновця, С. Росовецького, О. Сліпущко, Н. Солонської та ін. Однак, наявні праці мають філологічне спрямування та не висвітлюють проблему творчої спадщини науковця з культурологічної точки зору. Разом із тим, цей внесок сьогодні має не лише історіографічне, а й науково-практичне значення для усвідомлення історико-культурної спадщини. Отже, *мета статті* полягає у висвітленні культурно-мистецької спадщини в творчому доробку В. Перетца.

Дослідження проблем культурної спадщини у науковому доробку В. Перетца продиктовано тим, що є необхідність зберігати для мистецтва й науки віцілі пам'ятки творчості людини. Пізнання світу, засвоєння дійсності людиною поєднувалося з формуванням її художньо-образного мислення. Погляд на світ і осягнення його сутності людство прагнуло реалізувати у фольклорі, мові, літературі, релігії, мистецтві. Саме різноманіття форм прояву людської свідомості лягло в основу дослідницької роботи видатного вченого. Отже, предметом дослідження та наукових пошуків ученого став прояв творчості людини в її культурному різноманітті, що виражений у духовній та матеріальній культурі. Тобто мова й писемність, релігійно-філософські погляди, витвори мистецтва, освіта й виховання, побут і звичаї, свята й обряди, традиції та ритуали (націєтворчі елементи) – все, що є проявом творчої ініціативи та діяльності людини. Звернення до чого дозволяє повніше і глибше зрозуміти специфіку культурного цілого.

Так у наукове поле зору дослідника увійшли проблеми вивчення пам'яток народної творчості та літератури (казки, прислів'я, приказки, пісні, вірші, балади, думи, легенди, сказання), культури Давньої Русі, утворення різних релігійних течій в історії культури, дослідження пам'яток християнської драматичної літератури, теорії та історії театру, вивчення історії предметів давності, що висвітлюють історію матеріальної культури, а разом із тим мистецтва (пам'ятки мідного лиття) та ін. На такий тематичний універсалізм наукових поглядів дослідника вказують його численні праці, в які включено не лише авторські роздуми стосовно досліджуваних явищ, а й фактологічний матеріал, що є свідченням й відображенням дійсності того чи іншого культурного періоду.

Джерелами, що слугували ґрунтом для наукових досліджень, були літописи, перекладна література, анонімні твори, рукописи й стародруки, видобуті з давньосховищ.

Зупинимось на більш детальному тематичному розгляді культурно-мистецької спадщини, відображеної у дослідженнях науковця. Із початку наукової діяльності В. Перетц розшукував, аналізував народні пісні, що чув у селах та записував їх, зберігаючи усі особливості говірки, з поясненнями та наводячи варіанти з друкованих видань. Він зазначив, що у межах Тихвінського та Крестецького повітів ним записано 600 приспівок або «сбирушек» (сучасне – частушок). Ґрунтовну роботу було проведено ним стосовно аналізу пісень та виявлення їх взаємозв'язків і взаємовпливів із народною творчістю різних народів. Ці результати він опублікував у зазначених статтях, а згодом цей матеріал став частиною багатотомної фундаментальної праці [31; 9; 33; 12].

До кола інтересів дослідника входили також казки, яким він присвятив відповідну статтю. Проаналізувавши матеріали, він дійшов висновку, що на сюжетну лінію повістей та казок мали вплив Схід, Візантія та Західна Європа через Польщу. Автор виявив запозичення з візантійського та західного джерела, а так само «залишки давнього руського і навіть загальнослов'янського побуту» [19].

Продовжуючи роботу над дослідженням народної творчості, В. Перетц опублікував працю «Із історії прислів'я. Історико-літературні замітки та матеріали», в якій звертався до фацецій що у різноманітних переробках «обійшли усю європейську літературу» [10]. Він охарактеризував з історико-культурної точки зору виникнення та розвиток виразів. Визначив вплив Польщі на їх історію. Багато питань щодо народної творчості дослідником також оприлюднене в його фундаментальних працях «Історико-літературні дослідження та матеріали», що складаються з трьох томів та чотирьох частин [15].

Досліджуючи народну творчість, науковець студював й давньоруське письменство, його апокрифи. Так, друком вийшли перший том «Матеріалів до історії апокрифів та легенд» [22]. У цій роботі науковець дослідив багато матеріалу щодо візантійської та слов'яно-руської літератури, що стосується народних поглядів великорусів, українців і білорусів. Він охарактеризував давні людські уявлення щодо вірувань у природні явища й прагнення людей встановити зв'язок подій життя з явищами природи й отримати відомості про майбутнє.

Поєднання усної та письмової творчості відображено у найдавнішій пам'ятці «Слово о полку Ігоревім», дослідженню якої В. Перетц приділяв багато уваги. Вінцем його досліджень стала праця «Слово о полку Ігоревім. Пам'ятка феодальної України-Русі XII віку» [32], яка, за влучним висловом Л. Махновця, «підсумувала більш ніж столітні досягнення літературознавчої та інших наук і багаторічну працю самого автора над найвидатнішою пам'яткою літератури Київської Русі» [2; 59].

Питання української народної поезії були відображені у роботі «Малоруські вірші та пісні у записах XVI-XVIII ст.» [21], що опублікована у двох томах і містить величезну кількість документального віршового матеріалу – ліричних, історичних, гумористичних, сатиричних, духовних та іншого. Українським думам присвячено окрему публікацію [5]. Українську літературну творчість В. Перетц досліджував, працюючи над пам'ятками давньої перекладної української літератури. Цій проблемі присвячені також його 15 розвідок, виданих у чотирьох випусках [13; 14]. Його праці містять невідомі до цього пам'ятки, що висвітлюють літературне життя старої України: про виникнення Учительських Євангелій у XVI ст., про ставлення І. Вишенського до сучасної йому польської літератури, аналіз «Тестаменту царя Василя» в українських перекладах, про переклад «Лоствиці» І. Синайського та творів Н. Синайського в українських перекладах XVII ст., про український переклад Печерського Патерика, нові дані до історії української повісті XVII ст. й вірші Харківського архимандрита Онуфрія початку XVIII ст. До цих робіт додаються його дослідження про українські Синоскарі у Київській та Львівській Тріадах XVI-XVIII ст. й замітки щодо української паралелі до повісті про Горе-Злочастіє та «Ще раз дума про Олексія Поповича». Ним опрацьовано та опубліковано матеріали щодо Четі 1489 р., «Просвітителя» Йосифа Саніна в українському перекладі початку XVII ст., знайденого ним українського перекладу кінця XVII – початку XVIII ст., дев'яти пісень «звільненого Єрусалиму» Т. Тасо, як нового факту в історії української літератури вказаного періоду.

Досліднику належать праці, присвячені літературному руху в Україні у XV ст., питанням української антології 1670-1680 років, у т.ч. віршам оригінального барочного українського поета І. Величковського, перегляду аґіографічного матеріалу давньоруських князівських житій в українських перекладах XVII ст., огляду невиданих творів митрополита П. Могили, спостереженням над українським віршеписанням XVI-XVII ст., матеріалам щодо західноукраїнського збірника – угро-руський пісняр початку XVIII ст., досвіду характеристики суспільної та побутової моралі в українській літературі XVII ст.

Серед хронологічних меж досліджень В. Перетца можна виділити добу, культурна складова якої відображена у роботах науковця найбільш повно. Так, до кола інтересів ученого увійшла культура доби Давньої Русі, фрагментарно й опосередковано висвітлена у багатьох дослідженнях В. Перетца, але більш сконцентровано й тематично інформацію щодо цього періоду представлено у серії робіт «Відомості щодо античного світу в Давній Русі XI-XIV ст.» з 1917-1919 рр. та «Освіченість (Давньої Русі)» [26]. Так, через дослідження й аналіз форм прояву творчості людини, науковець отримував відомості про витоки культурного різноманіття, відстежував змішування культур, їх взаємовплив та збагачення. Не оминули дослідника проблеми й релігійного характеру, відображені у пам'ятках давнини. У праці «До питання про час виникнення хлистовщини» В. Перетц розглядає виникнення різних релігійних сект як одне з подій історії культури. Він пише: «У історії руської культури одним із крупних подій є утворення різних релігійних сект; у середні віки руської освіченості – тільки виникнення сект та ересей можемо ми виміряти й визначити відомий розумовий

рух серед майже двохсотлітнього застою» [17; 117]. Дослідження релігійної спрямованості також продовжуються й перетинаються в інших його публікаціях [24, 8, 13-15]. Студії над південно-західним письменством та знахідка невідомих праць архієпископа Лазаря Барановича «Filar Wiary», «Ksiega Smerci» [35] сприяли дослідям В. Перетца над роботами цього богослова й проповідника. Дослідник приділив також увагу найдавнішому богогласнику. Таким чином, можемо констатувати, що науковець прагнув всебічно дослідити творчу ініціативну діяльність людини, її витoki та історичну динаміку розвитку.

Серед культурних явищ особливо привернули до себе увагу дослідника проблеми теорії та історії театру. Питання щодо естетики давнього театру виникли у перших теоретичних статтях й залишалися у центрі уваги до кінця життя. «В. Перетцем... були намічені нові підходи та нові проблеми історії раннього руського театру у цілому. Насамперед В. Перетц поставив питання про естетичні особливості старовинної руської драматургії» [28; 493]. В. Перетц досліджував взаємовпливи стилів того часу. Головні літературні риси п'єс руського театру XVII – першої половини XVIII ст. були вказані В. Перетцем у серії його робіт «Нариси з історії поетичного стилю в Росії» [28], та протягом понад п'ятнадцять років їх характеристика розширювалася й поглиблювалася.

«Ним були прийняті оригінальні спроби виявлення теоретичних понять руських авторів та читачів щодо драми в до сумароковський період руського театру (за поетиками та рідкими друкованими виданнями), були зібрані спостереження над театральними ефектами того часу» [28; 494-495]. В. Перетц розглядав театральні постановки як схематичний засіб втілення авторського уявлення щодо тодішнього життя, яке було «не складним й комбінувало ряд варіацій в одному зачарованому колі» [28]. Він наголошував на необхідності сконцентрувати увагу на сюжетності драми, стилі п'єс, безпосередньо на театральній їх стороні, вивчення прийомів гри акторів та їх взаємодії з глядачами. «Тут історик театру стикається з істориком культури взагалі, з психологом», – помічав В. Перетц [23].

У статті «Театральні ефекти в старовинному українському театрі» [4] академік дав аналіз театральним явищам на основі текстів й ремарок, показав естетичну дійовість старовинного театру. А. Дьомін писав про роботи академіка: «Статті, що коментують, здавалося б, окремі пам'ятки, під пером В. Перетца перетворюються у невеликі роботи з історії руського театру» [28; 493].

Протягом багатьох років науковець розшукував і публікував пам'ятки давнього театру. Результатом цих досліджень стала праця «До історії польського і російського народного театру» [18], надрукована у кількох випусках, де у супроводі до розвідок опубліковано український матеріал – інтермедії, діалоги тощо. В. Перетц дослідив проблеми походження руського театру та драматургії. Ним досліджена п'єса «Акт о Сарпіді, дуксі Асирійським» [6]. Його стаття дає характеристику руської драматургії Петровського часу. «Це був новий жанр наукових робіт про драматургію, немислимий за часів М. С. Тихонравова та принципово відмінний від простого видання або вузького коментування пам'ятки. Цикли нумеровані та нумеровані серії статей В. М. Перетца були покликані слугувати безпосередньою основою, перехідною формою доцільною, але більш глибокою, ніж тихонравівська, роботі щодо історії руського театру та драматургії» – зазначав А. Дьомін [28; 493]. Зростаюча кількість досліджуваних п'єс старовинного театру викликала потребу у перегляді принципів положень, на яких будувалась історія театру. Цим пояснюється поява роботи В. Перетца «Декілька думок про старовинний руський театр» [23] та збірника «Старовинний театр у Росії» [36], де ним опубліковано три роботи: «До постановки вивчення старовинного театру в Росії», «Театр в Росії 250 років тому» і «Італійська інтермедія 1730-х років у віршованому російською перекладі».

Стосовно українського матеріалу академіку належать праці «Нова праця з історії українського театру» [25], замітка «Найдавніша згадка про театр на Україні» [3], «Український діалог і трени на Успіня Богородиці» [34] та ін.

Таким чином, у працях В. Перетца проблема виникнення та розвитку театального мистецтва розглядалась у контексті багатьох зв'язків, впливів і взаємодій.

Від 1890 р. діяльність В. Перетца була пов'язана з мистецтвом, що знайшла своє відображення у відповідних публікаціях: «Джерела давньоруського мистецтва» (1899 р.) [16], «До історії українського мистецтва» (1905 р.) [20] та ін. [11, 29, 7]. На основі монастирських документів 1776-1777 рр. дослідником опубліковані праці, присвячені опису церковного посуду та портретів, що знаходилися в Києво-Межигірському монастирі та їх мистецтвознавчій оцінці.

Висвітлюючи історію матеріальної культури, дослідник зосередив увагу на пам'ятках мідного лиття. Цей інтерес викликаний тим, що ці пам'ятки він відносив до таких, що «мовчать про минуле» предметів давньоруського матеріального виробництва, а разом із тим мистецтва [27; 3]. Він вважав, що до пам'яток побуту несправедливо починають звертатися лише тоді, коли вони гинуть, стають давниною, мертвими реліктами минулого життя, предметами більш антикварними, ніж музейними. Тому вчений узявся «оживити» ці релікти, відобразивши їх під іншим кутом зору. Оскільки ставлення до них донедавна визначалось «ринковою цінністю, а не значенням для історії побуту, промисловості та мистецтва» [27; 3]. Результати його дослідження було висвітлено у праці «Про деякі підстави для датування давньоруського мідного лиття» [27].

Виходячи з наведеного матеріалу в його роботі, отримано відомості про стан культурного розвитку цієї доби, її мистецьких вподобань та взаємовпливів. Для можливості порівняльного аналізу ним було датовано періоди розвитку предметів мідного лиття. Він зазначав: «Досліджуючи долі мідного лиття, спостерігаємо в його історії на ґрунті давньої України-Русі та Московської Русі єдиний процес, що залежить від росту культури у різних класах суспільства: феодалне суспільство у момент свого формування та на вершині розвитку, як і в

галузі інших явищ мистецтва, обумовлює створення пам'яток лиття, що відповідають його потребам та економічним можливостям» [27; 52]. Тобто, класові зміни у суспільстві безпосередньо впливали на витвори мистецтва, що влучно відобразив дослідник. Він писав: «Матеріалом слугує золото та срібло; засіб прикрашення – емаль вищої якості, що може змагатися з візантійською» У середньому періоді «виникає на художньому та побутовому фронті боротьба зі старовиною, не так, як в галузі тематики, наскільки у галузі художнього оформлення перш відомих тем, а також, звичайно, і через внесення нових композицій. Змінюється і техніка виливки, що накладає свою печать на вироби XV-XVII ст.» [27; 52–53]. Особливого значення набували вироби, що позичали свої сюжети не з монументального візантійського живопису фресок та мозаїк, а з вже широко розвинутого іконопису на дерев'яній дошці [27; 53]. Так, В. Перетц надав відомості про матеріал, що використовувався при створенні виробів мистецтва, тематику, техніку й засоби художнього оформлення.

Характеризуючи мистецькі вподобання в контексті взаємозв'язків та взаємовпливів, він констатував, що процес розвитку у різних галузях мистецтва не буває ізольованим. Стосовно мідних витворів мистецтва, дослідник відстежив еволюцію характерних рис виробів у культурно-історичній ретроспективі. Він зазначив, що «у ранніх виробах, відомих на Русі, спостерігається все те, що є характерним для монументального живопису, тобто абстрактність форми, відсутність емоційності, усілякого «візерунства», фронтальність зображень, а також специфічна риса лиття – його опуклість, скульптурність. Ці риси спостерігалися до половини XIV ст. або декілька пізніше у залежності від сили нових віянь та руху процесу реорганізації суспільства. Середня епоха, з початку XV ст. до кінця XVII та частково XVIII ст., має характерною особливістю не скульптурну, а живописну пластику; це епоха, де переважають московські майстри; на перевагу давньому періоду – зростає кількість сюжетів, їх розробка урізноманітнюється при сприянні Заходу, з'являється своєрідна орнаментика; змінюється й техніка вичинки мідно літних предметів. Пізніша епоха, XVIII та XIX ст., у сутності нічого не вносять у тематику лиття, якщо не зважати на небагато зображень канонізованих за цей час святих, а у галузі техніки – розвивають прийом більш ретельної обробки деталей, вносять разом із тим орнамент ремісничого характеру, що нагадує типографські прикраси XVIII ст., а у більш багатих виробах – користуються орнаментом епохи Людовика XVI» [27; 52]. Так, В. Перетц дослідив основні характерні риси мистецтва Давньої Русі на прикладі виробів матеріального виробництва, мідного лиття. Відстежив чинники, що впливали на їх видову різноманітність. Виходячи з цього, про В. М. Перетца можна говорити не лише як про відомого філолога, історика давнини, а ще й як досвідченого мистецтвознавця.

Таким чином, підсумовуючи викладене, можна констатувати, що творча ініціативна діяльність людини втілена у фольклорі, мові, літературі, мистецтві та інших формах, була предметом наукових досліджень вченого. Автентичні дані він отримував вивчаючи історичні джерела (літописи, перекладна література, анонімні твори, рукописи й стародруки), видобуті з давньосховищ. Отже, його діяльність була пов'язана з розшукуванням, збиранням, обробкою, аналізом та публікацією стародавніх пам'яток культури. Розвідки вченого характеризуються тематичною простотою та насиченістю фактичних даних. Наукові праці дослідника містять багато цінного матеріалу, що відображає багатогранність культури, її витoki й історичну динаміку розвитку. «Завдяки інтенсивній та самовідданій роботі, було винайдено багато складових в еволюції словесного мистецтва давності, визначено культурно-історичне значення ряду пам'яток» – писав В. Перетц [30; 139]. Так, завдяки творчому доробку видатного вченого у науковий обіг було введено новий, невідомий матеріал, збережено й опубліковано документальні свідчення історичного процесу, в якому втілюється духовний зміст епохи, її культурно-мистецькі досягнення.

Список використаної літератури

1. *Демин А. С.* Труды В. Н. Перетца по истории русского театра / А. С. Демин // Древнерусская литература : опыт типологии с XI по середину XVIII вв. от Иллариона до Ломоносова / отв. ред. В. П. Гребенюк. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – С. 489–499.
2. *Махновець Л.* Володимир Перетц : (До 100-річчя від дня народження корифея рос. та укр. філології) / Л. Махновець // Рад. літературознавство. – 1970. – № 1. – С. 52–60.
3. *Перетц В. М.* Найдавніша згадка про театр на Україні // Україна / під заг. ред. М. Грушевського. – К. : Державне Вид-во України, 1924, кн. 1–2. – С. 14–15.
4. *Перетц В. М.* Театральні ефекти в старовинному українському театрі / В. М. Перетц // Україна, 1926. – Кн. 2. – С. 16–33.
5. *Перетц В. М.* Українські думи / В. М. Перетц // Літературно-науковий вісник. – 1907. – Т. 38. – № 4. – С. 22–30.
6. *Перетц В. Н.* Акт о Сарпиде, дуксе Ассирийском (Из истории театра эпохи Петра I) / В. Н. Перетц // Известия отделения русского языка и словесности Российской АН, 1921. – Т. XXVI. – С. 103–123.
7. *Перетц В. Н.* Былая старина Межигорского монастыря / В. Н. Перетц // Археологическая летопись Южной России. – 1905. – №1/2.
8. *Перетц В. Н.* Властотворный образ человеколюбия Божия. Сочинение иеромонаха Митрофана Довгалевского, 1737 / В. Н. Перетц. – СПб, 1899. – 24 с.
9. *Перетц В. Н.* Игра со вьюном / В. Н. Перетц // Живая старина. – Вып. II (март). – С. 162–167.
10. *Перетц В. Н.* Из истории пословицы. Историко-литературные заметки и материалы / В. Н. Перетц // Журнал Министерства народного просвещения. – СПб. : Типогр. В. С. Балашева и К, 1898. – Ч. CCCXVII. Правительственные распоряжения. – С. 104–117.

11. **Перетц В. Н.** Из надписей на старинных иконах / В. Н. Перетц // Археологическая летопись Южной России, 1905 – № 1-2. – С. 42–45.
12. **Перетц В. Н.** Искажения в современной народной песне / В. Н. Перетц // Библиограф. – № 12. – С. 413–418.
13. **Перетц В. Н.** Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI-XVIII веков / В. Н. Перетц. – Л. : Изд-во АН СССР, 1926–1929. – Т. 1. Вып. 1–3.
14. **Перетц В. Н.** Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI-XVIII веков / отв. ред. Д. С. Лихачев. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. – 256 с.
15. **Перетц В. Н.** Историко-литературные исследования и материалы : Т. 1-3 / В. Н. Перетц. – СПб : тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1900-1902. – 4 ч.
16. **Перетц В. Н.** Источники древнерусского искусства / В. Н. Перетц // Северный курьер, 1899. – № 18.
17. **Перетц В. Н.** К вопросу о времени возникновения хлыстовщины // Этнографическое обозрение / под ред. Н. А. Янчука. – М. : Типо-лит. К. О. Александрова, 1898. – № 2, кн. XXXVII. – С. 117–120.
18. **Перетц В. Н.** К истории польского и русского народного театра. (Несколько интермедий XVII-XVIII столетий) / В. Н. Перетц // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. – СПб., 1905. – Т. X., кн. 1–2.
19. **Перетц В. Н.** К истории русской народной сказки. Сравнительные этюды / В. Н. Перетц. – СПб : Типография Кондора Гольдберга, 1894. – 37 с.
20. **Перетц В. Н.** К истории украинского искусства / В. Н. Перетц // Археологическая летопись Южной России, 1905. – № 1/2. – С. 45–48.
21. **Перетц В. Н.** Малорусские вирши и песни в записях XVI–XVIII вв. : [Вып. 1–2] / В. Н. Перетц. – СПб : Тип. Имп. Акад. наук. – 2 т.
22. **Перетц В. Н.** Материалы к истории апокрифа и легенды / В. Н. Перетц. – СПб. : Типография Императорской Академии Наук, 1899. – 2 т.
23. **Перетц В. Н.** Несколько мыслей о старинном русском театре / В. Н. Перетц // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918–1919 / под ред. А. С. Полякова. – Пгр., 1920 (на обложке 1922 г.). – С. 217–225.
24. **Перетц В. Н.** Новые труды о «жидовствующих» XV в. и их литературе. Критико-библиографический обзор / В. Н. Перетц. – К. : Типография Императорского ун-та Св. Владимира, 1908. – 43 с.
25. **Перетц В. Н.** Новый труд по истории украинского театра / В. Н. Перетц. – СПб. : Сенатская типография, 1911. – 42 с.
26. **Перетц В. Н.** Образованность (Древней Руси) / В. Н. Перетц // Русская история в очерках и статьях / под ред. М. В. Довнар-Запольского. – М. : Типо-литография И. Люндорф, 1910. – Т. 1. – С. 461–479.
27. **Перетц В. Н.** О некоторых основаниях для датировки древнерусского медного литья / В. Н. Перетц // Известия Государственной Академии истории материальной культуры. – Л. : Изд-во ГАИМК, 1933. – Вып. 73. – 53 с.
28. **Перетц В. Н.** Очерки по истории поэтического стиля в России : (Эпоха Петра Великого и начало XVIII ст.) / В. Н. Перетц. – СПб : Сенат. тип., 1905-1907. – 2 т. Ч. 1–8.
29. **Перетц В. Н.** Потиры Киево-Межигорского монастыря по данным 1777 г. / В. Н. Перетц. – К. : Тип. Н. А. Гирич, 1905. – 8 с.
30. **Перетц В. Н.** Работы по истории русской и украинской литературы / В. Н. Перетц // Академия наук СССР за десять лет. 1917–1927 / ред. А. Е. Ферсман. – Л. : Изд-во АН СССР, 1927. – С. 123–139.
31. **Перетц В. Н.** Русский Соловей / В. Н. Перетц // Киевская старина. – К. : Типография Г. Т. Корчак-Новицкого, 1892. – Т. XXXVII, № 6 (июнь). – С. 459–474.
32. **Перетц В. Н.** Слово о полку Игоревім. Пам'ятка феодальної України-Руси XII віку. Вступ. Текст. Коментар / В. Перетц. – К. : З друкарні Укр. Акад. наук, 1926. – 357 с.
33. **Перетц В. Н.** Современная русская народная песня. Сравнительные этюды / В. Н. Перетц. – СПб : Типо-литография и фототипия В. И. Штейна, 1893. – 51 с.
34. **Перетц В. Н.** Украинский диалог и трены на усение Богородицы / В. Н. Перетц. – СПб : Тип. Имерат. Акад. наук, 1913. – 9 с.
35. **Перетц В. Н.** «Filar Wiary» и «Ksiega Smerci», архиеп. Лазаря Барановича / В. Н. Перетц. – К. : Типография Императорского ун-та св. Владимира, Н. Т. Корчак-Новицкого, 1898. – 35 с.
36. **Старинный театр в России XVII–VIII вв.** : сб. ст. / под ред. В. Н. Перетца ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб : Academia, 1923. – С. 7–33.

Резюме

Стаття присвячена актуальній проблемі сучасності, яка порушує питання щодо культурно-мистецької спадщини у контексті творчої діяльності людини. Проаналізовано науковий доробок ученого, академіка – Володимира Миколайовича Перетца.

Ключові слова: В. М. Перетц, культура, культурно-мистецька спадщина, культурні пам'ятки, творчість.

Summary

Stahiyeva N. Cultural and artistic heritage in studies of V. M. Peretz

The article is devoted to the actual problem of our time, which raises questions about cultural heritage in the context of human creativity. Analyzes creative heritage of the scientist, academician – Vladimir Nikolaevich Peretz.

Keywords: V. Peretz, culture, cultural and artificial heritage, cultural monuments, creation.

Аннотация

Стахивева Н.В. Художественное наследие в исследованиях В. Н. Перетца

Статья посвящена актуальной проблеме современности, которая поднимает вопрос о культурно-искусственном наследии в контексте творческой деятельности человека. Проанализировано научное наследие ученого, академика Владимира Николаевича Перетца.

Ключевые слова: В. Н. Перетц, культура, культурно-искусственное наследие, культурные памятники, творчество.

Надійшла до редакції 17.11.2014 р.

УДК 786.8(477)

В.В. Марченко

ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС ДОСЛІДЖЕННЯ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Акордеонне мистецтво України посідає гідне місце у світовій музичній культурі. Це підтверджують сформована система освіти акордеоністів і методика викладання, численні перемоги вітчизняних виконавців на престижних міжнародних конкурсах, наявність оригінального репертуару, функціонування акордеона в академічній, естрадній та побутовій сферах. Водночас здобутки вітчизняного акордеонного мистецтва розпорошені по статтях, навчально-методичних посібниках, окремих дисертаційних дослідженнях. Тому подальше виявлення й осмислення наукових надбань у сфері акордеонного мистецтва залишається провідним завданням усіх, хто займається цими проблемами.

Метою статті є аналіз наукової літератури з різних аспектів цього мистецтва та визначення основних напрямів наукових досліджень даного виду музичної культури.

Питання появи і розвитку акордеона частково висвітлено у працях А. Басурманова, В. Бичкова, М. Давидова, С. Іванова, М. Імханицького, А. Мірека та ін. Проблеми естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України розкрито у роботі М. Черепанина і М. Булди. Окремі аспекти методики викладання гри на акордеоні розглянуто у працях М. Давидова, М. Кравцова, А. Мірека, Н. Попович, О. Салія. Творчість представників акордеонного мистецтва висвітлено у довідково-енциклопедичній літературі А. Басурманова, А. Душного, Б. Пица, М. Імханицького, М. Мірека, А. Семешка.

Дослідження вітчизняного акордеонного мистецтва розпочалося в другій пол. ХХ ст. Історії появи й розвитку акордеона і баяна у різних країнах світу присвячена праця видатного музикознавця А. Мірека «Из истории аккордеона и баяна» (1967 р.), де на основі архівних матеріалів, свідчень працівників фабрик із виробництва різних видів гармонік, аналізується історія розвитку інструмента, його поширення, створення перших шкіл гри на баяні та акордеоні, творчість відомих виконавців. Відзначимо, що поруч із розвитком акордеона і баяна в СРСР, автор простежує еволюцію цих інструментів у різних країнах світу (Німеччині, Італії, Бельгії, Франції, Австрії, Швейцарії, Чехословаччині, США), які мали істотний вплив на ствердження статусу цих інструментів [16]. Праця є першим ґрунтовним дослідженням в аналізованій сфері і стала поштовхом для подальших розвідок.

Продовженням попередньої є робота А. Мірека «...И звучит гармоника» (1979 р.), в якій досліджено шляхи і форми розвитку гармоніки з часу появи цього інструмента в Росії до 30-х рр. ХХ ст.; розглянуто «географію» поширення гармоніки, еволюцію виконавства, репертуар, форми удосконалення моделей інструмента, появу методичних посібників з оволодіння грою на гармоніках певних видів [18].

У роботі Е. Показанник «Аккордеон в семействе гармоник: история создания и формирования технико-конструктивных характеристик» (1999 р.) [22] висвітлюються етапи формування конструкцій сучасних акордеонів.

Велике практичне значення має й праця відомого російського мистецтвознавця М. Імханицького «История баянного и аккордеонного искусства» (2006 р.), присвячена становленню і розвитку гармоніки і, особливо, двом її найбільш досконалим видам – баяну і акордеону, в якій автор увагу приділяє розвитку виконавства останніх десятиліть, здійснює аналіз вагомих творів баянного і акордеонного репертуару, характеризує творчість видатних баяністів і акордеоністів, розкриває особливості розвитку професійної музичної освіти баяністів і акордеоністів в СРСР та за кордоном [12]. Цінним у роботі є уточнення загальновідомих свідчень, що стосуються історії гармоніки та її видів.

У праці М. Імханицького. «Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона» (2004 р.) [11] простежено появу і розвиток баянного й акордеонного репертуару, створеного зарубіжними композиторами, здійснено аналіз найбільш відомих творів для цих інструментів.

Важливими є й роботи, в яких порушуються проблеми створення репертуару для акордеона. Серед них відзначимо праці В. Бичкова, в яких розкрито етапи розвитку камерно-академічного репертуару для акордеона і баяна, показано взаємозв'язок репертуару з виконавством та інструментарієм [3–5].

Важливою для дослідження сучасного акордеонного мистецтва є монографія «Естрадний олімп акордеона» (2008 р.) М. Черепанина і М. Булди [26], в якій здійснено комплексне вивчення художніх напрямів акордеонно-баянної музики другої пол. ХХ – початку ХХІ ст., детермінованих динамікою розвитку світової музичної культури.

Про зростання зацікавленості акордеонним мистецтвом засвідчує й низка дисертаційних досліджень, присвячених висвітленню питань функціонування та розвитку цього різновиду музичної культури.

Дисертація Є. Іванова «Академічне баянно-акордеонне мистецтво в Україні» (історичний аспект) (1995 р.) [10] є першою спробою обґрунтування й систематизації матеріалу з історії українського академічного баянно-акордеонного мистецтва. В ній простежується становлення цього явища й виявляються тенденції його подальшого розвитку; розкрито особливості зародження та розвитку кустарного і промислового виробництва язичкових клавішно-пневматичних інструментів в Україні, висвітлюється становлення київської школи академічного виконавства і аналізується репертуар провідних вітчизняних виконавців. Однак головна увага приділяється баянному мистецтву і практично відсутні відомості про акордеон.

У дисертації В. Бичкова «Формирование и развитие баянно-акордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало ХІХ – конец ХХ вв.: исполнительство, музыка, инструментарий» (1999 р.) [2] здійснено характеристику тенденцій розвитку цього виду мистецтва в Росії та Західній Європі. Автор розглядає його як багаторівневу макросистему, до якої входять декілька субструктур (музика, виконавство, інструментарій). Здійснюється їх аналіз і визначається перспектива розвитку російського та зарубіжного баянно-акордеонного мистецтва. Однак головну увагу в цьому дослідженні приділена баяну і використовується назва «акордеон» у ставленні до баяна згідно з європейською традицією.

Зацікавлення викликає і дисертація М. Булди «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство» (2007 р.) [6], у якій виявляються особливості функціонування естрадно-джазової музики в цьому виді виконавства, етапи її розвитку в контексті виконавської традиції вітчизняних і зарубіжних акордеоністів-баяністів. Значне місце у дослідженні приділяється акордеону, з'ясовано причини ствердження його як професійного концертного інструмента, розкриваються специфічні якості акордеона, що сприяли закріпленню його позиції на естраді, особливості модернізації музичної мови акордеонно-баянних творів сучасних українських композиторів.

Суттєвим внеском у розвиток методико-теоретичної бази вітчизняного акордеонного мистецтва стали дисертаційні дослідження вітчизняних і російських учених, в яких порушуються проблеми методики навчання гри на акордеоні. Наукову значущість має дисертація відомого акордеоніста М. Кравцова [13], в якій розкриваються особливості удосконаленої правої клавіатури акордеона, що забезпечує інструменту життєздатність і використовується у сучасній виконавській практиці. Заслуговує на увагу й дисертаційне робота Н. Попович, в якій здійснено розробку, обґрунтування та експериментальну перевірку педагогічних умов і методики розвитку художнього смаку студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва, розкрито засоби художньо-виховного впливу естрадного музичного мистецтва, визначено критерії й встановлено рівні сформованості художнього смаку студентів класу акордеона [23].

У дисертації В. Салія розроблено та обґрунтовано методику роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні), представлено розробку інноваційних форм роботи над музичним образом із підлітками у процесі навчання їх гри на баяні (акордеоні) [24].

Важливе значення для удосконалення методики викладання гри на акордеоні мають навчальні посібники М. Кравцова, у яких висвітлена унікальна технологія автора, що дозволяє оволодіти акордеоном із принципово новою системою влаштування правої клавіатури; подані таблиці-схеми діатонічних мажорних, мінорних і хроматичних гам, топографія розташування пальців у тонічних тризвуках чотириголосного викладу, а також у домінантсептакордах з оберненнями і зменшених септакордах з оберненнями. Також розміщена рекомендована аппліатура для виконання легато в діатонічних і хроматичних гамах подвійними нотами [14, 15]. Ці праці сприяють підвищенню рівня виконавської майстерності акордеоніста.

Питання удосконалення методики викладання на акордеоні простежується у навчальному посібнику А. Мірека. Це перша праця з естрадної гри на акордеоні, в якій розкривається специфіка естрадно-джазового музикування. Видання відповідає програмам навчальних закладів і призначене для шести-семирічного навчання на стандартному інструменті з готовим акомпанементом. На основі використання високопрофесійної методики активізується процес засвоєння різноманітних виконавських прийомів володіння звуком і ритмом [21].

Вагомим внеском у навчально-методичну базу баянного і акордеонного мистецтва є підручник М. Давидова, в якому на основі багаторічного досвіду і аналізу науково-методичної літератури з проблем музичного виконавства розроблено теорію виконавської майстерності. Автор здійснює спробу розв'язати

класичну тріаду виконавського мистецтва, сформульовану Г. Нейгаузом: «інструмент – музичний твір – виконавець». У праці розглянуто класифікацію музичного інструментарію і взаємопроникнення специфіки суміжних сфер виконавського мистецтва, проаналізовано артикуляційно-штрихові проблеми техніки гри на баяні (акордеоні). Подано обґрунтування принципу мікроструктурного виконавського інтонування як засобу формування художньої техніки в процесі глибокого емоційно-логічного проникнення в задум композитора, розроблено технологічний комплекс ритмодинаміки виконавського інтонування. У роботі порушуються проблеми виховання виконавця, розглядаються такі аспекти, як культура почуттів, єдність інтелектуального і емоційного факторів, робота над музичним твором, виховання індивідуальності музиканта, методика визначення оцінки за виконання програми [7]. Дана праця може використовуватися в курсах методики і спеціального класу для учнів і викладачів усіх ланок навчання, концертних виконавців різних спеціальностей.

Велике значення для розвитку акордеонного і баянного мистецтва мала поява низки довідників та енциклопедій. Так, у довіднику А. Мірека здійснено узагальнення й систематизацію свідчень про виникнення, поширення, будову (розташування клавіш і кнопок на клавіатурах, звукоряді, музичних можливостях) основних видів гармонік, від губних до фісгармонії, і від найпростіших народних зразків до найбільш досконалих тогочасних моделей акордеонів і баянів [17]. Питанням появи і класифікації акордеонів і баянів присвячений «Справочник: научно-исторические пояснения к схеме возникновения и классификации основных видов гармоник (аккордеонов и баянов)» (1992 р.) А. Мірека [19]. Ґрунтовне дослідження А. Мірека – енциклопедія «Гармоника: прошлое и настоящее» (1994 р.) присвячене історичному розвитку гармоніки та її різновидів. На основі збирацької роботи, колекціонування різноманітних моделей гармонік і свідчень про виконавців, майстрів-конструкторів автору вдалося створити фундаментальну роботу, якій за повнотою матеріалу немає рівних у сфері акордеонно-баянного мистецтва [20].

Справжньою енциклопедією народно-інструментального мистецтва України є фундаментальна робота М. Давидова «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» (2005 р.) [8], у якій висвітлюються творчі, виконавські, науково-методичні та педагогічні здобутки у сфері народно-інструментального мистецтва України, характеризується творчість професійних композиторів, які створили оригінальний репертуар для народних інструментів, подано портрети яскравих особистостей, педагогів, виконавців, колективів, творча діяльність яких є значним внеском у скарбницю академічного народно-інструментального мистецтва країни. Автор відзначає вагомий роль Київської академічної школи народно-інструментального мистецтва у збереженні й розвитку жанру, а також внесок регіональних шкіл у цей інтеграційний процес.

Належне місце серед енциклопедичних видань посідає й довідник А. Семешка «Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть» (2008 р.), в якому систематизовано інформацію про життя і творчий доробок баяністів, акордеоністів і гармоністів країни та української діаспори, подано перелік міжнародних і національних конкурсів, проведених в Україні періоду її державної незалежності та зарубіжних міжнародних конкурсів, в яких брали участь українські виконавці, подано перелік нотних видань вітчизняних композиторів та редакторів-упорядників, окремих наукових і методичних праць українських авторів [25].

Як зазначають вітчизняні дослідники, характерною особливістю праць, присвячених проблемам народно-інструментального мистецтва загалом і акордеонного зокрема є те, що досліджують функціонування цієї сфери культури не лише професійні музикознавці і культурологи, а й педагоги та виконавці. Отже, аналіз літератури з проблем сутності, шляхів, тенденцій розвитку акордеонного мистецтва України дозволив виокремити такі напрями наукових досліджень цього різновиду музичної культури: особливості становлення і розвитку акордеонного мистецтва; питання репертуарної політики акордеоністів; конструктивні особливості акордеона; теорія і методика викладання на акордеоні; розвиток музичних здібностей акордеоніста, виховання виконавця; питання творчої діяльності провідних вітчизняних акордеоністів.

Список використаної літератури

1. **Басурманов А.** Баянное и аккордеонное искусство / А. Басурманов / Общ. ред. Н. Я. Чайкина. – М. : Кифара, 2003. – 540 с.
2. **Бычков В.** Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры (Начало XIX – конец XX веков : исполнительство, музыка, инструментарий): дисс. ... в виде научн. докл. ... докт. искусств.: спец.: 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Рос. ин-т истории и искусств / В. Бычков. – СПб., 1999. – 52 с.
3. **Бычков В.** Баянно-аккордеонная музыка России и Европы / В. Бычков. – Челябинск, 1997. – Кн. 2: Аккордеонная музыка Европы. – 290 с.
4. **Бычков В.** Баянно-аккордеонная музыка России и Европы / В. Бычков. – Челябинск, 1997. – Кн. 1: Баянная музыка России. – 216 с.
5. **Бычков В.** История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки / В. Бычков. – М., 2003. – 270 с.
6. **Булда М.** Естрадно-джазовая музыка в акордеонно-баянном мистецтві України другої пол. ХХ – початку ХХІ ст.: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис...канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / М. Булда. – Х., 2007. – 19 с.

7. *Давидов М.* Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. / М. Давидов. – К. : Муз. Україна, 2004. – 290 с.
8. *Давидов М.* Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): підручн. / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.
9. *Душний А.* Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідн. / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
10. *Іванов Є.* Академічне баянно-акордеонне мистецтво в Україні (історичний аспект): автореф. дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.02 – «Музичне мистецтво» / Є. Іванов. – К., 1995. – 16 с.
11. *Імханицький М.* Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона: учеб. пос. для муз. вузов и уч-щ / М. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2004. – 376 с.
12. *Імханицький М.* История баянного и аккордеонного искусства: уч. пос. / М. Имханицкий. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
13. *Кравцов Н.* Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства: автореф. дисс... канд. искусств.: спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Н. Кравцов. – Л., 1982. – 18 с.
14. *Кравцов Н.* Художественно-выразительные возможности аккордеона с усовершенствованной клавиатурой: учеб. пос. / Н. Кравцов. – СПб., 1992. – 82 с.
15. *Кравцов Н.* Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона / Н. Кравцов. – С.-Пб, 2012 – 150 с.
16. *Мирек А.* Из истории аккордеона и баяна / А. Мирек. – М. : Музыка, 1967. – 196 с.
17. *Мирек А.* Справочник по гармоникам / А. Мирек. – М. : Музыка, 1968. – 132 с.
18. *Мирек А.* И звучит гармоника: Научно-историческая энциклопедическая книга / А. Мирек. – М. : Сов. композ., 1979. – 176 с.
19. *Мирек А.* Справочник: научно-исторические пояснения к схеме возникновения и классификации основных видов гармоник (аккордеонов и баянов) / А. Мирек. – М, 1992. – 60 с.
20. *Мирек А.* Гармоника: прошлое и настоящее / А. Мирек. – М. : Интерпракс, 1994. – 534 с.
21. *Мирек А.* Курс эстрадной игры на аккордеоне / А. Мирек. – М. : Велес, 1995. – 276 с.
22. *Показанник Е.* Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар: автореф. дисс...канд. искусств.: спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Е. Показанник. – Ростов-на-Дону, 1999. – 27 с.
23. *Попович Н.* Педагогічні умови розвитку художнього смаку у студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва: автореф. дис... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – «Теорія та методика навчання музики і музичного виховання» / Н. Попович. – К., 2005. – 18 с.
24. *Салій В.* Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні): автореф. дис...канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – «Теорія та методика музичного виховання» / В. Салій. – К., 2010. – 23 с.
25. *Семешко А.* Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ ст.: довідн. / А. Семешко. – Т. : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 244 с.
26. *Черепанин М.* Естрадний олімп акордеона: моногр. / М. Черепанин, М. Булда. – Ів.-Франк.: Вид-во «Лілея-НВ», 2008. – 256 с.

Резюме

Здійснено аналіз наукової літератури, присвяченої різним аспектам акордеонного мистецтва України і визначено основні напрями наукових досліджень цього різновиду музичної культури.

Ключові слова: акордеонне мистецтво України, акордеон, репертуар, дослідження, музична культура.

Summary

Marchenko V. Historiographical discourse in research of accordion art in Ukraine

The article is focused on scientific literature, which is dedicated to different aspects of accordion art of Ukraine and the basic directions of scientific researches of musical culture are verified.

Key words: accordion art of Ukraine, accordion, repertoire, researches, musical culture.

Аннотация

Марченко В.В. Историкографический дискурс изучения акадеонного искусства в Украине

Анализируется научная литература, посвященная различным аспектам аккордеонного искусства Украины и выделяются основные направления научных исследований этой разновидности музыкальной культуры.

Ключевые слова: аккордеонное искусство Украины, аккордеон, репертуар, исследования, музыкальная культура.

Надійшла до редакції 11.11.2014 р.

ПРИРОДНО-КЛІМАТИЧНИЙ ЧИННИК ВПЛИВУ НА РОЗВИТОК ОРНАМЕНТАЦІЇ НАРОДНОЇ КЕРАМІКИ (НА ПРИКЛАДІ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ)

Унаслідок понад двохтисячолітнього студіювання (Гіппократ, Горацій, Дюбо, Монтеस्कьє, Гердер, Конт, Гумільов та ін.), вплив оточуючого природного середовища на розвиток людини й культури досліджено досить добре [4; 65-67, 2; 72]. Науковцями доведено, що на еволюцію живих організмів впливають ландшафт, селекціонізм і кліматичні коливання загальнопланетарного масштабу [3; 266].

Люди, як природні істоти, у народженні й культурному розвитку, вторинні порівняно з природою. Відповідно, природно-кліматичний фактор обумовлював особливості їхнього характеру й тілобудови, був пріоритетним у сфері життєзабезпечення. Оточуюче середовище, особливо в до індустріальну епоху, коли люди жили натуральним господарством і були пов'язані з біоценозами регіонів, що населяли, формувало напрями господарської діяльності, тим самим впливаючи на соціальні й економічні процеси. Наявність своєрідних кліматичних умов, корисних копалин, річок і лісів, родючість ґрунтів, значною мірою визначали зміст і характер життєдіяльності, достаток і побут, світовідчуття і світорозуміння, вподобання і смаки людських колективів. Людство чутливе до певних ритмів, коливань, кольорів, звуків, а конкретні його представники здатні від народження реагувати на сприятливі чи несприятливі впливи і дії ззовні. Ці реакції мали відобразитися у специфіці мистецтва. Зокрема, декоративно-прикладного.

Дослідники цього виду мистецтва досить часто констатують факт наявності впливу на його розвиток природно-кліматичного фактору. Шукають його прояви в пануючих у мешканців тієї чи іншої території естетичних уявленнях, особливостях використовуваних елементів та мотивів орнаментів [8]. Але для населення України досі жодного аналітичного дослідження шляхів і наслідків цього впливу зроблено не було. Хоча він є суттєвим для вивчення трансформацій декору як важливої складової української культури.

Дана стаття призначена частково заповнити цю лауну. Її мета – характеристика ролі природно-кліматичного середовища в трансформаціях орнаментів традиційної кераміки Лівобережної України кінця VII тис. до н.е. – II тисячоліття.

Обмеження території дослідження Лівобережною Україною обумовлене особливостями її історичного та культурного розвитку, що виразилися в археологічних та історичних матеріалах.

Як виявилось після аналізу особливостей процесу змін орнаментів традиційної кераміки регіону, природно-кліматичний чинник на нього впливав у двох аспектах: ландшафтному і через кліматичні коливання. Охарактеризую кожний з них окремо.

Перший аспект реконструюється в результаті порівняльного аналізу особливостей оздоблення кераміки синхронного населення різних природно-ландшафтних зон.

Загалом, вся досліджувана територія входить до помірного кліматичного поясу, що простягається широкою смугою над помірними широтами Північної Америки та Євразії. Клімат у ньому відзначається постійними змінами посушливого літа й суворої зими, достатку і нестачі, що, в свою чергу, загартовує характер місцевих мешканців, привчає їх до бережливості й примушує до удосконалення можливостей збільшити дари природи [12; 44].

З часу появи кераміки (доба неоліту) в Дніпровському Лівобережжі виокремлюються три природні зони: степова, лісостепова і лісова [5; 17], розташовані горизонтальними (з заходу на схід) смугами різної ширини. Подібним до степового є ландшафт земель, що тягнуться понад Дніпром з півдня на північ, аж до Переяслава. Межі між зонами були нестабільними. Вони періодично зміщувалися на північ (в посушливі часи) та південь (у вологі).

За збереженими артефактами можна зробити висновок, що вже з найдавнішого періоду розвитку гончарства, населення Дніпровського Лівобережжя було різнокультурним. Виокремлюються три географічно обумовлені групи культур доби неоліту: степово-лісостепові (дніпро-донецька культурно-історична спільнота), лісо-лісостепові (спільність ямково-гребінцевої кераміки) та придніпровські (сурська культура та пам'ятки струмельсько-гастятинського типу). Не всі з названих культур існували одночасно. Впродовж усього неоліту побутувала лише дніпро-донецька культурно-історична спільнота. В ранньому неоліті вона співіснувала з сурською культурою та пам'ятками струмельсько-гастятинського типу. В середньому-пізньому – з культурно-історичною спільнотою ямково-гребінцевої кераміки [13; 39].

Сучасні дослідження знахідок методами природничих наук дозволили зробити висновок про те, що саме в носіїв дніпро-донецької культурно-історичної спільноти (південної частини її розповсюдження) з'явилася найдавніша кераміка (вона вже була орнаментована) – в останній третині VII тис. до н.е. [7; 93]. Для археологів орнаментів глиняного посуду є важливим культурно визначальним фактором. Її особливості стали основою для виокремлення багатьох культур. Важливо наголосити, що вже в неоліті сформувалися переважаючі вподобання мешканців Лівобережної України щодо застосовуваних для оздоблення глиняного посуду орнаментальних елементів і композицій. Вони були здебільшого геометричними, лінійними. Ці уподобання, незважаючи на кардинальні зміни культури регіону впродовж майже 8-тисячолітнього періоду концептуально не змінювалися аж до нового часу. Але орнаментів виробів кожної археологічної культури вирізнялися кількістю використовуваних орнаментальних інструментів та елементів, складністю композицій, ступенем орнаментованості посуду.

З'ясовано, що традиції орнаменталізації кераміки у носіїв синхронних археологічних культур різних природно-кліматичних зон відрізнялися. Найменшу кількість орнаментальних елементів і найпростіші композиції використовували мешканці північної частини регіону (пам'ятки струмельсько-гастятинського типу, ямково-гребінцевої кераміки). Очевидно, ці особливості певним чином пов'язані зі способом ведення господарства. Прийнято вважати, що населення південних територій знало землеробство і скотарство. Північних – ні. Навіть коли в степу і південній частині лісостепу тривав енеоліт із розділенням культур на землеробські та скотарські, лісові мешканці (носії традицій культурно-історичної спільноти ямково-гребінцевої кераміки) ще перебували на неолітичній стадії розвитку. Тобто, займалися, здебільшого, мисливством і збиральництвом [13; 40]. Та й керамічний неоліт настав на більшості північних територій значно пізніше, ніж на південних. Щоправда, прогресивнішим було населення придніпровських земель. Зокрема, вже наприкінці VII – в VI тис. до н.е. на півночі Київщини та заході Чернігівщини існували пам'ятки струмельсько-гастятинського типу (на думку більшості дослідників вони є проявом прибалтійських культурних впливів), носії яких користувалися своєрідно оздобленою керамікою [1; 172-174].

З енеолітичних часів і до VII ст. тип господарювання мешканців степової території був виразним скотарсько-землеробським і кочовим скотарським. Оскільки саме такий спосіб добування їжі уможлилював виживання в умовах степу. Необхідність постійного пересування за худобою робила населення цієї зони мобільним. До того ж, як аргументовано вважав Л. Гумільов, український степ був частиною величезного степового регіону Євразії (від Хінгану до Карпат), обмеженого з півночі суцільною смугою лісів, а з півдня – пустелями й горами [2; 56]. Подібність кліматичних умов і ландшафту українського степу з азіатськими степовими територіями уможлилювали масштабні рухи населення по ньому. Наприклад, в історичні часи, з південного сходу в дніпровські степи переселялися кіммерійці, скіфи, сармати, гуни, авари, хозари, печеніги, половці, татари. Всі вони створювали або входили до складу потужних культурно-історичних спільнот (наприклад кіммерійської, скіфської, сарматської, гунської, монголо-татарської), тісно пов'язаних зі східними та південно-східними від Лівобережної України землями. Але кліматичні коливання в степу були відчутнішими, ніж у північній частині лісостепу та лісі. Відповідно (як свідчать історичні дані), в посушливі роки природний чинник був одним з основних у тому, що спільноти, утворені в сприятливі для ведення кочового скотарства часи, занепадали.

До степової зони культурно близьким є Придніпровський степовий коридор, який до Нового часу активно використовувався для пересувань степового населення.

Безсумнівно, відкритість території для міграцій іншопольських народів позначалася на розвитку місцевої культури. Мандрівні народи, на думку дослідника первісної культури Г. Шурца, «є носіями культури і свіжих сил». Їх можна «порівняти з потоками, що діють іноді руйнівню, але все ж приносять користь країні, оскільки там, де вони взагалі відсутні, царять запустіння і занепад» [12; 60]. Зважаючи на вищенаведені міркування, стає очевидним пояснення того факту, що гончарство на території Лівобережної України розпочалося на півдні й південному сході. Населення цих земель до кінця доби бронзи було більш прогресивним у плані розвитку і сприйняття новацій. Зокрема, в оздобленні кераміки. Але вже з доби енеоліту (ямна культура, середньостоговська культурно-історична спільнота) помітно, що деякі степові – південно-лісостепові народи почали слабко орнаментувати глиняні вироби. Їхній посуд був декорований здебільшого у верхніх частинах. Використовувалися нескладні орнаментальні елементи й композиції. З початку доби заліза (друга половина VIII ст. до н.е.) і до XVII століття, за окремими винятками, степові мешканці майже не орнаментували кераміку. Та й асортимент виробів, порівняно з лісостеповим, був досить обмеженим. До речі, й у багатьох інших рухливих народів світу гончарство було не розвинутим [9; 65], що, в свою чергу, пов'язано з недовговічністю (легко розбивається) та важкістю (порівняно, наприклад, зі шкіряним чи дерев'яним) глиняного посуду.

Проміжне в природному й культурному плані місце займала лісостепова зона. Її населяли землеробсько-скотарські народи, які утворювали особливі археологічні культури. Досить часто – після переселення з інших земель, здебільшого розташованих західніше. Населення лісостепу завжди перебувало в органічному зв'язку з мешканцями степу. Залежно від природних і політичних обставин, цей зв'язок посилювався чи послаблювався, що позначалося на розвитку орнаментики. Зокрема, не випадково, з появою в степах України скіфів (VII ст. до н.е.) орнаменталізація і асортимент посуду лісостепового населення почали збіднюватися. А в часи розквіту Скіфської держави (кін. VI-IV ст. до н.е.) – стали найпростішими. Подібні процеси відбувалися й пізніше. Наприклад, після руйнування під натиском гунів готської держави з багатою гончарною культурою, кілька століть кераміка на території Лісостепу майже не орнаментувалася. Збідніла й орнаменталізація кераміки доби Русі після монголо-татарських руйнувань [13; 108-109; 118].

Кардинально іншою ситуацією була в лісовій зоні. Археологічні культури, які там існували, розвивалися повільно, здебільшого еволюційним шляхом. Новації потрапляли в тамтешне середовище пізніше, ніж на південніші землі. Тому, хоча за нинішнього стану розвитку історичної науки досить складно проводити етногенетичні дослідження, можна зробити припущення про спадковість розвитку гончарних традицій впродовж тривалішого періоду, ніж на інших територіях. В усякому разі, навіть нині гончарі єдиного діючого гончарного осередку Чернігівщини – Олешні – виготовляють архаїчні за формою і декором горщики для печі.

Другий аспект впливу визначається шляхом порівняння особливостей оздоблення кераміки населення одних природно-ландшафтних зон у різні хронологічні періоди і зіставлення отриманих даних з відомостями про зміни клімату в регіоні, отримані представниками природничих наук.

Загальновідомо, що розвиток образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва на території України був тісно пов'язаний зі змінами клімату. Спричиняючи кризи в усталеному житті людського суспільства, кліматичні коливання зазвичай суттєво відображалися на розвитку культури. Зокрема, декоративно-прикладне мистецтво виникло в після кардинального похолодання доби пізнього палеоліту. В той час давні люди почали активно наносити орнаменти на стіни печер, прикраси, ритуальні предмети. З добою неоліту, коли на території України склалися сприятливі природно-кліматичні умови, близькі до сучасних, почав утворюватися гумусний покрив землі (сучасні чорноземи) й сталася «неолітична революція» [5; 17], місцеві мешканці реалізували потребу в місткостях для приготуванні їжі на вогні через виготовлення глиняного посуду, більшість якого була орнаментована. Очевидно, одним із факторів, що сприяв появі декору на кераміці був той, що в культурах із низьким рівнем продуктивності праці людина активно зверталася до містичних сил зі сподіваннями на допомогу. Створювалася світоглядна система, утилітарно пов'язана з виробничим процесом [10; 7–8].

Зв'язок розвитку гончарної орнаментики на території Лівобережної України з кліматичними коливаннями прослідковується і в наступні часи. Так, після похолодання й висушення клімату між 2200-1700 роками до н.е. [6; 143; 146] на кухонній кераміці поширилася багатопружкова орнаментация, з'явилися виразні піктограми [13; 188–190]. Рання та середня фази доби пізньої бронзи (1700-1400 рр. до н.е.) співпали з встановленням на території Центральної та Східної Європи сприятливого клімату – вологої і теплої погоди. Відповідно, у проміжку між 1700-1200 рр. до н.е. спостерігається значна щільність заселення всіх регіонів Лівобережної України. Демографічний вибух, пік якого припав на XIV-XIII ст. до н.е., призвів до збіднення природних ресурсів. До того ж, клімат почав змінюватися на прохолодний і сухий [5; 41–42]. Саме на початку доби пізньої бронзи орнаментация кераміки була багатогою, до її середини, коли відбувався пік демографічного вибуху – спростилася, а на кінцевому етапі – занепала. Описаний вище сценарій повторився на початку доби заліза (з останньої третини VIII ст. до н.е.), після пізньюсуббореального покращення клімату [6; 143] та у добу раннього середньовіччя (IX-XIII ст.), коли на нашій території був найбільш оптимальний кліматичний проміжок субатлантичного періоду [6; 175].

З часом зв'язок між природно-географічним середовищем і господарством послаблювався і нині вичерпується, «замикаючи стихійний (раціонально неконтрольований) логіко-історичний цикл еволюції стосунків між природою і суспільством» [11; 483]. Оскільки з удосконаленням виробничих сил, вплив природно-географічного фактора на розвиток людства суттєво зменшився, воно навчалось ефективніше долати виклики природи [10; 7–8] без звернення до магії. Але природно-кліматичний чинник не єдиний з тих, що впливали на розвиток традиційної культури народів світу. Це виразно помітно на археологічних матеріалах. Так, жителі одних і тих же територій Лівобережної України в різні періоди досить часто кардинально по-іншому декорували кераміку. Наприклад, носії ямної і наступної катакомбної культурно-історичної спільноти, населення зрубної культурно-історичної спільноти раннього-середнього та пізнього періоду історії, мешканці Лівобережної України VIII-VI і V-III ст. до н.е., VIII-XIII ст. тощо. Географічне середовище у них було подібне. Клімат змінювався, але не настільки швидко, щоб кардинально змінювати уявлення та світогляд людей за короткий проміжок часу. Тобто, вплив природи та клімату був одним із головних, але опосередкованих міграційними й соціально-економічними процесами, факторів впливу на розвиток орнаментации кераміки. На території Лівобережної України він проявлявся в різному ступені декорування глиняних виробів чи використовуваних орнаментальних елементах в окремих природно-кліматичних зонах. А також в орнаментальних трансформаціях, що відбувалися після кліматичних змін.

Список використаної літератури

1. *Археология Украинской ССР* : в 3 т. – К. : Наук. думка, 1985. – Т. 1. – 567 с.
2. *Гумилев Л. Н.* Ритмы Евразии: Эпохи и цивилизации / Л. Н. Гумилев. – М. : Экопрос, 1993. – 576 с.
3. *Гумилев Л. Н.* Этносфера : История людей и история природы / Л. Н. Гумилев. – М. : Экопрос, 1993. – 544 с.
4. *Евлахов А. М.* Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии. Т. III. Методы научные нерациональные / А. М. Евлахов. – Ростов н/Д. : Типография Н. А. Пастуха, 1917.
5. *Етнічна історія давньої України* . – К. : Ін-т археології НАН України, 2000. – 276 с.
6. *Кременецкий К. В.* Палеоэкология древнейших скотоводов и земледельцев Русской равнины / К. В. Кременецкий. – М. : Ин-т географии АН СССР, 1991. – 193 с.
7. *Манько В. В.* Неоліт південно-східної України / В. В. Манько. – К. : Шлях, 2006. – 280 с.
8. *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры : теория и практика / М. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 343 с.
9. *Никольский В.* Очерк первобытной культуры / В. Никольский. – М. ; Петроград : изд. Л. Д. Френкель, 1924. – 250 с.
10. *Павлюк С. П.* Традиційне хліборобство України : агротехнічний аспект / С. П. Павлюк. – К. : Наук. думка, 1991. – 224 с.
11. *Шейко В. М.* Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI століття) / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий. – К. : Генеза, 2005. – 592 с.
12. *Шурц Г.* История первобытной культуры. Т. 1. Основы культуры. Общество. Хозяйство / Г. Шурц. – М. : КРАСАНД, 2010. – 424 с.
13. *Щербань А.* Декор глиняных виробів Лівобережної України від неоліту до середньовіччя / А. Щербань. – Полтава : АСМІ, 2011. – 248 с.

Резюме

Охарактеризовано вплив природного середовища на специфіку розвитку орнаменту кераміки Лівобережної України. Показано особливості історії декорування глиняних виробів степової, лісостепової і лісової природно-кліматичних зон.

Ключові слова: кераміка, орнамент, Лівобережна Україна.

Summary

Shcherban A. Nature climatic influences on the development of ornament folk ceramics (on the basis of the left-bank Ukraine)

In this work an author characterizes the environmental influence on the specific development of ceramic ornamentation Left Bank Ukraine. The history of features of decorating the clay wares steppe, forest-steppe and forest natural and climatic zones are shown by the author.

Key words: ceramics, pattern, the Dnieper Left Bank Ukraine.

Аннотация

Щербань А.Л. Природно-климатический аспект влияния на развитие орнамента народной керамики (на примере Левобережной Украины)

Характеризуется влияние природной среды на специфику развития орнамента керамики Левобережной Украины. Показаны особенности истории декорирования глиняных изделий степной, лесостепной и лесной природно-климатических зон.

Ключевые слова: керамика, орнамент, Левобережная Украина.

Надійшла до редакції 18.10.2014 р.

УДК 338.483.12

Т.В. Яцечко-Блаженко

КРЕМЕНЕЦЬКИЙ ЗАМОК – ПАМ'ЯТКА АРХІТЕКТУРИ ТА ІСТОРІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗНАЧЕННЯ

Кременець – одне з найдавніших міст України. Його початки губляться у глибині віків, сягаючи часів Давньої Русі-України. Проте питання про першу згадку, не кажучи вже про заснування міста, й досі залишається полемічним.

Літописні згадки XIII ст. є першими згадками про місто. Однак археологічні розкопки як у самому місті, так і його околицях дозволяють віднести дату закладення тут жител та укріпленого міста на значно раніший час. Цікаво, з якої території розпочалась забудова міста в давні часи? Існує версія, що перший город у Кременці виник на стрімкій високій Замковій горі ще до нападів монголо-татар у XIII ст. [8; 560].

Сам замок міг бути першим укріпленим поселенням, а згодом із збільшенням кількості населення життя міста перекинулось на сусідні гори – Черчу, Дівичі та сучасну територію міста. На своєму першому етапі він, напевно, не був ще кам'яним, а був побудований з дерева та землі [1; 14].

Гора Замкова обрана за перше поселення через свою неприступність та значний огляд місцевості, що дозволяло населенню контролювати наступи ймовірних ворогів. Беззаперечним є і те, що Замкову гору обирали для поселення люди і в давніші епохи, про що свідчать археологічні знахідки, починаючи з доби неоліту [9; 71]. Крім того, місто могло бути розташоване і на кількох горах одночасно.

Свідченням того, що на Замковій горі тривалий час вирувало повноцінне життя, є згадки існування давньої церкви на горі, побудованої в давні часи руські [11; 291]. Це була церква Святого Миколая, побудована ще за часів володіння містом Мокосіїв, пізніше вона згадана буде в люстрації замка 1552 р. [12; 778]. Крім того, маємо пізніші відомості про існування тут колодязя. Тобто, як бачимо, усе необхідне для проживання було у першого населення Кременця суто на Замковій горі. З якого матеріалу був побудований перший город на горі? Якщо згадати, той факт, що пізніше замок спалили [9; 71], то ймовірно з дерева, до того ж на горі його завжди вдалося. І тому в разі пошкодження оборонних споруд можна швидко відновити за рахунок того, що ліс був поряд. Гірше б сталося, коли виникала пожежа, тоді б все було знищене. Подібна ситуація могла б призвести до того, що людям прийшлося би шукати інше місце. Ймовірно спалення першого замку й могло стати поштовхом для кременчан будувати місто в долині під Замковою горою. Хоча воно могло вже й тоді існувати на тій території.

Цілком певним є те, що не лише замок, а й саме місто постало в давні часи. Адже якщо глянути на схему міста, то видно, що вона нагадує собою форму хреста. Ймовірно, якщо місто будувалось після прийняття християнства, то такий план міста міг би бути своєрідним захистом для віруючого населення від нападів чужинців. Чотири передмістя Кременця ділять місто на чотири сторони світу. На кожному з передмість повинна була бути брама, тобто на момент небезпеки брами закривались і город залишався повністю зачиненим для непроханих гостей. Крім того міст, як і замок, було оточене валами і ровами [9; 55].

Важко уявити архітектурне обличчя давньоруського Кременця. Усі його деталі неможливо реконструювати через брак історичних джерел. Очевидно, однак, що, як і більшість літописних міст Русі, він міг складатися не з одного, а з двох основних частин – укріпленого ядра у вигляді княжого дитинця та прилеглої посадської зони. Напевне також, що дитинець обіймав верхні обшири теперішньої Замкової гори, тоді як посадська частина, напевне, була відносно невеликою і могла обіймати досить затиснуту ділянку землі на перешийку, можливо навіть у вигляді укріпленого пригородка з автономізованою фортифікаційною системою. Разом із тим не можна відкидати можливість того, що в силу топографічних особливостей місцевості певна частина посадської зони могла не мати безпосереднього зв'язку з дитинцем, розташовуючись значно нижче по рельєфу в межигір'ї, ближче до джерел води та комунікаційних шляхів.

Як свідчать деякі дослідники, перший християнський храм у Кременці споруджений саме на обширі дитинця і напевне був дерев'яним, оскільки версія про масштабне муроване будівництво в давньоруському Кременці не має під собою надійного доказового підґрунтя [7; 240–241]. Подібне припущення схоже на правду, хоча й не маємо літописних згадок про сам храм у «кременецькому граді».

Одним із важливих аспектів вивчення середньовічної історії України є дослідження замків, яких за підрахунками сьогодні відомо понад сто. Вони були як державними, тобто належали литовській, а згодом і польській адміністрації, так і приватними, тобто перебували у володінні великих феодалів. Замки-фортеці, до яких належить і Кременецький замок, виконували важливі функції оборони навколишніх територій від ворогів. У більшості випадків замки споруджували на місцях городищ міст, які існували в попередні періоди. Об'єднання оборонних можливостей замку і міста в єдину систему давали змогу в разі зовнішньої небезпеки підсилювати оборону здатність кожного з них.

Як бачимо з вище сказаних літописних фактів, початки історії Кременецького замку губляться у глибині віків і належать до періоду Давньої Русі-України. Кременецький замок був центром життя літописного града. Він знаходився на Замковій горі, висота якої сьогодні над рівнем моря – 397 м, а відносна – тобто від підніжжя – 105 метрів [8; 12].

За багатовікову історію існування міста, через руйнування в різні часи були побудовано кілька замків, кожен з яких існував у різний період. Але все ж таки зрозумілим є те, що перший замок і город на Замковій горі побудований в IX-XII ст. із дерева й землі, і на той час перебував у власності руських князів [1; 12].

Другий замок, побудований з каменю, був настільки укріплений і недоступний, що навіть вистояв перед військом угорського короля Андрія в 1226 р. Цим міцним каменем міг бути вапняк, якого в окрузі є вдосталь. Дитинець займав крайню частину гори і мав в плані неправильну форму. Кам'яна стіна тягнулася прямою лінією від кромки до кромки гори повторюючи конфігурацію мису. Частина стіни була, ймовірно, обнесена частоколом [3; 74]. Кам'яні вежі, що з'явилися в новому замку, були дуже зручні для вдалого обстрілу ворога. Кременець став одним із перших повністю кам'яних замків нового типу в XIII ст. Стіни міста також залишалися кам'яні, так само як у Холма, Новгорода та Пскова на той час.

Інші дослідники на рахунок форми і особливостей другого кременецького замку вважають, що він побудований XI-XIII ст. із білого каменю. Замок знаходився на краю гори, мав у плані нерегулярну форму. В ньому нараховувалось три оборонні вежі. Надбрамна вежа являла собою двоярусну побудову з арочним готичним проїздом. Понад 10 м висоти оборонні стіни закінчувалися зубчатим парапетом і мали вузькі бійниці. Товщина стін перевищувала 2 м.

Польське джерело датує появу кам'яного замку кінцем XIII ст. Для характеристики самої будівлі дослідник зазначає, що замкова стіна тягнулася прямою лінією від краю до краю гори, а в іншій частині повторювала конфігурацію мису. Залишок гори, вочевидь, був тоді обнесений частоколом [10; 58–59]. Власником цього замку міг бути тесть великого князя Данила Романовича (1201-1264 рр.) – князь Мстислав Удатний (?-1228 р.). Згодом, після смерті останнього правителя замок, як і інші волинські фортеці Волині, перейшов під протекцію брата Данила князя Василька (1203-1269 рр.).

Діяльність князів галицько-волинської династії, у якій на перший план виразно висувається краще засвідчена літописом містобудівна програма Данила Галицького (відповідний напрям активності його брата Василька на Волині зафіксований лише лаконічною літописною згадкою, що, однак, дає підстави здогадуватися про так само добре осмислений характер), виступає центральним явищем в історії західноукраїнської архітектури та містобудування цього століття. Утвердившись на престолі в напруженій боротьбі, Д. Галицький від 1230-х рр. розгорнув широку державницьку діяльність у різних напрямках, одним із важливих аспектів якої стало закладання міст. Тому, попри природну розбудову уже існуючих міських поселень, для середини – другої половини XIV ст. особливого значення набрало заснування нових міст, значною мірою визначене започаткованою ще в період правління Романа Мстиславича політикою, спрямованою на розвиток території князівства у північно-західному напрямі. Очевидно, нові міста виникали насамперед як укріплені пункти, необхідні з огляду на централізаторську політику Данила в рамках його напруженої боротьби проти боярської опозиції за зміцнення княжої влади, безперервних княжих міжусобиць та постійної зовнішньої загрози з боку литовців, поляків і угорців.

У другій половині XIII ст. місто, що було одним із найсильніших фортифікацій Південно-Західної Волині, стояло на шляху завойовницьких походів армій сусідніх держав і тому часто потерпало від них.

1241 р. до Галицько-Волинського князівства докотилася монголо-татарська навала і міста набирають також функції укріплених пунктів проти ординців. У 1241 р. до Кременця підступив зі своїми ордами хан

Батий. Після неодноразових і безуспішних спроб оволодіти укріпленням на замковій горі, він зняв облогу і рушив далі на захід. Усе це відбулося завдяки героїчним зусиллям місцевих жителів Кременецькому замку.

Руський невідомий автор-літописець про цю подію повідомляє під 1240 роком. Він говорить, що сталося взимку, бо Київ татаро-монголи захопили 6 грудня, в яких повідомляється, що величезна орда хана Батия ринула на захід, захоплюючи одну фортецю за іншою. Здобувши кілька укріплень на Волині, Батий зазнав невдачі під Даниловом та Кременцем. У літописі про це читаємо: «А коли побачив /хан Батий /, що Кременець і город Данилів неможливо взяти йому, то відійшов від них». Річ у тім, що і Данилів, і Кременець, як найсильніші укріплення Південно-Західної Волині, стояли на шляху його завойовницьких походів далі на захід, зокрема до Володимир-Волинського та Галича.

Напади татаро-монголів на Кременеччину продовжувались і за наступників хана Батия. У згаданому Літописі руському під 1254 р. зафіксовано, що ординці під орудою Куремси пустошили край, однак під Кременцем зазнали невдачі.

Літописець пише: «А потім Куремса [хан татарський] прийшов до Кременця. Андрій же [посадник кременецький], надвоє держався. То він запевняв: «Я королів есть», а то [називав себе] татарським, бо мав він неправду в серці [І] оддав Бог його в руки їх [татар], і хоча він казав: «Батиева грамота в мене есть», вони ж ще більше розлютилися на нього. І був він убитий, і серце вони його вирізували, але, не досягнувши нічого коло Кременця, вернулися у стани свої». Війна тривала цілу зиму 1254-1255 рр. Але, як бачимо, кременчани вдруге теж змогли дати відсіч нападникам і витримати на собі рушійні сили орди вже в 1254-1255 рр. Місто відстояли без особливих втрат і зруйнувань. До речі, після невдалої облоги військами Батия, Кременецький замок став першою фортецею (від часів Чингізхана), яку не змогли здобути татаро-монголи. Під 1259 р. літописець прямо вказує на таке призначення ново засновуваних укріплених поселень, зазначаючи, що Данило закладав нові «городи» «проти безбожних татар».[2; 44].

Про оборону міць замку можна говорити сміливо, адже в 40-х рр. XIII ст. під час нападів на Волинь і Поділля татаро-монгольських навал, один лише на весь регіон встояв Кременецький замок. Однією з запорок його непідступності, безумовно, була гора, на якій він розташований [9; 52].

Визначальним моментом у розвитку місцевої архітектури та будівництва другої пол. XIII – першої пол. XV ст. є притаманне середньовічній культурі домінування ансамблю, що знаходило вияв як у великих містобудівних програмах, так і в малих ансамблях окремих споруд чи комплексів споруд. Загалом, зазначений період в історії архітектури і будівництва на українських землях відомий, фактично, лише в окремих своїх проявах, оскільки тогочасних автентичних пам'яток збереглося мало, а дотеперішні археологічні та історично-архітектурні дослідження перебудованих чи втрачених споруд не завжди дають достатньо вагомий матеріал для їхньої обґрунтованої історико-архітектурної реконструкції.

Розглядуваний період скромно забезпечений писемними джерелами, за винятком самих початків, де ситуацію певною мірою виправляють літописні дані. Відомості до історії архітектури досить нерівномірно розподілені і в географічному плані – як і в усій культурі українських земель відповідного періоду, тут однозначно домінують західноукраїнські території. З-перед кінця XIII ст. для більшості регіонів розвитку української мистецької традиції документальні свідчення практично повністю відсутні. Розвиток тогочасної архітектури, природно, пов'язаний із містами. Їхнє планування було вільним, визначалося передовсім особливостями рельєфу місцевості, що найкраще помітно на прикладі Кременця.

Дослідник оборонних споруд П. А. Раппопорт вважав, що успіх міста в обороні перед чужинцями залежав від вдалого місцезнаходження замку, адже до замку не могла дістати катапульта – машина для жбурляння каменю. Вона не могла бити вгору і на велику висоту. А Кременець у XIII ст. був побудований на достатньо високих окремих горах із крутими схилами. І доказом цього є те, що монголи, які взяли штурмом великі міста Волині і Київщини, Кременець навіть не пробували штурмувати. Адже відповідно до літопису, Батий навіть не збирався цього робити. Гори на Волині були не скрізь, тому Кременець, якому пощастило з географічним розташуванням і був настільки недосяжний для ворога. Скоріше всього, коли місто будували, то врахували можливість застосування ворогом каменометів [4; 46].

Через чотири роки після нападу Куремси об'єднані сили галицько-волинських князів вели боротьбу проти окаянного, як називає його літописець, Бурундая, табір якого стояв у Шумську, за 40 км від Кременця. Брат Данила Галицького Василько та син Лев Данилович змушені були погодитися на важкі умови, запропоновані Бурундаєм. У листопаді 1259 р. поїхав Василько з владикою назустріч Бурундаєві, узявши чимало дарів, горілки, до Шумська, щоб задобрити Бурундая. Під час переговорів останній вимагав знищити добре укріплені українські фортеці на Волині. Руські князі змушені були це зробити, щоб такою ціною якось уберегти незалежність рідної землі. Літописець занотував: «І поїхав Василько-князь зі Львом і з Владикою назустріч Бурундаєві, узявши дари многі і пиття, і зустріч його коло [города] Шумська. І прийшов Василько зі Львом і владикою перед нього з дарами, а він великий гнів положив на Василька-князя і на Льва, а владика стояв у страху великому. А потім сказав Бурундай Василькові: «Якщо ви есте мої спільники – розмічіте ж городи свої всі [І]. Лев розкилав [городи] ... Василько ж, пославши [воїв], Кременець розметав...» [2; 421].

Отже, за іронією долі перший Кременецький замок знищили війська волинського князя Василька Романовича в 1259 р. на прохання монгольського хана Бурундая. Ворог примусив «розмітати» (знищити) укріплення Кременця і ще декількох міст. Після цього місто втратило своє оборонне значення на 100 років. Ця капітуляція підірвала створену князем Данилом систему оборони краю. Очевидно, сам процес

знищення Кременецького замку не був символічним, а відбувався у присутності уповноважених Ордою осіб. Так, після знищення укріплень Володимира Бурундай сам приїхав їх інспектувати. Незадоволений наслідками пожежі, він наказав своїм людям розкопати земляні вали міста, щоб від міських укріплень не залишилось і сліду. Напади татаро-монголів продовжувались і в наступні десятиліття. У листопаді 1287 р. татарський воєначальник нечестивий, як називає його літописець, Телебуга зібрав велику орду і знов пішов спустошити Волинську землю. Ось як згадується Кременець у тих подіях «[Телебуга] ...і пішов він мимо Кременця до Перемиля» [2; 435]. Перебравшись через Горинь, підійшов до Кременця. Але, отримавши добрі дари, не став спустошити міста, пішов до Перемишля та Володимира. Отже, останній раз Кременець згадується в руському літописі під 1287 р., а далі на кілька десятиліть зникає з поля зору істориків. На цьому спустошення міста Кременця і Замкової гори татаро-монголами не закінчились, вони продовжувались і в наступні століття.

Підсумовуючи все сказане відносно соціотопографії Кременця в X-XIII ст. можна зробити такі висновки. Процес становлення і формування міста був досить складним. Розвиваючись за загальними закономірностями град Кременець залежав від багатьох факторів, які впливали на нього, а саме: природно-географічних умов району, в якому він виник, мікрогеографічних і топографічних умов місцевості на якій формувалася система окремих компонентів міста, нарешті від історичних умов розвитку всієї Волинської землі.

Список використаної літератури

1. *Кременець* : путівник / упоряд. та автор тексту В. Собчук. – Л., 2003. – 55 с.
2. *Літопис Руський* / пер. за Іпатським списком Л. Є. Махновця ; відп. ред. О. М. Мишанич. – К. : Дніпро, 1989. – 591 с.
3. *Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР* : Ил. справ.-кат. : в 4 т. / редкол. Ю. С. Асеев (отв. ред.) и др. – К. : Будівельник, 1986. – Т. 4. – 325 с.
4. *Раппопорт П.* Древние русские крепости / П. Раппопорт. – М. : Наука, 1965.
5. *Теодорович Н.* Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии / Н. Теодорович. – Почаев, 1888 г.
6. *Теодорович Н.* Город Кременец, Волынской губернии : исторический очерк / Н. Теодорович. – Почаев, 1890. – 70 с.
7. *Тихомиров М.* Древнерусские города / М. Тихомиров. – М. : Госполитиздат, 1956. – 477 с.
8. *Цинкаловський О.* Стара Волинь і Волинське Полісся (Краєзнавчий словник Волині і Волинського Полісся) від найдавніших часів до 1914 р. / О. Цинкаловський. – Вінніпег, 1984. – 600 с.
9. *Krzemieniec.* Praca zbiorowa. – Wydaw. Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. – Warszawa. – 1926. – 113 s.
10. *Ławecki W.* Krzemieniec – perła kresów, «Mówią Wieki», maj 2004. – S. 58–59.
11. *Niesiecki Ks. Kasper.* Korona polska – Lwów : Drukarnia Collegium Lwowskiego, 1728-1743. Т. 3. – 1740.
12. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, pod red. F. Sulimierskiego, B. Chlebowskiego, W. Walewskiego.* – Warszawa, 1883. – Т. IV. – S. 776–780.

Резюме

Розглянуто особливості містобудівних ситуацій розміщення будівель Кременецького замку на Кременецьких горах. На його прикладі показано історію будівництва замку та перших православних храмів на території міста.

Ключові слова: нерухомі пам'ятки, архітектура, церква, замок.

Summary

Yatsechko-Blazhenko T. Kremenets Castle – architectural monument of the historical and national importance

The article discusses the features of urban situations accommodation buildings a castle on Kremenets mountains. For example shown the building of the Kremenetskyj castle, history and the first Orthodox church in the city.

Key words: immovable monuments, architecture, church, castle.

Аннотация

Яцечко-Блаженко Т.В. Кременецкий замок – памятник архитектуры и истории национального значения

Рассмотрены особенности размещения зданий Кременецкого замка на Кременецких горах. На примере этого замка показана история его строительства и первых православных храмов на территории города.

Ключевые слова: недвижимые памятники, архитектура, церковь, замок.

Надійшла до редакції 30.10.2014 р.

ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМВІДНОСИН ТРАДИЦІЙ І НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Термін «нематеріальна культурна спадщина» (НМС) з'явився не так давно – у другій пол. 90-х років ХХ ст. Однак за відносно короткий час свого функціонування він увійшов до суспільного дискурсу, зокрема наукового обігу. Остання теза підтверджується значним масивом наукових публікацій – статей, монографій, відповідних конференційних матеріалів тощо, а також гострою дискусією у науковому співтоваристві, яка акцентує увагу на необхідності вивчення, зберігання й актуалізації НКС, що, у свою чергу, свідчить про загострення інтересу до цієї проблематики серед представників наукового співтовариства, а відповідно – фахівців-практиків.

Так, проблемами нематеріальної культурної спадщини особливо зацікавилися дослідники на пострадянському просторі, останніми роками оприлюдивши низку відповідних публікацій. Серед них вартують уваги праці російських дослідників Ю. Кирюшиної, О. Каргіна, А. Костіної, Н. Ахундової, Т. Курьянкової, О. Галкової та ін. В Україні проблеми нематеріальної культурної спадщини досліджують В. Шейко, Г. Андрес, З. Босик, Н. Тернес, Л. Гасиджак й ін. Про актуальність дослідження цієї проблематики свідчить і проведення 11 листопада 2014 р. конференції «Розмаїття нематеріальної культурної спадщини як ресурс економічного розвитку України» у Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара». Метою конференції і круглого столу, ініційованого в рамках її заходів, стало заохочення до діалогу зацікавлених сторін та підвищення обізнаності щодо питань нематеріальної культурної спадщини.

У світовому контексті проблеми НКС особливо актуалізувалися у зв'язку з прискоренням процесів глобалізації, що спровокували до життя ті виклики, які нині стали загрозою для культурного розмаїття всієї планети, яке, як відомо, актуалізоване у відповідних традиціях. Так, у Міжнародній конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини від 17 жовтня 2003 р. відзначається, що «процеси глобалізації та суспільних перетворень поряд з умовами, які вони створюють для поновленого діалогу між спільнотами, зумовлюють, як і явище нетерпимості, загрози погіршення, зникнення та руйнування нематеріальної культурної спадщини, зокрема через обмеженість ресурсів для охорони такої спадщини» [6]. Водночас традиції формувалися не лише під впливом тих трансформацій, які в умовах глобалізації, процеси якої, як відомо, тривають не одне століття, неминуче призводили і призводитимуть надалі до почасті неоднозначних і незворотних змін у всіх культурах, а й в умовах конкретного природного середовища, клімату, географічного розташування, яке інколи, можливо, навіть більше, ніж інші чинники визначало умови побутування людей у межах конкретного територіально-культурного об'єднання, що, власне, й вимагало від спільнот та державних утворень відповідних знань, навичок тощо з облаштування свого життя, увага до яких з боку наступних поколінь забезпечувала не лише спадкоємність, а й умови і засоби їх подальшої адаптації до швидкоплинних змін.

Тому загалом зрозуміло, чому звернення до традиційних устоїв характерне для періоду глобальних трансформацій, коли «зростає соціальна значущість культурних констант, насамперед меморативних комплексів і предметно-символічних артефактів», виходячи з того, що «будь-яка зміна потребує сталості, утримується і спрямовується нею. Мінливість без сталості обертається для людини руйнівною і згубною стихією» [4], – зазначає професор Самарської державної академії культури і мистецтв В. Іонесов.

Відтак, серед завдань дослідження – зрозуміти, які з основних характеристик традицій можна вважати такими, що дають підстави для віднесення їх до нематеріальної культурної спадщини та уможливають їх вплив на її формування.

Нематеріальна культурна спадщина передавалася і передається від покоління до покоління – це те, що «постійно відтворюється спільнотами та групами під впливом їхнього оточення, взаємодії з природою і їхньою історією» [9]. Тут, на нашу думку, варто звернути увагу на той факт, що в міжнародно-правових актах, які можна вважати попередниками сучасного нормативно-правового визначення нематеріальної культурної спадщини, традиційно не дається універсальних дефініцій тих понять, які в них використовуються. Як правило, в кожному правовому акті, виходячи з конкретних мети і завдань ухваленого документа, містяться свої визначення. Так, у доповіді Генерального директора ЮНЕСКО про попереднє дослідження питання про доцільність міжнародного регулювання НМС (2001 р.) спадщина визначається як «вироблені людьми процеси, поряд із знаннями, навичками і творчістю, які успадковуються і розвиваються ними, продуктами, які вони створюють, і ресурсами, просторами й іншими аспектами соціального та природного характеру, необхідними для забезпечення їх стійкості; ці процеси формують в існуючих громадах відчуття спадкоємності щодо попередніх поколінь і мають важливе значення для культурної самобутності, а також для збереження культурного розмаїття і творчості людства» [3]. Однак саме наведене в Конвенції 2003 р. визначення, яке те, яке знаходимо у більшості нормативних документів щодо нематеріальної культурної спадщини, почасти виступає як вихідне положення і навіть аксіома, яка не потребує доведення. Водночас науковці-культурологи у визначенні цього поняття часто не звертають увагу на положення і дефініції нормативно-правових документів. Так виникає певна колізія у підходах до розуміння нематеріальної культурної спадщини, яка у культурологічних публікаціях асоціюється з культурною спадщиною як такою, аніж із

нематеріальною культурою. Тож, для нашої науки, як і для законодавства, термін «культурна спадщина» є досить молодим і прив'язаним до міжнародних нормативно-правових актів, зокрема відповідних конвенцій ЮНЕСКО. І хоча, як уже наголошувалося вище, термін НКС виник відносно недавно, це не означає, що до його введення існував понятійний вакуум, а відтак – культурної спадщини не існувало. Оскільки, зрозуміло, що існування останньої помітили досить давно, а для її означення використовували безліч найменувань. Так, за висновками російської дослідниці М. Полякової, у XVIII ст. дослідження цієї спадщини обмежувалися переважно «елементарною фіксацією матеріальних об'єктів» [11; 258], для яких не було єдиного поняття. Об'єкти культурної спадщини називали «пам'ятками старовини», «історичними достопамятностями» тощо. При цьому на лексичному рівні важливішим було їх співвіднесення не стільки з процесом «успадкування» та встановлення спадкоємного зв'язку, скільки з «пам'яттю» про минуле, часто «давнім», «незапам'ятним минулим» [11]. Однак термін «культурна спадщина» (так само, як і «культурний ландшафт») закріпилося у законодавстві й науці лише у другій пол. XX ст.

У той же час нас більше цікавлять питання, пов'язані з визначенням пріоритетів, якими повинні керуватися і дослідники, і практики у формуванні цілісної картини про сучасний стан традицій як основного елемента культурної спадщини, зокрема нематеріальної.

Як відомо, до основних складових культури відносять матеріальні та нематеріальні компоненти, що становлять підґрунтя функціонування суспільства. Матеріальна культура – це всі матеріальні предмети, створені людством у процесі його цивілізаційного розвитку. У межах кожної конкретної культури вони представлені власними здобутками, більшість з яких можна віднести до інноваційно-технологічних: особливості житлових будівель, засобів виробництва, техніка тощо – власне все те, що покликано удосконалити життєдіяльність людини, зробити її більш раціональною. Відтак в основі формування матеріальної культури насамперед лежать виклики і потреби, пов'язані з практичними та прагматично-інструментальними аспектами життєдіяльності і життєзабезпечення людей на відповідних етапах соціокультурного розвитку.

Що стосується нематеріальних складових культури, то дослідники серед них виокремлюють соціокультурні інституції (сім'ю, церкву, школу тощо), а також відповідну систему цінностей (закони, релігію, традиції, світоглядні уявлення, ідеологію, філософські і наукові системи тощо). Власне все те, що дає можливість людині та етнонаціональній спільноті адаптуватися до швидко змінюваної соціальної реальності і виступає регулятором всієї складної системи суспільних відносин. Недарма нематеріальну культуру часто називають адаптивною. На продовження цієї думки варто згадати вислів П. Хаттона: «Традиція створює ілюзію імунітету перед змінами, навіть якщо самі її образи стабільності були не більш, ніж репрезентаціями сучасних уявлень про минуле» [14; 40].

Про важливість дослідження нематеріальної культури також свідчить той факт, що зазвичай вона є більш статичною, а відтак змінюється набагато повільніше, ніж матеріальна. Водночас відставання в її динаміці, як зазначав американський соціолог У. Огсборн, призводить до суспільних криз. І хоча провідними у соціальних змінах є трансформації, що відбуваються в матеріальній культурі, зокрема під впливом новацій, применшувати роль нематеріальної культури не варто, позаяк вона дає можливість адаптуватися і людині, і суспільству до нововведень та всіх трансформацій, які невідворотно за ними сліднують. Крім того, традиція насамперед проявляється не на матеріально-організаційному рівні, а на психологічному, забезпечуючи своєрідний комфорт завдяки суб'єктивному відчуттю захищеності.

При цьому варто наголосити, що нематеріальна культура – це не лише інтелектуальна, а й духовна доктрина, яка має почасти сакральне походження в історії людства. Так, Дж. Александер робить спробу довести, що за більшістю сучасних трансформацій, які вважають пов'язаними з практично-інструментальною діяльністю людини, приховується низка символів, міфів, ритуалів, кодів – всього того, що традиційно належить до ірраціонального, сакрального, не-профанного, навіть магічного. Вчений наголошує, що ці, почасти підсвідомі, культурні структури не лише необхідні суспільству, а й стають підґрунтям матеріальних і соціальних практик. Саме в останніх вони і проявляються, що пов'язано з необхідністю регулювання суспільства. Відтак, відмінити їх не можна, а можна лише частково трансформувати [1; 43].

Дослідник підкреслює, що фактично всі «інститути і процеси відображають культурні тексти, сповнені смисловими образами. Це «арени, на яких культурні сили поєднуються або стикаються з матеріальними умовами та раціональними інтересами та приводять до тих чи інших результатів (...) вони трактуються і самі представляють культурний мета-текст як конкретне втілення більш широких ідеальних потоків» [1; 93], – продовжує Дж. Александер.

Як відомо, особливе місце серед елементів нематеріальної культури посідають традиції, звичаї, обряди, ритуали, створені народом і для народу. Саме традиції, ритуали і звичаї, що проєктуються у всі площини соціокультурного життя – школу, сім'ю, ідеологію, художню культуру, політико-правові приписи, норми поведінки – можна вважати основним *складовим елементом нематеріальної культури*. Дієздатність культури і людської цивілізації загалом забезпечують закони, зразки, правила і норми поведінки, які виникли на основі традицій, формуванню яких передували «болісний пошук цивільних форм каналізації інстинктів» [8; 246], – зазначають російські дослідники. При цьому, як наголошує В. Плахов, в основі ритуалів, звичаїв, обрядів, церемоніалів тощо лежить спільне – традиції – як історично усталені суспільні відносини, як особливий загальний соціологічний закон [10; 10–11]. Тому, на його думку, *традиції можна вважати синонімом всіх цих понять* [10; 14]. Так, аналізуючи в першому розділі своєї праці «Традиції і суспільство» походження терміна

традиція, дослідник доходить висновку, що він є більш універсальним терміном щодо інших, тому його можна використовувати в інших випадках для пояснення всіх подібних феноменів [10; 18].

Ще Леві-Строс стверджував, що традиції – це особлива мова, за допомогою якої передається інформація з покоління в покоління. Суголосною є позиція російського дослідника Е. Маркаряна: «Традиція – це виражений в соціально організованих стереотипах груповий досвід, який шляхом просторово-часової трансмісії акумулюється і відтворюється в різних людських колективах» [7; 80]. Такий підхід до традицій характерний ще для діяльнісного підходу, основні постулати якого були сформовані класиками марксизму, які розуміли традицію як засіб передачі соціального досвіду з покоління в покоління. Далі розвивається гомеостазний, або кібернетичний підхід, який також апелював до ролі традицій у збереженні культурної спадщини. Так, більшість дослідників доводять, що традиція – це спільний накопичувач усталених форм і зразків поведінки, а також смислів буття суспільства, які сформувалися у процесі його еволюції. Саме у такому розумінні традиції можна вважати складовою нематеріальної культурної спадщини, яка значною мірою є найбільш універсальним поняттям щодо всіх інших її структурних елементів.

Загалом можна констатувати, що найбільш важливою функцією є роль традицій у формуванні, збереженні і передачі культурної спадщини, яка, зокрема, найбільше проявляється в нематеріальних зразках. Так, у Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини [6] вказані конкретні елементи нематеріальної культурної спадщини, які *inter alia* відображають її прояви в різних сферах:

- усні традиції і форми їх вираження, у тому числі мова як носій нематеріальної культурної спадщини;
- виконавські мистецтва, у тому числі акторська гра, музика, спів, танці тощо;
- звичаї, обряди, свята;
- знання і звичаї, що відносяться до природи і всесвіту;
- знання і навички, пов'язані з традиційними ремеслами.

Згідно зі ст. 2 Конвенції: «Нематеріальна культурна спадщина – це звичаї, форми, уявлення і вираження, знання і навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти і культурні простори, визнані співтовариствами, групами і, в деяких окремих випадках, особами в якості частини їх культурної спадщини» [6]. Фактично, нематеріальна культурна спадщина – це нематеріальна складова культури, тобто все те, що відносимо до інтелектуальних і духовних здобутків, які не лише відрізняють один етнос від іншого, а й слугували і слугують засобом трансляції його найбільш важливого досвіду з покоління у покоління.

Нематеріальна культурна спадщина – це насамперед духовний аспект життя спільноти, який відтворюється в традиціях, закріплених в свідомості людей як носіїв історично сформованого досвіду, етнокультурної ідентичності, різноманітних культурних практик, що дають змогу відрізнити культури одну від іншої. Кожна сучасна культура, на думку Е. Гіденса, хоча й має низку спільних рис, характерних для сучасності, залишається унікальною і самобутньою. Крім того, саме у відриві від традиційних суспільних устоїв, порушенні спадкоємності дослідник вбачає загрозу для сучасності [2; 171]. Тому так важливо зберігати традиції, перетворюючи їх на нематеріальну спадщину, яка, в свою чергу, потребує збереження і захисту.

Так, традиція стає засобом збереження і передачі досвіду, втіленого в об'єктах нематеріальної культурної спадщини, чинником підтримки соціально-культурної інтеграції, а водночас запорукою високого рівня довіри в суспільстві, яке повинне зберегти свою етнокультурну ідентичність в умовах інтеграції у світовий культурний простір. Порушення комунікативної функції традиції залишає людину один на один з власними проблемами, відчужує людей один від одного, розхиляє підвалини культури і всієї системи суспільної організації. Варто наголосити, що вся історія виникнення «Конвенції про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини» 1972 р. дає змогу уявити чинники, які, у свою чергу, дають змогу зрозуміти, що саме вона стала підґрунтям для всіх подальших ініціатив, пов'язаних як із матеріальною, так і з нематеріальною спадщиною. Незважаючи на те, що у Конвенції 1972 р. йдеться винятково про матеріальну спадщину, витоки поняття нематеріальної культурної спадщини варто шукати саме в ній, зокрема критеріях відбору: об'єкт повинен бути «безпосередньо або матеріально пов'язаний з подіями або існуючими традиціями, з ідеями, віруваннями, з художніми або літературними творами і має виняткову світову важливість» [13].

По-друге, хоча Конвенція 1972 р. однозначно мала прогресивний характер, дослідники звернули увагу на низку притаманних їй певних недоліків. Одним із них була визнана орієнтація на європейськість і європейську систему цінностей. Щоправда, Конвенція 1972 р. виходила з принципів рівності усіх культур, тому умовою для включення до Списку стала особлива «універсальна цінність». Однак, як видно з тексту Конвенції 1972 р., вона дає цьому поняттю досить розмите розшифрування, що також спрацювало на виокремлення об'єктів НКС.

Вартує уваги ще одне положення. Так, сама «універсальність», а також «автентичність», на перший погляд, розуміється в суто європейському значенні. Як результат – християнські сакральні споруди, а відповідно – цінності представлені у Списку більш розширено, ніж цінності інших конфесій. Водночас дослідники наголошують, що пам'ятки ХХ ст. у Списку практично не представлені, хоча традиції ще живих культур та регіонів мають потребувати, можливо, більше уваги, захисту і піклування сьогодні, ніж потім, коли їх потрібно буде «реставрувати».

Як зрозуміло з вищезазначеного, чи-то європейсько-ціннісні територіальні преференції, чи-то неможливість дійти згоди у трактуванні понять «універсальність» і «автентичність», чи-то неоднозначне відношення до «живих» культурних явищ спонукали ЮНЕСКО та інші міжнародні організації звернутися до пошуку нових форм, засобів і норм, які уможливили б репрезентацію спадщини всіх культурних систем і

цінностей, незалежно від умов, часу виникнення, цінності для інших культур і території розташування. Увагу дослідників привернуло поняття нематеріальної культури, яка, власне, і відповідає всім зазначеним критеріям.

У Доповіді Генерального директора ЮНЕСКО про попереднє дослідження питання про доцільність міжнародного регулювання – на основі нового нормативного акта – охорони традиційної культури і фольклору, датованому 16 травня 2001 р., сказано, що «датою початку нормативної діяльності ЮНЕСКО, пов'язаною з охороною нематеріальної культурної спадщини варто вважати 1973 р., коли уряд Болівії запропонував з метою охорони фольклору ухвалити Протокол до Всесвітньої конвенції про авторське право» [3]. У результаті тривалої роботи 1984 р. був підготовлений проект договору, який повинен був регулювати охорону фольклору «від незаконного використання та інших дій, які наноситимуть йому шкоду» [3]. Щоправда, договір так і не набрав чинності. Проте сам процес вже був запущений. Наприклад, 1989 р. у Вашингтоні ЮНЕСКО спільно зі Смітсонівським інститутом провела конференцію на тему «Глобальна оцінка Рекомендацій про збереження фольклору» [3]. На форумі була аргументована необхідність розробки нового нормативного акта і перегляду самого поняття «фольклор», який, на думку фахівців, змінив свій зміст і форми. Ще одним важливим результатом даного заходу стало введення поняття «нематеріальна культурна спадщина», яке, на думку дослідників, охоплює більш широке коло явищ і відображає весь процес створення фольклорних цінностей, включаючи традиційні знання, ресурси, культурне середовище тощо. Також наголошувалося на ролі творців і носіїв цих знань. Під час обговорення учасники конференції дійшли висновку, що усна спадщина невіддільна від нематеріальної спадщини [5].

Так, одним із найбільш значущих кроків у напрямі законодавчого регулювання у сфері нематеріальної культури стало прийняття ЮНЕСКО 15 листопада 1989 р. «Рекомендації про збереження фольклору» [12]. Незважаючи на те, що у заголовок винесена категорія, яка розуміється у науковій літературі досить вузько (як усна традиція), народна творчість – сукупність створених народом зразків художньої культури – словесної (*перекази, пісні, казки, епос*), музичної, театральної, танцювальної тощо, сам фольклор у Рекомендації розуміється досить широко, що змусило її авторів у визначення після слова «фольклор» у дужках дати уточнення: «або традиційна і народна культура» [12]. Народна творчість – основний компонент нематеріальної культури, який, власне, і віднесений Конвенцією про нематеріальну спадщину до однієї з її складових.

Згідно з Рекомендацією 1989 р., фольклор – це «сукупність творів, які ґрунтуються на традиціях культурного співтовариства, виражених групою чи індивідуумами і визнаних в якості відображення очікувань суспільства, його культурної та соціальної самобутності: фольклорні зразки і цінності передаються усно, шляхом імітації чи іншими способами. Його форми включають, зокрема, мову, літературу, музику, танці, ігри, міфологію, обряди, звичаї, ремесла, архітектуру та інші види художньої творчості» [12; 177].

Отже, враховуючи надзвичайно широке розуміння фольклору, а також широкий спектр різноманітних заходів, спрямованих на його збереження і розповсюдження, Рекомендації 1989 р. можна вважати першим документом ЮНЕСКО, який стосується нематеріальної культурної спадщини. Однак, як стало зрозуміло з програм регіональних семінарів і Міжнародної конференції, яка відбулася у Вашингтоні 1999 р., тобто через 10 років після прийняття Рекомендацій, «для розгляду кількох аспектів потрібен був новий або переглянутий акт, зокрема відносно питань термінології, масштабу проблематики і типу визначення, що використовуються» [3; 3] у Рекомендаціях зі збереження фольклору.

На конференції 1999 р. також підкреслена «необхідність звернення пріоритетної уваги на традиційні носії, розширення визначення, яке повинно охоплювати не лише продукти художньої культури, такі, як сказання, пісні тощо, а й знання і цінності, що сприяють їх створенню, а також творчі процеси, в результаті яких вони з'являються на світ, та форми взаємодії, що забезпечують відповідне визнання і гідне оцінювання» [3; 3].

Так увага, привернута до збереження фольклору, фактично заклала весь нормативно-правовий і культурологічний фундамент для прийняття через 14 років Конвенції про нематеріальну культурну спадщину.

Отже, зрозуміло, що вивчення трансформацій, які відбуваються з нематеріальною складовою культури – традиціями – в умовах соціокультурних новацій, важлива проблема з огляду їх майбутнього, що також проектується в практичну площину, позаяк дає можливість не лише відповісти на питання про майбутнє нематеріальної культурної спадщини, а й дієво зреагувати та сформувати конкретні дії, які сприятимуть її збереженню, насамперед шляхом включення до переліку-реєстру ЮНЕСКО. Загалом найбільш загальне нерозуміння нематеріальної культурної спадщини охоплює не об'єкти наслідування, а насамперед засоби і соціокультурні механізми передачі традицій, які, у свою чергу, витікають з їх інформаційно-комунікативної природи. Проте це тема для подальших досліджень в аспекті поєднання традицій і нематеріальної культурної спадщини.

Список використаної літератури

1. *Александр Дж.* Смыслы социальной жизни: культуросоциология / Александр Дж. – М. : Праксис, 2013. – 630 с.
2. *Гидденс Э.* Последствия современности / Гидденс Э.; пер. с англ. Г. Ольховикова, Д. Кибальчича. – М. : Праксис, 2011. – 352 с.
3. *Доклад Генерального директора ЮНЕСКО о предварительном исследовании по вопросу о целесообразности международного регулирования – на основе нового нормативного акта – охраны традиционной культуры и фольклора, 16 мая 2001 г.* [Електр. ресурс]. – Режим доступа: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001225/122585r.pdf>.
4. *Ионесов В. И.* Трансформация артефактов : вещи, которые мы создаём, храним и изменяем / В. И. Ионесов [Електр. ресурс]. – Режим доступа: fst.my1.ru/_fr/0/_doc.doc.

5. *Каргин А. С.* Сохранение нематериального наследия народов РФ как приоритет культурной политики России / Каргин А. С., Костина А. В. [Электр. ресурс]. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/zpu/2008_3/Kargin&Kostina.pdf.
6. *Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. 2003 р.* [Електр. ресурс]. – Режим доступу: http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/995_d69.
7. *Маркарян Э.* Теория культуры и современная наука / Маркарян Э. – М. : Мысль, 1983. – 284 с.
8. *Население и глобализация: 2-е изд.* / Н. М. Ромашевская, В. Ф. Галецкий и др. – М. : Наука, 2004. – 322 с.
9. *Нематериальное культурное наследие* [Электр. ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>
10. *Плахов В.* Традиции и общество: опыт философско-социологического исследования / В. Плахов. – М. : Мысль, 1982. – 220 с.
11. *Полякова М. А.* Подходы к изучению культурного наследия России в XVIII – начале XX века / М. А. Полякова // Вестник Рос. гос. гуманитар. ун-та. – 2008. – № 10. – С. 257–266.
12. *Рекомендация по сохранению фольклора* // Акты генеральной конференции ЮНЕСКО. XXV сессия, Париж, 17 октября – 16 ноября 1989 г. Т. 1: Резолюции [Электр. ресурс]. – Режим доступа: <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000846/084696rb.pdf#page=174>.
13. *Світова спадщина ЮНЕСКО* [Електр. ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org>
14. *Хаттон П.* История как искусство памяти / Хаттон П. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – 424 с.

Резюме

Окреслено загальні аспекти взаємовідносин традицій та нематеріальної культурної спадщини. Проаналізовано основні етапи формування поняття «нематеріальна культурна спадщина» та ролі традицій у її формуванні і збереженні.

Ключові слова: традиції, нематеріальна культура, культурна спадщина, фольклор.

Summary

Goncharov V. On the problem of relationships between traditions and intangible cultural heritage

The general aspects of mutual relations of traditions and non-material cultural heritage are outlined. The basic stages of forming of concept «non-material cultural heritage» and role of traditions are analysed in her forming and maintenance.

Key words: traditions, intangible culture, cultural heritage, folklore.

Аннотация

Гончаров В.В. К проблеме взаимоотношений традиций и нематериального культурного наследия

Обозначены общие аспекты взаимоотношений традиций и нематериального культурного наследия. Проанализированы этапы формирования понятия «нематериальное культурное наследие», роль традиций в его формировании и сохранении.

Ключевые слова: традиции, нематериальная культура, культурное наследие, фольклор.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 379.85:930.008(477.87)

В.В. Степанчук

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТА СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ ЗАМКІВ ТА ЗАМКОВИХ КОМПЛЕКСІВ ЗАКАРПАТТЯ В ІГРОВИМУ ТУРИЗМІ

Одним із стратегічних напрямів розвитку Закарпаття туристичного є пріоритетне освоєння його рекреаційного потенціалу. Для підтвердження обґрунтованості цього вибору можна навести такі аргументи:

1. Регіон розташований в центрі Європи, через нього реалізуються різноманітні контакти, а транспортна доступність є сприятливим фактором залучення відпочиваючих не лише зі східних регіонів, а й європейських країн.

2. Закарпаття може служити своєрідним полігоном дислокації центрів міжнародного бізнесу та відпочинку, що стимулюватиме ріст туризму. Особливою складовою, що в умовах тотального стресу сучасного урбанізованого суспільства робить найбільш споживаним новий для України та перспективний для Закарпаття вид туризму з анімаційною, яскраво вираженою ігровою складовою, що базується на історико-культурній основі.

Особливості ландшафтної географії краю. З однієї сторони, природа Карпат у порівнянні з іншими регіонами, зазнала менших втрат і в багатьох місцях зберегла свій первісний стан. І для різних форм відпочинку і туризму це важливо. З іншого боку, враховуючи виняткове кліматичне і водно регулююче значення Карпат як для України, так і сусідніх європейських держав, пов'язаних із даним регіоном спільною історією, гостро стоїть питання збереження унікальної природи краю та його історико-архітектурної спадщини [6; 9].

Світовий досвід підтверджує, що ігровий туризм є високорентабельною галуззю. Наприклад, в Італії він дає 17 млрд. дол., що дорівнює 30% від суми доходів щорічного експорту країни; в Італії прибуток від туризму становить 11%, в Данії – 8%, в Австрії – 9%. Сьогоднішні показники економічної результативності вітчизняного туризму поки що далекі від зарубіжних [2; 254]. Тож це питання активно обговорюється і у спеціальній літературі. Історико-культурну складову стосовно замків та замкових комплексів Закарпаття розглядали Т. Легоцький в монографії про середньовічну історію краю, Д. Поп та І. Поп у виданнях «Історія Підкарпатської Русі» та «Замки Підкарпатської Русі» [11], О. Філіпов у нарисі «Історія Мукачівського замка».

Історичні особливості, зміст переказів та легенд навколо замків і фортифікаційних споруд краю розглядали М. Троян [14], В. Пагира, С. Варга [3], М. Рутинський [13]. Визначив шляхи перспективного розвитку історико-архітектурних комплексів у туризмі О. Касинець, підкреслюючи визначну роль вищевказаних атракцій в інтеграції міжнародного ринку екскурсійних послуг.

Питання використання та збереження пам'яток архітектури виділили в «Концепції збереження і використання історичних замків і замкових комплексів Закарпаття» Є. Лукша, О. Лукша, Ф. Шандор, Д. О. Ковалю [7].

Актуальними і неопрацьованими залишаються аспекти активізації історико-культурної рекреаційної складової туризму на Закарпатті, що базуються на територіальній та архітектурній специфіці краю.

Метою даного дослідження є визначення перспективних шляхів розвитку туризму через поєднання специфіки анімаційної ігрової складової з регіональною історико-культурною та архітектурною базовими основами у вище вказаному регіоні.

Розглядаючи питання специфіки історико-культурних дозвіллевих рекреацій, слід звернути увагу на фортифікаційні споруди оборонного типу та замки даного регіону. З огляду на тривалу історичну відірваність Закарпаття від території України й перебування під гнітом угорських феодалів, тут збереглися класичні феодальні замки західноєвропейського типу: Мукачівський («Паланок»), Ужгородський, Невицький, Середнянський, Чинадівський, Виноградівський («Канків»), Королівський («Нялаб»), Боржавський тощо.

Туристичною візитівкою Закарпаття є славнозвісний замок «Паланок» XIV-XVI ст. Експерти одностайно визнають його наймальовничішим замком Карпатського регіону і другим (після Кам'янець-Подільського) за туристичною атракційністю замком України.

1. Мукачівський замок – один із найбільших оборонних комплексів Східної Європи, що повністю зберігся до наших днів. У цій перлині середньовічної архітектури поєднані різні стилі оборонного зодчества. Він розташований на горі вулканічного походження висотою 68 м і займає площу 14 тис. м²; складається з трьох частин і розміщений на трьох терасах. Найстаріший – Верхній замок (XIV-XVI ст.) знаходиться на вершині гори. Середній замок (XVII ст.) – на терасі, на 6 м нижче і Нижній замок (теж XVII ст.) – ще на 10 м нижче від Середнього.

На початку XVIII ст. на четвертій терасі (ще на 10 м нижче) була збудовано башту для охорони воріт і дорога до замку західним схилом гори [13; 351].

У наші дні Мукачівський замок – один із найбільших історичних музеїв України. Тут експонуються знаряддя кам'яного віку, мідно-бронзової доби, зброя та ужиткові речі від кельтських часів до пізнього середньовіччя тощо. До послуг туристів відкритий художній салон-магазин, в якому можна придбати картину чи вироби декоративно-прикладного мистецтва. На бастіонах замку можна перепочити за горнятком кави, милуючись краєвидами долини Тиси та смарагдовими вершинами вулканічних Карпат [14; 56]. Розробляється інвестиційний проект, що передбачає відведення частини замку під елітний готель і ресторан у середньовічному стилі, а також організацію розважальних лицарських шоу та інших складових ігрового туризму, в яких могли б брати участь ввідвідувачі [11]. Зараз у замку ведуться реставраційні роботи, метою яких є пристосування його для потреб музейно-туристичного комплексу. Для успішного використання даної атракції в туризмі взагалі та в ігровому – зокрема, необхідно запобігти руйнуванню, здійснити реставрацію і відновлення шляхом проведення відповідних ремонтних робіт без зміни властивостей об'єкту; забезпечити захист, пристосування і відповідне утримання приміщень замку, які сьогодні не використовуються, для створення на їх основі елементів туристичної інфраструктури замку для організації прийому та обслуговування туристів, екскурсійної діяльності, музеєфікації. Передбачається реконструкція і ремонт будівель середнього та нижнього дворів замку «Паланок» з метою створення інфраструктури комплексного обслуговування туристів у середньовічному стилі.

2. Ужгородський замок XIII-XVIII ст. – це найстаріша з усіх фортець Закарпаття. Дерев'яне укріплення білих хорватів існувало на Замковій горі з раннього середньовіччя (з VII ст.) і руйнувалося аварськими та угорськими кочівниками. Наприкінці IX ст. фортеця, за легендами, стала резиденцією хорватського князя Лаборця, який вів виснажливу боротьбу з угорськими кочівниками-завойовниками.

Ужгородський замок має форму неправильного чотирикутника з масивними баштами по кутах. На древність споруди вказують монолітна кладка стін, різьблені у камені карнізи, колони романського і готичного стилів. З трьох боків замок оточений сухим ровом, вирубаним у скелях, а з північно-східного – урвищем. До XVIII ст. у замок можна було потрапити лише через підвісний міст. Територію замку оточує стародавній парк площею 6 га, закладений ще графським родом Другетів [9; 56].

У наші дні на території замку розмістилася унікально багата експозиція Закарпатського обласного краєзнавчого музею, що налічує понад 120 тис. експонатів і розповідає про яскраві сторінки історії цього краю та його мешканців [8; 358].

Сучасний стан замку задовільний, за останні 30-40 років у ремонтно-реставраційні роботи вкладено значні кошти, що дозволяє утримувати його в належному стані і використовувати як визначний оглядовий об'єкт для відвідувачів.

Для приведення замку до бажаного стану і максимально відтворити його автентичність необхідні значні кошти та час. На сьогоднішній день 90% приміщень замку використовуються під експозиції Закарпатського краєзнавчого музею, які теж слугують вагомим елементом показу для відвідувачів замку і, як показала практика останніх 10 років, кількість відвідувачів щорічно зростає, – зараз музей і замок відвідує понад 100 тис. осіб на рік.

Створення нових експозицій та проведення різноманітних масових заходів, максимальне відтворення інтер'єрів замку, його потайних місць та підвальних і підземних комунікацій минулого, створення оглядових майданчиків, відтворення в замку діючих народних промыслів (ковальство, гончарство, ткацтво, вишивання і т.д.) дасть у майбутньому можливість значно розширити перелік послуг, які надаватимуться відвідувачам. Сьогодні у замку діє кузня, де майстри за «дідівськими» технологіями здатні виготовити туристу будь-яку кузнь (сувенір) на замовлення і навіть залучити його до її виготовлення. Аматори народних промыслів сподіваються також відкрити свої майстерні під відкритим небом у дворі замку. Існує міжнародний інвестиційний проект повного відродження замку як культурно-розважального туристичного комплексу [7; 4]. Передбачається відведення частини кімнат під «графські» готельні номери, відкриття в підземних казематах замку вишуканого ресторану, оформленого у лицарському стилі з оригінальною давньоруською й давньоугорською кухнями, відкриття «лицарської зали», де будь-який турист міг би приміряти на себе лицарські обладунки та випробувати власну вправність у стрільбі з лука й арбалета.

3. Невицький замок XIII-XVII ст. знаходиться північніше Ужгорода вище по течії Ужа і закладений на стрімкій кручі (відносний перепад висот сягає 125 м) над долиною річки на стратегічних підступах до столичного міста Закарпатського краю. Невицький замок контролював прохід Ужанською долиною, якою йшов торговий шлях з Угорщини через Ужоцький перевал у Галицько-Волинську державу, Польщу, Литву і Московію [11; 56]. Уперше в писемних джерелах Невицький замок згадується на початку XIV ст. як родова феодална вотчина, оперезана глибоким ровом та валом. На витоках своєї історії він пережив легендарні історичні події. Після смерті в 1301 р. останнього короля зі старої (ще кочівницької) династії Арпадів, в Угорщині розпочалася кривава боротьба за владу. Після тривалих збройних чвар з волі Папи Римського на угорському троні закріпився король Карл-Роберт із неаполітанської династії Анжуйських.

Слов'янське населення Закарпаття піднялося на визвольну боротьбу проти угорського поневолення й за приєднання Закарпаття до Галицької Русі, але сплюндрована татарами Галицька Русь не мала сил для відкритої боротьби з Угорським королівством. Після придушення повстання (імовірно, 1322 р.) Невицький замок (як і сусідній Ужгородський) з королівської ласки переходить до володінь роду графів Другетів. Справу Ф. Другета продовжила його вдова чи донька – історичний персонаж, який обрис легендами і в народній пам'яті отримав назву «Погана Діва» [11; 67].

У наші дні Невицький замок знаходиться в напівзруйнованому стані, однак із середини 1990-х рр. тут активно ведуться реконструкційні роботи археологів. Існує проект реставрації цього мальовничого замку (збудованого у класичному італійському стилі) й перетворення його на міжнародний туристичний готельно-розважальний комплекс. Планується відтворити автентичний середньовічний замковий інтер'єр, обладнати у лицарському стилі ресторан зі старожитньою кухнею і вишуканими закарпатськими винними підвалами, відкрити музейну експозицію, манеж, кузню-зброярню та інші ремісничі майстерні, в яких сувеніри виготовлялися б на замовлення туристів прямо у них на очах. В основний готель замково-розважального комплексу для відвідувачів середнього класу, згідно з проектами планується перетворити суміжну туристичну базу, єврореконструкція якої не потребує аж надто значних коштів. А навколишні гірські праліси з окремими промаркованими екостежками – це ідеальний природний полігон для історичних лицарських ігор і змагань з пейнтболу (окрема еко-стежка виводить навіть на закинутий гірський танкодром середини XX ст.) [7; 21].

За туристичною привабливістю й масовістю відвідування Невицький замок посідає друге місце серед замків Закарпаття (після замку «Паланок», що в Мукачеві), але в сучасних умовах недостатніх фінансувань проектів відродження історичної спадщини дана туристична атракція може існувати лише як археологічний скансен.

4. Чинадівський замок XV ст. збудований бароном Перені. Він двоповерховий, п'ятикутний у плані, зі стрільницями та двома кутовими круглими триярусними баштами. Має два запуснені підземні ходи, що виводять у долину Латориці. Тривалий час він виконував функції в'язниці. Зараз має пізнавальне значення як об'єкт пізньосередньовічної фортифікаційної архітектури.

Основоположною ігровою концепцією відтворення подій в замку «Сент-Міклош» є історичний факт перебування в ньому княгині І. Зріні та її зустрічі з легендарним героєм повстанських військ куруців – І. Текелі (друга половина XVII ст.). Багато літературних та історичних книг згадують цей факт як один із найважливіших не тільки в житті Ілони, але і як довгоочікувана подія в історії всього угорського народу, оскільки союз княгині та Імре Текелі сприяв значному зміцненню угорської держави.

Верхню залу другого поверху, при вмілому збереженні всіх етапів перебудови замку, можна використовувати як залу для урочистих одружень. Весільні обряди проводяться за вищими нормами дворянського етикету XVII ст. за австро-угорськими звичаями. Інтер'єр повністю відповідає тогочасній

обстановці. Присутні на урочистому одруженні одягають на себе деталі середньовічного одягу: стрічки, еполети. Художній колектив виконує музику Баха, Вівальді, Генделя, Гайдна, Моцарта на старовинних інструментах у повній відповідності до правил виконання музичних творів того часу. Музиканти одягнені у вбрання, традиційні для XVII ст. [7; 19].

При підписанні шлюбного листа виголошується вітання в стилі XVII ст., після чого всім присутнім на урочистостях пропонується перейти до сусідньої зали, де відкорковується шампанське за здоров'я молодят. Ці дві зали можуть використовуватися не тільки для одружень, але й для проведення балів та урочистих прийомів. Окрім вище вказаних архітектурних пам'яток, слід відмітити, що на Виноградівщині збереглися атракційні руїни двох могутніх середньовічних замків «Канків» (заснований 1307 р.) і «Нялаб» (заснований 1315 р.). Заклав їх могутній угорський феодал Б. Боршо, якому відійшов цей край після угорського завоювання. Та вищевказані руїни не підлягають відновленню і можуть застосовуватися в туризмі тільки як археологічні скансени.

Можна навести ще приклади на користь рекреаційної орієнтації перспективного розвитку Закарпаття. Але це жодним чином не означає, що в цьому напрямі можна швидко досягнути бажаних результатів. Необхідні зважені рішення і продумані практичні дії.

У перспективі дана галузь повинна зайняти одне з профілюючих місць. На сьогодні ж жодна організація чи державна установа не здійснює діяльності щодо організації цивілізованого відвідання пам'ятки. Однак наші дослідження показують, що замки Закарпаття щорічно відвідують понад 100 тис. осіб [6; 17]. За таких умов досяжним і економічно обґрунтованим є завдання досягнення утримання пам'яток та охоронної території навколо них у належному стані на умовах самофінансування. Суттєвим, ресурсом є подальше використання волонтерського руху у сфері охорони історико-культурної спадщини. Це надає змогу поєднати виховну, навчальну, ігрову і прагматичну функції анімаційного туризму.

Список використаної літератури

1. *Барановская Г. И.* Туристу о Закарпатье : путеводитель / Г. И. Барановская. – Ужгород : Карпати, 1986. – 5 с.
2. *Бейдик О. О.* Рекреаційно-туристські ресурси України : методологія та методика аналізу, термінологія, районування / О. О. Бейдик. – К. : ВІЩ «Київ. ун-т», 2001. – 395 с.
3. *Варга С. С.* Мукачівський замок «Паланок» : історико-краєзнавчий нарис / С. С. Варга. – Ужгород : Закарпаття, 2002. – 48 с.
4. *Горбик В. О.* Проблеми дослідження і збереження пам'яток історії та культури в Україні / В. О. Горбик, Г. Г. Денисенко // Укр. істор. журнал, 2003. – № 3. – С. 143–151.
5. *Закон України «Про охорону культурної спадщини»* від 8.06.2000 р.
6. *Закарпаття – санаторії та туризм* // Статистичний зб. – Ужгород, 2011. – 98 с.
7. *Збереження і використання історичних замків і замкових комплексів Закарпаття. Концепція* / автор. кол.: Є. О. Лукша, О. В. Лукша, Ф. Ф. Шандор, Д. О. Коваль. – Проект 2008/150-733-2. – Ужгород, 2009-05-14. – С. 14–23.
8. *Іванов О.* Замки і палаци Західної України : історія – культура – туризм (Історико-архітектурні пам'ятки замкового мистецтва) / О. Іванов. – К. : Наш світ; Укргеодезкартографія, 2004. – С. 356–362.
9. *Игнаткин Й. А.* Охрана памятников истории и культуры : справ. пособ. / Й. А. Игнаткин. – К. : Вищ. шк., 1990.
10. *Історико-краєзнавча діяльність Українського товариства охорони пам'яток історії та культури* / Історичне краєзнавство в Українській РСР. – К., 1989.
11. *Поп Д.* Замки Подкарпатской Руси / Д. Поп, И. Поп. – Ужгород : вид-во «Романа Повч», 2004. – 124 с.
12. *Поп И.* Энциклопедия Подкарпатской Руси / И. Поп. – Ужгород : изд-во В. Падяка, 2001. – 656 с.
13. *Рутинский М. Й.* Замковый туризм в Украине / М. Й. Рутинский. – К., 2007. – 431 с.
14. *Троян М. В.* Мукачевский замок : историко-краеведческий очерк / М. В. Троян. – 2-е изд., перераб. и доп. – Ужгород : Карпаты, 1982.
15. *Федака П.* Пам'ятки Замкової гори / П. Федака. – Ужгород, 1999. – С. 175.

Резюме

Визначений об'єм рекреаційного потенціалу регіону через специфічні аспекти організації історичної складової ігрового туризму на Закарпатті, характерні для даного регіону. Представлена можливість інтеграції ринку туристичних послуг України на прикладі Закарпаття в європейські туристичні ринки. Окреслені передумови розвитку міжнародних соціально-культурних стосунків комунікативного характеру.

Ключові слова: ігровий туризм, туристичні ресурси, екскурсійні послуги, археологічні скансени, рекреація, замкова архітектура.

Summary

Stepanchuk V. Historical-cultural potential and socio-economic prospects of use of castles

In the article certain and described level of recreation potential of region through the specific aspects organization of historical constituent in playing tourism on Zakarpate, which characteristic only for this region. Also in the article the presented possibility of integration market of Ukraine tourist services, on the example of Zakarpaty, in

the European tourist markets. Pre-conditions of development international social and cultural relations of communicative character are certain.

Key words: playing tourism, tourist resources, excursion services, archaeological skansens, recreation, castles architectures.

Аннотация

Степанчук В.В. Историко-культурный потенциал и социально-экономические перспективы использования замков и замковых комплексов Закарпатья в игровом туризме

Охарактеризован объем рекреационного потенциала региона через специфические аспекты организации исторической составляющей игрового туризма на Закарпатье, характерные для данной области. Представлена возможность интеграции рынка туристических услуг Украины на примере Закарпатья в европейские туристические рынки. Определены предпосылки развития международных социально-культурных отношений коммуникативного характера.

Проанализированы исторические и социокультурные особенности использования рекреационных ресурсов региона на примере замковых комплексов, которые особенно важны для организации игрового туризма.

Ключевые слова: игровой туризм, туристические ресурсы, экскурсионные услуги, археологические скансены, рекреация, замковая архитектура.

Надійшла до редакції 7.10.2014 р.

УДК 75.8(477)

І.Г. Смирнов

ЛОГІСТИКА ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: СВІТОВИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

Постановка наукової проблеми. Виставкова діяльність нині – бізнес, що розвивається не тільки в світі, але останніми роками і в Україні. Відноситься це і до сфери туризму та гостинності, де щорічно у світі проходять десятки туристичних та готельно-ресторанних (НО-RE-СА) виставок, салонів, ярмарків, бірж тощо. Такі заходи пов'язані не тільки з маркетингом, оскільки являють один із потужних каналів просування та збуту продукції на ринку туристичних та готельно-ресторанних послуг, але й з логістикою, яка не лише ефективно організує процеси підготовки до проведення виставкових заходів, доставки та розміщення необхідних експонатів, експозицій, різноманітних матеріалів, конструкторів, устаткування тощо, але й бере на себе функцію ефективного управління потоками відвідувачів як головного потоку в логістичному забезпеченні виставкових заходів у туризмі, їх статистики, аналізу та обробки з метою приваблення найбільш «конструктивної» частини – потенційних бізнес-партнерів, покупців-клієнтів турфірм тощо.

Інформаційні джерела з теми статті не є численними, оскільки логістика виставкової діяльності взагалі та в туризмі і гостинності зокрема, як окремий напрям логістичної теорії й бізнес-практики, знаходиться на початковому етапі свого формування. Тому автор спирався на праці з виставкового маркетингу та логістики в туризмі [2, 4–6], у т.ч. власні розробки [7, 8], а також на логістичні джерела [3, 1].

Метою статті є розкрити наукові засади практичного застосування логістики виставкової діяльності в туризмі та сфері гостинності як окремого напрямку логістичної теорії та практики.

Виклад основного матеріалу. У просуванні туристичного продукту туроператора важливим напрямом є участь в роботі туристичних бірж, виставок, ярмарок, призначених для пошуку нових можливостей збуту. Нині в різних країнах світу щорічно проводяться десятки міжнародних туристичних ярмарків, виставок, бірж, у межах яких організуються семінари, прес-конференції, презентації та інші заходи, що надають великі можливості представити свою фірму та свій турпродукт, оформити контракти, знайти нових партнерів, розповсюдити інформацію через широке коло відвідувачів та журналістів, обмінятися досвідом роботи. Серед найбільших заходів є Міжнародна біржа з туризму в Берліні (ITB), що проводиться щорічно наприкінці березня, Всесвітня туристична ярмарка в Лондоні (WTM) – проходить щорічно у другій декаді листопада, Міжнародна туристична виставка FITUR у Мадриді, що проводиться наприкінці січня тощо.

В Україні останніми роками з'являються все нові виставки та ярмарки, що мають відношення до туризму. У Києві щорічно проходить чотири таких заходи. Так, із 1994 р. у жовтні відбувається Міжнародний туристичний ярмарок «Україна», у березні – Міжнародна туристична виставка УІТТ (англ. Ukrainian Industry of Travel & Tourism, Українська галузь туризму і подорожей), у лютому – Туристична біржа, у травні – Міжнародна виставка з медичного туризму (з 2013 р.). Туристичні виставки організуються і в інших містах України: Одесі, Львові, Донецьку, Ужгороді тощо. Усього в Україні проводиться майже 10 щорічних туристичних виставкових заходів. Їх учасниками є національні туристичні організації та асоціації, туроператори й турагенції, готелі, ресторани, транспортні, страхові, автопрокатні компанії, спеціалізовані видавництва, наукові організації, навчальні заклади тощо.

Участь у спеціалізованих туристичних виставках є важливим видом просування та збуту туристичного продукту. Основна мета виставкової діяльності – з одного боку, допомогти споживачам і фірмам – продавцям послуг зорієнтуватися у величезній кількості туристичних пропозицій, а з іншого, допомогти туроператорам знайти партнерів зі збуту в інших країнах і регіонах, здатних якісно та кількісно задовольняти вимоги туроператорів із продажу турпродукції. Отже, участь у туристичних виставках розглядається як ефективна діяльність з розширення партнерських зв'язків. Велика кількість учасників та відвідувачів у щорічних заходах такого роду підтверджує їх цінність для успішного функціонування туристичної галузі в Україні.

Слід зазначити, що виставково-ярмарковий бізнес в Україні з переходом до ринкової економіки тільки починає формуватися. Нині в Україні майже 50 вітчизняних та закордонних компаній займаються цим бізнесом (серед них найбільші – київські компанії «Автоекспо» та «Прем'єр-Експо»), обсяги якого оцінюються приблизно в 0,5-1 млрд. дол. США. Разом із тим фаховий рівень вітчизняної виставково-ярмаркової діяльності значно поступається його рівню, що досягнутий у розвинених країнах світу, де виставкова діяльність стала галуззю економіки, що активно сприяє її розвитку. Підключитися до такої діяльності нині намагаються багато українських компаній, керівники яких часто вважають виставково-ярмарковий бізнес високоприбутковим, але таким, що не вимагає великих інвестицій, глибоких фахових знань, досвіду, і тому нескладним у здійсненні.

Світовий досвід свідчить, що це далеко не так. Від співробітників виставково-ярмаркових компаній вимагаються не тільки специфічні професійні знання тієї сфери бізнесу, в якій вони працюють, але й організаторські здібності, володіння сучасними методами менеджменту, маркетингу, логістики. За думкою практиків – менеджерів саме методи логістики дозволяють системно розглядати та оптимізувати потокові процеси виставкової компанії. Тобто, логістика – своєрідний «конвеєр», що охоплює всю виставку компанію та пов'язаних з нею партнерів. Основні труднощі у функціонуванні такого «конвеєра» полягають у тому, щоб на межах різних взаємопов'язаних процесів було якомога менше помилок, неконтрольованих дій. Відомо, що кожна виставка, як правило, є короткотерміновим заходом, що, проте, вимагає тривалої, ретельно спланованої підготовки. Якщо на будь-якому етапі підготовки та проведення експозиції допустити помилку, то експоненти можуть відмовитися від участі у виставці і надовго зберегти негативне до неї ставлення. Подібною помилкою може стати, приміром, ігнорування побажань чи обґрунтованих вимог експонентів.

Об'єктами логістичного дослідження та оптимізації у виставковій діяльності є, звісно, потоки: а) матеріальні (експонати, устаткування, транспортні засоби); б) людські (перш за все, відвідувачі, а також експоненти (стендисти), монтажники); в) інформаційні (паперова та віртуальна документація, вказівники); г) фінансові (готівкові та безготівкові розрахунки). Виставкова діяльність відноситься до сфери послуг, отже, теоретичні засади логістики у сфері послуг, розроблені автором [6; 29-38], повністю належить і до неї. Перш за все, це стосується револьверного принципу логістики галузей сфери послуг (рис. 1), який дозволяє визначити головний (ГП) та допоміжні (обслуговуючі) потоки (ДП). У виставковій діяльності головним потоком, який потребує уваги в першу чергу, є потік відвідувачів. Саме заради нього турфірми і беруть участь у туристичних виставках, салонах, ярмарках, біржах, оскільки чим більшим є потік відвідувачів на стенді фірми, тим успішнішою буде участь турфірми у виставковому заході. Саме із загального потоку відвідувачів виокремлюються такі його «корисні» складники, як: а) клієнти – потенційні туристи; б) потенційні бізнес-партнери; в) журналісти. Дані про потік відвідувачів ретельно збираються стендистами, що працюють на стенді турфірми, та є основою для всебічного аналізу після закриття виставки. Допоміжними потоками, що обслуговують головний потік є матеріальний, кадровий (стендисти), інформаційний, фінансовий. Їхні обсяги залежать від потужності головного потоку і визначаються із застосуванням нормативного методу. Потужність головного потоку у виставковому бізнесі визначається як у кількісному виразі (число відвідувачів), так і у вартісному (який фінансовий результат у сенсі збільшення обсягів продажу продукції це принесе).

Предмет логістики виставково-ярмаркової діяльності – оптимізація головного та допоміжних (обслуговуючих) потоків. При цьому, якщо методи оптимізації потоків експонатів, устаткування та транспортних засобів у теорії і практиці виставкової діяльності більш-менш відомі, то методи оптимізації потоків відвідувачів та інформації відрізняються своєю суттєвою специфікою. На нашу думку та думку практиків [8], коло суб'єктів виставкової діяльності не слід обмежувати лише межами виставкових заходів компаній, оскільки логістичними партнерами останніх є фірми, підприємства, структури, відомства, адміністрації, що працюють у сферах ділового туризму, страхування, пожежного нагляду, охорони, банків, митниць, експедиторського та транспортного сервісу, громадського харчування та готельних послуг, засобів масової комунікації, комунікацій, культури тощо.

Порівняльна простота, на перший погляд, виставкового бізнесу призводить до омани, що ним може займатися будь-який співробітник без спеціальної підготовки. Як наслідок, багато компаній використовують не більше 5-10% можливостей сучасних комерційних виставок та часто витрачають значні кошти з незначним, а іноді навіть від'ємним результатом. При цьому більша частина сил та засобів витрачається на тзв. «твердий» продукт: оренду площ, оформлення, доставку та встановлення експонатів та устаткування, монтаж стендів тощо. Значно менше уваги приділяється тзв. «м'якому» продукту, куди входить запрошення потрібних відвідувачів, навчання персоналу, організація пристендових заходів та участь експонентів у програмах виставок, зміцнення та розвиток зв'язків з ними після виставки (рис. 2). Власне цей «м'який» продукт приносить найбільшу віддачу від вкладених зусиль та засобів.

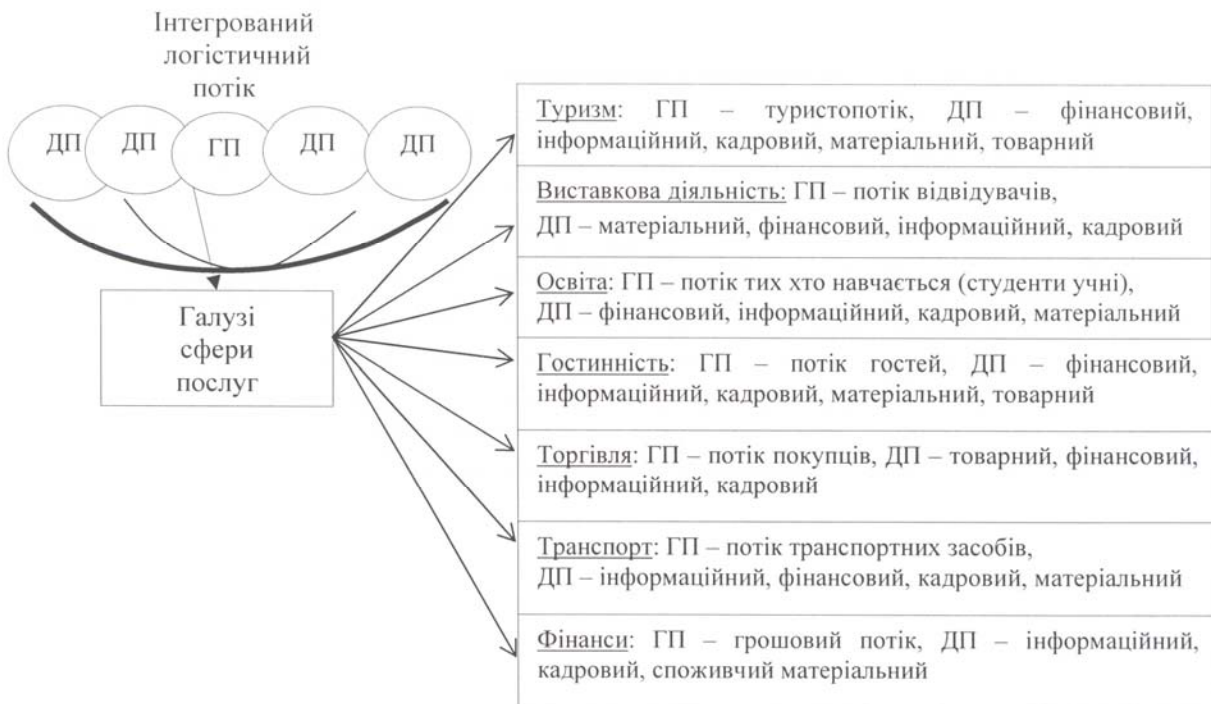


Рис. 1. Револьверний принцип логістики послуг [6, 32]



Рис. 2. «Твердий» та «м'який» продукт як складники логістики виставково-ярмаркової діяльності та чинники її ефективності

Рівень та якість багатьох виставкових послуг в Україні часто не відповідають сучасним вимогам через відсутність логістичної системи координації та узгодженої ефективної взаємодії усіх суб'єктів виставкової діяльності. Написано та видано багато книг з загальної логістики, але практично відсутня література з конкретними рекомендаціями з використання логістичних підходів у практиці організації та проведення виставок, зокрема туристичних. Недостатньо і корисних журнальних публікацій з цієї теми. Між тим, капітал, інвестований у логістичне забезпечення виставкової діяльності в туризмі, приносить значну та різноманітну користь, про що свідчать дані табл. 1.

Таблиця 1

Матриця прибутку на інвестований капітал у логістичне забезпечення туристичної виставки

№	Вхід (витрати)	Вихід (вигода)
1	Оренда площ (стенду)	Прямий контакт з перспективними покупцями
2	Витрати на стендистів	Орієнтація на ринку
3	Виставкові зразки	Приваблення на ринку
4	Транспортування	Демонстрація продукту
5	Квитки, витрати на відрядження	Нові партнери / контакти
6	Готель, розміщення	Нові агенти / дистриб'ютори
7	Витрати часу	Підтримка існуючих контактів
8	Відсутність у офісі	Багато перспектив в один час в одному місці
9	Спеціалісти на виставковий продаж турів	Спостереження за конкурентами
10	Підготовчі роботи	Обширний потенціал розвитку суспільних відносин
11	Інформація клієнтам, агентам	Маркетингова інформація
12	Аналіз відвідувачів	Нові продукти. Аналіз сегменту ринку
13	Прес-інформація	Комунікація з відвідувачами, діловими партнерами

Для успішної роботи турфірми на виставці необхідно знати та вміло використовувати методи управління потоками відвідувачів, при чому як наявним потоком, так і організацією нових потоків відвідувачів. Приклавши неймовірні зусилля, обзвонивши сотні фірм, туркомпанія може підготувати 20-30 потрібних зустрічей. Але цього замало. Організатори виставки, звісно, також ведуть рекламну компанію та запрошують фахівців. Потік потрібних відвідувачів на великій престижній виставці, як, приміром, Турсалон «Україна» або УІТТ, у багато разів перевищує число тих, кого фірма може запросити сама. Відповідно, пріоритетним стає завдання «опрацювання» не тільки «свого», але й усього потоку відвідувачів, приваблення їх до стенду та включення у процес презентацій і перемовин. Вирішення цієї задачі включає три етапи: зустріч відвідувачів, організація контактів, переговори.

Зустріч. Робота на стенді має бути організована таким чином, щоб жоден перспективний відвідувач не чекав спілкування більше 20-30 сек., інакше він піде до конкурентів – стендів багато, а часу, як завжди бракує. Статистика підтверджує, що абсолютна більшість відвідувачів (62%) не готова чекати біля стенду навіть 1-2 хв. Підкреслена повага (бажано – щира) – найнадійніший початок контакту. Працівники стенду (стендисти), що першими зустрічають гостя, повинні одразу: а) вступити з ним у контакт; б) відповісти на його запитання; в) в'явити статус, фахові інтереси, питання й побажання відвідувача; г) надати потрібні матеріали (проспекти, прайс-листи тощо); д) у разі необхідності скерувати його до менеджера.

Організація контактів. Потрібні відвідувачі передаються менеджерам відповідного статусу та спеціалізації (від секретаря до директора фірми). Разом із цим не слід завантажувати менеджерів непотрібними контактами, займати їхній час та зусилля, приміром, коли генеральний директор змушений переказувати прайс-лист, а прес-секретар – мати бесіду з пошукачем місця програміста. Отже, керівникам та менеджерам краще знаходитися на своїх місцях, не змішуватися з натовпом відвідувачів та бути доступними по мобільному телефону. Управління потоком відвідувачів включає також завдання швидкого та ефективного виявлення (відбраковки) т. зв. «пилососів», тобто громадян, які випрошують та крадуть сувеніри та зразки продукції, а також різного роду випадкових перехожих, що можуть хизуватися саморобними посвідченнями усіх можливих органів влади та пресових редакцій.

Перемовини. Потрапивши на стенд, клієнт у міру виявлення його інтересів та статусу, передається «по технологічній лінії» різним менеджерам аж до вищого керівництва. Не слід без причини переривати перемовини, залишати клієнта або змушувати його чекати. Необхідно викликати його зацікавленість та визначити рівень його повноважень для перемовин. З метою організації нових потоків відвідувачів застосовуються різноманітні, більшою частиною стандартні методи (рис. 3). Мета – привернути увагу, зацікавити, змусити підійти до експозиції. Серед цих методів першим за важливістю є оренда стенду при вході на виставку або в центральних проходах і перехрестях, тобто в місцях, повз які жоден відвідувач фізично не зможе не пройти. Другий ефективний метод – створення вертикального орієнтира, що означає місцезнаходження стенду та є видним звідусіль, насамперед – від входу, головних проходів та стендів конкурентів. Звичайно це робиться за допомогою прапорів, банерів, різного роду конструкцій, повітряних куль, стовпів світла тощо. При цьому головне, щоб вони не були «архітектурною пам'яткою» чи «польотом мрії» дизайнера. Потрібний чіткий, конкретний символ, що миттєво асоціюється з туркомпанією або її продуктом, послугою, брендом, бізнес-пропозицією. Третій метод – проведення ділової програми на власному стенді або в конференц-залі (семінари, презентації, конференції), а також активність (можливо – підпільна) на подібних заходах конкурентів. Четвертий метод включає організацію роботи промоутерів, роздання листівок та сувенірів у найбільш людних місцях та у безпосередній близькості від стендів конкурентів. П'ятий метод – встановлення рекламних щитів фірми при вході на територію виставкового комплексу та павільйону.

Таблиця 3

**Форма аналізу денного відвідування стенду туркомпанії
на підставі ступеню важливості контактів**

Дні роботи виставки	Кількість відвідувачів		Відвідування, що мають комерційний інтерес		Кількість відвідувачів, що вперше відвідали стенд	Загальна кількість відвідувань, що представляють комерційний інтерес	Відвідувачі, що вперше побували на стенді та представляють комерційний інтерес
	усього	нові	усього	нові			
1-й							
2-й							
3-й							
4-й							
Усього							

Після закінчення виставки на підставі отримання візиток та «Журналу контактів» (табл. 4) розсилаються факси та листи-подяки важливим клієнтам, досилаються інформаційні матеріали, проекти контрактів, узгоджуються перемовини про майбутні зустрічі. Потім слід ретельно проробити каталог виставки та відправити комерційні пропозиції та запити тим фірмам, з якими не вдалося зустрітися під час роботи виставки. Не варто забувати про пресу: журналістам надсилаються звіти про виставку та проведені презентації з їх світлинами.

Таблиця 4

Бланк-форма «Журналу обліку відвідувачів»

Журнал обліку відвідувачів	
1. Назва агенції:	
2. Основні напрями:	
3. Адреса:	
4. E-mail:	
5. Телефон, факс:	
6. Контактна особа:	
7. Чи хочете отримувати нашу розсилку <input type="checkbox"/> так <input type="checkbox"/> ні Якщо «так», то яку інформацію Ви прагнете отримати	
8. Яка система відправлення/отримання Вас влаштує: <input type="checkbox"/> e-mail <input type="checkbox"/> Інтернет <input type="checkbox"/> On-line бронювання <input type="checkbox"/> fax-back	

Після виставки необхідно: 1) встановити контакт з відвідувачами виставкового стенду туркомпанії, цікавими для неї: письмово подякувати їм за відвідання стенду (не пізніше ніж через тиждень після закриття виставки) та повідомити про передбачуваний час візиту представника компанії для обговорення подальшої співпраці; 2) направити відвідувачу інформацію, яка може його зацікавити, навіть якщо є впевненість, що він отримав повну інформацію зі стенду; 3) скласти та розіслати відвідувачам інформаційного листа у вигляді повідомлення про можливості туркомпанії та її продукту, надати копії таких інформаційних листів усім агентам та представникам компанії; 4) встановити для співробітників компанії крайній термін для встановлення контакту з відвідувачем або відповідною фірмою; 5) не пізніше ніж протягом двох тижнів після закриття виставки провести обговорення та оцінювання її підсумків на підставі повідомлень та результатів аналізу анкет відвідувачів; 6) скласти список витрат, у т. ч. на логістику, подібних виставок, це стане в нагоді, коли компанія готуватиметься до наступної виставки, адже не можна планувати участь у майбутніх виставках та ярмарках без аналізу ефективності діяльності на попередній.

Висновки. Логістика виставкової діяльності, у т.ч. в туризмі і сфері гостинності, є новітнім напрямком логістичної теорії та практики, що перебуває на початковому етапі свого формування. Між тим, виставково-ярмаркова діяльність бурхливо розвивається як у світі, так і в Україні, де щорічно проходить більше десяти виставкових заходів у сфері туризму та гостинності. Процес підготовки та проведення виставок, а також участі в ній турфірм вимагає складної та ефективної логістики з використанням матеріальних, людських, фінансових, інформаційних потоків. Згідно револьверного принципу логістики послуг, запропонованого автором, головним потоком послуг з виставкової діяльності є потік відвідувачів, а до допоміжних (обслуговуючих) потоків належать матеріальний, інформаційний, фінансовий, кадровий (стендисти). Отже, головним завданням логістики виставкової діяльності у туризмі та сфері гостинності є ефективне управління потоками відвідувачів. З цією метою пропонуються такі методи, як: оренда стенду фірми при вході на виставку або в центральних проходах та

перехрестях; створення вертикального орієнтиру, що позначує місцезнаходження стенду та є видимим з відстані; проведення ділової програми на власному стенді фірми або в конференц-залі; організація роботи промоутерів, роздання листівок та сувенірів; встановлення рекламних щитів фірми при вході на територію виставкового комплексу та павільйону тощо. Потік відвідувачів є об'єктом аналізу та опрацювання й після закриття виставки: спочатку відвідувачі стенду туркомпанії аналізуються за типом, географічним регіоном та спеціальними інтересами; далі виконується аналіз денного відвідування стенду на підставі ступеню важливості контактів. Результати аналізу є основою звіту та аналітичної записки з конкретними висновками і пропозиціями. Передбачається подальша робота та встановлення корисних ділових контактів для різних цільових груп потоку відвідувачів, зокрема для: клієнтів – потенційних туристів; потенціальних бізнес-партнерів; журналістів.

Список використаної літератури

1. **Верхоланцева А.** О логистике выставочно-ярмарочной деятельности / А. Верхоланцева // Логистика. – 2004. – № 1. – С. 15.
2. **Дурович А. П.** Маркетинг в туризме : учеб. пособ. / А. П. Дурович. – 4-е изд. – Мн. : Новое знание, 2004. – 496 с.
3. **Ильина Е. Н.** Туроперейтинг : продвижение туристского продукта : учебник / Е. Н. Ильина. – М. : Финансы и статистика, 2008. – 176 с.
4. **Мунін Г. Б.** Маркетинг туризму : навч. посіб. / Г. Б. Мунін, З. І. Тимошенко, Є. В. Самарцев, А. О. Змійов. – Ч. II. – К. : Вид-во Європ. ун-ту, 2005. – 427 с.
5. **Мунін Г. Б.** Маркетинг туризму : навч. посіб. / Г. Б. Мунін, З. І. Тимошенко, Є. В. Самарцев, А. О. Змійов. – Ч. I. – К. : В-во Європ. ун-ту, 2005. – 324 с.
6. **Правик Ю. М.** Маркетинг туризму : підруч. / Ю. М. Правик. – К. : Знання, 2008. – 303 с.
7. **Смирнов І. Г.** Виставковий маркетинг у туризмі : теоретичні засади і практичний вимір / І. Г. Смирнов // Географія та туризм. – 2010. – Вип. 4. – С. 22–35.
8. **Смирнов І. Г.** Логістика туризму : навч. посіб. / І. Г. Смирнов. – К. : Знання, 2009. – 444 с.

Резюме

Висвітлено наукові засади та практичне застосування логістики виставкової діяльності в туризмі та сфері гостинності, як новітнього напрямку логістичної теорії та практики. Визначено об'єкт та предмет дослідження логістики виставкової діяльності, головний і допоміжні потоки. Підкреслено важливість управління потоками відвідувачів як головного потоку в логістиці виставкової діяльності, розкрито основні методи.

Ключові слова: виставкова діяльність, туризм, логістика, головний потік, допоміжні потоки.

Summary

Smirnov I. Logistics of exhibition activity: international and Ukrainian experience

Disclosed scientific principles and practical application of logistics of exhibition activity in tourism and hospitality as the newest area of logistics theory and practice. Identified the object and the subject of the logistics study exhibition activities, main and auxiliary flows. Emphasized the importance of flow of visitors, as the main stream in logistics exhibition activities. The basic methods of exploration of logistics of exhibitions are characterized.

Key words: exhibition activities, tourism, logistics, main stream, auxiliary flows.

Аннотация

Смирнов И.Г. Логистика выставочной деятельности: мировой и украинский опыт

Освещены научные основы и практическое применение логистики выставочной деятельности в туризм и сфере гостеприимства как новейшего направления логистической теории и практики. Определены объект и предмет исследования логистики выставочной деятельности, главный и вспомогательные потоки. Подчеркнута важность управления потоками посетителей как главного потока в логистике выставочной деятельности, раскрыты основные методы.

Ключевые слова: выставочная деятельность, туризм, логистика, главный поток, вспомогательные потоки.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 069.15:005.73

С.Ю. Шман

МУЗЕЇ В ЕПОХУ ІНТЕРАКТИВНОЇ КУЛЬТУРИ

Постановка проблеми. Аналізуються питання функціонування нових інтерактивних форм роботи у сучасній музейній практиці. Стосується це, безумовно, роботи з відвідувачами. Науковці українських музеїв постійно працюють над проблемами акумулювання, зберігання і трансляції, що стимулює необхідність обговорення та використання нових форм та методів роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Термін «інтерактив» від англійського «interact», де «inter» – взаємний, «act» – діяти, тобто інтерактивність – розкриває ступінь та характер взаємодії об'єктів. На сьогодні загальноприйнятого визначення цього терміну немає. Але вважається, що це принцип організації системи, коли мета цієї системи досягається за допомогою її інформаційних елементів. Якщо вважати елементами музейної справи відвідувачів, працівників музеїв та музейні предмети, нас цікавитиме виявлення фактів інтерактивних зв'язків між ними.

Проблеми організації різних форм роботи з відвідувачами, реалізації методів доступності музейних цінностей порушують українські дослідники, а саме: Л. Гайда, О. Караманов, Н. Капустина, І. Пантелейчук, Т. Сидоренко, Л. Твердохліб, Л. Чорна, які також вважають, що інтерактивність, перш за все, є процесом і результатом взаємозв'язку, зближення, об'єднання в єдине ціле.

Перш за все проблема інтерактивної культури розглядається науковцями як нова універсальна форма роботи в музейних закладах із широкими верствами населення.

Досліджуючи інтерактивні процеси у музейній галузі Н. Капустіна та Л. Гайда вважають, що «Сутність інтерактивного навчання полягає в тому, що навчальний процес (в даному випадку екскурсія, лекція чи мистецький захід) відбувається за умов постійної активної взаємодії всіх учнів» [5; 136]. Відтак, інтерактивні методи роботи дозволяють проектувати досвід проживання цілого спектру станів людини в її гуманістичній суті. В атмосфері музею за допомогою художньо-педагогічних засобів у процесі взаємодії з юнаками, науковці вміють викликати той чи інший психологічний стан, що допомагає заглибитись, проникнути в найглибші смисли того, що представлено в експозиції.

У працях Т. Белофастової, О. Караманова, Т. Сидоренко, Л. Твердохліб та Л. Чорної визначаються специфічні форми музейної педагогіки.

Проблеми організації різних форм навчання у контексті розвитку музейної освіти та музейної педагогіки розглядає львівський дослідник О. Караманов. Аналогічна проблема щодо музейної галузі розглядається у статті Т. Белофастової, а саме педагогічні засади діяльності музеїв як соціально-культурних центрів. Автор, аналізуючи питання музейної справи, доходить висновку, що розширення культурно-освітнього напрямку роботи музею з відвідувачами завдяки своїм потенційним можливостям, виявляється в інтерактивності експозицій, реалізації нових методів і прийомів навчання й виховання, створення психологічно комфортного середовища [2; 5].

Т. Сидоренко, вивчаючи проблеми музейної справи звертає увагу на нові форми «музейної педагогіки» – інтерактивні та вважає що вони «включають як практичну діяльність, що має синтетичний характер і об'єднує зусилля педагога і працівника музею, так і науково-методичну дисципліну, предметом вивчення якої є феномен, який має історично-культурні традиції, але який по-новому заявив про себе наприкінці ХХ століття» [8; 5]. Утім, усі дослідники доходять висновку, що взаємодія музейних працівників та відвідувачів збагатилась новою неформальною формою освітньої роботи – інтерактивною, що вважається актуальним і перспективним напрямом їх роботи, спрямованою на формування загальної культури і комунікативних навичок особи.

Відповідно до вищезазначеного, *метою статті є* висвітлення можливостей та необхідності використання інтерактивних методів роботи у музейних закладах.

Виклад основного матеріалу. Усвідомлюючи підвищення раціоналізації суспільства паралельно з іншими загальносвітовими тенденціями активізувався інтерес до історичного минулого людства, що реалізується в ідеї створення «віртуальних музеїв», для яких характерне використання оригінальних музейних предметів, гравюр, кінодокументів тощо. «Віртуальний музей» надає змогу створити принципово нову музейну експозицію, що не тільки забезпечує зорове сприйняття пам'яток матеріальної культури, а й супроводжується відповідними звуковими ефектами і можливостями тактильних відчуттів. Інтерактивні експонати доступні для перегляду людьми із захворюваннями органів зору та слуху: замість візуальних елементів у такій експозиції використовуються аудіо елементи, а замість слухових – оптичні ефекти. Особливість віртуального сервера полягає в тому, що на ньому можуть бути представлені тисячі зображень творів мистецтва з максимально змістовним супровідним текстом.

Сьогодні в Україні та світі існує чимало інтерактивних музеїв. Так, у Києві працює перша в країні «Галерея цікавих наук «Магніт», створена для вивчення законів науки і явищ навколишнього світу як музей інтерактивної форми. За допомогою тактильно-вібраційного сприйняття можна розрізнити ознаки усіх експонатів музею, самостійно проводити експерименти. Для кожного відвідувача організується екскурсія, під час якої розповідають про фізичні закони, які наочно продемонструють експонатами.

Основи функціонування таких музеїв були закладені ще Я. Перельманом у «Будинку цікавої науки» (Ленінград), який припинив своє існування під час II Світової війни. Але відкриття подібних музеїв науки було продовжено в багатьох країнах наприкінці ХХ ст. Найбільш відомими з них є Музей «Блумфілд» (Срусалим, Ізраїль), Науковий центр NEMO (Амстердам, Голландія), «Місто науки й техніки» (Париж, Франція), Лондонський музей науки (Лондон, Англія), Музей «Еврика» (Вантаа, Фінляндія), Музей науки (Осака, Японія й Валенсія, Іспанія), Exploratorium (Сан-Франциско, США), Берлінський, Мюнхенський і Віденський політехнічні музеї [1].

Цікаві риси інтерактивності демонструє музей «Темна аптека» – перший у Львові інтерактивний музей фармації. Це динамічний заклад, на відміну від закладів, для яких характерний академічний стиль експозиції. Відвідувачам музею дають змогу самостійно провести досліди алхіміків, відчутти себе у ролі фармацевтів та доторкнутися до сучасної музейної культури, де експозицію частково творять також і відвідувачі виставки. У музеї закликають під новим ракурсом поглянути на професію фармацевтів, адже їхня діяльність високо цінувалася у суспільстві ще багато років тому.

Отже, особливими ознаками згаданих музейних закладів є добровільність, спрямованість на емоції, що виникають під час зустрічі з реальними об'єктами, можливість самостійно торкнутися музейного простору та формувати у відвідувачів індивідуального бачення оточуючого світу. Крім створення інтерактивних музеїв, у музейній справі активно розробляються й музейні інтерактивні програми. Початок цього напрямку діяльності розпочато у 70-х роках ХХ ст. Інтерактивні програми активно розроблялись у музеях країн Західної Європи та США. Основою музейних інтерактивних програм стає гра, що швидко набула популярності у музеях світу [7; 42].

В умовах візуалізації культури останнім часом й музеї України пропонують інтерактивну програму «Торкатись руками». «Пояснюється це тим, що у всіх людей незалежно від віку виникає бажання торкатись руками предметів, у тому числі і музейних. Таким чином людина отримує букет відчуттів, може на дотик оцінити предмет, його фактуру, температуру, матеріал, форму, відчутти неабияку емоційну віддачу» [4; 28].

В основі візуалізації культури лежить інтерактивний метод роботи з аудиторією, психологічний компонент, що складається з мотивації відвідування музею, структура особистості відвідувача (соціально-психологічні особливості кожної вікової категорії, особливості мислення, пам'яті, уваги, сприйняття тощо), відносини між співробітниками, професійна культура тощо. У даному випадку знання психологічних особливостей людини надзвичайно важливе, тому що така установка виступає одночасно і потребою, і мотивом участі індивіда в інтерактивних заходах, яка в умовах масової дії може перетворити відвідувача з глядача на активного учасника, «користувача».

На сьогодні нові інтерактивні методи у музейній роботі активно впроваджують у життя працівниками Національного художнього музею України (далі – НХМУ). В основі зазначених методів роботи покладена ідея відкритого музею, соціально важливого майданчика для розвитку творчого потенціалу місцевої громади, укорінення у суспільстві гуманістичних принципів. Зокрема, НХМУ пропонує публіці три типи просвітницьких програм, які містять інтерактивний компонент:

- численні цикли екскурсій і лекторії з історії та теорії мистецтва,
- програми розвитку мислення засобами образотворчого мистецтва для дітей та дорослих,
- практичні заняття художньої майстерні музею та майстер-класи в рамках виставкових проєктів.

Крім того, дитячій аудиторії НХМУ пропонує лекційне заняття «Граємо в музей». Учасники дійства можуть спробувати свої сили в одній із музейних професій: реставраторів, дослідників, музейних експертів.

Одним із різновидів таких методів музейної роботи стає літературна гра у формі квесту. У перекладі з англійської слово «квест» означає «пошук, предмет пошуку, пошук пригод» [1]. Ця літературна гра покликана об'єднати дві сфери життя: мистецтво та освіту. Сам механізм реалізації цієї форми гри можна визначити як діалог особистості з минулим через спілкування з музейними предметами. На сьогодні літературні квести стали популярною та улюбленою формою музейної роботи, що активно використовуються музейними працівниками України. Тобто, феномен інтерактивності, ґрунтується на використанні музейними установами психологічних знань, комп'ютерних технологій у сфері дизайну, виставкової діяльності, включаючи лазерне та голографічне мистецтво, інтерактивні відео інсталяції, анімацію, скульптуру. Це дає можливість створювати нові типи музейних експозицій – інтерактивні, для залучення відвідувачів до активного діалогу. Ідея «віртуальної реальності», покладена в основу функціонування музею, породжує принципово нове явище – «віртуальний музей», в якому реалізуються всі можливі інноваційні музейні технології.

Під гаслом перебудови відносини між музеєм і суспільством, коли відбуваються зміни в структурі роботи музейних закладів, на місце пасивного відображення дійсності приходять активний вплив на свідомість людини. Цікаві форми інтерактивної роботи з відвідувачами пропонує Національний музей літератури України: інтерактивні екскурсії, конкурси, квести, майстер-класи, літературні ігри тощо.

Мета інтерактивних заходів – створення комфортних умов для інтелектуальної досконалості, формування активної власної позиції, дружніх відносин з товаришами, поваги до думки інших учасників, вміння відстоювати власну позицію, а також забезпечення пізнавальних продуктивних процесів людини.

На сьогодні музеями України використовуються групові і фронтальні методи інтерактивної роботи. Під час екскурсії, звичайно, домінуватиме група фронтальних методів («мозковий штурм», «незакінчені речення», «коло ідей», елементи дискусії тощо), однак кожен музейний працівник прагнучиме ввести в роботу і групові. Інтерактивні програми загалом, спрямовані на постійну аудиторію, адже їх ефективність безпосередньо залежить від діалогу музейного працівника, індивідуального підходу до кожної окремої групи відвідувачів музейних закладів. Слід також зауважити, що інтерактивні програми не можуть замінити традиційні форми роботи. Тому у сучасних українських музеях крім інтерактивних форм роботи з відвідувачами продовжують використовувати оглядові та тематичні екскурсії, різноманітні виставки, майстер-класи, конкурси, квести тощо. Важливим також є популяризація музейних закладів через соціальні мережі.

Створення сайтів музейних установ стає новою формою інтерактивності, спрямованою на подолання «замкнутості» музею як соціального інституту. З одного боку, використання нових технологій дає можливість музейним закладам інтегрувати в електронний інформаційний простір світу. З другого – користувач мережі Інтернету через сайти музеїв стає віртуальним відвідувачем та вступає до лав музейного співтовариства. При цьому треба зазначити, що багато сайтів музеїв побудовані на принципах інтерактивності і динамічного оновлення інформації. Це створює можливість для діалогу. Тобто, пасивне споживання інформації відходить на другий план, а постійний відвідувач музейного сайту стає неформальним членом музейного співтовариства. У даному випадку за допомогою музейної інформаційної інфраструктури «відвідувач» стає «партнером». Однак ця тенденція на сьогоднішній момент є найменш вивченою. Останнім часом зростає кількість музейних

представництв в Інтернеті – веб-сайтів. Слід зауважити, що на сьогодні своє представництво в Інтернеті мають понад 200 українських музеїв. Однак серед сайтів регіональних музеїв майже немає таких, які були б створені за правилами музейного проектування.

Типова структура музейних сайтів складається з короткої довідки про історію створення та діяльності музею, огляду експозицій музею (головним чином, електронний варіант експлікації), іноді довідки про етногенез і історії конкретних етнічних груп регіону, фото фрагментів експозиції й окремих експонатів, контактної інформації, іноді публікацій співробітників музею. Власна веб-сторінка в Інтернеті підтримує професійний імідж установи і рекламує її послуги. Водночас, музейні сайти створюються для віртуальних відвідувачів і мають бути виконані із застосуванням досвіду музейного проектування. Попит на інформацію про музеї в інформаційній електронній мережі на досить значний. Хоча більшість із цих сайтів виконані не за правилами музейного проектування, а є електронними версіями коротких путівників по музеях, а постійне зростання їх кількості свідчить про поступове проникнення нових технологій і в музейну діяльність. Музеї широко застосовують новітні цифрові технології для поширення інформації про фонди. Експонати оцифровуються, створюються бази даних про колекції для громадськості, реалізуючи право рівного доступу громадян до культурної спадщини.

Інформаційним проривом стало створення сайту «Музейний простір України» (<http://prostir.museum>) – довідника з різних питань музейної справи. Розділи сайту містять корисну інформацію як для музейних фахівців, так і для широкого кола користувачів: база даних і каталоги музейної мережі України, оголошення про конкурси, гранти та конференції; довідник про засновників музеїв; публікації культурно-історичної тематики.

Отже, перспективою для подальшого розвитку вітчизняних музеїв може стати використання нових засобів інтерактивної роботи через пошук оптимального поєднання освітньо-виховних завдань і розважальних, рекреаційних можливостей музейних закладів. Успіх втілення інтерактивної культури у музейну практику значною мірою залежить від вибору методів її реалізації. Саме від цього залежить результативність керівництва процесом сприйняття музейної інформації, а також ефективність її впливу на аудиторію.

Огляд сучасного використання інтерактивної культури у музейних закладах засвідчує поступову еволюцію соціальних функцій музею: від нагромадження і зберігання до науково-дослідницької роботи і просвітництва з аудиторією. З огляду на поліфункціональність діяльності музею можна стверджувати, що сучасний музей набуває статусу соціально-культурного центру. Реформаційні процеси, що відбуваються у суспільстві, вносять свої корективи у діяльність музею, змінюють погляд на його місце і роль. Деїдеологізація суспільних відносин, трансформація концепції музею, поява нових інформаційних технологій створили передумови для інноваційних змін у пропаганді культурної спадщини і розширення напрямів музейно-педагогічної діяльності.

Вивчення вітчизняного досвіду з використання інтерактивної культури у музеях підтверджує ефективність його застосування. По-перше, це створення нової форми музеїв – «віртуальних». Важливими факторами такого розвитку є, з одного боку, підвищення загальнокультурного рівня українського суспільства, з іншого – створення відповідної віртуальної інфраструктури, що здатна мінімально задовольнити її культурні потреби.

Музейні інтерактивні програми – конкретна система форм і методів роботи з аудиторією, що розрахована на досягнення мети естетичного виховання суспільства. При підготовці таких програм враховуються інтереси дитячої аудиторії, що є важливим чинником формування повноцінної, всебічно розвинутої особистості. Високий рівень культурного потенціалу дітей у подальшому сприятиме гуманізації суспільства. Культурно-духовний розвиток дитини залежить, передусім, від факторів, які оточують її від народження: середовище, у якому вона виховується, отримує освіту, а також від можливості долучитися до надбань світової культурної спадщини й організації змістовного дозвілля. Розвиток інтерактивної культури позитивно впливає на форми розвитку суспільства, особливо молоді, та надає можливість активно формувати інтерес до вітчизняної та світової історії культури.

Отже, музей стає відкритою установою, що планує роботу виходячи з потреб відвідувачів, є постачальником послуг інтерактивного характеру, тому що дидактична система подання інформації, закладена в освітньому музеї, не відповідає психічним особливостям сприйняття сучасного відвідувача, які точно передані рядками китайського прислів'я: «розкажіть – і я забуду, покажіть – і я запам'ятаю, дайте мені зробити – і я зрозумію». Таким чином елементи інтерактивності, що активно використовуються в сучасних музеях, є потребою часу, тому що відбувається тактильний контакт відвідувача з музейним предметом, через який відбувається розуміння та запам'ятовування.

Список використаної літератури

1. *А в Києві з'явився інтерактивний музей науки* [Електронний ресурс] // Українська правда. – 2012. – 3 черв. – Режим доступу : <http://www.life.pravda.com.ua/-technology/2012/03/2/97252/>
2. *Белофастова Т.* Актуальні проблеми реалізації культурно-просвітнього потенціалу сучасних музеїв / Т. Белофастова // Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. – К., 2002. – Вип. 6. – С. 160–167.
3. *Василенко А.* Музейна педагогіка та інтерактивні технології в контексті функціонування історико-культурного комплексу «Запорізька Січ»: до постановки проблеми [Електронний ресурс] / А. Василенко. – Режим доступу : <http://museum.dp.ua/article0179-2.html>

4. **Капустіна Н.** Психолого-соціологічні дослідження ефективності музейних програм і занять для школярів / Н. Капустіна, Л. Гайда // Музей і відвідувач: метод. розробки, сценарії, концепції. – Дніпропетровськ. – 2005. – С. 27–34.

5. **Капустіна Н.** Статистичний аспект науково-просвітницької діяльності музею / Н. Капустіна, Л. Гайда // Роль музеїв у культурному просторі України й світу: стан, проблеми, перспективи розвитку музейної галузі: зб. матеріалів загальноукр. конф. з проблем музеєзнавства, присвяченої 160-річчю заснування Дніпропетров. іст. музею ім. Д. І. Яворницького. – Д.: АРТПРЕС, 2009. – Вип. 11. – 608 с.

6. **Карасенко В.** Як повернути дитину в музей, або як повернути музей дитині? / В. Карасенко // Роль музеїв у культурному просторі України й світу: стан, проблеми, перспективи розвитку музейної галузі. – Д.: АРТПРЕС, 2009. – Вип. 11. – 608 с.

7. **Медведева І.** Розвиток музейно-педагогічної діяльності: навч. посіб. / І. Медведева. – Краматорськ, 2009. – 60 с.

8. **Сидоренко Т.** Інтерактивні технології у навчально-виховному процесі / Т. Сидоренко // Директор школи, 2006. – № 46 (430). – С. 12–15.

Резюме

Стаття присвячена аналізу можливості впровадження інтерактивних форм роботи музеїв, які втілюють у життя ідеї відкритого музею.

Ключові слова: інтерактивні форми роботи, віртуальний музей, інтерактивні програми.

Summary

Shman S. Museums in the age of online culture

The article is devoted to the possibility of the introduction of interactive forms of museums, which embody the idea of open-air museum. Ukrainian museums today are searching for their place in the wider cultural space, transformed into important elements of education and training. As they provide access to people of different professions and different age categories to the national cultural and natural heritage of Ukraine. The potential role of museums based on the ability to provide the public an interactive, substantive and ideological platform for in-depth knowledge of their ethnic identity, the nation and around the world.

Key words: interactive forms of work, a virtual museum, interaktivnyye program.

Аннотация

Шман С.Ю. Роль музеев в эпоху интерактивной культуры

Статья посвящена анализу возможности внедрения интерактивных форм работы музеев, которые воплощают в жизнь идеи открытого музея.

Ключевые слова: интерактивные формы работы, виртуальный музей, интерактивные программы.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 792.73:7.097

Т.І. Совгира

ЕСТРАДНІ ЖАНРИ НА ТЕЛЕБАЧЕННІ

Естрадні програми на телебаченні з'явилися вперше приблизно півстоліття тому і з тих пір їхнє виробництво зростає дуже стрімко, – вони складають значну частку розважальних телевізійних програм.

Серед наукових робіт, в яких розглядається взаємовплив телевізійного та естрадного мистецтв, слід відзначити праці В. Саппака «Телевидение и эстрада» [9], А. Вартанова «Телевизионная эстрада» [10], Г. Новікової «Сучасні телевізійні видовища: витоки, форми та методи впливу» [8].

В. Саппак акцентує увагу на схожості телебачення саме до естради, а не до театрального мистецтва [9]. С. Безклубенко розглядає естрадне мистецтво на телебаченні та поза ним, тобто екранне і позаекранне, на прикладі телевізійної гри «КВК» [1] Г. Новікова аналізує загальні характеристики розвитку естрадного мистецтва у сфері телебачення та виявляє генезу розвитку естрадного концерту на телебаченні [8].

Досить ґрунтовним «підручником» з питань розвитку естради на телебаченні є брошура редакторів Ю. Богомоллова та А. Вартанова «Телевизионная эстрада» [10], в якій зібрані статті публіцистичного характеру про взаємовідносини естради та телебачення та характеристику результатів такої взаємодії. На думку А. Вартанова, естрада на телеекрані зазнає суттєвих змін за формою та способом вираження [10; 20].

Значну інформацію щодо трансляції естрадних форм на телеекрані, їхніх видозмін унаслідок такого перетворення, містять статті О. Кузнецової «О разговорном жанре на телеэкране», М. Хренова «Развлекательные функции телеэстрады». В них також розглядаються особливості відмінності та схожості сценічного й екранного мистецтв. Н. Горюнова («Художньо-виражальні засоби екрану»), А. Ханютін («Пространство и время телевизионной эстрады») та А. Юровський досліджують питання умовності дії та принципу організації сценічного простору на сцені та екрані.

Історичний аспект естради на телебаченні розглянуто в праці «КВН як соціокультурне явище: генеза, історія розвитку, сучасний стан» С. Янішевського [11] та розвідці «Эстрада: Проблемы теории, истории и методики» С. Клітіна [6]. Але, незважаючи на високий рівень суспільної популярності естради на телебаченні, рівень наукової розробки цього явища є доволі низьким, особливо це стосується жанрового різноманіття. Тому дана стаття є першим цілісним дослідженням особливостей жанрів та форм естради на телебаченні ХХ – початку ХХІ ст. у колишньому Союзі РСР та країнах, що виникли на пострадянському просторі.

Мета даної статті полягає у виявленні жанрово-стилістичних особливостей естради на телебаченні.

Поява у 1934 р. першої експериментальної програми малорядкового (механічного) телебачення, а саме трансляції 25-хвилинного естрадного концерту за участі І. Москвіна, стала першим та показовим прикладом телевізійної екранізації естрадного мистецтва. З того часу стало зрозумілим, що естрада може використовувати телевізійний простір для своєї реалізації. Враховуючи специфіку телевізійного екрану, відмінну від класичної естради, виявляється необхідним розглянути жанрову розмаїтість естради, яка змогла прийняти умовність телевізійного мистецтва та продовжила існувати у рамках телевізійного екрану.

С. Клітін свого часу запропонував класифікацію традиційної естради, розділивши її на три основні групи: концертну, театральну та святкову. За таким принципом розглянемо жанри кожної з груп естради на телебаченні.

Перша група – концертна (дивертисментна) естрада на телебаченні – являє собою розмаїття концертних форм, представлених на телевізійному екрані. *Естрадний концерт на телебаченні* – форма естрадного мистецтва, яка з огляду на кількісну характеристику стала однією з найбільш розповсюджених на телевізійному екрані. Доцільно більш детально розглянути дану форму та з'ясувати її місце у сучасному мистецькому середовищі і приналежність до естради й телебачення.

Як відомо, «концерт» (від лат. та італ. *concerto* – змагання) – прилюдне виконання творів за оголошеною програмою. Існуючий історіографічний матеріал дозволяє стверджувати, що, починаючи з ХVІІІ ст., коли почали відбуватися регулярні концертні програми, і до ХХ ст. концерт розглядається у трьох різновидах: музичному (зокрема симфонічному, камерному, фортепіанному, скрипковому тощо), літературному (з використанням художнього читання) та естрадному (з використанням легкої вокальної й інструментальної музики, гумористичних оповідань, пародій, циркових номерів тощо).

Під час війни виникають кіно-концерти, – задалегідь записані у знімальному майданчику концертні номери, що транслюються для фронтових бійців («Кіно-концерт 1941 р.»). Термін «телевізійний концерт» існує вже кілька років, вживається щодня для написання статей¹, афіш², анонсів, телевізійних програм, але донині не ясно, що він означає. У науковій літературі немає конкретного визначення, натомість, коли думка заходить про заходи такого роду, мистецтвознавці надають перевагу поняттю «телешоу» (Г. Новікова, С. Акінфієв, Т. Ванченко тощо), термін «телевізійні концерти» залишається поза увагою наукової критики.

Виникають питання: «Чи мають місце такі особливості телевізійного концерту, завдяки яким останній може виокремлюватись як окремий різновид концертної програми?», «Чи потрібно виокремлювати телевізійний концерт із жанрової класифікації розважального телебачення?» чи, може, «це лише невинуватана гра слів?».

Щоб відповісти на питання, необхідна гіпотеза: кожне дослідження повинне мати поставлену мету, виходячи з деяких припущень.

Висловимо гіпотезу, що телевізійний концерт – своєрідний різновид концертної програми, що має специфіку, відмінну від суто естрадного концерту. Спробуємо розглянути відмінності на прикладі прощального концерту «Сни про любов» А. Пугачової (2009 р.), проведений на сценах Кремлівського палацу (Москва, Росія), Палацу Спорту (Київ, Україна) та Палацу ім. Г. Алієва (Баку, Азербайджан), запланований для телевізійної трансляції.

Сценографія художника-постановника Б. Краснова у вигляді великого айсбергу (круглого косо зрізаного подіуму), позаду якого розміщено проєкційний екран (всі грані декорацій також слугували проєкційними площинами) не змінювалась у жодному з 37 концертів гастрольного тура співачки незалежно від наявності чи відсутності телевізійної зйомки. А. Пугачова спілкувалась із глядачами в залі, камери при цьому виконували лише функцію транслявання, ніби підглядаючи за дійством на сцені.

Світлотіньовий, проєкційний малюнок не змінювали своєї конфігурації в залежності від наявності телевізійної зйомки. У такому випадку, річ іде про телевізійну версію концертної програми, а доказів специфіки «телевізійного концерту» як різновиду концерту не знайдено. Доказом подібних міркувань можуть слугувати слова Г. Сокольської, яка, розглядаючи специфіку взаємин телебачення й естради, відзначає: «Роль телебачення як виразного засобу може бути менш активна в тих випадках, коли драматургія телевізійного естрадного номера орієнтується на естетику трансляції, коли художнім простором стає естрада, на якій виступає виконавець, і зала, до якої він звертається. Телебачення показує номер так, як він і був створений для виконання на сценічному майданчику. Панорамування, наїзди і від'їзди камери, великі плани виконавця і глядачів, кадрування, зміна точок зйомки, природно, використовуються, але вибираючи ракурс, план, масштаб зображення, визначаючи динамічну композицію і світловий малюнок передачі, режисер лише підкреслює характерні моменти виконання; він не перетворює, а виявляє естрадну драматургію номера» [10; 129]

Надалі думка зосереджується на другому аспекті дослідження естради на телебаченні, а саме тих жанрах театральної естради, що змогли перейти у телевізійний простір і продовжити розвиватись у нових умовах. Мова йде про телевізійні театри мініатюр, естрадні вистави, концертні ревію з багаточисельним виконавським

складом і великим арсеналом сценічної й знімальної техніки. У результаті надмірного зацікавлення телевізійними практиками репертуаром малих форм естрадної драматургії, у липні 1938 р. почалися передачі Експериментального ленінградського телецентру, де незабаром був створений *ТТМ (Телевізійний театр мініатюр)*. Ця подія стала наочним прикладом взаємопроникнення телебачення та естради, т. б. театр мініатюр, за словами Є. Уварової, є естрадним театром, в якому основним репертуаром є малі форми драматургії (мініатюри): маленькі п'єси, вокальні, хореографічні, розмовні сценки, інтермедії. Малі форми естрадної драматургії: скетчі, інтермедії, анекдоти, мініатюри, репризи, фельетони, – характеризуються стислим динамічним сюжетом, злободенністю, часто жартівливим змістом і виконуються між номерами концерту чи іншого естрадного видовища. Натомість, необхідно зауважити, що всі вищезазначені означення малих форм драматургії використовуються в мистецькій термінології не лише як жанри естрадного мистецтва, а й як жанри художньо-публіцистичної літератури (звідки вони й беруть свій початок).

Існує думка, що розвиток телевізійних мініатюр починається з діяльності А. Райкіна, видатного артиста та художнього керівника Ленінградського Театру мініатюр, який паралельно з театральною та кінематографічною діяльністю спробував себе в якості актора телевізійного екрану, пізніше – режисера-постановника телевізійного продукту (багатосерійного телесеріалу «Люди і манекени», створеного у співпраці з режисером В. Храмовим). На прикладі його творчих робіт «На чашку чаю», «Відверто кажучи», «Не проходите повз» можна відстежити як режисер вдало переніс твори театральної естради у рамки телевізійного кадру, збагативши при цьому мізансценічне та художньо-декоративне оформлення сцени. Завдяки особливостям акторської техніки: наявності «образу-маски», миттєвого перевтілення, мінімалізації реквізиту та декорацій А. Райкіну вдалось органічно «виглядати» в умовах «крупного плану». У цьому полягає феномен надзвичайної популярності його мініатюр. Прикладом є його режисерська телевізійна робота «Люди і манекени» (також вважається ТТМ), у якій екранізовано більшість ліричних і гостросатиричних образів Райкіна, які в різні роки з'являлися на сцені його Театру мініатюр. Нині телевізійними театрами мініатюр, що мають право на існування як в умовах телевізійної зйомки, так і за її межами, можна назвати гумористичні телепередачі «Навколо сміху» О. Іванова (з 1978 р.) та «Криве дзеркало» Є. Петросяна (з 2002 р.), що складаються не тільки з мініатюр, а й з естрадних мюзиклів і пародійних дивертисментних програм, що охоплюють усі види розмовного жанру. Особливістю цих програм є те, що малі форми драматургії та конферанс ведучих записуються з одного знімального майданчику, при цьому видовище на сцені композиційно є самостійно завершеною формою естрадного мистецтва – формою естрадного концерту, де кожна естрадна мініатюра – естрадний номер. У такому разі, слід зробити уточнення, що специфіка першої та другої груп досить подібна, тому іноді складно знайти відмінності між ними.

Велика увага у літературі мистецької критики сьогодення приділяється такому явищу на телебаченні як «Вечірній квартал». Так, за жанром це видовище є сучасним телевізійним театром мініатюр зі вставними масовими номерами, який є досить успішною естрадною шоу-програмою, що проходить здебільшого на сцені «Палацу України», та одним із найбільш рейтингових проєктів на телебаченні (за даними журналу «Телекритика»).

Значна частина телевізійних програм, створених на основі естрадного матеріалу, включає в себе елемент змагання. Річ іде про вікторини, ігри, конкурси, змагання тощо. Недаремно великою популярністю користувалися свого часу телевізійні змагання «Клубу веселих та кмітливих» (з 8 листопада 1961 р., які стали прикладом вдалого принципу побудови естрадної сценічної програми за законами телебачення.

Необхідно зробити уточнення, що «КВК» є продуктом передусім телебачення, але в результаті перенесення цього жанру у життя та багатолітне існування в умовах класичної естради, доречно вважати «КВК» як екранним, так і поза екранним явищем. С. Янішевський вказує, що у випадку існування культурної форми КВК в екранному та поза екранному різновидах саме екранний різновид стає провідним щодо визначення напрямів розвитку цієї форми [11; 163].

Третій аспект естради на телебаченні – естрада святкова (видовища, приурочена святам, народним гулянням, а також бали, карнавали, фестивалі тощо) – охоплює низку, так званих, шоу-програм.

З огляду на те, що саме поняття «шоу» є багатозначним, принагідно розглянути його детально. Шоу (від англ. show – показ) може означати і дійство, і те, що привертає увагу. Відповідно різним буде і значення (смісл) поняття «шоу»: у першому випадку – естрадна вистава, видовище, у другому – це те, що розраховане на зовнішній ефект [1; 237]. Термін «шоу» починає вживатися для означення видовища в період появи мюзик-холів, вар'єте, кабаре (1 пол. XIX ст.), але його елементи присутні й раніше – у виступах мандрівних комедіантів: скоморох (Росія), шпільманів (Німеччина), жонглерів (Франція), франтів (Польща). Поняття «шоу» пов'язують з епохою науково-технічної революції. Прикладом є театралізовані видовища-святкування (фестивалі, паради, демонстрації).

Хронологічно першими спробами використання технічних засобів телебачення та кіно при постановці шоу стало можливим ще у період розквіту мюзик-холів. Так, режисери почали користуватися трансляцією кіносюжетів, проєкцією зображення на декорації, використання антарексів (моніторів, що транслюють відео-версію видовища) тощо.

Конкурси, фестивалі є зразками естрадного мистецтва, але в процесі телетрансляції виникає потреба у деяких доповненнях (зйомках інтерв'ю, підводок ведучих, монтажу відеороликів тощо), що призводить до виникнення телевізійних видовищ, що знімаються в студії та отримують вигляд шоу-програм. Вдалими прикладами є фестивалі української популярної музики «Вернісаж – 91. Нова українська хвиля» та «Червона

рута», а також сучасне телевізійне розважальне видовище «Євробачення» (англ. – Eurovision Song Contest). Ці фестивалі є продуктами, передусім, естради. Але без участі технічних засобів телебачення вони б не отримали право на існування. На прикладі «Євробачення» можна побачити наскільки телевізійна аудиторія перебільшує глядацьку (за останні чотири роки коефіцієнт пропорційності виріс у 2,4 рази). Найцікавіше в цих програмах – спроби знайти специфічні телевізійні форми втілення естрадного матеріалу.

Спектр місць проведення та телевізійної зйомки шоу-програм нині досить широкий: від стаціонарного, адаптованого приміщення (сценічного майданчика, знімального павільйону) до стадіонів, палаців, відкритих майданчиків – будь-яких місць, побудованих чи орендованих організаторами для проведення видовищ.

Прикладом є проведення «Євробачення – 2012» у спеціально збудованому для фестивалю Бакинській кришталевій залі (Баку, Азербайджан), що вміщує 23 тис. глядачів, чи «Євробачення – 2014» взагалі у промислових залах В&W (Копенгаген, Данія), що вміщують 10 тис. глядачів.

«Звукопідсилювальна і звукосинтезуюча апаратура, що дозволяє домогтися несподіваних зображально-виражальних, музичних і світлових ефектів, просторові декорації, застосування кіно – все це робить сучасне шоу видовищем надзвичайно вражаючим» [5; 85]. Спектр місць проведення та телевізійної зйомки шоу-програм нині досить широкий: від стаціонарного, адаптованого приміщення (сценічного майданчика, знімального павільйону) до стадіонів, палаців, відкритих майданчиків – будь-яких місць, побудованих чи орендованих організаторами для проведення видовищ. Окрім цього, технічні засоби телебачення дозволяють режисерам-постановникам об'єднати кілька дієвих майданчиків. Прикладом можуть слугувати так звані «телевізійні мости» – прямі включення з інших знімальних майданчиків, що знаходяться далеко від епіцентру видовища, та водночас стають складовою сценарію дійства. Нині прийом «телевізійного мосту» застосовується у постановці телевізійного пісенного конкурсу «Євробачення», коли кожна з країн-учасниць оголошує результати голосування.

З появою нових технічних можливостей телебачення змінюється не тільки взаємодія естради та телебачення, а й змістовне наповнення естрадних форм на телебаченні. Тому надалі необхідно ґрунтовно дослідити естетичний рівень естради на телебаченні.

Примітки

¹ Приклад зі статті: «28 лютого у приміщенні Львівської обласної філармонії відбувся прем'єрний, сольний, телевізійний концерт Володимира Окілкі – «Золотий Оріон» [7].

² Приклад з афіші: «Студія «Магарич» запрошує на новорічний телевізійний концерт «Кінець сміху!»».

Список використаної літератури

1. *Безклубенко С. Д.* Мистецтво : терміни і поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. / С. Д. Безклубенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2010. – Т. 2 (М-Я). – 256 с.
2. *Володимир Окілкі* [Електронний ресурс]. – 2014. – Режим доступу : <http://www.okilko.com/televiziyniy-koncert-volodimira-okilka-quotzlotiy-orionquot>
3. *Данькова Н.* Тренди контенту – 2013 від «Кварталу» до Євро-майдану [Електронний ресурс] / Н. Данькова // Теле-критика. – 2014. – Режим доступу : <http://www.telekritika.ua/rinok/2014-01-16/89332>
4. *Закон України* «Про телебачення і радіомовлення» № 3759-ХІІ (3759-12) від 21.12.93 з останніми змінами [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.zakon.rada.gov.ua>
5. *Зоркая Н. М.* Фольклор. Лубок. Экран / Н. М. Зоркая. – М., 1994. – 239 с.
6. *Клитин С. С.* Эстрада : Проблемы теории, истории и методики / С. С. Клитин. – Л. : Искусство, 1987. – 190 с.
7. *Куржиямская А. М.* Рапсодии телеэкрана: Заметки о музыкальном телевидении / А. М. Куржиямская. – М. : Искусство, 1983. – 146 с.
8. *Новикова А. А.* Современные телевизионные зрелища : истоки, формы и методы воздействия / А. А. Новикова. – СПб. : Алетейя, 2008. – 208 с.
9. *Саптак В. С.* Телевидение и эстрада / В. С. Саптак // Искусство эстрады. – М., 1961. – Вип. 1 – 69 с.
10. *Телевизионная эстрада* / [под ред. А. С. Вартанова, Ю. А. Богомолова]. – М. : Искусство, 1981. – 246 с.
11. *Янішевський С. О.* КВН як соціокультурне явище : генеза, історія розвитку, сучасний стан : дис. ... канд. іст. наук / С. О. Янішевський. – К., 2004. – 185 с.

Резюме

Стаття присвячена аналізу особливостей естрадних жанрів на телебаченні. У цьому контексті розглядаються поняття «концерт», «шоу», «телевізійна програма».

Ключові слова: концерт на телебаченні, телевізійна програма, шоу.

Summary

Sovhyra T. Pop genres on television

The article is devoted to analysis of the characteristics of a variety of genres on television. In this context, the concepts of «concert», «TV program», «show».

Key words: TV concert, TV program, show.

Анотація**Совгиря Т.И. Эстрадные жанры на телевидении**

Статья посвящена анализу особенностей эстрадных жанров на телевидении. В этом контексте рассматриваются понятия «концерт», «шоу», «телевизионная программа».

Ключевые слова: концерт на телевидении, телевизионная программа, шоу.

Надійшла до редакції 6.12.2014 р.

УДК 654.197

Ю.О. Москвічова

**РЕГІОНАЛЬНЕ ТЕЛЕБАЧЕННЯ ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ
СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОЇ ВІННИЧЧИНИ**

В історії людства поява певних технічних інновацій в системі виробництва завжди призводила до соціальних та духовно-культурних трансформацій. Саме інформаційні комунікації стали постійною рушійною силою, яка внесла кардинальні зміни у розвиток суспільства.

Сучасний культурний простір України, як і будь-якої іншої держави, неможливо уявити без розгалуженої системи засобів масової інформації (ЗМІ). Зважаючи на суспільну важливість, масовість та доступність ЗМІ мають великий вплив на духовні процеси, що відбуваються в суспільстві.

Дослідженню проблем розвитку культурно-інформаційного простору, функціонування мас-медіа в Україні присвячені наукові праці Ю. Буданцева, О. Буньківської, О. Гриценко, А. Костирева, В. Лизанчука, І. А. Матюшиної, Г. Почепцова, В. Різуна та ін. Проблеми та специфіку діяльності регіональних теле- та радіокомпаній розглядають Є. Дмитровський, А. Скорик, Є. Субота та ін. Функціонування ЗМІ як чинника формування української національної свідомості в умовах глобалізаційних процесів досліджує В. Клова.

У пропонованій статті метою постає аналіз інформаційної діяльності регіонального телебачення в сфері культури і мистецтва як складової медіа простору Вінниччини періоду державної незалежності України.

Система вітчизняних ЗМІ у своїй структурі містить кілька груп мас-медіа, а саме: друковані (преса – газети, журнали, бюлетені й разові видання з визначеним тиражем); аудіовізуальні ЗМІ (телебачення, радіомовлення, кіно, звукозапис, відеозапис); інформаційні служби (рекламні бюро, агентства преси, прес-служби, професійні журналістські клуби), Інтернет. У сучасному суспільстві ЗМІ виконують низку необхідних функцій у системі інформування та формування суспільної думки, важливими серед яких є інформаційна (збирання та поширення інформації), комунікативна (формування суспільної думки стосовно сутності подій), ретрансляційна (відтворення певного соціального досвіду, способу життя), культурно-просвітницька та розважальна функції. ЗМІ виконують і низку важливих соціальних функцій. Насамперед, функцію соціалізації особистості, під якою розуміємо формування людини як соціального суб'єкта у процесі формування знань, думок, поглядів, переконань, світогляду в цілому, а також набуття соціального статусу і соціальних ролей. Соціалізація (соціокультурна, професійна та ін.) відбувається протягом усього життя людини. Завдяки ЗМІ значно розширюється поле можливостей соціалізації індивіда в найрізноманітніших сферах і напрямках. Слушним є твердження П. Аббасі про те, що надзвичайно важливою функцією ЗМІ постає також функція соціальної стабілізації та соціально-культурної інтеграції включно з національно-культурною ідентифікацією. Йдеться про забезпечення цілісності суспільства, наявність власного національного інформаційного простору держави або регіону [1]. Під національним інформаційним простором розуміється вся сукупність інформаційних потоків як національного, так й іноземного походження, доступних на території держави. До них належать потоки, що формує преса, електронні ЗМІ, а також ті, що циркулюють в інформаційних мережах [3; 18].

Починаючи з 1992 р., законодавство України ввело низку спеціальних законів стосовно різних галузей діяльності ЗМІ. Серед них – Закони України «Про інформацію», «Про телебачення і радіомовлення», «Про друковані засоби масової інформації (пресу) в Україні», «Про інформаційні агентства», «Про авторське право і суміжні права», «Про видавничу справу», «Про рекламу», «Про радіочастотний ресурс України», «Про Національну раду України з питань телебачення та радіомовлення» тощо.

Телебаченню належить особлива роль у системі ЗМІ, оскільки унікальне поєднання аудіо та візуального сигналів утворює потужний вплив на свідомість громадян. Телебачення (а також Інтернет) володіє і винятковими якостями, невластивими іншим ЗМІ, а саме – оперативність, можливість інформування громадян з місця подій, віртуальне міжособове спілкування і взаємодія.

Становлення української держави збіглося у часі з періодом виникнення комерційних (недержавних) телекомпаній. Офіційні свідоцтва на право вести мовлення одержали майже тисяча компаній, студій, редакцій, програм ТБ та радіомовлення, що не входили до системи Укртелерадіокомпанії, у тому числі понад 400 телекомпаній.

У 90-ті рр. XX ст. переважна більшість недержавних засобів ТБ використовували наданий їм ефірний час для прокату закордонної відеопродукції, часто сумнівної технічної та художньої якості, зокрема художні та мультиплікаційні фільми, музичні кліпи, реклама, новини. Дещо пізніше, з середини 90-х рр., було започатковано виробництво власних програм, здебільшого розважального характеру.

На теренах Вінниччини першим регіональним ефірним мовником стала приватна *телекомпанія Селбанго* (1991-1998 рр.), яка вела трансляцію на 33-му дециметровому каналі. Слідом за нею, у 1992 р. розпочав роботу найбільш потужний у 1990-х рр. регіональний недержавний *телеканал «Іштар»* (40-й канал), який продукував власні програми. Серед найпопулярніших програм каналу – «Вінницький капіталіст» (В. Єрухов), авторські програми С. Бусілкової «Абзац», «Телескоп» та ін. Регіональне телебачення здійснює глибокий вплив на ціннісні орієнтації аудиторії, її ідеали, прагнення, моделі поведінки. Зазначимо, що регіональному телебаченню характерна близькість до аудиторії, спрямованість на власні регіональні традиції та звичаї. Отже, просвітницькі та культурно-містецькі програми регіонального телебачення, відображаючи духовні процеси краю, можуть суттєво впливати на ціннісні орієнтації й свідомість аудиторії, здатні пристосовуватись до конкретного соціуму більше, ніж програми центрального телебачення. Проте, внаслідок зіткнення певних політично-фінансових інтересів, Національна рада з питань телебачення та радіомовлення у 2001 р. не надала ліцензування телеканалу «Іштар» і він був змушений припинити свою діяльність.

Головним принципом сучасної концепції телемовлення є прагнення задовольнити різноманітні запити глядачів. Розширенню можливостей телебачення значною мірою сприяли кабельні та цифрові технології. За даними звіту представника Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення у Вінницькій області станом на квітень 2014 р. на території Вінниччини зареєстровано 52 телерадіоорганізації та компанії-провайдери програмної послуги. За формою власності вони поділяються на державні (1 – ВОДТРК «ВІНТЕРА»), комунальні (25) та приватні (26). За сферою розповсюдження компанії поділяються на регіональні (охоплюють територію області) – 3 та місцеві – 49 [5].

У шістнадцяти населених пунктах області діють 22 компанії-провайдери програмної послуги. Мовлення у багатоканальних мережах здійснюється у шести містах та селах Вінниччини, зокрема, у м. Вінниця – ТРК «Еверест» та ТОВ «Укрмедіа – проект» (мережа ТОВ «ВОЛЯ-Кабель»); м. Хмільник – ТРК «Вік Інтер»; м. Жмеринка – ГО «Інфо Жмеринка» (в мережі ТРК «Децебал»); м. Ямпіль – ТРК «Світоч» (у мережі ФОП Загородній); м. Могилів-Подільський – КП «Престелерадіоцентр «Краяни»; с. Клембівка Ямпільського району – ТРК «Імпульс». Найбільш активно й потужно на Вінниччині працюють регіональні компанії – Вінницька обласна державна телерадіокомпанія «ВІНТЕРА», Інформаційно-телевізійне агентство «ВІТА» та Обласна асоціація «Вінницька громадська телерадіокомпанія «Вінниччина».

Вінницьке інформаційно-телевізійне агентство «ВІТА» засновано Вінницькою міською радою у 1993 р. На початковому етапі свого існування канал демонстрував переважно закордонні кінофільми, проте значна увага приділялась й інформаційному наповненню. У різні роки телеканал очолювали М. Корнієнко, Ю. Гайсановський, А. Мислінський, В. Малінін. Телеканал першим у регіоні розпочав практику знімання кількох камерами та прямі ефіри з зірками шоу-бізнесу. Сьогодні телеканал очолює А. Заярний. Агентство «ВІТА» (23-й дециметровий канал) інформує вінничан про діяльність органів місцевого самоврядування, про події у політичному, економічному, культурному житті міста, а також окреслює перспективи його розвитку. Інформування здійснюється через щоденні випуски новин «День за днем», «Новини швидко» (всього 5 випусків новин протягом доби), підсумкову програму «Постфактум», які орієнтовані на аналітичне висвітлення подій у державі та Вінниччині, проблем певної галузі й шляхів їх подолання.

Агентством проводяться виїзні трансляції, трансляції сесій міської ради, регіональних творчих концертів і конкурсів. Творчий колектив агентства «ВІТА» працює також і над створенням науково-популярних фільмів до свят і соціальної реклами. Власні програми колективу – «Діалог з владою», «Система», «Автодруг», «Це – Я», «Візит до лікаря», «Магія здоров'я», «Я живу», «Майдан Незалежності», «Вінниця: минуле, сучасне, майбутнє...», «Люди нашого міста», «За кадром», «БОН-клуб», «Вітаю. Бажаю. Кохаю». У сітці мовлення телеканалу мають місце інтерактивні проекти – «3 перших вуст», «На часі», «Округ в об'єктиві», які дозволяють в он-лайн режимі не лише інформувати про соціально-важливі теми та події, а й підтримувати постійний діалог між владою, громадськістю та працівниками ЗМІ. У таких програмах беруть участь відомі у регіоні політики, громадські діячі, науковці, освітяни, артисти. У прямому ефірі виходять і розважальні молодіжні шоу – «ВІТАмін» (з 2010 р.), «сВІТАнОК».

Обласна асоціація «Вінницька громадська телерадіокомпанія «Вінниччина» (ГТРК) – обласний телеканал, який у своїх програмах охоплює життя Вінницького регіону. Засновник телерадіокомпанії – приватне сільськогосподарське підприємство «Агро-дім». Основні напрями телеканалу – інформаційно-публіцистичні («Оперативно про головне», «Об'єктивно о протирочечивом», «Главная передача») та соціально-економічні програми («Усе залежить від тебе, народе», «Четверта влада», «Актуальне інтерв'ю»), а також демонстрація художніх фільмів для всієї сім'ї, молодіжних, дитячих і спортивних програм.

Однією з найбільш захоплюючих програм телеканалу «Вінниччина» є музичний авторський проект звукорежисера та ведучого Д. Сидорова «Живий звук», заснований у квітні 2010 р. Основна його мета – знайомство з новими музикантами й колективами, які виконують власну музику. Головний акцент робиться на знайомстві глядача з виконавцями, які тільки починають свій творчий шлях. Проте, у студії неодноразово свою творчість презентували і відомі виконавці й колективи, що здобували перемоги на різноманітних конкурсах і фестивалях та мають широке коло шанувальників. Серед таких – музичний гурт «Очеретяний кіт», добре

відомий не тільки на Вінниччині, але й в Україні; вінницькі музичні гурти «Карт-Бланш», «Бандітоз Бенд», «Мартові», «Серце Дженіфер», «Strong Time», «Дом'БлоТ», а також «Безодня» (м. Хмельницький), «Epolets» (м. Одеса) та ін. Головна умова проекту – «живе» виконання музичних композицій.

Вінницька обласна державна телерадіокомпанія «ВІНТЕРА» (ВОДТРК «ВІНТЕРА») сьогодні є лідером серед регіональних ЗМІ на Вінниччині. Історія компанії розпочалась у листопаді 1932 р., коли було організовано Вінницький обласний комітет радіомовлення. Протягом своєї історії внаслідок різноманітних трансформацій назва організації постійно змінювалась. В архівах зберігаються документи, що засвідчують зміни протягом 74 років: Вінницький обласний комітет радіомовлення (1932 р.), Вінницький обласний комітет із радіофікації і радіомовлення (1941 р.), Вінницький обласний радіокомітет (1944 р.), Комітет радіоінформації та радіомовлення при виконкомі Вінницької обласної ради депутатів трудящих (1946 р.), Вінницький обласний телерадіокомітет державного Комітету УРСР із телебачення і радіомовлення (1970 р.), Вінницьке об'єднання телебачення і радіомовлення (до 1995 р.), Вінницька обласна державна телерадіокомпанія (1995-2008 рр.), з 2008 р. – Вінницька обласна державна телерадіокомпанія «ВІНТЕРА».

Власне мовлення «ВІНТЕРА» в області розпочалося у лютому 1992 р. Сьогодні у своїй структурі телерадіокомпанія має власний шостий метровий канал «ВДТ» (з 2005 р.), обласне ефірне (проводове) радіо і радіо «Хвиля» (з 2000 р.), що працює у середньохвильовому діапазоні (1377 кГц). Вінницьке державне телебачення забезпечує щоденне двадцятигодинне інформування 2 млн. мешканців Вінницької, третини Хмельницької, Тернопільської, Одеської, Кіровоградської, Житомирської, Черкаської областей України, частково Молдови власними інформаційно-аналітичними, публіцистичними, тематичними та розважальними програмами. Крім тематичних програм, які всебічно висвітлюють життя територіальної громади, значним здобутком колективу телерадіокомпанії є програми, що виходять у прямому ефірі «Позиція. Громадський вибір», «Своя правда», «Об'єктивно про...», а також телепроекти і телемарафони. У січні 2012 р. компанія перейшла на цифрове мовлення стандарту Т2.

Сьогодні у складі телерадіокомпанії «ВІНТЕРА» працює 14 редакцій телебачення, а у телеэфір виходить понад 50 власних телепрограм компанії. Аналізуючи інформаційну складову телеефіру можна виокремити декілька груп: 1) телефільми та серіали; 2) інформаційно-аналітичні й публіцистичні телепередачі («Телевізійні новини Вінниччини», «Панорама тижня», «Віче», «Політрада», «Вектор»); 3) науково-просвітницькі («Екологія і туризм Поділля», «Нова енциклопедія Поділля», «Маю право», «Акценти», «Єврочас», «Лінія здоров'я», «Удосвіта»); 4) соціально-економічні («Діловий портал», «Економічний вісник», «Дорогами реформ», «Соціальні грані», «Об'єктивно про...», «Соціальна перспектива», «Теорема буття», «Вінниця у часі», «Народ і влада», «Імідж»); 5) культурно-мистецькі та розважальні програми («Краяни», «Будьмо знайомі», «Дивоцвіти», «Від класики до джазу», «Музичний світ», «Святкуємо разом», «Новий день»). Тож, фактично, переважну більшість телепрограм становлять передачі соціокультурної та культурно-мистецької спрямованості, проте значна увага приділяється інформаційно-аналітичній та просвітницькій тематиці.

Таким чином, інформаційно-культурний простір Вінниччини спрямований на формування власної, української національної свідомості та збереження культурно-історичної самобутності подолан. Звертаючись до визначення особливостей культурно-мистецьких та музичних програм вінницького регіонального телебачення можна констатувати їх переважно авторський характер. Такий висновок зумовлений і проведеним аналізом двох культурно-мистецьких авторських програм заслуженої журналістки України Г. Секрет – «Дивоцвіти» і «Будьмо знайомі», засновані ще 1992 р., але й дотепер не втратили своєї актуальності, привабливості і живої зацікавленості та уваги глядачів Вінниччини. Програма «Дивоцвіти» націлена на збереження, дослідження та донесення до глядача найкращих зразків української народної творчості, знайомство з самобутніми майстрами Вінниччини, пісенним надбанням, як професійних, так і аматорських колективів. Додатково у програмі функціонують рубрики «Сторінки духовності» (до 2008 р.), «Театр одного актора» (1999-2000 рр.), «Історія однієї картини» (коментує заслужений діяч мистецтв України І. Безбах), «Що, вулице, в імені твоїм?», «Видатні особистості України», «Мистецтво одного села», «Наші сторожили». Під егідою програми «Дивоцвіти» втілюються нові форми телепрограм, а саме «Театр на городі», Обласний фестиваль борщу, Фестиваль «Тернова хустка», «Свято українського рушника» – авторські культурно-мистецькі проекти Г. Секрет, Регіональний дитячий фестиваль «На кордоні областей», приурочений до Міжнародного дня захисту дітей. Програма «Дивоцвіти» розрахована на широку глядацьку аудиторію без вікових обмежень.

«Будьмо знайомі» – телевізійний проект, що вражає незмінною любов'ю вінничан. Географія гостей програми виходить за межі регіону. Цьому сприяють налагоджені тісні зв'язки з Міжнародним Вінницьким земляцтвом у м. Києві. Протягом свого існування телепрограма познайомила жителів регіону із видатними театральними діячами області (М. Байдук, С. Венгер, В. Король, О. Свін'їн); артистами та музикантами (М. Вацьо, В. Газинський, С. Городинський, А. Дзюба, А. Загинайко, О. Кухта, П. Муравський, А. Петрушкевич, М. Червоний, І. Швець, В. Юхименко, О. Янушкевич, М. Янченко); поетами та письменниками (В. Борецький, Г. Боярська, О. Вітенко, І. Волошенюк, Ю. Воронюк, Ж. Дмитренко, В. Кобець, В. Ліфанчук, М. Луків, М. Рябий, Ю. Сегада, Т. Яковенко); майстрами народної творчості (І. Горобчук, Г. Данилюк, В. Живко, Т. Пірус, Л. Філінська), а також з художниками, фольклористами, журналістами, мистецтвознавцями Вінниччини та України.

Телецикл «Краяни» порушує в ефірі питання збереження вітчизняної культури, популяризації народних традицій серед молоді, любові до рідного краю, мови, звичаїв свого народу. В рамках телециклу «Краяни» (автори проекту – С. Вернигора, О. Накорнеева, Л. Паньків, Т. Чиж) представлено декілька рубрик:

«Моє село – моя держава», «Далекі та близькі» – висвітлює життя та діяльність представників національних меншин області, «Народні перлинки з бабусиної скриньки» – рубрика присвячена традиціям та обрядам подільського краю.

Діапазон культурно-мистецьких та музичних телепередач розширився з приходом у 2001 р. на посаду музичного редактора ВОДТРК «ВІНТЕРА» П. Третякова. Телевізійна програма «Не лише про джаз», створена ним у співпраці з колегами, понад дев'ять років залишалась одним із лідерів телевізійного простору обласного телебачення, а у 2005 р. стала лауреатом Всеукраїнської професійної премії «Телетріумф». Відчутно зростає якість і професійність мистецького продукту. П. Третяков бере активну участь у творчих телевізійних розробках фільмів й телепрограм, виступає режисером, співавтором і продюсером низки телепроектів. Під його керівництвом виходять щоденні програми «Новий день», «Музичний світ» та щотижневі «Барвисті розради», «Від класики до джазу» та «Від класики до джазу. Тема». Окрім роботи на телебаченні, П. Третяков є директором і режисером Міжнародного фестивалю «VINNYTSIA JAZZFEST» (з 1996 р.). У значній мірі, завдяки його зусиллям, налагоджені прямі трансляції всіх концертів джазового фестивалю по радіо та телебаченню. Таким чином, цей захід з 2006 р. став спільним продуктом Благодійного фонду сприяння розвитку талантів Поділля (віце-президент П. Третяков) і ВОДТРК «ВІНТЕРА». Трансляцію концертів фестивалю зафіксовано як найдовшу трансляцію культурологічної мистецької події у прямому ефірі у «Книзі рекордів України» у 2007 р. У вересні 2008 р. у м. Вінниці презентовано ще один проект, здійснений за ініціативою П. Третякова – масштабна постановка сценічної кантати К. Орфа «Карміна Бурана» у рамках святкування ювілею міста Вінниці. Для її виконання було задіяно понад 250 акторів і музикантів з України та інших країн. Кантату під керівництвом диригента Карло Тенана (Італія) виконували симфонічний оркестр Львівської філармонії, камерний хор «Вінниця», камерний хор «Хрещатик» (Київ), ансамбль сучасного танцю «Сузір'я Аніко» (Київ), театр артистів на ходулях «Воскресіння» (Львів), солісти – Л. Шоломей (Львів), В. Горай (Одеса), В. Регрут (Київ). Вистава пройшла на одному з майданів міста, де зібралось майже 80 тис. глядачів. Під час дійства одночасно готувалась і телевізійна версія мистецького проекту, що трансливалась у прямому ефірі на шість областей України у відмінній технічній якості. Ця версія входить до «Золотої колекції» архіву Вінницької обласної державної телерадіокомпанії «ВІНТЕРА». Зазначимо, що постановка кантати в жанрі open air стала визначною культурно-мистецькою подією не лише на теренах Вінниччини, а й усієї Східної Європи.

Новаторськими стали й проекти телерадіокомпанії «ВІНТЕРА» з нагоди 65-річчя Великої Перемоги (2010 р.), також здійснені під керівництвом П. Третякова. Поміж них – кіно-мистецька постановка «Кіносимфонія», створена за мотивами Симфонії № 7 Д. Шостаковича, написаної у блокадному Ленінграді. Вона поєднала різні жанри мистецтва (зокрема, класичну музику й кіномистецтво). Проект став потужним аналітично-інформаційним заходом з нагоди святкування 65-ї річниці Великої перемоги. Ще один телевізійний проект «І пісня пам'ятником ім...», присвячений пам'яті військових кореспондентів Другої Світової війни, був нагороджений Дипломом II ступеня VI Міжнародного фестивалю телевізійних і радіопрограм «Перемогли разом» (м. Севастополь, травень 2010 р.) та спеціальною нагородою Євразійської телевізійної академії [7].

Отже, аналіз діяльності регіонального телебачення Вінниччини періоду державної незалежності України дозволяє дійти до висновку про те, що поява та потужний розвиток власного телебачення, як найпопулярнішого з видів ЗМІ, сприяли активному соціокультурному розвитку регіону. Значну роль тут відіграють програми культурно-мистецького блоку, що презентують глядачам широку панораму мистецького життя Вінниччини.

Телебачення, виконуючи інформативну функцію, формує погляди, естетичні смаки, ціннісні орієнтації аудиторії як у соціально-економічній, так і в духовно-мистецькій сфері, впливаючи на рівень художньої свідомості населення та є активним фактором формування соціокультурного простору сучасної Вінниччини.

Список використаної літератури

1. **Аббаси П.** Место и роль СМИ в системе социальных коммуникаций современного общества / П. Аббаси // Социологический альманах. – Минск, 2013. – № 4. – С. 488–495.
2. **Буданцев Ю. П.** Социология массовой коммуникации / Ю. П. Буданцев. – М., 1995. – 112 с.
3. **Буньківська О. В.** Інформаційний простір: соціокультурна сутність, стан та проблеми функціонування в Україні : автореф. дис. ... канд. культурології : спец. 26.00.01 – «Теорія і історія культури» / О. В. Буньківська ; Київ. нац. ун-т культури та мистецтв. – К., 2009. – 23 с.
4. **Грищенко О. М.** Мас-медіа в процесах демократичних трансформацій українського суспільства (політико-культурологічний аспект) : автореф. дис. ... д-ра політ. наук : спец. 23.00.03 – «Політична культура та ідеологія» / О. М. Грищенко ; Ін-т журналістики Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. – К., 2003. – 21 с.
5. **Звіт представника Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення у Вінницькій області за 2013 р.** / Рукопис. – Нац. рада України з питань телебачення і радіомовлення. – Вінниця, 2014.
6. **Лизанчук В.** Чи є національним інформаційний простір в Україні / В. Лизанчук // Журналіст України. – 2008. – № 6. – С. 28–32.
7. **Офіційний веб-сайт Вінницької обласної державної телерадіокомпанії ВІНТЕРА** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.vodtrk.com.ua>
8. **Різун В. В.** Теорія масової комунікації / В. В. Різун. – К. : Просвіта, 2008. – 260 с.
9. **Скорик А. Я.** Музичні програми регіонального телебачення в інформаційному просторі сучасності (на прикладі програм Львівського телебачення) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / А. Я. Скорик ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2009. – 19 с.

Резюме

Розглянуто особливості розвитку регіонального телевізійного мовлення Вінниччини періоду державної незалежності України. Особливу увагу приділено аналізу інформаційної складової місцевих телеканалів в сфері культури і мистецтва.

Ключові слова: регіональне телебачення, телекомпанія, телепрограма, національний інформаційний простір, культурно-мистецька тематика.

Summary

Moskvichova Y. Regional television as a factor of socio-cultural space formation of modern Vinnychyna

The article highlights the peculiarities of regional television broadcasting in Vinnytsia region during the period of Ukraine's independence. Special emphasis is put on the analysis of the information constituent of regional television channels in the culture and art sphere.

Key words: regional television; TV company; TV program; national information space; culture and art themes.

Аннотация

Москвичёва Ю.А. Региональное телевидение как фактор формирования социокультурного пространства современной Винниччины

Рассматриваются особенности развития регионального телевидения Винниччины периода независимости Украины. Особое внимание направлено на анализ информационной составляющей местных телеканалов в сфере культуры и искусства.

Ключевые слова: региональное телевидение, телекомпания, телепрограмма, национальное информационное пространство, культурно-художественная тематика.

Надійшла до редакції 27.10.2014 р.

УДК 444.3.27(7)

С.В. Виткалов, В.Г. Виткалов

ПРИКЛАДНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРИ В РЕГІОНІ: ДОСВІД РІВНЕНЩИНИ

Достовірна інформація завжди є основою для ухвалення відповідних, умотивованих рішень, однак, треба відзначити, що уже упродовж багатьох років помітна невиправдано однобока, а саме негативна оцінка національної спадщини попередньої доби, тобто все те, що було здійснено у радянську добу у культурній сфері, оцінюється однозначно негативно, як тиск на національну культуру, а все те, що здійснюється сьогодні – є однозначно позитивом.

Жодним чином не приймаючи без застережень сторону будь-кого з опонентів, спробуємо розібратися у ситуації, використовуючи статистичні аргументи. Отже: якщо у 1990 році кількість бібліотек в Україні нараховувала 25,6 тис. одиниць, а їх фонд – 418,3 тис. одиниць книг, то у 2007 році – відповідно, 20,8 тис. і 345 тис. томів [9]. Клубна мережа за цей же час скоротилася на 6,2 тис. (з 25,1 до 18,9); відвідування театрів – відповідно з 17,5 до 6,6 тис.; відвідування кінотеатрів – із 552 млн. на рік до 18 млн.; концертів – із 15 млн. до 4,2 млн. і т.д. Сьогодні в країні через брак коштів фактично припинена гастрольна діяльність художніх колективів, що мають звання «Національний».

У 2013 році кардинальних зрушень не відбулося, хоча тенденція до зменшення показників залишилася [10]. Зросла лише за аналізований період (1990-2007 рр.) кількість театрів (з 125 до 138) та музеїв: відповідно, з 214 до 458, цілком відповідаючи загальносвітовим тенденціям [9].

Однак, саме в радянську добу творили всесвітньо відомі Д. Шостакович і І. Глазунов, або в Україні – Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Колесса, С. Людкевич, А. Роговцева, К. Степанков, Б. Ступка, П. Загребельний, І. Драч і ще сотні фахівців із сфер образотворення, художньої літератури, професійного театру тощо. І створені ними мистецькі шедеври і сьогодні є окрасою світової культурної спадщини, маючи своїми витокami виключно українське підгрунття. Згадаємо хоча б «Золотий обруч» Б. Лятошинського, чи безліч постановок вітчизняної класики на оперній та балетній сценах; та й В. Сильвестров чи Є. Станкович, як і М. Приймаченко чи І. Гончар, Е. Мисько і Д. Кривавич також свої кращі твори підготували саме в радянську добу, попри тиск ідеологічних чинників.

Якщо 1970 р. у навчальних закладах культури та мистецтва України здобувало освіту 44 тис. студентів, то в 1975 р. їх було вже 49 тис. У той час у республіці функціонувало 2 інститути культури та 26 культосвітніх училища. У 1966-1970 рр. вони підготували 9 тис. фахівців у сфері культури та мистецтва з вищою та середньою спеціальною освітою, а в 1971-1975 рр. – 28 тис. [4].

Питання, що стосувалися роботи з кадрами культосвітніх працівників періодично розглядалась на засіданнях районних та обласних партійних комітетів. Зокрема, складались плани про роботу з кадрами, заслуховувались звіти про зроблену роботу тощо. Звісно, що часто все це носило формальний характер, але

певний імпульс роботі все ж надавався. В багатьох районах та областях підготовка кадрів для закладів культури була частиною державного плану, обов'язкового для виконання. В цій справі використовувались і місцеві можливості. Наприклад, у 1974 р. курси при обласних управліннях культури випустили 3057 клубних та 632 бібліотечних працівників. Крім того, функціонували постійно діючі курси при обласних Будинках народної творчості, районних Будинках культури. Головним джерелом підготовки керівників для гуртків художньої самодіяльності були 6 та 10 – місячні курси, створенні на базі культосвітніх училищ, музичних шкіл, професійних художніх колективів. Тільки за 1972-1974 рр. їх закінчили понад 7 тис. осіб [7; 214].

Палаці культури діяли майже в усіх містах і селах УРСР (26.000, з яких 80% на селах; станом на 1982 р.); вони належали профспілкам, зокрема, студентським, підприємствам, сільрадам та радгоспам із колгоспами. За офіційними даними на 1982 р., в УРСР діяло понад 20.000 аматорських хорів, ансамблів, капел бандуристів, майже 30.000 театральних гуртків [6; 145].

Цілком очевидно, що сьогодні змінився світ, змінилися параметри культурної політики, посилюється тиск глобалізаційних чинників, які принесли з собою нові форми спілкування та інформаційного забезпечення населення, однак подібні (наведені вище) статистичні показники є значно кращими для багатьох країн Європейського Союзу. А такі показники, як читання книг і їх придбання для особистого користування в, приміром, Англії, взагалі не витримує жодного порівняння з вітчизняними статистичними даними [5].

Спробуємо розглянути ситуацію, що складається у сфері культури, чи вужче – культурно-дозвілловому її векторі, на регіональному рівні, оскільки остання є важливим лакмусовим папірцем і ставлення держави до проблем духовності, незважаючи на ситуацію, в якій опинилася країна, і показником ефективності функціонування цієї сфери в уже значно змінених умовах. А локальний рівень дає змогу прослідкувати більш детально наявну проблематику.

І в цьому контексті важливим є кадровий показник, оскільки саме за допомогою якісно підготовленого кадрового корпусу і можливо здійснити будь-які реформи. Утім, ситуація, що складається у сільській ланці, не дозволяє вести мову про ефективність наступних реформ, актуалізованих сьогодні.

Зосередимося на найбільш типовій для західної України області – Рівненщині, яка і за кількістю населення, і за культурним потенціалом є достатньо типовим територіальним утворенням.

Станом на кінець 2014 року кадрова ситуація в Рівненській області у сфері культури достатньо складна, а надто на її найнижчому рівні.

Так, у сільській місцевості, за даними управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації, знаходяться 672 клубних заклади, в яких культурно-освітню діяльність здійснює 851 працівник [8], тобто в середньому по області на один сільський заклад культури припадає 1,26 працівника. При такій кількості працюючих здійснити будь-яку якісну діяльність фактично не можливо. Адже – це переважно директор, задіяний на повну ставку та 0,25 – художній керівник (або, скоріше за все, бухгалтер). Якісний склад працюючих також бажає кращого: повну вищу освіту (без конкретизації фаху) мають лише 170 осіб, тобто майже 20% працюючих [8], причому слід врахувати, що підготовку кадрів із повною вищою фаховою освітою, тобто за спеціальністю «Народна художня творчість», сьогодні в Україні здійснює лише КНУКіМ, (у якому не навчається жоден із представників Рівненщини). Цими питаннями частково переймається й кафедра культурології і музеєзнавства РДГУ, де на спеціалізації «педагог-організатор культурно-дозвіллової діяльності» навчається декілька представників Рівненщини, кількість яких принципово не змінює ситуацію в області на краще.

Із середньою спеціальною, чи як сьогодні прийнято зазначати, – базовою вищою освітою, працює 425 осіб, що складає понад 49% [8]. Це, будемо сподіватися, люди, які у переважній більшості повинні мати хоча б училище (коледж) культури. Однак точної (якісної) статистики стосовно фахового рівня немає. А сподіватися, що всі вони здобули саме фахову освіту у Дубенському коледжі культури РДГУ не має підстав, адже ліцензований обсяг цього закладу за спеціальністю «Народна художня творчість» теж відчутно зменшено. І сьогодні серед випускників коледжу нараховується, як правило, 20-27 осіб цієї спеціальності, тобто фактично – фахівців. І це при тому, що вони навчалися на 4-5 спеціалізаціях («хорове мистецтво», «народні інструменти», «духові інструменти», «режисура художньо-масових заходів» тощо). Але вони в принципі знайомі з абеткою культурно-дозвіллової сфери. Однак, одержавши диплом коледжу переважна більшість із них вступає на навчання до університетів на економічні, юридичні чи інші, не пов'язані зі сферою культури спеціальності на місця державного замовлення (оскільки у багатьох із цих ВНЗ є свої художні колективи), або в інститути мистецтв педагогічних чи гуманітарних ВНЗ (які є в кожній області, а в окремих областях – навіть по декілька. Як, приміром, у Львівській, де, крім Національної музичної академії ім. М. Лисенка, інститути мистецтв є при Національному університеті ім. І. Франка; там же, у Львові, функціонує подібний інститут при НУ «Львівська політехніка» та філія КНУКіМ), які не вмотивовано орієнтуються на сферу виключно професійного мистецтва, не маючи для цього ні наявного контингенту студентів із базовою спеціальною музичною освітою в обсязі музичного училища, ні переважної більшості викладачів, які, як правило, закінчили ці ж самі інститути і лише деякі з них – заочно консерваторію (за 1-2 роки як напрям «друга вища освіта», або екстернат). Але повернемося до нашого аналізу.

Ще 90 осіб мають неповну вищу освіту (без зазначення її спрямування) [8]. Отже, 260 співробітників (майже 31%) із 851 в сільській місцевості Рівненщини не мають вищої освіти зовсім.

Виходячи з такого «якісного» складу працюючих вести мову про ефективну культурно-дозвіллову діяльність на рівні сільського клубу не можливо. Адже люди, які не мають хоча б середньої спеціальної освіти нічого не зможуть зробити цікавого у своєму закладі, на який молодь дивиться виключно як на місце оренди.

Тобто, сьогодні можна вести мову про більш-менш якісний рівень культурно-дозвілєвої діяльності лише на рівні району, де при РБК існує справді група фахівців, переважно старшого покоління, яка має фахову художню освіту і практичний досвід, і з захопленням ставиться до культурно-мистецької проблематики, а отже здатна організувати якісне дозвілля населення. Сюди ж можна зарахувати й невеличкі групи ентузіастів цієї справи, які є практично у кожному селі, які люблять пісню, танок чи інші форми культурно-мистецької самореалізації і незважаючи ні на що є учасниками клубної сцени. Вони, як правило, й створюють клубну атмосферу на селі, формують власні художні колективи, які ведуть більш-менш помітну, а часто і досить яскраву та інтенсивну концертну практику, як це, приміром, можна сказати про директора Корецької музичної школи (тромбоніста за фахом, який створив оригінальний чоловічий вокальний квартет і достатньо активно концертує сьогодні не лише на рівні району), чи низку хорових колективів, очолених, приміром, деканом факультету української філології чи інструментальних груп, очолених концертмейстером кафедри хореографії РДГУ та інших подібних керівників [3]. Саме вони й повною мірою розв'язують питання культурного обслуговування сільського населення, адже вони не лише співають чи танцюють, але мають у своєму творчому багажі «повний комплект» для сценічного виступу: конферанс, пісню на будь-який смак, виконавців, які грають на багатьох музичних інструментах і ще безліч іншого, що подобається не переобтяженому «культурним продуктом» сільському населенню. Вони залюбки обслуговують цілий комплекс сільських свят, зокрема й весіль і є улюбленицями публіки, час від часу виїжджаючи навіть за межі країни на прохання українських громад. Тому так багато у Західній Україні всіляких сімейних чи загалом родинних аматорських груп. Це справді клубні фахівці, які й потрібні сучасному клубу.

Згодом такі ентузіасти й очолюють художні гуртки у сільській місцевості. Їх зараховують на вакантні посади художніх керівників і саме вони забезпечують не лише оригінальне дозвілля сільського населення, а й «фасад» культурній сфері щодо звітності. Фінансова сторона їх повністю задовольняє, оскільки брак коштів вони без особливих проблем заробляють власними зусиллями. До речі, в Західній Україні практика вже давно обігнала теоретичні пошуки вчених і у прямому сенсі слова демонструє творче ставлення до реалізації значного соціально-культурного та виховного потенціалу, який закладено в дозвіллі.

Аналіз статистичних та аналітичних звітів профільного Міністерства культури [1] засвідчив, що там також не збираються виносити «сміття з хати» і зважаючи на постійні зміни керівництва, особливо питаннями функціонування галузі не переймаються. Та й що може зробити найбідніше Міністерство в Уряді, у якого лише просять кошти на все, від закупівлі нових музичних інструментів, які не купували від початку 70-років, коли ще в республіці були власні фабрики з виробництва цих інструментів, і до капітального ремонту приміщень, побудованих ще у часи розквіту радянської політичної системи. Принаймні, детальної статистики щодо якості кадрового складу в галузі по країні ці звіти не фіксують. Та й «не до культури зараз країні», сакраментальна фраза-відповідь на будь-яке питання.

Утім, контакти з керівниками галузі по областях, студентами заочної форми навчання, що працюють у сфері, перегляд статистичних звітів і поточних архівів обласних центрів народної творчості та управлінь культури і туризму принаймні Західного регіону засвідчив, що і там ситуація із «сільською культурою» аналогічна. А практика організації підвищення кваліфікації працівників галузі, на відміну від, приміром, бібліотекарів, настільки формалізована і обмежена в часі (лише тиждень, з яких один день відведено на ознайомлення з практикою роботи будь-якої установи культури, ще один день – це час від'їзду і вручення посвідчень), що на ефективність її проведення годі й сподіватися. Виключенням із цього ряду є створення навчально-консультативних центрів, на які й покладено організацію підвищення кваліфікації працівників галузі. Найкращим із побачених є, беззаперечно, Вінницький, де і матеріально-технічне оснащення (бібліотека, кадровий склад співробітників, матеріальна база, соціально-побутові умови проживання та їх вартість тощо), і зацікавленість керівників області явно випереджає очікувані прогнози (навіть в останній рік на проведення культурно-мистецьких заходів у галузі у цій області виділено коштів у 10 разів більше, ніж, приміром, на Рівненщині). І область особливо за жодними іншими показниками від тієї ж Рівненщини не відрізняється.

Тож подібна ситуація вимагає й відповідних змін, якщо існуюча сфера культури хоче залишитися потрібною сучасній державі.

На нашу думку, було б доречним здійснити наступне:

– сформувати за підтримки очільників галузю обласного рівня у керівництва Міністерства освіти і науки та Міністерства культури України (як основного замовника кадрів такого спрямування) думку щодо необхідності повернення до ВНЗ (чи хоча б окремих із наявних) спеціальності «Народна художня творчість» на рівні ВНЗ III-IV рівнів акредитації, переглянувши її зміст і затвердити на рівні МОН України її державний стандарт, що дасть змогу випускникам коледжів культури мати можливість продовжити навчання за фахом. Нагадаємо, що на початку 80-х років ХХ ст. Тернопільська, Рівненська та Львівська області у культурно-дозвілєвій мережі мали кадровий склад у межах 75-90% із повною фаховою вищою освітою. І як це впливало на економічні чи соціокультурні і соціально-психологічні показники доводити не потрібно;

– повернутися до практики підготовки фахівців із вищою спеціальною (культурно-дозвілєвою) освітою, відродивши цільовий прийом на навчання до ВНЗ на цю спеціальність, переглянувши, приміром, витрати на проведення заходів та ін. До речі, практика цільового прийому до ВНЗ дасть змогу переглянути сам принцип підходу до надання платних послуг на усіх рівнях у клубних закладах. Адже ефективна робота закладу сьогодні, це у переважній більшості та діяльність, що має відповідну грошову винагороду. Країна вже майже 25 років декларує ринкові відносини, а в багатьох сферах вони аж надто «ринкові»;

– узгодити на рівні управлінь культури і туризму обласних державних адміністрацій кількість фахівців, які потрібно підготувати для кожного району чи області загалом хоча б у найближчій перспективі. Це змусить, у свою чергу, керівників районної ланки відповідально ставитися до формування кадрового резерву, розпочати пошук людей, що мають відповідні навички і спрямовувати їх на подальше професійне навчання;

– розробити нові критерії оцінки діяльності працівників культурно-дозвілдової сфери, враховуючи конкретний результат їх роботи при атестації;

– враховуючи постійне скорочення коштів на утримання галузі, передбачити у навчальному плані цієї спеціальності блок дисциплін, спрямованих на підготовку саме організатора культурно-дозвілдової діяльності, який би міг налагодити культурно-мистецьку діяльність на рівні села, враховуючи наявний там специфічний потенціал;

– потребує змін і законодавство України про місцеве самоврядування, адже сьгоднішній сільський чи селищний Голова, він же й керівник культурно-дозвілдового комплексу (яких на Рівненщині 350) є не лише фактичним розпорядником наявних коштів, але й фахівцем, яких він призначає без погодження у переважній більшості з районним відділом культури, ігноруючи тим самим освітній показник майбутнього працівника, добре розуміючи, що на 1-1,25 ставки в сільському клубі майже нічого не можна зробити, а відтак на цю посаду можна призначити будь-кого, завжди мотивуючи відсутність якісної роботи браком ставок. Сьгоднішній змушує керівників сільської ланки культури витратити кошти лише на утримання закладів і не думати про зміну форм роботи;

– це дасть змогу також здійснити реорганізацію чи краще б сказати, «інвентаризацію» власного кадрового корпусу і в сучасних ВНЗ I-IV рівнів акредитації окресленого спрямування, стимулюватиме пошук їхніми співробітниками, чи керівниками структурних підрозділів, відповідних форм навчально-виховної діяльності, яка буде корисною сучасній практиці і зможе принести прибуток, зокрема і духовний;

– вже давно на часі переглянути перелік спеціальностей і спеціалізацій і узгодити їх з існуючою соціальною потребою і таким чином роботодавцям фінансувати ті напрями, які будуть мати попит чи соціальне замовлення. Економістів і юристів ми вже підготували на багато років уперед, хоча від цього країна не стала міцнішою економічно та юридично захищеною;

– було б цілком логічним об'єднати зусилля місцевих управлінь культури та туризму і ВНЗ, що функціонують у межах їх правової компетенції і таким чином спільно вирішувати низку проблем, характерних для обох сторін: розробка професіограми фахівця, який потрібен сьгодні у закладах чи установах культури; прогноз щодо подальшого розвитку галузі і відповідного його кадрового забезпечення; форми організації практичної підготовки студентів-майбутніх фахівців тощо. Це надасть можливості реальної співпраці місцевих органів влади і мережі ВНЗ, існуючих на її території. Оскільки, якщо управління освіти і науки обласних ОДА хоча б якимось чином дотичні до підготовки фахівців на рівні середньої ланки, то контакту з ВНЗ у цьому плані на рівні інститутів мистецтв і управлінь культури та туризму в окресленому колі питань фактично не існує. Тож це буде реальна форма реалізації положень Закону про місцеве самоврядування;

– налагодити випуск всеукраїнського фахового часопису для галузі, за допомогою якого можливо було б обговорювати професійні питання і запровадити (з метою пошуку коштів) його обов'язкову передплату для управлінь культури і туризму, обласних центрів народної творчості та районних Будинків культури.

Тож висловимо побажання структурам, що займаються формуванням держзамовлення, відповідають за кількість та якість освіти й іншими подібними питаннями, почати використовувати такі давно відомі засоби, як прогнозування, науковий пошук чи розрахунок тощо, адже лише у такий спосіб зможемо не перечекати в черговий раз лихоліття, а цілеспрямовано сформуванню собі нове життя і нормальні умови для творчої самореалізації населення країни.

Список використаної літератури

1. *Аналітичні звіти Міністерства культури і туризму України за 2010-2013 роки.* – К. : НАКККіМ, 2011-2014.
2. *Афанасьєв Ю. Л.* Мистецька освіта та культурно-мистецька практика: здобутки та проблеми / Ю. Л. Афанасьєв // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 20. У 2-х тт. Т. 2. – Рівне : РДГУ, 2014.
3. *Виткалов С. В.* Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах : моногр. / С. В. Виткалов. – Рівне : М. Дятлик, 2014. – 362 с.
4. *Кавка В.* Підготовка культурно-освітніх працівників в Україні : досвід, проблеми (60-70-і рр. ХХ ст. / В. Кавка // Наук. зап. Вінницьк. держ. пед. ун-ту ім. М. Коцюбинського. – Вип. 9. Серія «Історія»: 36. наук. пр. / За заг. ред. проф. П. Григорчука. – Вінниця, 2005. – С. 212-216.
5. *Мураховський А.* Книговидання в Україні : аналітичний огляд за підсумкам 2013 року / А. Мураховський, С. Буряк // Вісник Книжкової Палати України, 2014. – № 5. – С. 3-10.
6. *Нариси української популярної культури* / За ред. О. Грищенка. – К., 1998.
7. *Радянський спосіб життя і завдання підготовки кадрів культурно-освітніх закладів* : матеріали Всесоюзної наук.-практ. конф. – Рівне, 1977.
8. *Результати проведення регіонального етапу Всеукраїнського огляду-конкурсу клубних закладів у сільській місцевості* // Поточний архів КЗ «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради за 2014 р. – С.1-4.
9. *Статистика України, 2008* // hnp: www.ukrstat.gov.ua
10. *Статистика України, 2013* // hnp: www.ukrstat.gov.ua

Резюме

Аналізується кадрова ситуація в сфері культури і її кореляція з практикою організації культурно-дозвілєвої діяльності у Рівненській області в сучасних умовах.

Ключові слова: культурно-дозвілєва діяльність, Рівненська область, кадровий потенціал, фахові питання.

Summary

Vytkalov S., Vytkalov V. Applied problems of culture in the region: experience of Rivne region

A skilled situation in the sphere of culture and her correlation are analysed with practice of organization of культурно-дозвілєвої діяльності in the Rivne area in modern terms.

Key words: культурно-дозвілєва activity, Rivne area, skilled potential, professional questions.

Аннотация

Виткалов С.В., Виткалов В.Г. Прикладные проблемы культуры в регионе: опыт Ровенщины

Анализируется кадровая ситуация в сфере культуры и ее кореляция с практикой организации культурно-досуговой деятельности в Ровенской области в современных условиях.

Ключевые слова: культурно-досуговая деятельность, Ровенская область, кадровый потенциал, профессиональные вопросы.

Надійшла до редакції 28.11.2014 р.

УДК 784.1:784.68 «1991-2014»

Г.С. Горох

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО РІВНЕНЩИНИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ФЕСТИВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДОБИ ДЕРЖАВНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Фестивалі та конкурси хорового мистецтва на Рівненщині періоду державної незалежності України набули значного поширення. Передумовою їх актуалізації виступає конкурсно-фестивальна практика радянської доби, а саме, проведення щорічних Всесоюзних, обласних та районних фестивалів самодіяльності трудящих, фестивалів молоді, фестивалів Весни та праці тощо. Проте сьогодні, в умовах європеїзації, в Україні загалом та на Рівненщині зокрема, відбувається процес трансформації конкурсно-фестивальних традицій – проведення культурно-мистецьких заходів у рамках європейського формату.

Актуальність даної розвідки полягає у недостатній дослідженості новітніх тенденцій хорового фестивального руху на Рівненщині.

Мета дослідження: аналіз хорового конкурсно-фестивального руху на Рівненщині періоду державної незалежності України.

Цілісного, комплексного висвітлення проблематики хорового фестивального руху на Рівненщині на сьогодні обмаль. Численні публікації у місцевій періодиці стосуються розкриття окремих аспектів проведення того чи іншого фестивалю, як-от: «Різдвяні пісенспіви», «Великодні пісенспіви», «Весняні дзвіночки» тощо. Спеціальна та монографічна література з цього питання стосується окремих аспектів фестивального руху, тоді як проблематика хорових фестивалів залишається нерозкритою. Серед поодиноких розвідок у цьому плані згадаємо монографії С. Виткалова «Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності» та «Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах», у яких тією чи іншою мірою аналізується фестивальна практика Рівненщини як культурний феномен доби [2].

Для написання даної статті використовувалися окремі публікації в обласній та районній періодиці з метою їх цілісного осмислення та систематизації. Серед них чимало стосуються проведення щорічних «Різдвяних пісенспівів» [6, 15], «Великодніх пісенспівів» [5, 7, 9, 17], «Весняних дзвіночків» [16]. Окремі публікації присвячені проведенню районних фестивалів колядок [1, 3], фестивалю хорів недільних шкіл [4], фестивалю-конкурсу хорових колективів «Пісня, доля моя», що проходить у м. Дубровиця [8, 2,10], фестивалю духовної музики «До Бога різними мовами», м. Рівне [11; 3], Міжнародного фестивалю духовної музики «Блага вість Пересопниці» с. Пересопниця [12], фестивалю-конкурсу вокально-хорового мистецтва «Поліський краю дорогий» у с. Горбаків Гошанського району [13]. Відтак, фестивалі і конкурси хорового мистецтва на Рівненщині знайшли вияв як в обласному центрі, так і різних районах краю.

Фестиваль хорової музики «Великодні пісенспіви» проходить у м. Рівне з 2003 р. у рамках спільних духовних культурно-мистецьких заходів Рівненської єпархії Української православної церкви Київського патріархату (далі УПЦ КП), Рівненського державного гуманітарного університету та місцевої влади. Засновником і організатором фестивалю виступає кафедра хорового диригування Інституту мистецтв РДГУ.

Як зазначається в статті В. Гриб, основна мета його проведення полягає у поширенні духовних надбань українського народу, відродженні національних і духовних традицій, кращих зразків хорового мистецтва [5; 16].

Серед хороших колективів – постійних учасників фестивалю – архієрейський хор «Знамення» Рівненської єпархії УПЦ КП (регент Н. Іваник), хор духовенства Дубенського благочиння (кер. О. Кривенчук), чоловічий камерний хор «Софія» РДГУ (регент Н. Іваник), хор хорового відділення Рівненського музичного училища (кер. О. Тарасенко), хор регентсько-катехизаторського училища «Споручниці грішних» Свято-Троїцького жіночого монастиря м. Корець (регент монахиня Михайла), хор Свято-Миколаївського жіночого монастиря с. Городок, хор викладачів та студентів Рівненської духовної семінарії, гості з різних регіонів України, дитячі хорові колективи та хор РДГУ.

До репертуару колективів входять класичні духовні хорові твори, обробки народних пісень. Серед виконуваних – Великодні тропарі, грецькі наспіви «Христос воскрес», твори М. Вербицького «Ангел вопієше», О. Кастальського «Христос воскрес», П. Чеснокова «Совет пречечный», М. Лісіцина «Тілом заснув», А. Архангельського «Бог Богів», «К Богородице прилежно», Б. Фільц «Богородице Діво», С. Рахманінова «Благослови, душе моя, Господа», П. Чайковського «Тебе поем» тощо [7].

Попри позитивні починання у проведенні чималої кількості різного роду фестивалів на Рівненщині, частина з них стають одноразовими подіями в житті міста та області. Це відбувається з економічних причин, через небажання продовжувати почату справу. Зокрема, на кшталт «Великодніх піснеспівів» у Рівному пройшов фестиваль духовної хорової музики «Пасхальні співи». Нажаль, вперше і в останнє він відбувся у 1997 р., зацікавивши своєю діяльністю 7 хороших колективів із різних куточків України. Організаторами виступили «Клуб РОТАРІ» м. Рівне, Рівненське відділення Всеукраїнської музичної спілки та хор «Воскресіння» УПЦ Московського патріархату (далі МП). Головним завданням його проведення стало відродження місцевих традицій церковного виконання [8; 3]. Як стверджував директор фестивалю О. Тарасенко, мета заходу полягала у «порівнянні наших традицій виконання з традиціями Центральної та Східної Європи» [17; 4].

Уже традиційно, з 2002 р. у Свято-Покровському соборі м. Рівне проходить фестиваль «Різдвяні піснеспіви». Метою його проведення є сприяння розвитку духовної хорової музики на різдвяну тематику, залучення широкої громадськості до храмів. Вже у першому фестивалі взяли участь понад 30 хороших колективів – академічних, парафіяльних, дитячих, хорів недільних та дитячих музичних шкіл, народних та аматорських хорів, а також гості з Польщі – камерний хор із м. Познань [6; 1]. І до сьогодні цей Різдвяний захід приймає багато учасників – до прикладу, у VII фестивалі взяли участь 40 хорів, які виконували колядки, щедрівки, православні хорові піснеспіви. Серед його учасників вже відомі хорові колективи – «Знамення», «Софія», Зразковий дитячий хор «Аве Марія», Народний аматорський хор «Верес», камерний хор «Покрова» РДГУ та ін. Окрім традиційних народних колядок та щедривок колективи виконують твори в обробці О. Нижанківського «Небо і земля», В. Барвінського «Що то за предиво», К. Стеценка «Рождество Христове», П. Демущього «Ой, над Віфлеємом», Я. Яциневича «А в Єрусалимі» та ін. [15].

З одноіменною назвою регіональний фестиваль «Різдвяні піснеспіви» відбувається і у студентсько-викладацькому храмі ім. Ф. Острозького УПЦ КП Національного університету «Острозька академія». Проходить він із 2006 р., щороку розширюючи представницький ряд своїх учасників. Так, у фестивалі, що відбувався 2007 р., взяли участь 10 колективів, серед яких: студентський хор Національного університету «Острозька академія», хор духовенства Млинівського благочиння, церковні хори з Острога, Могиляна, Черняхова, Бродів, Нетішина [14; 3]. У 2013 р. цей фестиваль відбувся вже ввосьме, залучивши до участі 24 хорові колективи. За словами його засновника, настоятеля храму та декана гуманітарного факультету Національного університету «Острозька академія» В. Жуковського, фестиваль є не концертом, конкурсом чи змаганнями, а формою богослужіння в період святкування Різдва Христового [18].

У фестивалі духовної музики «До Бога різними мовами», що проходить у м. Рівне, беруть участь чимало рівненських хороших колективів, а також учасники з інших міст України. Започаткований він 1992 р, коли виникла необхідність пом'якшити міжконфесійні протистояння, досягти релігійного миру у незалежній країні, а також із метою пропагування духовної української музики. Через проблеми фінансування фестиваль відбувається не щороку. Серед його учасників – відомі камерні хори «Воскресіння», «Покрова», хорова капела РДГУ, дитячі хорові колективи [11; 3].

Серед дитячих хороших фестивалів найбільш значним є Міжнародний фестиваль-конкурс дитячого хорового співу «Весняні дзвіночки», заснований у 1992 р. На сьогодні серед учасників фестивалю не тільки колективи з України, а й і з-за кордону. Змагання учасників оцінюється за 12-бальною системою. Як стверджує член журі фестивалю О. Тарасенко, при цьому враховуються такі критерії як: багатство репертуарної палітри, художній рівень мистецького жанру – інтонація хору, стрій, неординарність підходу до звучання творів. Велику увагу члени журі звертають на акапельний спів виконавців. Серед іноземних учасників – колективи з Росії, Польщі, Прибалтики, Білорусії. З рівненських – дитячий зразковий камерний хор Рівненського міського Палацу дітей та молоді «Аве Марія», зразковий дитячий хор «Унісон» ДМШ № 1, зразковий дитячий хор «Фантазія» ДМШ № 2, дитячий зразковий хор «Жайворонок» міського Палацу культури «Хімік», дитячий хор ЗОШ № 18. На фестивалі представлені духовні твори як українських композиторів – М. Лисенка, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, О. Кошиця, Л. Дичко, так і російських: П. Чеснокова, В. Макарова та зарубіжних композиторів – Г. Генделя, Ф. Шуберта тощо [16; 6].

Не менш значними є хорові фестивалі, що проводяться в районних центрах. Так, відомим є обласний фестиваль-конкурс хороших колективів у м. Дубровиця «Пісня – доля моя» ім. Є. Кухарця, уродженця с. Вілюнь Дубровицького району, відомого не тільки та теренах Дубровиччини хормейстера, народного артиста України, колишнього керівника Черкаського народного хору, композитора. Проводиться фестиваль-конкурс з метою

піднесення творчої активності аматорських хорових колективів та збереження пам'яті й мистецької спадщини Є. Кухарця. Як зазначається у районній публікації М. Малафея «Дубровицький район – перлина Поліського краю, багатого на народні традиції та обряди, на талановитих і працьовитих людей, яким, власне, і був Є. Кухарець» [8; 2]. Будучи студентом Рівненського музичного училища він організував після занять хор на Шпанівському заводі, а навчаючись в Одеській державній консерваторії, керував хором на ткацькій фабриці в Одесі, а згодом очолив і Черкаський народний хор.

Проводиться фестиваль із 2003 р. за ініціативи управління культури облдержадміністрації та Рівненського обласного центру народної творчості. Щоразу у ньому беруть участь не менше 15 хорових колективів із різних районів області. Особливістю заходу є те, що він відбувається один раз у три роки. Проте щоразу він набуває дедалі ширшої популярності серед аматорських народних хорових колективів, позаяк дає можливість побачити рівень сучасного виконавства української народної пісні, виявити тенденції у розвитку цього жанру, отримати новий стимул для творчого розвитку. Конкурсна програма передбачає виконання 5 творів, у тому числі двох без музичного супроводу. Визначальними перевагами при оцінюванні колективів членами журі є рівень виконавської майстерності та підбір репертуару. У фестивалі беруть участь як сільські народні аматорські хорові колективи, серед яких хори с. Малий Шпаків Рівненського р-ну, с. Мирне Костопільського р-ну, с. Чудниця, с. Русивель Гошанського р-ну, с. Висоцьк Дубровицького р-ну, с. Зоря Рівненського р-ну, с. Клесів Сарненського р-ну, с. Мізоч Здолбунівського р-ну, так і районні народні аматорські хори Березнівського Будинку культури (БК), Радивилівського, Корецького, Дубровицького, Здолбунівського РБК, Млинівського районного центру дозвілля тощо [10; 2].

У межах Всеукраїнського фестивалю хорового мистецтва «Співає юність України» з 2009 р. у с. Горбаків Гошанського р-ну проводиться обласний відкритий фестиваль-конкурс вокально-хорового мистецтва «Поліський краю дорогий». Захід присвячений Почесному громадянину Волинської області, самодіяльному композитору з с. Вільхівка Горохівського р-ну С. Кривенькому та самодіяльним композиторам Рівненщини Я. Калоху і С. Осипчуку. У заході беруть участь аматорські, професійні хорові колективи та ансамблі. Проходить він під брендом «Поліський краю дорогий» на слова з відомої пісні С. Кривенького «Волинь моя» [13]. Проводиться фестиваль з метою продовження кращих традицій національної музично-хорової школи та розвитку аматорського українського вокально-хорового виконавства. Окрім того, одне з важливих його завдань – розвивати і популяризувати творчість місцевих самодіяльних композиторів та поетів-піснярів. Головним організатором фестивалю виступає навчально-методичний центр естетичного виховання учнів професійно-технічних навчальних закладів у Рівненській області. Для участі у фестивалі колективи готують пісню самодіяльних авторів і композиторів та українську народну пісню. Таким чином, особливістю його проведення є те, що у програмах учасників обов'язково має бути твір когось із тих, кому фестиваль присвячено.

Починаючи з 2007 р., у день праведної Анни, 7 серпня, збирає дітей з усієї України дитячий фестиваль Недільних шкіл Рівненської єпархії, що проводиться у с. Онішківці Дубнівського району. У ньому беруть участь майже 20 недільних шкіл – дитячі колективи з м. Острог (Воскресенська церква), с. Оженіно (Михайлівська церква), смт. Мізоч (Різдво-Богородична церква), с. Гільча (Миколаївська церква), Свято-Троїцького Дерманського жіночого монастиря, смт. Зоря (Михайлівська церква), м. Радивилів (Олександрівська церква), смт. Млинів (Вознесенський монастир), с. Городок (Миколаївський монастир), м. Здолбунів (Казанська церква), м. Корець (Варваринська церква), м. Рівне (Георгіївська церква) та ін. [4].

З 2011 р. на Рівненщині проводиться Міжнародний фестиваль духовної музики «Блага вість Пересопниці». Перший фестиваль був присвячений 450-річчю Пересопницького Євангелія та проходив досить масово. Мистецтво хорового виконання духовної музики православної традиції продемонстрували колективи з України, Болгарії, Сербії, Польщі, Росії та Білорусі. Згідно з європейським форматом проведення заходу, кожен колектив мав по два виступи. У Рівному й окремих районних центрах – Дубні, Острозі, Здолбунові, Костополю, Корці, Гощі та Млинові, відбувались концерти хорових колективів. Серед учасників 2011 р. – капела ім. Л. Ревуцького (м. Київ), капела «Орея» (м. Житомир), хор ім. С. Рахманінова (Тамбов, Росія), жіночий хор (Гродно, Білорусь), дамська хорова формація «Містика» (Болгарія), студентська капела університету м. Ниш (Сербія), хор «Відимо» (Польща), хор «Оранта» (Луцьк), а також кращі хорові колективи м. Рівного [12].

З 2012 р. «Блага вість Пересопниці» був переіменований з фестивалю на духовне свято «Блага вість» і проводився в менш грандіозному масштабі. Тоді у ньому взяли участь художні колективи з Рівного, Острога, Клевани, Дядькович, Грушвиці. У 2013 р. свято відбувалось на честь 1025-річчя хрещення Русі.

Традицією стало проведення напередодні Різдва Христового по районах Рівненщини фестивалів колядок. Подібні заходи відбуваються у Здолбунові за ініціативи місцевих священників на настоятелів храмів Здолбунівського благочиння. Однією з найбільш цікавих подій музичного життя є фестиваль в Успенському храмі м. Здолбунова. У ньому беруть участь, здебільшого, хорові колективи зі Здолбунівських парафій – дитячий хор с. Уїздці, хори с. Богдашів, с. Орестів, с. М. Мощаниця, с. Новомильськ та Спасів, хорові колективи м. Здолбунів [3; 3].

Фестиваль колядок парафіяльних хорів Млинівського благочиння проводиться у Свято-Покровському храмі м. Млинів. Започаткований він у 2003 р., – до нього долучились колективи з 10 храмів, а згодом – понад 15. Щороку у заході беруть участь дитячий, молодіжний та парафіяльний хори Свято-Покровського храму м. Млинів, парафіяльний хор Свято-Введенського храму с. Заслав'є, хор Свято-Троїцького храму с. Новоукраїнка, хор Свято-Успенської каплиці с. Підгайці, хори с. Новини, с. Озліїв, с. Острожець, с. Перевередів, с. Пугачівка та інші хорові колективи [1; 3].

Таким чином, можна стверджувати про активний розвиток вокально-хорового фестивального руху на Рівненщині, що сприяє зміцненню традицій православного хорового співу, розвитку вокально-хорового виконавства. Проте, недостатність фінансування призводить до закриття значної кількості унікальних у своєму роді хорових фестивалів та знищення духовних починань багатьох ентузіастів-музикознавців.

Список використаної літератури:

1. *Августин Н.* Коляда прийшла у Млинів / Н. Августин // Духовн. нив. – 2004. – Ч. 1 (12). – січ.
2. *Виткалов С. В.* Рівненщина : культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності : моногр. / С. Виткалов. – Рівне : ППДМ, 2012. – 416 с.; Виткалов С. В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах : моногр. / С. В. Виткалов. – Рівне : М. Дятлик, 2014. – 362 с.
3. *Воляннюк Т.* Фестиваль колядок у Здолбунові / Т. Воляннюк // Духовн. нив. – 2004. – Ч. 1 (12). – січ.
4. *Гнатишин І.* VII фестиваль хорів Недільних шкіл Рівненської єпархії [Електронний ресурс] / І. Гнатишин. – Режим доступу : <http://pruxod.church.ua/index.php/vii-festival-xoriv-nedilnih-shkil-rivnensko%D1%97-уепархі%D1%97/>
5. *Гриб В.* Відлуння Великодня : [міжрегіональний фестиваль хорового мистецтва «Великодні піснеспіви»] / В. Гриб // Сім днів. – Рівне, 2005. – № 20. – 20 трав.
6. *Дем'янчук О.* Небо і земля нині торжествують : [фестиваль «Різдвяні піснеспіви» проходив у Свято-Покровському соборі м. Рівне] / О. Дем'янчук // Вісті Рівненщини. – Рівне, 2005. – № 3. – 12 січ.
7. *Другий Міжрегіональний фестиваль хорового мистецтва «Великодні піснеспіви» 23-25 квітня 2004 року.* – Рівне : Волин. береги, 2004. – 47 с.
8. *Клімчук Л.* Бачите : яскраво горить його зірка [у Дубровиці пройшов обласний фестиваль-конкурс хорових колективів «Пісня, доля моя»] / Л. Клімчук // Дубровицький вісник. – 2003. – № 28. – 6 черв.
9. *Левчун Н.* «Пасхальні співи» в Рівному : [в Рівному проходив фестиваль духовної хорової музики «Пасхальні співи»] / Н. Левчун // Сім днів. – 1997. – 10 трав.
10. *Малафей М.* У сивочолій Дубровиці, на нашій древній землі / М. Малафей // Дубровицький вісник. – 2006. – № 23. – 9 черв.
11. *Мельничук С.* Рівненське свято духовної музики : [про фестиваль духовної музики «До Бога різними мовами»] / С. Мельничук // Сім днів. – 1994. – 19-25 квіт.
12. *На Рівненщині відбувся Міжнародний фестиваль духовної музики «Блага вість Пересопниці»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf>
13. *Положення про Обласний відкритий фестиваль-конкурс вокально-хорового мистецтва «Поліський край дорогий»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://old.docme.ru>
14. *Рашко О.* Фестиваль у храмі / О. Рашко // Волинь : облас. нар. часоп. – Рівне, 2007. – № 3. – 19 січ.
15. *Різдвяні пісне співи :* Фестиваль пісенно-музичного мистецтва. 8-10 січня 2005 року. – Рівне : Волин. береги, 2005. – 35 с.
16. *Тарасенко О.* «Жити, співати разом і чисто» : [В Рівному відбувся фестиваль дитячих хорів «Весняні дзвіночки – 96»] / О. Тарасенко // Сім днів. – 1996. – 18 трав.
17. *Хитрий Е.* Пасхальні співи – 97 : [У м. Рівному проходив перший міжнародний фестиваль духовної хорової музики] / Е. Хитрий // Рівне вечірне. – 1997. – 9 трав.
18. *Шишкова Г.* Різдвяні піснеспіви в українському Оксфорді [Електронний ресурс] / Г. Шишкова. – Режим доступу : <http://www.rakurs.rovno.ua/14720>

Резюме

Здійснений аналіз хорових фестивалів Рівненщини часів державної незалежності України. Досліджена діяльність окремих хорових колективів – учасників та переможців Міжнародних, Всеукраїнських та районних хорових фестивалів та конкурсів. Розглянута специфіка проведення фестивалів та їх регіональні особливості.

Ключові слова: фестиваль, фестиваль-конкурс, хор, хоровий фестиваль, хоровий колектив, хорове мистецтво.

Summary

Goroh G. Choral art of Rivne region in festivals in the period of the state independence of Ukraine

In the article is carried out an analysis of choral festivals, which function in Rivne region since independence of Ukraine. Investigated the activity of individual choral collectives of Rivne region - participants and winners of international, national and regional choral festivals and competitions. Reviewed the specificity of holding of festivals and regional peculiarities.

Key words: festival, festival-competition, choir, choral festival, choral collective, choral art.

Аннотация

Горох Г.С. Хоровое искусство Ровенщины сквозь призму фестивальной деятельности времен государственной независимости Украины

Осуществлен анализ хоровых фестивалей Ровенщины периода государственной независимости Украины. Исследована деятельность отдельных хоровых коллективов-участников и победителей Международных,

Всеукраїнських і районних хорових фестивалей і конкурсів. Проаналізована специфіка проведення фестивалей і їх регіональні особливості.

Ключеві слова: фестиваль, фестиваль-конкурс, хор, хоровий фестиваль, хоровий колектив, хорове мистецтво.

Надійшла до редакції 4.10.2014 р.

УДК 792.8

М.В. Богданова

СПОРТИВНИЙ ТАНЕЦЬ У СИСТЕМІ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Танець як найдавніший з відомих людству видів художньої творчості, генеза якого є нерозривною зі становленням системи духовної культури, став першою формою свідомого художнього спілкування людей, поширеною на земній кулі. Розвиток хореографічного мистецтва, органічно пов'язаний з історико-культурною традицією кожного народу, позначився природною динамікою й духом змагальності, необхідною для становлення конкурсного спортивного танцю.

Ще на давньогрецьких стадіонах цінували досконалість людини – її фізичну красу, яка за принципом калокагатії (*kalokagathia*, від *kalos* – прекрасний й *agathos* – добрий) в античній філософії була гармонійним поєднанням зовнішніх (фізичних) і внутрішніх (духовних) як ідеалу вихованості. В умовах середньовічної клерикалізації суспільства заняття фізичними вправами певною мірою перебрали на себе функції світського танцю, компенсуючи людині потребу у природній ритміці та реалізації м'язової енергії.

Культура Нового часу позначилася посиленою потребою людини у танцювальній музиці й ритмічному танцеві.

Окреме місце у системі бальної хореографії посідає сучасний спортивний танець, який останнім часом набув значного поширення. Заняття ним сучасної молоді не повинне бути самоціллю, а має сприяти вихованню в високих моральних та естетичних якостей.

З кінця ХХ ст. у великих університетських містах Європи та Америки поширилися ігрові види спорту, презентації й конкурси спортивних танців. З другої пол. ХХ ст. феномен спортивного танцю зазнав підпорядкування механізмам професіоналізації, інституалізації та комерціалізації.

З метою досягнення високих результатів у спортивному танці танцюристи доводиться здійснювати специфічну підготовку й щоденно тренуватися за встановлену нагороду, і це для професіонала стає головним. Інституалізація означає, що спортивна хореографія стає важливою державною справою, якою опікується розгалужена мережа установ і організацій – від Міжнародного олімпійського комітету й до місцевих спортивних організацій та гуртків любителів спортивного танцю.

Історико-культурну генезу спортивного напряму бальної хореографії у вітчизняній науці уперше дослідив Т. Осадців. 1892 р. у Нью-Йорку, зазначає він, було організовано перший конкурс спортивного танцю з найпопулярнішими тоді *sake-walk*. Останній запозичив морфологію традиційної негритянської хореографії й, у свою чергу, став попередником стилю Rag. 1909 р. у Парижі відбувся I спортивно-танцювальний турнір чемпіонату світу, II проведено у Ніцці, III (1911 р.) і IV (1912 р.) – у Парижі. У кожному з них брали участь 100 пар учасників протягом трьох днів. Паризький же конкурс (1913 р.), зважаючи на значно більшу кількість бажаючих взяти у ньому участь, тривав понад тиждень. Відтоді, вважає він, з певними перервами у країнах Західної Європи та Америки помітний розквіт бальної хореографії на нових змістовних, організаційних в правових засадах прозоро виваженою комерційної орієнтації [4].

Т. Павлюк, здійснюючи порівняльний аналіз конкурсного бального та спортивного танців, апелює до їхньої поліфункціональності: комунікативності, розважальності й компенсаторності [5].

С. Хабаровою при визначенні психологічних та мистецтвознавчих аспектів художнього образу засобами бальної хореографії, сучасне бальне танцювання інтерпретуються як витончений синтез музики, спорту, хореографічного й образотворчого мистецтва [8].

Китайський дослідник Лі Бо у дисертаційній роботі, виконаній на базі лабораторії Національного університету фізичного виховання і спорту України, розглянув функціональну спрямованість режимів вправ для спортсменів у відповідності рівнем підготовленості до спортивних танців. На їх ґрунті автором запропоновані тренувальні адаптаційні заняття для танцюристів [1].

Дисертаційна робота О. Михайловської присвячена удосконаленню конструкції спеціального взуття для занять спортивними танцями. Автором розроблені загальна класифікація танцювального спортивного взуття, виділено його характерні недоліки та комплекс вимог до нього. Використання засобів відео – і комп'ютерної техніки дало можливість отримати об'єктивні антропометричні та біомеханічні характеристики ніг дітей, що займаються спортивними танцями. У роботі виявлено особливості тиску взуття на дитячу стопу та розподілу кровоплину в її судинах під час виконання танцювальних рухів [2]. Загалом в українському мистецтвознавстві на даний момент бракує комплексних досліджень специфіки спортивного танцювання. Тому *метою даної статті є* розкриття особливостей спортивного танцю як виду конкурсної бальної хореографії.

У стародавніх Греції і Римі, окрім ритуальних, були поширені й побутові, святкові та спортивні танці, які мали за мету формування сили і спритності. Танцюристи кожним пластичним рухом виражали втілення певної соціально значущої події або явища. На давньогрецьких малюнках зображений грецький бойовий танець, виконуваний воїнами у коштовно прикрашених обладунках із шоломом, щитом, списом, а також мечем. Танець із мечем, але без одягу й спеціального спорядження, розцінювався греками і римлянами як ознака германської дикості і варварства.

Традиційний європейський конкурсний бальний танець поступово дистанціювався від хореографії, зближуючись із спортивною хореографією.

Поняття бального танцю з'явилося у процесі підвищеної зацікавленості побутовими танцями у добу Відродження. Й хоча спочатку бальними називалися танці, що склали основу балу, ця назва пізніше поширилася й на всю розгалужену групу розважальних танців. Поступово позбавившись показної зовнішньої аристократичності, останні у своїх масових формах отримали назву «соціального», «суспільного», оскільки задовольняли потребу у невимушеному веселому спілкуванні.

Аматорський та професійний рух у сфері спортивного танцю відносять до одного з складних феноменів сучасного мистецтва. Він стрімко поширився з Європи та Америки на територію Австралії, Південної Африки, Нової Зеландії та країн Далекого Сходу приваблюючи своєю видовищністю численних прихильників спортивних танців.

Найбільш схильними вважати взагалі бальний танець як різновид спорту є танцівники-спортсмени й організатори конкурсів. Як бальні, так і спортивні танці характеризуються високим рівнем організації й дисциплінованості, позначені технічно складним рівнем виконавства, передбачаючи високу ефективність тренувального процесу. Висока конкуренто-насиченість зазначених видів танцю сприяє підвищенню рівня їх естетизованості.

Синтез танцювального мистецтва й спорту, характерний «входженням» художньої мови у велику кількість видів спорту – яскраве явище другої пол. XX ст. Тому перехід конкурсного бального танцю під егіду спорту треба розцінювати як закономірне явище: міжнародна організація, що займається виробленням правил суддівства і проведення змагання зі спортивних бальних танців на національному й міжнародному рівнях, 1990 р. була перейменована в Міжнародну федерацію танцювального спорту (IDSF) і досягла визнання як міжнародна організація, що представляє ще один вид спорту.

Конкурси з хореографічного мистецтва (від лат. *concursum* – збіг, зіткнення, зустріч) – творче змагання танцюристів і балетмейстерів із метою визначення і заохочення переможців. У 1920-ті рр. англійськими хореографами Імператорської спілки вчителів танців були піддані стандартизації тогочасні відомі танці: вальс, танго, швидкий та повільний фокстрот. Унаслідок започатковано конкурсні (від лат. *concursum*) танці, й відтоді бальний танець диференціювався на спортивний та соціальний.

У 1930-1950-ті рр. до конкурсних бальних додали ще п'ять латиноамериканських танців: джайв, пасодобль, румбу, самбу, ча-ча-ча. З другої пол. XX ст. спортивні танці охопили увесь світ. Їм внутрішньо притаманна віртуозна техніка виконавства, виразність і строгість танцювального малюнку, що інтегрують багатонаціональний хореографічний колорит народів світу й виступають засобом міжнародного спілкування.

Конкурсне виконавство спортивних бальних танців здійснюється за трьома програмами: європейською, латиноамериканською й так званою «десятькою» (остання за загальною кількістю танців). Любительські хореографічні чемпіонати світу проводить ISDF, а професійні – за ініціативою англійських танцювальних організацій. Найпрестижнішими у світі вважаються англійські конкурси, наприклад, UK Open. У США практикуються національні види конкурсів бальних танців із відповідною змагальністю: «American Smooth» й «American Rhythm». На кожному з конкурсів танцюристи демонструють свої знання, уміння, навички, талант. Оцінюється робота тієї або іншої танцювальної школи й мистецької персоналії тренера, визначається лідер. Причому конкурсним комітетом оцінюються загальне враження від окремого танцю або групи танців, оригінальність танцювальної композиції, правильність і чіткість виконання хореографічних елементів тощо. Конкурси свідчать не лише про розвиток людини у певній сфері (наприклад, у хореографії), але й рівень естетичної, моральної й фізичної вихованості кожного митця-спортсмена. Завдяки розгортанню конкурсного руху бальне танцювання набуло систематизації, елітарності та спортивної спрямованості. Стійко утвердилися терміни: «спортивні бальні танці», «спортивні танці» й навіть «танець-спорт», проте донині не вирішена проблема включення бальних танців до програми Олімпійських ігор, хоча це питання регулярно обговорюється на шпальтах світової спортивної преси.

На кожному змаганні з будь-якого виду спорту існує орган, що контролює, наскільки проведення цих змагань відповідає міжнародним правилам (інституція спортивного комісаріату в Україні). Обов'язком спортивного комісара є перевірка бальних костюмів на відповідність міжнародним правилам, рівня складності конкурсної програми категорії танцюриста. Правила по костюмах постійно удосконалюються і призначені підкреслювати спортивний напрям розвитку бальних танців: це, перш за все, зручність для танцюриста, профілактика травматизму, усунення так званої «гонки багатих» при вихованні почуття певної естетики та смаку. Дозволяється лише той костюм, який прийнято використовувати у даний час на змаганнях із спортивних танців.

Останнім часом програму конкурсів із бальних танців збагатив «формейшн», подібний до спортивних танців, але в ансамблевій інтерпретації. Турнір із стандартного виду формейшн включає Повільний фокстрот, Повільний вальс, Віденський вальс, Танго, Квікстеп, дозволяючи не більше 16 тактів при виконанні будь-якого

іншого танцю, включаючи латиноамериканські. Змагання з латиноамериканського виду повинні включати Ча-Ча-Ча, Самбу, Румбу, Джайв, Пасодобль, і будь-який інший латиноамериканський ритм, причому дозволяється не більше 16 тактів при виконанні будь-якого іншого танцю, включаючи стандартні [7].

У стандартному виді допускається відкрита і розімкнута хореографічна позиція (при сольному виконанні), що обмежується 8 тактами, зокрема для загальної хореографії дозволяється максимально 24 такти. Це не поширюється на латиноамериканські танці, де відкрита і розімкнута танцювальна позиція є нормальним явищем.

Тривалість конкурсного номеру команди формейшн не може бути більше шести хвилин, включаючи вихід та сходження з паркету. За правилами змагань від 2003 р., з цих 6 хвилин повинні оцінюватись не більше як 4,5 хвилини, що повинні бути чітко відзначені способом, який можна пізнати (початок і закінчення). Команди, що не дотримуються цих вимог, мають бути дискваліфікованими. Репертуар ансамблевості «формейшн» має бути по-сучасному змістовним, але художньо самотутнім. З метою забезпечення позитивної творчої змагальності на танцювальному майданчику щодо спортивних бальних танців запроваджену шкалу класів, відповідних рівневі хореографічної підготовки танцюристів й систему диференціації танцюристів за віковими групами. При виході на перше змагання його учасникам привласнюються найнижчі класи (Hobby або E) з подальшим просуванням у вищі, за умови перемоги на танцювальних змаганнях й за відповідної кількості очок. Вищий клас майстерності для танцюристів-любителів вважається М клас.

Виконавська техніка відіграє особливу роль у сучасній спортивній хореографії і є досить складною. У ній з'явилися контрастні й складні синкоповані рухи, зросла динаміка виконання окремих фігур та елементів. Наприклад, музичний розмір у танці пасодобль – 60 тактів на хвилину – при синкопованості рухів танцівник реалізує зі швидкістю до 240 рухів на хвилину, і, отже, 4 рухів за секунду [3].

Узагалі бальні танці є різновидом складно координаційних видів спорту. У будь-якому бальному танцеві окремі частини тіла рухаються різновекторно та у різних темпах, зумовлюючи рангову витонченість базових фігур. Характер бального танцю, його образність, пластика й танцювальна індивідуальність значною мірою залежать від костюму, спроможного підсилити художню мову танцю.

Найважливішими показниками оцінки суддями виступів учасників конкурсних бальних програм є їхні артистизм і емоційність. Артистизм проявляється передусім у вмінні створити у глядача танцювальними засобами реальний образ, який викликав би у нього високі емоційні переживання у вигляді катарсису. Зазначене стосується і спортивного танцю на паркеті, в оцінці якого головна увага звертається на емоційність переживань (експресію, виразність рухів і міміку) виконавців. Такі емоційні переживання проходять певні рівні: поведінковий, суб'єктивний, психофізіологічний. Поведінковий рівень проявляється через зовнішньо видимі, як правило, моторного характеру дії, рухи і реакції танцівників; суб'єктивний рівень – через індивідуальні вербальні вирази; психофізіологічний рівень передбачає осмислення індивідуально-типологічних особливостей в узагальненій художній образ. У переживаннях конкурсного спортивного танцю найбільше спостерігається поведінковий рівень, який фіксує мімічну діяльність і виразність рухів; все це веде до психофізіологічного рівня сприйняття, створюючи певний художній образ [6].

Як вид спорту бальний танець розвивається динамічно, однак, поки цей розвиток скоріше екстенсивний, ніж інтенсивний. Далеко не завжди зберігається необхідний баланс між прагненням до підвищення спортивних кондицій виступу (оснащення технічними прийомами та фізична підготовленість танцюристів) і створенням у танці виразної аури духовного діалогу пари, з властивою їй емоційністю й образністю. Серед спортивних новацій, що негативно вплинули на характер бальних танців, фахівці відзначають введення фігур підвищеної складності, неорганічних бальних хореографії, і швидкість руху. З прикрістю доводиться констатувати, що навіть на бальних конкурсах високого класу спостерігається зовнішня оболонка танцю, що проявляється в ошатних костюмах, засмаглому, стрункому тілі та технічному виконанні фігур. Позбавлений вимогливої оцінки публікою виконавської характерності та образності танцюристів, бальний танець сприймається як рядове спортивне змагання. Сучасній бальній хореографії бракує чіткої систематизації й чітких критеріїв суддівської діяльності журі. Тренувальна робота має здійснюватись педагогом-балетмейстером в орієнтації на розвиток творчого потенціалу танцювальної пари, її акторської майстерності. На кожному уроці викладач повинен націлювати танцюристів на індивідуальну інтерпретацію хореографічного образу, оскільки саме така методика сприятиме високій ефективності прищеплення стереотипів критичного мислення й реалізації потреби у творчому самовдосконаленні.

Таким чином, спортивний танець утворює окрему нішу у системі бальної хореографії, характеризуючись достатньо високим рівнем техніки виконавства і є яскравим репрезентантом синтезно-модернізованих модифікацій у хореографічному мистецтві. А його змагальність у загально-соціальному контексті є важливою ланкою між мистецтвом і спортом. У зв'язку з цим перспективним напрямом дослідження еволюції спортивного танцю є вивчення хореографічного мистецтва давньої Греції та Риму.

Список використаної літератури

1. *Лі Бо*. Підвищення спеціальної підготовленості на підставі аеробних можливостей у спортивних танцях : автореф. дис. ... канд. наук з фіз. виховання і спорту за спец. 24.00.01 – «Олімпійський і професійний спорт» / Бо Лі ; Нац. ун-т фіз. виховання і спорту України. – К., 2011. – 24 с.
2. *Михайловська О. А.* Удосконалення конструкції дитячого спеціального взуття для спортивних танців : автореф. дис. ... канд. техн. наук : 05.18.18 – «Технологія взуття, шкіряних виробів і хутра» / О. А. Михайловська ; Хмельниц. нац. ун-т. – Хмельниц., 2010. – 21 с.
3. *Мур А.* Бальные танцы / А. Мур. – М. : Астрель, 2004. – 320 с.

4. **Осадців Т. П.** Спортивні танці : навч. посіб. / Т. П. Осадців. – Л. : ЗУКЦ, 2001. – 340 с.
5. **Павлюк Т. С.** Закономірності та механізми еволюції бального танцю як одного з видів хореографії / Т. С. Павлюк // Вісник ХДАДМ. – 2008. – № 12. – С. 98–109.
6. **Танаєв В.** Психологія спортивного танця / В. Танаєв // Человек в мире спорта : Новые идеи, технологии, перспективы : тез. докл. Междунар. конгр. – М., 1998. – Т. 2. – С. 383–394.
7. **Україна. Правила змагань зі спортивного танцю федерації танцювального спорту України** / зі змінами та доповненнями від 01.08.2013 р. – Режим доступу : <http://www.dance.zp.ua>
8. **Хабарова С. В.** Структура гармонійного образу в сучасній бальній хореографії / С. В. Хабарова // Вісник міжнар. слов'ян. ун-ту. – Х., 2007. – Т. 10. – № 1. – С. 54–57.

Резюме

Розглядаються особливості спортивного танцю як виду конкурсної бальної хореографії. Підкреслюється, що його змагальність у загально-соціальному контексті є важливою зв'язуючою ланкою між мистецтвом і спортом.

Ключові слова: танець, бальний танець, спортивний танець, хореографія, конкурс, формейшн, м'язова енергія.

Summary

Bogdanova M. Sports dance in the ball choreography system

The article discusses the features of the sports dance as a form of the competitive ball dance. It is emphasize that its competitiveness in the general social context is an important link between the art and sport.

Key words: dance, ball dance, sport dance, choreography, competition, formation, muscle energy.

Анотация

Богданова М.В. Спортивный танец в системе бальной хореографии

Рассматриваются особенности спортивного танца как вида конкурсной бальной хореографии. Подчеркивается, что его состязательность в общесоциальном контексте является важным связующим звеном между искусством и спортом.

Ключевые слова: танец, бальный танец, спортивный танец, хореография, конкурс, формейшн, мышечная энергия.

Надійшла до редакції 9.12.2014 р.

УДК 792.78:599.537

О.О. Логвінова

ШОУ З ДЕЛЬФІНАМИ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ

Актуальним постає питання про вивчення нових синкретичних форм видовищної культури, що відповідають вимогам сучасності, містять особливі художні прийоми та засоби виразності. Поєднання музики і світла, театру та кіно, цирку й естради, пластики і живопису, вуличних і сценічних форм мистецтва все це призводить до формоутворення сучасного видовищного «продукту», який задовольняє, а інколи й випереджає, очікування глядачів.

Актуальність даної статті визначається тим, що відбувається становлення нової форми видовищної культури – шоу з дельфінами, постановка якого включає не лише номери різних жанрів, у тому числі – з морськими тваринами, а й ще один важливий компонент – арт-терапевтичну складову. Протягом останніх двох століть дослідників цікавить вплив мистецтва на людину, її психологічний стан, та в цілому вплив на здоров'я. Тенденція останніх десятиріч – перехід глядача з пасивної ролі споглядальника до активної участі і, навіть, співавторства. Тож актуальним є розгляд відносин автор-виконавець-глядач у контексті сучасних форм та жанрів видовищної культури.

Мета статті – визначити художній потенціал такої інноваційної форми видовищної культури, як шоу з дельфінами, що об'єднує театральні, циркові, розважальні, науково-пізнавальні та арт-терапевтичні властивості.

Дослідженню мистецько-видовищних форм сучасної культури в їх динаміці присвячено роботи О. Войцехівської [3], Л. Наумової [8] та К. Станіславської [13]. Ці науковці визначають нові поняття, здійснюють жанровий розподіл, аналізують тенденції та перспективи розвитку сучасної видовищної культури. Вивченню особливостей розвитку масових видовищ присвячені дослідження В. Бабенко [2], А. Гуревича, Ю. Жданова, С. Лконникової, М. Кагана, А. Скрипки [12] та А. Шендрика. Питання особливостей сприйняття видовища глядачем піднімає А. Банфі, аналізуючи основні ознаки масового видовища, а саме його дієвість й колективність.

На особливу увагу заслуговують дослідження циркового мистецтва, тенденцій його розвитку та притаманної йому естетики у працях Н. Давидової, Т. Коломієць, Ю. Дмитрієва, І. Селезньової-Редер, А. Житницького, А. Курінної [5]. Саме жанри циркового мистецтва сьогодні набувають розвитку в формі окремих видовищних проєктів, де зустрічаються елементи роботи з тваринами, клоунада, акробатика, що існують вже не на арені цирку, а на інших майданчиках.

Наступний невід'ємний елемент видовищної культури – гра. Еволюцію гри від ритуальних дійств до сучасних театралізованих видовищ досліджували В. Брабіч, П. Гуревич, К. Жигульський, Г. Плетньова та Г. Плеханов. Ця тема у контексті нашого дослідження є важливою з двох причин: по-перше, відносини між глядачем та виконавцем у контексті видовищної дії часто схожі на ігрові (застосовується інтерактивне залучання глядача в процес); по-друге, для дресированих тварин їх виступ – це взагалі одна єдина гра з тренером, завдяки якій будується номер як одиниця шоу.

Питання арт-терапії, її проявів, форм та особливостей застосування досліджуються у працях Т. Грабенко, М. Кісельової, Т. Колошиної, О. Копитіна [10], В. Нікітіна, А. Осипової та Н. Пурніс. Ці науковці доходять висновків стосовно нового впливу на емоційний стан людини засобами творчості – арттерапії, аналізують межі застосування, здатності психокорекції, соціальну та комунікативну роль в сучасній культурі.

Окремої уваги потребують дослідження роботи з дельфінами у контексті постановки театралізованого шоу, але наукових статей з цього приводу поки що немає, лише статті-анонси, інтерв'ю з тренерами дельфінів [11], розповіді наукових дослідників тваринного світу, міркування спеціалістів, що здійснюють дельфіно-терапію як вид медико-психологічного лікування. Особливе місце посідає книга Карен Прайор «Ті, що несуть вітер» [9], в якій в художній формі викладено досвід авторки – тренера дельфінів. Також викликає інтерес біографічна книга Ж. Майоля «Людина-дельфін» [7], в якій автор – спортсмен-підводник, – розповідає, спираючись на власний досвід, про любов до моря, можливості спілкування з дельфінами в природному середовищі, особливості їхньої поведінки та здатність до тренування або співпраці з людиною. Важливо приділити увагу ще одному аспекту спілкування людини з дельфінами, – це анімало-терапія як метод психотерапії, де тварин використовують для лікування людських хвороб [6], в нашому випадку це дельфіно-терапія [1].

Цікавою та малодослідженою формою сучасної видовищної культури є шоу з дельфінами. Перші подібні виступи з'явилися в 1938 р. у США в місті Сент Огастін із появою першого дельфінарію – великий акваріум з морською водою, призначений для утримання дельфінів з метою їх дослідження, тренування та показу відвідувачам [4]. Сьогодні дельфінарії існують майже в усіх країнах світу, зокрема в Україні нараховується 10 діючих закладів, в яких проводяться шоу з дельфінами, що належать до мистецько-видовищної форми в контексті сучасної культури. Існує певна специфіка, що відрізняє шоу з дельфінами від інших жанрів видовищної культури. По-перше, незвичний сценічний майданчик, що складається з басейну, де живуть дельфіни та помосту, на якому виступає тренер та інші морські тварини (морські котики, морські леви, пінгвіни). Це головна особливість будь-якого дельфінарію, де глядачі розташовані по периметру уздовж басейну, ніби в цирку навкруги арени або на стадіоні, але в меншому масштабі, а одна стіна виконує роль театральних декорацій, фонові завіси та куліс водночас, з неї виходять на поміст учасники шоу. По-друге, артисти шоу це тренери та самі дельфіни, виступи яких мають сюжет, що анонсує та коментує ведучий. Сюжет номеру складається з ігрових ситуацій, які презентує ведучий, а виконує тварина під керівництвом тренера, наприклад, морські котики змагаються в майстерності танцювати рок-н-рол, аплодуючи один одному, чи морського лева представляють як справжнього джентльмена, котрий спочатку запрошує на танець дівчинку дельфіна, а потім робить сюрприз ведучій – приносить їй квіти, тощо. По-третє, програма виступу в більшості інтерактивна, де глядач вболіває за змагання дельфінів навипередки, повторює за морськими тваринами рухи чи оплески, кидає м'яча тварині виконавцю, отримує водні бризки, якщо дельфіни хочуть пожартувати над глядачами. І, по-четверте, програма шоу має пізнавальний характер, завдяки якому глядачі дізнаються про особливості життя тварин на волі та в дельфінарії, їх можливості, здатності, особливості поведінки тощо.

У цілому шоу ґрунтується на видовищному компоненті та побудоване по наростаючому, де глядачеві з кожним номером стає все цікавіше, а елементи, які виконують дельфіни, ускладнюються. Останнім найбільш видовищним номером програми є демонстрація роботи тренера з дельфіном в парі (катання на дельфіні, сальто з води, занурення та вистрибування тощо).

Основою будь-якого номеру в шоу з дельфінами, як і в цирку, є трюк. Трюк цирковий є окремим закінченим фрагментом будь-якого циркового номеру, цілком самостійний та замкнений в собі, що впливає на глядача таким реально виконуваним рішенням завдання, яке лежить поза звичайного кола уявлення і в цьому колі здається нерозв'язним або нездійсненним [14]. Трюк викликає захоплення, подив, змішані відчуття страху за виконавця та радості за успішне виконання номеру. Саме на трюковій основі відбувається шоу з дельфінами, які виконують акробатичні піруети, змагаються навипередки, грають з м'ячем, навіть малюють і танцюють. Таким чином, можна було б віднести шоу з дельфінами до циркового мистецтва, але існує ціла низка відмінностей.

Усталена система жанрової палітри та її різнобарвність, конферансьє, драматургічна побудова, спосіб монтажу номерів, – всі ці особливості притаманні цирковому мистецтву. В шоу з дельфінами бачимо лише окремі елементи, а в цілому його побудова більш схожа на театральну виставу з елементами імпровізації в силу непередбачуваності тваринного світу. Але і виставою в чистому вигляді це вважати не можна, бо в шоу є ведучий, що спілкується з глядачами та коментує виступи морських тварин. Також шоу має елементи театралізації, що виражаються у світловому та музичному оформленні, персоніфікованих ведучих, сценарному ході тощо. Таким чином, шоу з дельфінами складна синтетична мистецько-видовищна форма, що демонструє глядачам трюкові номери з морськими тваринами, які, в свою чергу, театралізовані та сценарно-посаджені через представлення й коментарі ведучого, що несуть пізнавально-розважальний та арт-терапевтичний характер. За думкою О. І. Копитіна, арт-терапія – метод психологічної розгрузки через

залучення людини до творчого процесу, що здійснюється не вербально та надає можливості людині розкрити свій потенціал, не вдаючись до втручання психологів чи психотерапевтів [10]. В цілому – це лікування мистецтвом, що стає популярним сьогодні. Таке пограничне розташування, що відображається і в назві явища (арт – мистецтво, терапія – лікування) є симптомом для сучасної культури. Розмиття меж жанрової структуризації – найхарактерніша риса сучасної культури в цілому, та видовищної культури зокрема, до якої належить досліджувана нами мистецько-видовищна форма – шоу з дельфінами. В контексті соціокультурної парадигми «візуального повороту» видовищність набуває нового поглибленого розвитку, особливо в мистецькій сфері. «Сучасне видовище з об'єкту споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі у дійстві самого глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця» [13; 14]. Таким чином, шоу з дельфінами виконує як функцію розважальну, естетичну, так і арт-терапевтичну, залучаючи глядача до дії, до творчості.

Згідно наукових досліджень, процес спостереження роботи тренера з дельфіном особливим чином впливає на глядача в контексті видовища. Доведено, що спілкування з дельфінами позитивно впливає на емоційний стан людини, має психокорекційні здатності і використовується навіть в медичних цілях [1]. Але нас цікавить вплив, який морські тварини встигають оказати на глядача під час шоу.

Згідно опитування, проведеного в дельфінаріях України, кожен третій під час шоу плаче, відчуваючи емоції щастя та подиву, гордості за природу, жалю до себе, згадуючи про перше кохання та ін. Найсильніші емоції виникають під час найскладніших трюків із тренером, що завжди супроводжуються урочистою динамічною мелодією. Таким чином відбувається емоційне очищення, знімається напруга, глядач отримує заряд позитивних емоцій, що є однією з визначальних якостей видовища як такого. У контексті сучасної видовищної культури, шоу з дельфінами спрямоване на масового глядача, будується на комерційній основі, але, водночас, дельфінарії основну увагу приділяють утриманню тварин в належному стані, зберігаючи та охороняючи природу.

У цілому роль видовища у постіндустріальній культурі набуває надзвичайно важливого значення у тому сенсі, що воно починає зазіхати на статус провідної ознаки епохи [8]. Ідея нідерландського історика, філософа та теоретика культури Й. Гейзінги про *homo ludens*, людину, що грається, у проекції на усі сфери культури набуває значення суцільної гри у мистецтво, у політику і, зрештою, гри у життя. Тотальна гра у переставляння образів, змістів, сенсів охоплює культуру. Світ перетворюється, за думкою французького філософа Г. Дебора, на перелік вистав, і загалом на велику виставу, чи, точніше, велике видовище [8]. Важливим є той факт, що і для дельфінів по суті життя в дельфінарії перетворюється на гру, бо їх виступ – це суцільний набір ігор з тренером, а коли тварина не в настрої, то і гра не відбувається, тобто з шоу випадає один чи декілька номерів. Як різновид масового видовища, шоу з дельфінами активізує культурне життя суспільства, актуалізуючи його основні сенсожиттєві цінності. Особливе значення аналіз видовищ має для теорії культури, оскільки дозволяє розглядати всі її елементи, що постійно передаються традицією і поновлюються в кожному поколінні, а також нові її елементи, нинішню епоху та тенденції, прагнення, проблеми [3]. О. Войцехівська вважає, що видовище служить приводом для осмислення майбутнього, створення зразка ідеального суспільного стану, бачення перспектив розвитку культури. Масове видовище акумулює енергію колективу, організовує соціальний досвід особистості, формує її творчу уяву [3]. Отже, під час шоу з дельфінами глядач пізнає нові наукові факти про морських тварин, отримує психологічну розгрузку чи зняття стресу шляхом непрямого впливу дельфіно-терапії, розважається, отримуючи враження від трюкової основи виступів артистів дельфінів і тренерів, а також відчуває низку емоційних сплесків, що інколи наближаються до відчуття катарсису.

Якщо розібрати шоу з дельфінами як культурний продукт, то зрозуміло, що існують особливі шоу-технології як засоби організації та реорганізації соціального простору, застосування яких спрямоване на підвищення ефективності у вирішенні певних завдань управління, що досягається включенням у різні соціальні процеси компонентів шоу [12]. На думку В. Бабенко, осмислюючи комунікаційний поступ аудіовізуальної культури, маємо підстави виокремити: шоу як соціокультурний продукт (контент) та шоу як допоміжний інструмент менеджменту (технологія) [2; 413]. На нашу думку, шоу з дельфінами – соціокультурне явище, завдяки якому формується низка комунікацій серед глядачів, виконавців, спеціалістів зі сфери роботи з морськими тваринами. В цілому, поява дельфінарію в місті, що не є прибережним, – подія для городян, в яких з'являється можливість доторкнутися до незвіданого та бажаного морського світу, який викликає захоплення у більшості людей, особливо мешканців таких індустріальних міст, як Харків, Донецьк, Дніпропетровськ тощо.

У контексті сьогодення термін «шоу» переноситься в сферу культури і мистецтва та визначається як пишне сценічне видовище за участю зірок естради, цирку, спорту, джаз оркестру, балету на льоду і т.п.; як яскраве естрадне видовище чи розважальна програма; щось показне, розраховане на шумний зовнішній ефект. Сучасні технології ще одна важлива характеристика і вже неодмінна складова шоу (телевізійних чи сценічних). Шоу з дельфінами це як раз той випадок, коли новітні технології не потрібні, щоб вразити глядача, а саме майстерність тренера, взаємодія людини з твариною ось що вражає, надихає та надає віри в майбутнє, спонукає замислитися не лише про себе, а й про світ в цілому, наше місце в ньому.

Ще одна особливість шоу з дельфінами полягає в тому, що воно цікаве і дорослим, і дітям. Тому існує додаткова ознака соціокультурності досліджуваного явища: відвідування дельфінарію усією родиною є приводом для спільної дії її членів, спілкування батьків з дітьми в позитивному напрямку, налагодження стосунків під час відпочинку, спільне пізнання світу, відкриття та враження від самого шоу, спогади про яке будуть повертати родину до емоційно піднесеного та об'єднуючого стану.

Щодо підготовки дельфінів до виступу, треба зауважити, що існує певна методика відпрацювання номерів та елементів програми. Дельфінів не дресирують, їх тренують як спортсменів, тому їм потрібне щоденне тренування під керівництвом тренера, який є для дельфіна партнером по сцені. Дружні стосунки тренера з дельфіном особливі, бо лише він може годувати тварину, лише з ним дельфін буде виступати, а сам виступ для дельфіна – це захоплююча гра. Поступово артиста-дельфіна привчають і до контактної роботи з глядачами, тобто іншими людьми: фотографування на помості, а потім і спільне купання в басейні, дельфіно-терапія. Але особливості взаємодії людини з дельфінами до кінця не вивчені. Практика дельфінаріїв нова для культури України, про що свідчать уривчасті дослідження цього соціокультурного явища.

Таким чином, можна зробити висновки:

- шоу з дельфінами має низку особливостей, що відрізняють його від інших жанрів видовищної культури: незвичний сценічний майданчик, що складається з басейну та помосту; артисти шоу – це тренери та самі дельфіни, виступи яких мають сюжети, що анонсує та коментує ведучий; інтерактивність програми та номерів, науково-пізнавальний характер шоу;
- видовище в дельфінарії характеризується особливим набором функцій: естетична, розважальна, науково-пізнавальна, вражаюча (цирковий трюк), компенсаторна, виховна, гедоністична та арт-терапевтична;
- дельфінарій та шоу з дельфінами посідають окреме місце в сучасній видовищній культурі, набуваючи якостей соціокультурного явища, важливого для розвитку нових висот в мистецтві, відкриттів в сфері дельфіно-терапії, розвитку еко-виховання та нової форми сімейного дозвілля;
- театралізовані шоу за участю тварин приваблюють цікавість глядачів, завдяки легкості мистецько-видовищної форми та надзвичайної майстерності тренерів разом із тваринами, які навчилися дивовижним трюкам;
- шоу з дельфінами визначається як синкретична мистецько-видовищна форма, яка поєднує в собі циркове мистецтво, естрадні жанри, елементи театралізації та відбувається на нестандартному майданчику навкруги басейну;
- вивчення взаємодії людини та дельфіна, їх взаємовпливу лише започатковано в науковому дискурсі, тому визначення особливостей структури, побудови, функцій та якостей цього явища потребує уточнення.

Таким чином, науковий внесок дослідження полягає в наступному: вперше виокремлено і проаналізовано особливості розвитку нової культурно-мистецької форми шоу з дельфінами, в якій відбувається синтез театральних, циркових, розважальних, науково-пізнавальних та арт-терапевтичних властивостей. Результати дослідження можливо використовувати при створенні науково-методичних програм виховання студентів мистецьких напрямів і у створенні програм із курсів «Режисура естради та масових видовищ», «Режисерські системи», «Економіка шоу-бізнесу», «Технічні засоби масових свят», «Історія естради та цирку».

Перспективи подальшого дослідження вбачаються у визначенні нової мистецько-видовищної форми шоу з дельфінами, як важливої складової видовищної культури. Дослідження впливу дельфінів на глядача дозволить просунути вперед у вивченні не лише важливих функцій шоу, а й у дослідженні його впливу на глядача. Відсутнім є аналіз драматургічної побудови шоу з дельфінами, не досліджена історія появи та розвитку дельфінаріїв в Україні. Перспективним є також вивчення особливостей режисури шоу з дельфінами як складної синкретичної форми. Нове явище дельфінотерапії, шоу з дельфінами, нові видовищні форми все це викликає інтерес для подальших досліджень сучасної культури.

Список використаної літератури

1. **Аршава І. Ф.** Особливості корекції емоційного стану дітей за допомогою дельфінотерапії [Електронний ресурс] / І. Ф. Аршава, Ю. О. Антонюк // Вісник Дніпропетров. ун-ту. – Режим доступу : <http://www.stationline.org.ua/psih/53>
2. **Бабенко В. В.** Видовищні комунікації : методи та форми взаємодії, естетична норма видовищності / В. В. Бабенко // Вісник Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка. Серія : Журналістика. – 2011. – Вип. 34. – Ч. 2.
3. **Войцехівська О. І.** Масова культура і масова свідомість в контексті сучасних соціокультурних трансформацій [Електронний ресурс] / О. І. Войцехівська. – Режим доступу : <http://www.infolibrary.com.ua/bookstext11383.html>
4. **Гринева О.** Природа и мы [Электронный ресурс] / О. Гринева. – Режим доступа : <http://www.rubezh.eu/Zeitung/2009/05/19.htm>
5. **Курінна Г. В.** Драматургія циркового видовища в контексті концепції гри / Г. В. Курінна // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – Х., 2007. – № 12. – С. 80–86.
6. **Лукьянченко Н.** Анималотерапия [Электронный ресурс] / Н. Лукьянченко. – Режим доступа : <http://nadoest.com/animoterapiyana>
7. **Майоль Ж.** Человек и дельфин / Ж. Майоль. – М. : Мысль, 1987. – 256 с.
8. **Наумова Л. М.** Видовище як феномен культури. Філософський аспект : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04 / Л. М. Наумова ; Київ. нац. ун-т будівництва і архітектури. – К., 2004. – 198 с.
9. **Прайор К.** Несущие ветер / К. Прайор. – М. : Мир, 1982. – 304 с.
10. **Практикум по арттерапии** / под ред. А. И. Копытина. – СПб. : Питер, 2001. – 448 с. : ил.
11. **Самарина Ю.** Интервью с дельфином – как стать тренером дельфинов? [Электронный ресурс] / Ю. Самарина. – Режим доступа : <http://www.perekop.info/blackseadolphins>

12. *Скрипка А.* Шоутехнології як форма соціальної комунікації : автореф. дис. ... канд. соціол. наук : спец. 22.00.04 – «Спеціальні та галузеві соціології» / А. Скрипка. – Х., 2010. – 20 с.

13. *Станіславська К. І.* Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / К. І. Станіславська. – К. : НАКККіМ, 2012. – 320 с. : іл.

14. *Цирковой словарь* [Электронный ресурс] // Цирк. – Режим доступа : [http://terraincognito.ru / content/view/2/3/](http://terraincognito.ru/content/view/2/3/)

Резюме

Розглядаються особливості сучасної форми видовищної культури шоу з дельфінами, в якому спостерігається синкретизм театрального та циркового мистецтва, естради та арт-терапії. Аналізується роль даного жанру в соціокультурному житті людей, визначаються особливості підготовки шоу, роботи з представниками тваринного світу, визначаються елементи театралізації, що використовуються в сценічній дії, вплив шоу на глядача.

Ключові слова: Шоу з дельфінами, видовищна культура, арт-терапія, дельфінотерапія, театралізація, циркове мистецтво, гра.

Summary

Logvinova O. Shows with dolphins as a socio-cultural phenomenon of the entertainment culture

There is feature of the modern form of spectacular culture the show with dolphins, in which there is syncretism theater and circus arts, pop and art therapy. There is studied the role of the modern genre in social and cultural life of the people determined peculiarities of the show, working with wildlife, also there is analysis of theatrical elements which used in the stage action, and the impact on the viewer.

Key words: show of dolphins, spectacular culture, art therapy, dolphin therapy, theatricalization, circus art, game.

Аннотация

Логвинова О.О. Шоу с дельфинами как социокультурное явление зрелищной культуры

Рассматриваются особенности современной формы зрелищной культуры шоу с дельфинами, в котором наблюдается синкретизм театрального и циркового искусства, эстрады и арттерапии. Анализируется роль данного жанра в социокультурной жизни людей, определяются особенности подготовки шоу, работы с представителями животного мира, определяются элементы театрализации, которые используются в сценическом действии, а также влияние шоу на зрителя.

Ключевые слова: шоу с дельфинами, зрелищная культура, арттерапия, дельфинотерапия, театрализация, цирковое искусство, игра.

Надійшла до редакції 30.10.2014 р.

УДК 008:745.04(477.5)

Т.В. Пуларія

АРХЕТИПОВІ ПІДСТАВИ АНАЛІЗУ КОЛОРИСТИКИ ДЕКОРАТИВНИХ РОЗПИСІВ ВЕСІЛЬНИХ СКРИНЬ НИЖНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Філософи, психологи та митці давно замислювалися над впливом кольорів на самопочуття людини. Давні індузи вважали людину «світлоносною» («теджасі»), маючи на увазі єдність кольорів та «соків» тіла. Згідно доктрин індійських йогів людський організм – складне переплетіння вібрацій звуків та кольорів, мелодій, світлових потоків, що своєю динамікою визначають життєдіяльність в психічне життя людини [2; 5]. Такі сенситиви як Р. Штайнер, Е. Кейсі, Ванга мали свої класифікації типів людини в залежності від кольорів випромінювання їх аур. Художник В. Кандинський писав, що «колір є засобом, яким можна безпосередньо впливати на душу» та «колір – це клавіші; око – молоточок; душа – багатострунний рояль» [4; 45].

У результаті тисячі психологічних досліджень у різних країнах світу зроблено висновок, що кожний певний колір викликає у будь-якої людини, незалежно від культурної верстви, раси, статі, соціального стану, не лише однакове сприйняття, а й однакове враження. Так, помаранчево-червоний діє на кожного збуджуюче, синій – заспокійливо. В цьому міститься об'єктивна загальна значимість психології кольору [6; 115–116], а відтак, його архетипна природа.

Фундаментальні дослідження у галузі психології кольору дозволили швейцарському психологу М. Люшеру створити колірний тест – «проекційну» та «психоенергетичну діагностичну методику» оцінки особистості, засновану на перевазі у виборі кольорів (за різними варіантами тесту їх може пропонуватися 8, 16, 64) [3; 432]. Беручи до уваги той факт, що чотиримірність закладена у природі людської свідомості (чотири сторони світу, чотири пори року, чотири першоеlementи, чотири темпераменти тощо), науковець дійшов висновку щодо існування чотирьох основних кольорів – синього, зеленого, червоного та жовтого. Вони

утворюють повне кольорове коло – втілення цілісності і гармонії, а також являють собою фундаментальні психічні потреби. Червоний колір збуджує, стимулює, активізує, отже викликає у людини впевненість у своїх силах. Синій передає почуття спокою і задоволення, співвідноситься із станом захищеності (блакитна накидка Богоматері) та самообмеженості. Зелений – викликає відчуття твердості або міцності, відповідає почуттю внутрішньої стабільності, наполегливості, послідовності, самоутвердження, самоповаги. Жовтий колір породжує відчуття легкості, радості, широти, розквітачності, тому співвідноситься з почуттям свободи та самовираження. Гармонійна людина, як вважає М. Люшер, володіє чотирма відчуттями, таким чином виявляючи свою цілісність [6; 61–67].

Аналіз колористики в традиційному образотворчому мистецтві, зокрема, у декоративних розписах як виді народного малювання, на основі колірного тесту Люшера може стати одним із засобів етнопсиходіагностики. На теренах Нижньої Наддніпряниці багатим матеріалом для дослідження у цьому напрямі є весільні скрині к. XIX – поч. XX ст. – сакральні предмети матеріальної культури українців.

Мета статті – використовуючи метод колірних виборів Люшера та враховуючи традиційність розпису, показати, як колористика скринь відбила основні психоенергетичні особливості мешканців досліджуваного регіону. При цьому враховувалися не тільки наявність кольорів у розписах, а і їх поєднання між собою.

Перш за все, необхідно зазначити, що скриня як предмет матеріальної культури, функціонально призначений для зберігання жіночого одягу, володіла всіма властивостями сакрального предмету. Скриня була невід’ємною частиною весільного обряду, що знаменує перехід з одного соціально-вікового стану в інший, а її розпис мав величезний інформаційно-енергетичний потенціал, був тим архетипним кодом, в якому зашифровувалися – через елементи орнаменту, їх композицію, гаму кольорів – уявлення про людину, її місце в макрокосмі і в просторово-часовому континуумі, а також побажання добра, процвітання, багатства, фізичного і духовного здоров’я всьому Роду.

Скрині передавалися з покоління в покоління по жіночій лінії, вони були сімейними реліквіями. Ось чому збереглися у доброму вигляді. А ще тому, що майстри володіли секретами обробки деревини й виготовлення та застосування фарб, основні кольори яких – зелений, червоний, синій і жовтий. Звернемо увагу, що нижньонаддніпрянська скриня – це, в основному, скриня чотирьохколірна. Вона поєднала основні кольори, а отже несе у собі світосприйняття цілісної, гармонійної людини. Однак, різне за обсягом та сполучуваністю співвідношення кольорів дає нам змогу зробити більш детальну етнопсиходіагностику.

Вибір першого кольору, за М. Люшером, є важливим у функціональному значенні. Яким саме він був на скринях, не викликає сумніву. Адже, як відомо, техніка розпису передбачає першочергове нанесення тла. Отже, фоновий колір, якому і віддано перевагу, – перший, що задає тональність і відбиває регіональні психологічні уподобання щодо бажаної життєвої стратегії. У різних регіонах України тло скринь, на якому виконані розписи, відмічено різноманіттям кольорів, як основних (синій, жовтий, зелений, червоний), так і допоміжних (коричневий) [7]. Нижньонаддніпрянські скрині мають зелене тло, що ріднить їх із скринями центральних регіонів України, передусім, Черкащини, Київщини, Полтавщини (в останньому досить часто зустрічається і синє тло). Зелений колір співвідноситься із стихією землі. Перевага його серед інших кольорів свідчить про самовпевненість та намагання переконати всіх у важливості власних цінностей, матеріальних чи духовних. Відчуття гордості, влади, сили, керівне начало, а також контроль, критичний аналіз та послідовна логіка – характеристики «зеленої» поведінки. Крім того, це і бажання мати здоров’я, довго та краще жити [5; 191–192]. Розглянута семантика зеленого кольору цілком відповідає сакральній функції весільної скрині, розпис і колористика якої саме і втілювали енергію життя, добробуту, процвітання як суспільні моральні прерогативи.

Відіграє роль послідовність у виборі наступних кольорів. Не маємо даних щодо послідовності нанесення розпису, однак можемо припустити, що вона визначалася згідно композиційної ролі кольору. Отже, зелений колір тла нижньонаддніпрянської скрині доповнюється червоним як найуживанішим у розписі. За М. Люшером, таке поєднання кольорів можна тлумачити як «вольовий намір»: «воля до самоствердження (зелений) підсилюється активним червоним до бажання здійснити власні наміри» [5; 204]. І зелений, і червоний – обидва автономні кольори, ті, що впливають. Їх розташування поряд підкреслює ініціативу і самовизначення [5; 184], тактику та мету [5; 179].

Переважає червоного у розписах, де на другому плані стоїть синій, має значення «душевної, сердечної активності»: «душевний спокій (синій) доповнюється активністю (червоний) та створює гармонію» [5; 205]. Червоний як основний може поєднуватися з жовтим, що не завжди виступає на скринях як самостійний, а лише як відтінюючий. Отже, маємо значення «розквіту діяльності»: «прагнення до переживань (червоний) підсилюється поведінкою чекання (жовтий) до екстенсивного розквіту діяльності» [5; 205]. У досить рідкому прояві жовтого на зеленому тлі вбачаємо ледве відбиті риси «настороженої вимогливості»: «самоствердження (зелений) та напруга очікування (жовтий) сприяє тому, що людина знаходиться у нетерплячій готовності» [5; 204]. Таким же нечастим є і синій на зеленому – «обережний (делікатний) контроль»: «спокій (синій) підтримується напруженим самоствердженням» [5; 204]. У ролі відтінюючого може виступати і білий колір: частіше, у поєднанні з червоним, рідше – із синім. М. Люшер не виділяє його як функціональний, а лише як відсутність кольору взагалі (як і чорний). На нашу думку, він може підкреслювати функцію основного кольору, який він відтінює (червоного або синього). Чорний колір на скринях зустрічається досить рідко, у вигляді окремих штрихів, завитків або автографа майстра на зеленому тлі. Чорний як додаток до зеленого – «уперта пихатість»: «самоствердження (зелений) переростає у неминучу вимогу (чорний)» [5; 205].

Отже, колірний тест Люшера дозволяє виділити такі основні психоенергетичні особливості мешканців нижньонаддніпряньського регіону: ініціативність; самовизначеність; самовпевненість; життєлюбність; цілеспрямованість; сердечність; сприйнятливості до переживань; делікатність; зрідка – деякий прояв амбіційності, притаманний саме конкретним творчим особистостям – майстрам розпису скринь. Даний висновок підтверджується і демографічними даними щодо складу та руху населення на теренах Нижньої Наддніпрянщини у період кінця XVIII ст. Саме з цього часу тут починається активний приплив запорізьких переселенців і утворення казенних слобод із вільними від кріпацтва людьми, що і зумовило специфічний характер формування духовної культури у даному історико-етнографічному регіоні. Щодо населення Катеринославської губернії (місця виготовлення та оригінального декоративного розпису весільних скринь саме з к. XVIII ст. [10]), то згідно зі статистичними даними 1915 р. воно становило 3 430 379 осіб, із них переважна більшість – колишні казенні селяни (1 618 586 осіб), вільні хлібороби – 728 616 осіб, колишні поміщицькі селяни – 459 046 осіб, міщани – 300 157 осіб, колоністи – 115 902 осіб тощо [1].

Варто зазначити, що розглянута семантика кольорів невід’ємна від семантики орнаментики у розписах скринь, де основними елементами стилізованого рослинного орнаменту є коло, трикутник, хрест, спіраль, мандала. Аналізу цих та інших архетипових проєкцій у розписах нижньонаддніпряньських весільних скринь автор статті присвятив окремі розвідки [8, 9].

Перспективним вважаємо подальше дослідження образотворчих засобів виразності у народному мистецтві. Адже саме вони, за відсутності сприятливих умов для розвитку національної мови, національної літератури, аж до початку XX століття, зберегли архетип в етнічно забарвлених візуальних символах.

Список використаної літератури

1. *Державний архів Дніпропетровської обл. (ДАДО)*. – Ф. 11. – Оп. 1. – Д. 1344. – Л. 8–11.
2. *Драгунский В.* Наития древних и современные открытия // Цветовой личностный тест : практич. пособ. / В. Драгунский. – Мн. : Харвест, 1999. – С. 5–9.
3. *Драгунский В.* Некоторые замечания об использовании цветотеста М. Люшера // Цветовой личностный тест : практич. пособ. / В. Драгунский. – Мн. : Харвест, 1999. – С. 432–440.
4. *Кандинский В.* Действие цвета // О духовном в искусстве / В. Кандинский / [Предисл. к рос. изд. В. Михайлина]. – М. : Архимед, 1992. – С. 41–45.
5. *Люшер М.* Оценка личности посредством выбора цвета / М. Люшер // Драгунский В. В. Цветовой личностный тест : практич. пособ. – Мн. : Харвест, 1999. – С. 172–208.
6. *Люшер М.* Четырехцветный человек, или путь к внутреннему равновесию / М. Люшер // Драгунский В. В. Цветовой личностный тест : практич. пособ. – Мн. : Харвест, 1999. – С. 61–126.
7. *Орел Л.* Мальоване дерево : Наївний живопис українського села / Л. Г. Орел. – К. : Родовід, 2003. – 232 с. : іл.
8. *Пуларія Т. В.* Архетипові образи в декоративних розписах Нижньої Наддніпрянщини XIX – поч. XXI ст. у контексті сучасних духовних шукань / Пуларія Т. В. // Культура народів Причорномор’я : [научн. журн.]. – 2009. – № 155. – С. 98–104.
9. *Пуларія Т. В.* Весільні скрині Нижньої Наддніпрянщини як джерело локальної історії / Пуларія Т. В. // Зб. пр. молодих вчених та аспірантів / Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України. Т. 19 (у 2-х кн.). Тематич. вип. : «Джерела локальної історії : методи дослідження, проблеми інтерпретації, популяризація». Кн. II, ч. 2. – К. , 2009. – С. 274–287.
10. *Яворницький Д. І.* Через Дніпрові пороги: географічно-історичний нарис // Дніпрові пороги: Альбом фотографій з географічно-історичним нарисом / Д. І. Яворницький. – Х. : Держ. вид-во України, 1928. – С. 9–76.

Резюме

Аналіз колористики традиційних декоративних розписів весільних скринь Нижньої Наддніпрянщини к. XIX – поч. XX ст. за методом кольорних виборів Люшера розглядається як можливий засіб етнопсиходіагностики.

Ключові слова: архетип, весільна скриня, традиційний декоративний розпис, етнопсиходіагностика, колірний тест Люшера, Нижня Наддніпрянщина.

Summary

Pulariya T. Archetype basses of the analysis of colors in decorative painting of wedding chests of Lower Dnieper area of late XIX – beginning of XX c.

The color analysis of traditional decorative painting on Lower Naddnipyrianschina Region at the end of the XIX-th – beginning of the XX-th century wedding chests by the Luscher method of color selections is examined as a possible way of the ethnic psychodiagnostic.

Key words: archetype, ethnic psychodiagnostic, Lower Naddnipyrianschina Region, Luscher color test, traditional decorative painting, wedding chest.

Анотація

Пуларія Т.В. Архетипические основания анализа колористики декоративных росписей свадебных ларей Нижнего Приднепровья конца XIX – начала XX в.

Анализ колористики традиционных декоративных росписей свадебных ларей Нижнего Приднепровья к. XIX – нач. XX в. по методу цветовых выборов Люшера рассматривается как возможный способ этнопсиходиагностики.

Ключевые слова: архетип, свадебный ларь, традиционная декоративная роспись, этнопсиходиагностика, цветовой тест Люшера, Нижнее Приднепровье.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 140.8:316.3

О.В. Попович

СОЦІАЛІЗАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

Актуальність теми дослідження. Як суспільно-історичний всезагальний набуток соціокультурний простір утримує в собі напрацьований століттями потенціал, що розгортається в напруженому полі системи наукового знання, що відображає людській досвід глобалізації культуротворення. Класична схема культурного простору засновувалась на обмеженні локальних культур національними й етнічними кордонами. В контексті глобалізації культуротворення ці засоби демаркації і кодифікації культурного досвіду перейшли на локальний рівень. Звідси виникає особливе значення індивідуального виміру культури, який демонструє включення глобального до особистісного, а локального до глобального. Таким чином, утворюється модель інтерсуб'єктивного простору, де отримувач і відправник можуть розглядатися в інтегрованому вимірі цілісної й неподільної єдності. Саме в цих умовах актуальним є звернення до питання соціалізації особистості в соціокультурному просторі, що дає можливість зрозуміти витoki і наслідки процесів культуротворення.

Ступінь наукової розробленості проблеми. Важливий внесок у теорію соціалізації особистості зробили представники психоаналізу, зокрема, П. Брроно, М. Кляйн, А. Салліван, З. Фрейд, А. Фрейд, К. Хорні, К.-Г. Юнг та ін. Не можна недооцінювати і здобутки представників когнітивної психології (Е. Зандлер, Х. Мак-Дауголл, К. Ріцлер, Т. Шибутані, М. Шеллер) і напрацювання лінгвістичної естетико-психологічної гілки (В. Брендаль, Л. Ельмелер, Ф. Де Соссюр). Різні науки підходять до вивчення процесів соціалізації з різних аспектів, наприклад, для антропологів (Ф. Лінтон, Б. Малиновський, А. Радкліфф-Браун) соціалізація – є передусім трансмісія культури від одного покоління до іншого (антиподний процес отримав назву «інкультурації»), в той час як соціальна педагогіка – Е. Браун, Х. Гарднер, А. Грін, Е. Кастілло, Т. Робертс, М. Фергюсон, М. Філліпс – конкретизує уявлення про соціалізацію, оцінюючи ефективність тих чи інших інститутів і методів соціалізації, виявляючи їх приховані, побічні, латентні, неусвідомлювані наслідки. У педагогіці поняття «соціалізація» вживається у звуженому, спеціальному значенні.

Аналіз наукової розробленості проблеми соціалізації, передусім у психології, педагогіці і культурології, засвідчує, що феномен соціалізації особистості має значний евристичний потенціал для розуміння сутності культуротворення, який, на наше переконання, ще не використаний повною мірою. Отже, постає питання щодо виявлення глибинних механізмів-регуляторів, що панують у культурі, а для цього необхідно здійснити аналіз сутності соціалізації та факторів, що обумовлюють її специфіку, саме це і визначимо за мету дослідження.

Вклад основного матеріалу. Для реалізації поставленої мети вважаємо за необхідне окреслити теоретичні підходи до аналізу значення і змісту історично змінного поняття соціалізації. Перший підхід пов'язаний з представниками соціальної думки XIX ст. (Дж. Мілль, Г. Спенсер, Е. Дюркгейм). Як відомо, вони вважали людську природу агресивною й егоїстичною. При цьому соціалізація особистості тлумачилась науковцями як процес її перетворення і вироблення просоціальних установок [6; 104]. Пізніше, коли з'ясувалось, особливо після К. Маркса, що людина споконвіку є суспільною істотою, соціалізація набула більш конкретних рис і формується інший підхід. Соціологи-функціоналісти XX ст., які репрезентують третій підхід (П. Сорокін, А. Фулльє, Р. Мілс, Т. Парсонс, Р. Мертон), вбачали в соціалізації не стільки битву між індивідом і суспільством, скільки поступове «приспособлення індивіда до вимог соціальної системи шляхом засвоєння ustalених правил, ролей і цінностей» [7; 106]. Проте індивід при цьому виглядає скоріше об'єктом, ніж суб'єктом соціального процесу.

Четвертий підхід визначається як символічний інтеракціонізм (Р. Парк, У. Томас, Ф. Знанецький, Г. Зиммель, Дж. Мід, Е. Гофман, Ф. Тенніс). У центрі уваги дослідників – міжособистісний вплив, у ході якого індивід не лише сприймає очікування конкретних інших й узагальненого іншого (суспільство, соціальна група), але й конструює власну суб'єктивну реальність.

Соціалізація особистості на рівні індивідуального буття осмислюється крізь призму діалектики онто- і - філогенезу. Онтогенетичний «зріз» соціалізації індивіда передбачає: визначення конкретних шляхів, якими відбувається суспільний розвиток індивіда; вивчення основних онтогенетичних параметрів процесу соціалізації; характеристику ефективних засобів і способів, умов соціального становлення індивіда, його перетворення в особистість. Філогенетичний «зріз» дозволяє з'ясувати, як індивід у процесі соціалізації накопичує соціальний досвід і практику, як здійснює опредметнення і розпредметнення своєї індивідуальної сутності, тобто йдеться про антропогенетичний характер соціалізації.

Соціалізація в онтогенезі передбачає, що індивід повинен повторити основні фази загальноісторичного розвитку, пережити їх у власному житті, а не обмежитися «дідзнаванням», отриманням інформації про них. Але для самого індивіда, що стає людиною, це є життєвий шлях формування власної суб'єктивності, тобто онтогенетичний рівень соціалізації орієнтує на пізнання особистісного аспекту соціалізації.

На рівні філогенезу соціалізація характеризує історизм людини як родової істоти, механізм історичного розвитку у всій повноті змісту її людської природи, причому як визначальна підстава виступає накопичення й освоєння соціального досвіду, шляхом об'єктивування людиною своїх індивідуальних сутнісних сил, тобто філогенетичний рівень орієнтує на пізнання загального, родового аспекту соціалізації.

Як бачимо, зазначені рівні соціалізації відмінні в теоретичному аспекті, але практично являють собою єдине, нерозривне ціле. Так, реалізація генетичного потенціалу індивіда в межах онтогенезу детермінується, врешті-решт, соціальним досвідом у рамках філогенезу, що забезпечує гармонію індивідуального й родового розвитку людини. Онтогенез реалізується через предметну, соціальну діяльність у різних її формах, через генетичний і особистісний потенціал, потреби та інтереси, освіту й виховання, духовність і моральність тощо. Зрозуміло, основою самоорганізації процесу соціалізації на цьому рівні є соціальна діяльність. У ній і через неї зовнішня природа стає базисом соціалізованого буття людини, в якому постійно реалізується і відтворюється єдність природного і людського просторово-часового континууму. Завдяки соціалізованій, конкретно-історичній діяльності індивіда так звана «компенсаційно-креативна природа» стає дійсною, природно-людською реальністю, шляхом рефлексії вилученої зі специфічного поля «буття-небуття». На рівні онтогенезу вона перетворюється на додаткове, могутнє джерело соціалізації індивіда.

Логіка культурологічного аналізу потребує розглядати соціалізацію або як суб'єктно-об'єктний (суспільство або його інститути мисляться як суб'єкт, а індивід – як об'єкт соціалізації) або як суб'єктно-суб'єктний двосторонній процес взаємодії, у ході якого індивід не лише засвоює культурні коди і соціальні цінності, але й змінює їх, реалізуючи в такий спосіб власну суб'єктивність. У нашому контексті центральне питання теорії соціалізації треба розглядати як суб'єктно-суб'єктний двосторонній процес взаємодії.

Як відомо, науковцями виділяються два рівні соціалізації: рівень первинної соціалізації і рівень вторинної соціалізації (В. Андрущенко, В. Ворона, А. Кравченко, О. Мудрик, М. Панчук і ін.). Перший з них пов'язаний з тим, що відбувається у сфері міжособистісних відносин у маленьких групах. Як первинні агенти соціалізації виступає найближче оточення індивіда. Другий рівень соціалізації відбувається в межах великих соціальних груп та інститутів. У процесі дослідження внутрішньої структури феномену соціалізації виявляється, що первинною в ній є сфера міжособистісних відносин, а вторинною – соціальні відносини й обставини, при цьому функції агентів первинної соціалізації взаємозамінні і універсальні, а вторинної – невзаємозамінні й специфічні.

На думку О. Мудрика [5], на соціалізацію людини найбільше впливають такі фактори: мегафактори – космос, планета, світ, що тією чи іншою мірою через інші групи факторів впливають на соціалізацію всіх мешканців Землі; макрофактори – країна, етнос, суспільство, держава, що впливають на соціалізацію всіх, хто живе у певних країнах; мезофактори – умови соціалізації великих груп людей, які виділяються: за місцевістю і типом поселення, в яких вони живуть (регіон, село, місто, селище) за приналежністю до аудиторії тих чи інших мереж масової комунікації (радіо, телебачення тощо); за приналежністю до тих чи інших субкультур; мікрофактори – безпосередньо впливають на конкретних людей, що з ними взаємодіють, – родина і домашнє вогнище, сусідство, групи однолітків, виховні організації, різні суспільні, державні, релігійні, приватні і контрсоціальні організації, мікросоціум.

В. Андрущенко [1] при здійсненні внутрішнього структурування феномену соціалізації передбачає активне залучення й використання таких складових, а саме: агентів соціалізації, рівнів соціалізації, а також дослідження механізму процесу соціалізації.

Особливе місце при відпрацюванні внутрішньої структури соціалізації має посісти розробка проблеми дії механізму цього феномену. Отже, соціалізація людини у взаємодії з різними факторами й агентами відбувається за допомогою ряду, умовно кажучи, «механізмів». Механізми соціалізації – це сукупність і взаємодія агентів і факторів соціалізації. У роботі Б. Єрасова «Соціологія культурології» [2] є розділи, присвячені характеристиці механізму, який поділяється на соціально-психологічні і соціально-педагогічні механізми. Далі автор розкриває, що до соціально-психологічних механізмів можна віднести такі: імпринтинг, рефлексія, наслідування, ідентифікація. Розглянемо соціально-психологічні механізми соціалізації більш детально.

При аналізі феномену особистісної соціалізації варто враховувати явище імпринтингу (збереження у пам'яті). Саме поняття імпринтингу визначає фіксування людиною на рецепторному і підсвідомому рівнях екстраординарних подій, явищ, особистостей, що впливають на її життєво важливі об'єкти, події. Імпринтинг відбувається переважно в дитячому віці.

При дослідженні феномену соціалізації важливим є розгляд такого поняття, як рефлексія – внутрішній діалог, в якому людина розглядає, оцінює, приймає чи відкидає ті чи інші цінності, властиві різним інститутам

суспільства, родини, суспільству однолітків, важливим особам тощо. Рефлексія може являти собою внутрішній діалог декількох видів: між різними «Я» людини, з реальними чи вигаданими особами тощо. За допомогою рефлексії людина може формуватися і змінюватися в результаті усвідомлення і переживання нею тієї реальності, в якій вона живе, свого місця в цій реальності і себе самої [5; 160].

Екзистенціальний натиск у процесі соціалізації особистості – оволодіння мовою й неусвідомлюване засвоєння норм соціальної поведінки, обов'язкових у процесі взаємодії демонструє такий процес, як наслідування, дотримання будь-якого прикладу, зразка, без якого не може існувати народної традиції. У цьому випадку – один із шляхів довільного і найчастіше мимовільного засвоєння людиною соціального досвіду. Завдяки американським дослідникам (Т. Парсонс, Т. Шибутані й ін.), які вивчали проблеми культурологічної соціології, відкритим стає процес *ідентифікації* (отождження) – процес неусвідомлюваного отождження людини з іншою людиною, групою, зразком [8; 204].

До конкретних *соціально-педагогічних механізмів* загального механізму соціалізації належить засвоєння людиною норм, еталонів поведінки, поглядів, стереотипів, що характерні для її родини і найближчого оточення (сусідського, приятельського тощо). Це засвоєння відбувається, як правило, на неусвідомленому рівні за допомогою фіксування, некритичного сприйняття стереотипів. Цікавим є той факт, що ефективність традиційного механізму рельєфно проявляється тоді, коли людина знає, «як треба», «що треба», але це знання суперечить традиціям найближчого оточення.

У контексті культурологічного аналізу, конкретний приклад соціалізації особистості, на нашу думку, слід показати на процесі соціалізації в етнокультурній і національній простір в умовах глобалізації культуротворення.

У процесі соціалізації особистості в етнокультурній і національній простір відбувається особливий процес взаємодії особистості або групи з соціальним середовищем, коли індивід засвоює соціальні норми і традиції субкультурних цінностей певної групи. Якщо мова йде про засвоєння індивідом не конкретних (субкультурних), а загальних (культурних) цінностей і традицій, що характеризують суспільство у цілому, то говорять не про адаптацію (як мікропроцес засвоєння цінностей), а про соціалізацію (як про макропроцес) [3; 163]. Саме тут можна вести мову про стилізований механізм соціалізації, який діє в рамках певної субкультури. Під субкультурою загалом розуміється комплекс морально-психологічних рис і поведінкових проявів, типових для людей певного віку, професійного чи культурного прошарку, що в цілому створює певний стиль життя і мислення тієї чи іншої вікової, професійної або соціальної групи. Проте субкультура впливає на соціалізацію людини у тій мірі, якою групи людей, що є носіями певної субкультури (однолітки, колеги та ін.), референтні (значущі) для неї.

Вважаємо, що адаптація передбачає, що існують якісь нові або несподівані умови, до яких індивід має з часом звикнути, пристосуватися. При цьому він (індивід) не обов'язково має глибоко засвоїти цінності і норми групової поведінки, яку людина не приймає за моральними міркуваннями. Засвоєння і перетворення таких норм у свої власні принципи – це скоріше соціалізація, ніж адаптація. Отже, стверджуємо, що адаптація – необхідна передумова і складова соціалізації.

Здатність до адаптації з віком згасає. Причини того, чому соціалізація дорослих та соціалізація дітей відбувається по-різному, вивчав Орвіль Г. Брім-молодший (1966 р.), який знайшов такі відмінності: по-перше, у дорослих соціалізація видозмінює зовнішню поведінку, а в дітей трансформує базові цінності; по-друге, дорослі здатні оцінювати норми, корегувати їх, а діти засвоюють усе некритично; по-третє, соціалізація у зрілому вигляді вносить додаткові відтінки між чорним і білим, а діти вчаться розрізняти лише контрастні кольори в оцінках і судженнях про інших людей. Дорослі виконують велику кількість соціальних ролей, а діти – ні; четверте – соціалізація дорослих йде по лінії професійної соціалізації, а діти навчаються загальним принципам життя, правилам чемності, моральним цінностям. Ті чи інші елементи соціального досвіду, засвоєні, наприклад, у дитинстві, але згодом незатребувані чи заблоковані внаслідок змінних умов життя, можуть «спливати» у поведінці людини при черговій зміні життєвих умов або на наступних вікових етапах [4; 171]. У цьому зв'язку привертає увагу точка зору дослідників, які розглядають широкий спектр питань, пов'язаних із характеристикою інституціонального механізму соціалізації, що функціонує в процесі взаємодії людини з інститутами суспільства і різними організаціями, як спеціально створеними для його соціалізації, так і тими, що реалізують попутно функції соціалізації, паралельно зі своїми основними функціями (виробничі, суспільні, клубні та інші структури, а також засоби масової комунікації). У процесі взаємодії людини з різними інститутами й організаціями відбувається наростаюче нагромадження відповідних їм знань і досвіду соціально схвалюваної поведінки, а також досвіду імітації соціально схвалюваної поведінки і конфліктного чи безконфліктного уникання виконання соціальних норм. Треба мати на увазі, що засоби масової комунікації як соціальний інститут (газети, радіо, кіно, телебачення) впливають на соціалізацію людини не лише за допомогою трансляції певної інформації, але й через подачу певних зразків поведінки героїв книг, кінофільмів, телепередач. Люди відповідно до вікових й індивідуальних особливостей схильні ідентифікувати себе з тими чи іншими героями, сприймаючи при цьому властиві їм зразки поведінки та стиль життя. Отже, розглянувши сутність процесу соціалізації слід зробити такі висновки:

Соціалізація особистості на рівні індивідуального буття осмислюється крізь призму діалектики онто- і - філогенезу. Соціалізація в онтогенезі передбачає, що індивід повинен повторити основні фази загальноісторичного розвитку, тобто пережити їх у власному житті. Філогенетичний рівень орієнтує на пізнання загального, родового аспекту соціалізації.

Соціалізація особистості на рівні соціального буття осмислюється на рівні первинної і вторинної соціалізації. На рівні первинної соціалізації саме найближче оточення індивіда є первинними агентами соціалізації. Вторинний рівень соціалізації відбувається в межах великих соціальних груп та інститутів. У внутрішній структурі феномена соціалізації первинною є сфера міжособистісних відносин, а вторинною – соціальні відносини та обставини, при цьому функції агентів первинної соціалізації взаємозамінні й універсальні, а вторинної – невзаємозамінні й специфічні.

Особливе місце при відпрацюванні внутрішньої структури соціалізації особистості займає загальний механізм дії цього феномена, який поділяється на соціально-психологічні механізми та соціально-педагогічні механізми. До соціально-психологічних механізмів відносяться імпринтинг, рефлексія, наслідування, ідентифікація. До соціально-педагогічних механізмів соціалізації належить засвоєння людиною норм, еталонів поведінки, поглядів, стереотипів, що характерні для її родини і найближчого оточення (сусідського, приятельського тощо).

Конкретний приклад соціалізації особистості показаний на процесі соціалізації в етнокультурний і національний простір, в якому відбувається особливий процес взаємодії особистості або групи із соціальним середовищем. Необхідною передумовою і складовою соціалізації є адаптація. Якщо адаптація є мікропроцесом засвоєння деяких субкультурних цінностей, то соціалізація є макропроцесом засвоєння загальних (культурних) цінностей і традицій, що характеризують суспільство в цілому.

Список використаної літератури

1. *Андрущенко В. П.* Сучасна соціальна філософія: Курс лекцій / В. П. Андрущенко, М. І. Михальченко. – К.: Генеза, 1996. – 368 с.
2. *Ерасов Б. С.* Социальная культурология : учебник для студ. вузов / Б.С. Ерасов. – 3-е изд., доп. и перераб. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 591 с.
3. *Кравченко А. И.* Культурология : учеб. пособ. / А. И. Кравченко. – 8-е изд. – М.: Академ. Проект : Триста, 2008. – 496 с.
4. *Легенький Ю. Г.* Эстетика (опыт апофатической дескрипции) / Ю. Г. Легенький. – К.: КНУКиИ, 2007. – 600 с.
5. *Мудрик А. В.* Социализация человека / А. В. Мудрик. – М.: Academia, 2007. – 304 с.
6. *Рубинштейн С. Л.* Принцип творческой самодеятельности / С. Л. Рубинштейн // Вопросы философии. – 1989. – № 4. – С. 101–108.
7. *Современная западная философия* : слов. / сост. В. С. Малахов, В. П. Филатов. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.
8. *Шибутани Т.* Социальная психология / Т. Шибутани ; пер. с англ. В. Б. Ольшанского. – Ростов н/Д.: Феникс, 1999. – 544 с.

Резюме

У сучасних умовах актуальним є звернення до питання соціалізації особистості в соціокультурному просторі, що дає можливість зрозуміти витоки процесів культуротворення. Виявлення глибинних механізмів, регулятивів, які панують у культурі можливе за допомогою аналізу явища соціалізації, виявлення сутності процесу соціалізації, саме це і складає зміст дослідження.

Ключові слова: соціалізація, адаптація, культура, імпринтинг, рефлексія, наслідування, ідентифікація.

Summary

Popovych O. Socialization of a personality in the context of globalization of culture creation

Nowadays is urgent appealing to the issue of human socialization in social and cultural environment, which makes it possible to understand the origins of the processes of culture creation. Identifying the underlying mechanisms, regulatives that prevail in the culture is possible by analyzing the phenomenon of socialization, identifying the nature of the socialization process, this is defined as a goal of the study.

Key words: socialization, adaptation, culture, imprinting, reflection, imitation, identification.

Аннотация

Попович Е.В. Социализация личности в контексте глобализации культуротворчества

В современных условиях актуальным есть обращение к вопросу социализации личности в социокультурном пространстве, что дает возможность понять истоки процессов культуротворчества. Выявление глубинных механизмов, регулятивов, господствующих в культуре возможно с помощью анализа явления социализации, выявления сущности процесса социализации, именно это и есть целью исследования.

Ключевые слова: социализация, адаптация, культура, импринтинг, рефлексия, подражания, идентификация.

Надійшла до редакції 9.10.2014 р.

Розділ IV. ПОВІДОМЛЕННЯ, ІНФОРМАЦІЯ, РЕЦЕНЗІЇ

УДК 008(477)

С.В. Виткалов

ПОШУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ В УКРАЇНІ В КОНТЕКСТІ НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЙ

2014 рік на кафедрі культурології і музеєзнавства РДГУ завершився ювілейною X всеукраїнською науково-практичною конференцією «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі».

Захід став підсумком в організації науково-дослідної діяльності у регіональному ВНЗ, адже навіть за статистичними показниками він якісно вирізняється від попередніх. Це найбільше за представництвом і якісним складом заявлених учасників зібрання.

До участі в обговоренні актуальних проблем культури зголосилося майже 400 осіб [1], що репрезентують 60 ВНЗ різних рівнів акредитації та науково-дослідних структур, якісний склад яких достатньо високий: 14 докторів наук, 25 професорів, понад 100 кандидатів наук, доцентів, 6 докторантів, понад 60 аспірантів із різноманітних науково-дослідних центрів та секторів, а також керівники національних мистецьких центрів, які активно розробляють наукову культурно-мистецьку проблематику. Є серед учасників й чимало осіб, що мають державні почесні звання народних (заслужених артистів України), є провідними солістами (акторами, диригентами) в українських оперних та музично-драматичних театрах.

Відмінністю заходу була також участь іноземних науковців із низки країн. І якщо у попередніх заходах реєструвалися переважно дослідники з Польщі, Німеччини чи Росії, то на цей раз про свою участь заявили дослідники з далекого зарубіжжя: Китаю, Кореї, Ізраїлю, республіки Башкортостан, республіки Білорусь, Російської Федерації.

За своєю приналежністю учасників можна було ідентифікувати за наступними групами ВНЗ чи інших структур, пов'язаних із науковою діяльністю (подано за часом надходження заявки).

Класичні університети: Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Донецький національний університет, Львівський національний університет ім. І. Франка, Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, Глухівський національний університет ім. О. Довженка, Житомирський державний університет ім. І. Франка, Маріупольський державний університет, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Мукачівський державний університет, Херсонський державний університет, Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка, Вінницький національний університет ім. М. Коцюбинського, Ужгородський національний університет.

Науково-дослідні установи: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Інститут проблем виховання НАПН України, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Національний музей архітектури та побуту України, Національний науково-дослідний реставраційний центр України, Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького, Національна бібліотека України для дітей.

Культурно-мистецькі ВНЗ України: Харківська державна академія культури, Київський національний університет культури і мистецтв (і його Миколаївська та Симферопольська філії), Київський університет ім. Б. Грінченка, Донецька національна музична академія ім. С. Прокоф'єва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Національна академія мистецтв України, Білоруський державний університет культури і мистецтв, Львівська національна академія мистецтв, Національна музична академія України ім. П. Чайковського, Закарпатський художній інститут (Ужгород) та чимало професіональних митців: солісти Львівського академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, Рівненського музично-драматичного академічного театру, Ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії, учасники багатьох художніх колективів інститутів мистецтв гуманітарних, гуманітарно-педагогічних та інших ВНЗ.

Навчальні заклади педагогічного спрямування: Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова, Рівненський державний гуманітарний університет, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Московський державний гуманітарний університет ім. М. Шолохова (Уфимська філія, республіка Башкортостан), Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут ім. Т. Шевченка, Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Короленка, ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет ім. С. Дем'янчука», Івано-Франківське ОІППО.

Технічні та інші спеціальні ВНЗ: Київський національний економічний університет ім. В. Гетьмана, Одеський національний політехнічний університет, Вінницький національний технічний університет, Луцький національний технічний університет, Львівський державний університет внутрішніх справ, Національний університет водного господарства і природокористування (м. Рівне), Львівський національний аграрний університет.

Серед учасників є й представники Дубнівського (РДГУ), Кам'янець-Подільського, Київського державних коледжів культури і мистецтв, Луцького державного педагогічного коледжу, Малинського державного лісотехнічного коледжу, а також представники експериментальних навчальних закладів й методичних центрів Рівненщини та ЗМІ.

За тематичним рядом теми виступів були, як це і повинно бути на будь-якому заході подібного спрямування, різновекторними: від обговорення напрямів державної культурної політики в сучасних умовах, історичного імені як інтертексту національного і світового культурного простору (Г. Лукаш), соціально-психологічних аспектів засуджених до довічного ув'язнення (Г. Видиш).

Традиційно чи не найбільшими за кількістю учасників були секції «Регіональної культурно-мистецької практики як предмету наукового дослідження» та «Теоретико-прикладні питання вітчизняного культурно-мистецького простору в історичній ретроспективі», що в черговий раз переконує в активізації розробки регіональних проблем становлення держави, важливості ролі регіонів у структурі державної політики тощо. Саме в цих розділах було подано надзвичайно цікавий матеріал стосовно оригінальних постатей, що здійснили свого часу помітний внесок у становлення чи розвиток культурно-мистецької сфери в її найширшому тлумаченні загалом, однак через певні, переважно політико-ідеологічні обставини, були вилучені з культурного простору. І в цьому плані таких доповідей було чимало: йшлося про специфіку інструментального виконавства на Західній Україні (О. Величко), виявлялися спільне і відмінне в рукописній спадщині України та Греції (Л. Терещенко-Кайдан), розглядалася специфіка Почаївського наспіву в музичній культурі (Л. Стець) тощо.

Чимало дослідників, як свідчить тематичний ряд заявленої проблематики, концентрують свою увагу на місцевих культурно-мистецьких проблемах (Л. Білоус, К. Цуркан, Г. Гишак, Г. Чуб). І причина цього явища має свою мотивацію. Адже регіональні дослідники, що зосереджують свою увагу на розробці місцевих проблем, краще знають місцеву культурну традицію, її носіїв, добре обізнані у переважній більшості із джерельною базою наукового пошуку тощо. Тож, будемо сподіватися, що у найближчому майбутньому в країні з'явиться чимало нових монографій, буде відкрито безліч нових постатей, мистецьких методик, що, беззаперечно, сприятиме не лише розширенню меж вивчення культурного простору, його збагачення новим матеріалом, але й продемонструє світу культурний потенціал України як країни, що здатна відродитися, адже її культурна спадщина це засвідчує.

Зважаючи на те, що 2014 рік увійде в історію як час святкування 200-річчя від дня народження Т. Шевченка, а отже сама доба стимулює поглянути на себе та навколо під кутом зору нашого національного генія, чимало наукових доповідей засвідчили здобутки й у цій площині. Йдеться про численні інтерпретації його образу працях галицьких діячів культури I пол. XX ст. (М. Федунь), в літературних композиціях (Н. Кукуруза), на уроках музики (С. Панасюк) чи музичних інтерпретаціях поезії (В. Драганчук), образотворчого мистецтва (М.Ковтун), у творчості майстрів фабрики І. Левинського другого десятиріччя XX ст. (А. Білоус).

Чи не вперше на наших наукових зібраннях акцентувалася увага на самодіяльній художній творчості регіону (О. Легкун, О. Корольчук, Г. Горох, Н. Никорак, С. Хабурська та ін.), явищі, система організації якого у попередню добу мала чимало позитивного і не спробувати творчо переосмислити цю практику в уже значно змінених суспільно-політичних обставинах та відновити вже на новому рівні її структуру було б недоречно. Тим більше, що мережа клубних установ, зі слів начальника управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації, фактично збережена і скоротилася в країні лише на 10%, однак дати нове життя цій мережі, наповнити її новим змістом, не копіюючи, свідомо прирікаючи на неуспіх існуючі художні колективи, професійні мистецькі зразки, які, до речі, фактично припинили свою гастрольну діяльність по Україні, залучивши туди широкий загал сільського населення, яким сьогодні не займається ніхто, запропонувавши його нові форми власної участі у створенні культурного продукту – найоптимальніший шлях зробити цю мережу потрібною державі і населенню.

Чимало заявлених тем свідчать про те проблемне поле, яке розробляється в сучасній українській науці: хорорий «обрядовий архетип у творчості сучасних українських композиторів. (Н. Синкевич), спадщина О. Кольберга у музичній культурі Волині (Л. Ігнатова), чи широкий вектор проблематики, пов'язаної з народознавчим аспектом наукового пошуку (А. Князікевич, Р. Кюнслі, Т. Кметюк),

Є предметом дослідницької уваги й творча діяльність українців далекого зарубіжжя, а надто культурно-мистецький її вияв (В. Синельникова, Л. Дуда, М. Лепуга, Т. Романушко), оскільки завжди цікаво як реалізуються співвітчизники в інокультурному середовищі і якими є їхні мистецькі здобутки (Б. Рашрагович, О. Семьяник-Ковалик). Сюди ж додамо питання міжкультурних контактів українців з представниками інших народів в історичній ретроспективі (Ю. Сабадаш, Ю. Мусієвич, Л. Лісова).

Натомість тематика досліджень іноземних науковців торкалася в переважній більшості аналізу культурно-мистецьких проблем їхніх країн – альтернативної естетики корейського кінематографу (И. Цзя), ролі міжкультурної комунікації у становленні особистості (Б. Рашрагович), аналізу китайсько-центрально-азійських музично-інструментальних зв'язків (Чень Наньпу).

І майже не торкалися учасники заходу проблем впровадження Болонського процесу, його результатах і проблемному ряді, особливо в практиці організації навчання на мистецьких спеціальностях, що засвідчує той факт, що згадана проблематики не є актуальною для сучасної вищої школи, або її проблемний ряд повинен вирішуватися в іншій організаційно-технічній та правовій площині. Це стосується й питань, пов'язаних із майбутньою ліквідацією ОКР «Спеціаліст» у ВНЗ III-IV рівнів акредитації, навчальним навантаженням співробітників та студентів, чи, краще б сказати, проблемними ситуаціями, що виникатимуть у країні під час реалізації нового Закону України про освіту у 2014-2015 навчальному році. Адже країна знаходиться у край

важкому фінансово-економічному і соціально-психологічному стані і реалізація цього Закону спрямована на суттєве скорочення спеціальностей і, як результат, тих хто їх забезпечував. Та й з тими, що залишаться в площині освітнього простору, також не зовсім усе зрозуміло.

Майже не було заявлено, як на нашу думку, оригінальних тем, що торкалися б розробки прикладних питань організації навчального процесу у сучасній вищій та середній спеціальній школі країни, а це засвідчує, що сподіватися на оригінальні відкриття у цій царині ближчим часом марно. І хоча за одним таким заходом робити висновки явно передчасно і не зовсім коректно, однак ця інформація є також певним показником розміщення акцентів у сучасному освітньому просторі. Адже освіта, як відомо (чи краще – як хотілося б), повинна діяти на випередження. І лише у такий спосіб ми зможемо досягти бажаного для українського суспільства результату у формуванні нової генерації кадрового корпусу, а не сподіватися на приїжджих.

Як позитивне відзначимо й участь у заході представників технічних та ВНЗ силових структур, зокрема науковців Львівського університету внутрішніх справ, Київського національного економічного університету ім. В. Гетьмана, Львівського національного аграрного університету та ін., що засвідчує факт визнання ролі культурної діяльності чи культурного чинника загалом у формуванні молодого покоління країни і розуміння того, що лише насичення навчального процесу будь-якого навчального закладу культурним чинником відіб'ється згодом і на свідомості вітчизняного фахівця, його розумінні необхідності перейматися проблемами української держави, а не лише думати про власне благо. Адже останні події засвідчують, що в країні не все гаразд із питаннями суспільної свідомості, політичної культури, контрпропаганди та іншими подібними, без розробки яких жодна держава не зможе стати справді повноцінною країною, що переймається національно-культурним розвитком своїх громадян.

І цей ряд позитивних моментів проведення заходу можна продовжувати. Але чи не найбільший ефект, крім, власне обговорення специфічних проблем та публікації декількох наукових збірників, цей захід приніс студентам, адже останні в черговий раз переконалися у важливості наукової діяльності не лише в системі життєдіяльності будь-якого ВНЗ, але й у власному становленні. Вони пересвідчилися, що цей складний час не лише не заважає науковцям продовжити розробку культурно-мистецької проблематики, але й демонструє факт того, що у найскладніший час процес власного наукового пошуку – найбільш цікава форма самореалізації будь-якого фахівця, що пов'язав своє життя з вищою школою.

Список використаної літератури

1. *Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі* : програма X Всеукр. наук.-практ. конф., м. Рівне, 14-15 лист., 2014 р. – Рівне : РДГУ, 2014. – 32 с.

Резюме

Здійснено огляд матеріалів, що надійшли на X всеукраїнську науково-практичну конференцію у м. Рівне.

Ключові слова: науковий пошук, дослідницька діяльність, вища школа.

Summary

Yutkalov S. Search activity in Ukraine in the context of scientific conferences

The review of materials which acted on X allukrainian scientific conference in Rivne is carried out.

Key words: scientific search, research activity, higher school.

Анотація

Выткалов С.В. Исследовательская деятельность в Украине в контексте научных конференций

Анализируются материалы, представленные на X всеукраинской научно-практической конференции в г. Ровно.

Ключевые слова: научный поиск, исследовательская деятельность, высшая школа.

Надійшла до редакції 20.11.2014 р.

УДК 792.03(477)

О.М. Сливка

ФЕСТИВАЛЬ «КОЛОМІЙСЬКІ ПРЕДСТАВЛЕННЯ» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Сучасне театральне життя в Україні є насиченим численними мистецькими акціями – новими постановками та фестивалями. Вони пропонують як вирішення широких творчих завдань, так і актуалізацію певних професійних проблем. Фестиваль (фр. *festival* та лат. *festivus* – святковий, веселий) – масове святкове дійство, що включає огляд чи демонстрацію досягнень у певних видах мистецтва. Будь-який театральний фестиваль формується на основі творчого змагання. В сучасний період в Україні продовжили функціонування і засновані майже 50 фестивалів регіонального, всеукраїнського та міжнародного рівнів [17]. Проте, науковий зріз їх динаміки функціонування на сучасному етапі відсутній.

Матеріали про театральні фестивалі України переважно представлені в періодиці, веб-сайтах установ культури та театрів. У 2010 р. створено всеукраїнську віртуальну театральну портал-мережу «Український театральний простір», що охоплює відомості про понад 112 театрів і діяльність 81 драматурга [20]. Портал пропонує інформацію про театральні фестивалі, репертуар театрів, відомості про вистави й історичні довідки.

У палітрі українського театального руху фестиваль «Коломийські представлення» посідає гідне місце. Це пов'язано з історією самого мистецького осередку, адже Коломийський театр був першим на західноукраїнських землях, де зазвучала українська мова. У 2008 р., з нагоди 160-річчя заснування театру, започаткований Всеукраїнський театральний фестиваль сценічних першопрочитань. Відтоді щороку в столиці Покуття проходить ця мистецька акція. Фестиваль широко висвітлюється журналістами в засобах масової інформації (на телебаченні, радіо, у місцевій і столичній пресі – газетах «Галичина», «Час», «День») [1–6, 8–16, 18–19, 21–22], окремі заходи проаналізовані театрознавцями А. Підлужною, С. Максименко у фахових виданнях [7], проте його загальний мистецький перебіг й узагальнення творчих здобутків не ставали предметом наукових розвідок. Тому, метою статті є аналіз динаміки, тематики, жанрової специфіки фестивалю «Коломийські представлення» в контексті українського театального фестивального руху. Хоча ідея презентації нових сценічних постановок не є оригінальною, адже багато фестивалів мають у своїй програмі саме такі завдання (навіть цей фестиваль носить назву «Прем'єри сезону»), коломиїський присвячений саме новому погляду на сценічні вирішення вже відомих п'єс. У ньому беруть участь театральні колективи з різних міст України та з-за кордону, його відвідують провідні українські режисери, актори, театрознавці, журналісти. Колективи – переважно відомі в українському театральному річищі за неординарною репертуарною політикою, схильністю до сценічного експериментаторства, участю в зарубіжних проектах. Серед вибору колективів і вистав домінують сценічні першопрочитання, яскраві акторські та режисерські дебюти, постановки української драматургії за кордоном, альтернативні традиційним експериментальні вистави.

Не зважаючи на статус, фестиваль має й конкурсне підґрунтя. До складу журі входили в різні роки Р. Коломієць – академік Національної Академії мистецтв України, театрознавці Н. Владимірова, Л. Распутіна, А. Підлужна, Н. Бічужа (м. Київ), С. Максименко (м. Львів), актори і режисери – В. Неведров, О. Биструшкін, Л. Кадірова, Ф. Стригун, Т. Литвиненко – народні артисти України та ін. На фестивалі працює група професійних експертів, представники якої виступають для преси і глядачів з фаховими театрознавчими коментарями. Щороку естетична і жанрова концепція фестивалю змінюється, тому його переможцями стають колективи з різними за тематикою і втіленням постановками. Представлення – як напрям – стосуються режисури, музичного образу вистав, акторського дуєту, чоловічої чи жіночої ролі, творчого пошуку. Вони й визначають вектори оцінювання. Унікальність фестивалю порівняно з іншими в Україні, на думку голови журі Р. Коломіїця – в його «дейно-тематичному і естетичному спрямуванні» [5].

У *І фестивалі* взяли участь Івано-Франківський академічний муздрамтеатр ім. І. Франка, Львівський муздрамтеатр ім. Ю. Дрогобича, Муніципальний театр «Київ», Тернопільський український драмтеатр ім. Т. Шевченка, Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого (КНУТКіТ). Фестивальна програма представила різноманітні першопрочитання як за тематикою інсценізацій, так і за художнім вирішенням. «Солодка Даруся», створена за романом М. Магіос і репрезентована Івано-Франківським театром ім. І. Франка (інсценізація та режисура Р. Держипільського, пісенна режисура Н. Половинки) розповідає про історичні події на Буковині й Галичині 30-80-х рр. ХХ ст. крізь призму долі маленької Дарусі, яка стала мимоволі винною в трагедії своєї родини і була спроектована на долі сучасних і наступних поколінь.

Київський драматург Т. Іващенко в п'єсі «Таїна буття» представила особистість І. Франка як тонкого, бентежного, душевно раненого чоловіка. Вистава представлена як дует акторів Дрогобицького театру ім. Ю. Дрогобича (реж. – О. Король), які відображають родинний діалог великого письменника і його дружини О. Хоружинської в проекції на вічні непорозуміння між чоловіком і жінкою, проблемами творчої особистості.

Родинні стосунки також стали основою комедії «Квартет для двох» А. Крима Тернопільського театру ім. Т. Шевченка (реж. – В. Жила), але вже в інших часово-просторових умовах, як сімейні пристрасті подружжя, що переживає чергову кризу.

Жанр вистави «Тарас Бульба» Муніципального театру «Київ» драматург Н. Неждана визначила як мюзикл про кохання, зробивши акцент на любовній лінії Андрія та польської панночки. Епічність вистави додали емоційна, напружено-енергійна музика І. Небесного та сценографія і режисура В. Неведрова, який широко використовує відео зображення.

Молодий режисер, студент КНУТКіТ В. Друк по-новому представив п'єсу українського класика С. Васильченка «Куди вітер віє».

Гран-прі перших «Коломиїських представлень» отримали господарі фестивалю за виставу «Вій» за М. Гоголем (інсценізація та режисура С. Павлюка, сценографія С. Ридванецького). Фантазмагорія жанру першооснови визначила і художні ефекти вистави (сцена становить поміст із перехрещених дощок). Об'ємність просторових рішень розкриває несподівані можливості для їх використання (провалування і спотикання по дошках – як трясина бажань і спокус; коло – як життєвий прихисток душі, дім, сформований молитвою і вірою в Бога). «Вій» сприймається як притча про земне і піднесене на шляху людини; вистава сповнена множини асоціацій і метафор-загадок для глядача. Завершив фестиваль Круглий стіл на тему: «Традиції і перспективи розвитку історичних театрів малих міст в контексті сучасного українського театального руху і світових театральних тенденцій» [6, 7].

II театральний фестиваль «Коломийські представлення», що відбувся в грудні 2010 р., став багатим на несподіванки та сюрпризи. Черкаський театр ім. Т. Шевченка продемонстрував п'єсу Т. Вільямса «Скляний звіринець», тематика якої – вічні пошуки себе і свого кохання. Головні герої вистави – Том, Лаура, Джим – представлені акторами в сучасному світлі з розрахунку на молодого глядача.

На дитячо-молодіжну аудиторію були спрямовані і дві інші вистави – гротескна комедія «Пригоди Червоної Шапочки» у постановці Коломийського обласного академічного драмтеатру і філософська-комедійна містерія «Панночка» Львівського академічного обласного муздрамтеатру ім. Ю. Дрогобича. Остання – за мотивами гоголівської повісті «Вій» драматурга Н. Садур, вразила яскравим українським національним колоритом, наддніпрянською говіркою і пісенністю.

Родзинкою одного з фестивальных днів став м'юзикл Дж. Бока «Скрипаль на даху» за мотивами повісті Шолом-Алейхема «Тев'є-молочник» у виконанні Івано-Франківського театру ляльок ім. М. Підгірянки. Актори і їх ляльки зуміли передати і сімейні перипетії, й історичний трагічний контекст подій крізь призму яскраво відображеного єврейського побуту, пісень і танців. Неабияку роль тут відіграло вдале сценічне оформлення запрошеного з Білорусі постановника Д. Нуяззіна, робота хормейстера Л. Литвинчук, балетмейстера В. Шеремети.

Російськомовні постановки на сцені Коломийського театру представили артисти Закарпатського драмтеатру з музичною казкою «Пан Коцький» (М. Лисенка) і Кримськотатарського муздрамтеатру з драмою Р. Муєдіна «Незгасні зірки», присвяченої трагічним сторінкам історії – депортації кримськотатарського народу 1944 р.

Урізноманітненням фестивального розпорядку став майстер-клас народної артистки України Л. Кадирової для працівників Коломийського драмтеатру та всіх бажаючих. Очікуваною на фестивалі стала презентація, а відтак і перемога (Гран-прі) вистави І. Миколайчука «Небилиці про Івана» у виконанні Львівського національного академічного театру ім. М. Заньковецької. У постановці В. Сікорського калейдоскоп історій головного героя – клубок неймовірних, сумних і веселих, трагічних і комічних, філософських і банальних подій. Кожна історія ілюстрована динамічною музикою І. Небесного у виконанні реальних виконавців, присутніх на сцені [6, 9].

III фестиваль (2011 р.) розширив свій простір за рахунок не лише сцени театру ім. І. Озаркевича, але й Коломийського Народного дому. Крім того, професійний статус фестивалю був доповнений мистецькою акцією «Творчість молодих». Саме в її контексті першою була представлена комедія Б. Шоу «Пігмаліон» студентами Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка. Молодь Львівського академічного драмтеатру ім. М. Заньковецької презентувала драму Р.М. Рільке «Завчасна паморозь», а вихованці КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого – музичну комедію «Кабаре», впізнанні герої якої – Верка Сердючка, П. і Н. Каменських, Дж. Леннон, М. Джексон – радо сприймалися публікою.

Дві постановки в Коломії запропонував Чернівецький муздрамтеатр ім. О. Кобилянської: дитячу казку В. Ілюхова «Як Настуня ледь не стала марою» і переробку Ю. Федьковичем шекспірівської комедії «Приборкання норавливої» з колоритною назвою «Як козам роги виправляли». Останнє дійство – одноактний фарс із життя буковинських селян – не оцінений свого часу сучасниками Ю. Федьковича, зокрема І. Франком, у блискучому іронічно-пародійному і комедійному виконанні чернівецьких акторів набуло актуальності і щирого захоплення глядачів.

Для традиційної дитячої аудиторії фестивалю показані постановки: музичне шоу «Троє поросят» І українського театру для дітей та юнацтва, ляльковий мюзикл «Алі-Баба і розбійники» Івано-Франківського театру ляльок ім. М. Підгірянки, комедія І. Франка «Лис Микита» Закарпатського державного російського драматичного театру. Попри яскраву видовищну складову, звукова бажала кращого внаслідок проблем технічного забезпечення, що окреслило певні завдання театрального менеджменту.

Класичний репертуар представлений Коломийським театром – господарем фестивалю, який і став переможцем, – драмою «Земля» О. Кобилянської, режисура Д. Чиборака та лауреатом Національної премії ім. Т. Шевченка, народним артистом України Б. Козаком – поетично-музичною композицією «Послання» за творами Т. Шевченка.

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса представив п'єсу О. Миколайчука (автор і режисер) «Дикий мед у рік чорного півня», де втілені важливі проблеми сучасного українського суспільства крізь призму сприйняття їх самотньою жінкою. Жанр моновистави у виконанні актриси О. Огороднійчук означив складні як соціальні (сім'я, аборт), моральні (вибір, відповідальність), так і історичні колізії (голодомор, спадкоємність поколінь).

Кіровоградський муздрамтеатр ім. М. Кропивницького монументальною постановкою «Гайдамаки» Т. Шевченка та Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка виставою «Кайдашева сім'я» І. Нечуй-Левицького репрезентували власне прочитанні відомих зразків української класичної літератури.

Оригінальним акцентом фестивалю стала вистава Театру ім. О. Севрука з м. Ельблонг (Республіка Польща). Вистава польською мовою за творами А. Чехова «Ведмідь» та «Освідчення» не створювала мовного бар'єру, а доповнювалася яскравою, емоційною, талановитою грою акторів. Постановку здійснив український режисер В. Жила.

Уже традиційно на фестивалі пройшов майстер-клас народної артистки України Л. Кадирової, яка поділилася з молодими колегами секретами акторської майстерності [1–4, 6, 12–16, 19].

На IV театральному фестивалі (2012 р.) був представлений новий жанр лайт-опера (легка опера) «Легенда про Тараса» з музикою та лібрето О. Коломійцева (Полтавський муздрамтеатр). «Вперше гоголівський «Тарас

Бульба» так незвично був прочитаний під сценічним кутом зору – з живим вокалом, музикою в сучасному аранжуванні, яка виявилася гармонійно поєднаною з драматичним тлом постановки. У дії, де сцени поєднані за принципом кліпового монтажу, найбільшої емоційної висоти досягла лінія кохання Андрія та Панночки, а на другий план відійшла тема зради і стосунків Тараса з синами. Завдяки знайденій формі, коли з багатьох замальовок, відомих поворотів сюжету твориться єдина картина подій, режисер спробував створити власний міф про українських козаків, наблизивши його до реалій сьогодення сприйняття» [6].

Індивідуальний підхід до інтерпретації класичних творів як режисерські першопрочитання відображені у виставах «Відьма» Т. Шевченка Чернігівського муздрамтеатру ім. Т. Шевченка, «Шинель» М. Гоголя Криворізького театру музично-пластичних мистецтв «Академія руху», «Мазепа» Б. Мельничука, О. Мосійчука Тернопільського українського драмтеатру ім. Т. Шевченка.

Виставу «Останній грецької» за п'єсою О. Огородника Львівського театру ім. М. Заньковецької, якій найбільше підходило визначення «першопрочитання», критика оцінила як пласке відображення «сучасної дійсності, наче списаної з посередніх серіалів про підступних депутатів, наївних селян, їхніх бездушних дітей, що здатні зрадити батьків заради грошей» [6].

У постановці «І все-таки я тебе зраджу» Н. Неждани Львівського драмтеатру ім. Лесі Українки перетинаються історичні часові площини (три етапи життя і кохання видатної поетеси) і два світи – реальний, сповнений болі і страждання, і вимріяний, сфантазований, в якому формується «вишукане мереживо її поезій».

Найяскравіші вирішення, передусім, стосувалися пластичних вирішень, переосмислення понять кризів вічні цінності. Так, у пластичній драмі «Шинель» (реж. – О. Бельський). її основний образ як «предмета найвищого бажання чиновника стає символом одвічної боротьби темних і світлих сил». Оригінальна образно-емоційна версія твору заслужила найвищу оцінку журі фестивалю – Гран-прі.

Засновану Міністерством культури України спеціальну премію ім. Леся Курбаса (до проведення IV фестивалю) отримав О. Коломїцев – режисер-постановник, автор музики та лібрето лайт-опери «Легенда про Тараса» [6].

Уже усталену систему рейтингового оцінювання вистав ювілейного (присвяченого 1025-річчю хрещення Київської Русі та 165-річчю Коломийського театру) V фестивалю «Коломийські представлення» (2013 р.) було змінено. «Творча група організаторів форуму на чолі з автором ідеї, директором місцевого драмтеатру ім. І. Озаркевича Д. Чибораком, постановила не визначати, хто кращий у тій чи іншій номінації, а запропонувала глядачам спектр професійних думок запрошених експертів, якими виступили члени журі фестивалю попередніх років» [6, 18]. Це сприяло новому висловленню рішень і поглядів експертів, а, паралельно, оприлюднювався і бал, який виставляли глядачі.

Ювілейний формат зумовив жанрове і регіональне багатство, було представлено 15 вистав театрів зі Львова, Ужгорода, Луцька, Івано-Франківська, Ніжина, Чернівців, Кривого Рогу, Чернігова, Києва, Харкова, Коломиї і Тари (Росія).

Запрошення до виступів ґрунтувалися на несподіваності режисерського ходу, сценічного рішення, новаторства творчого задуму, зверненні до самотньої драматургії. Це зумовило насичену й різноманітну фестивальну афішу, хоча були і критичні зауваження експертів щодо деяких постановок. Позитивні відгуки об'єднали фахівців в оцінці вистави «Кошмар» А. Чехова Омського Північного драматичного театру ім. М. Ульянова (м. Тара, РФ). Для вистави характерними рисами стали мінімалізм сценографії, пластики, руху, відштовхуючись від малих форм оповідань А. Чехова, а режисерським прийомом формотворення – виклад матеріалу акторами через розповідь, а не завдяки дії.

Мінімалізмом і камерністю позначена і вистава Волинського театру ім. Т. Шевченка (Луцьк) «З любов'ю... Оскар» реж. Д. Мельничука за новелою Е. Шмітта «Оскар і Рожева Пані». Вічна тема життя і смерті, взаємодія акторів і глядачів – сприяли позитивному сприйняттю постановки.

«Комедія про нещасливого селянина, його жінку Мелашку, єврея Давида і чорта, який втратив сенс існування» В. Рудова у постановці Т. Шумейко у Чернігівському муздрамтеатрі ім. Т. Шевченка і втілена чотирма акторами, також присвячена смислу людського буття.

Виразну емоційну гру представили на фестивалі постановки комедії становищ «Амор. Кохано. Італіяно» А. Ніколаї (Ніжинський драмтеатр ім. М. Коцюбинського), драматичної притчі «Лавина» Т. Джудженоглу (Чернівецький муздрамтеатр ім. О. Кобилянської), пластичної драми «Весна, літо, осінь, зима і...» О. Бельського в стилі комедії дель арте Криворізького театру «Академія руху».

Традиційно на «Коломийських представленнях» презентовані дитячі театральні зразки: «Великі подвиги маленького Ріккі-Тіккі-Таві» Р. Кіплінга (Львівський театр ім. Лесі Українки), «Івасик-Телесик» А. Шияна (Коломийський театр ім. І. Озаркевича), «Недотепа із Вертепа» Д. Кешелі (Закарпатський театр ляльок «Бавка»). Натомість, Івано-Франківський театр ляльок ім. М. Підгірянки представив виставу-фарс для дорослих «Цахес» Я. Стельмаха за Г. Гофманом (реж. В. Підцерковний, сценограф К. Чепурна і балетмейстер А. Довбуш). Казка-фантазмагорія для дорослих сповнена метафор і асоціацій з сьогоденням та вічними цінностями.

Традиційні на «Коломийських представленнях» майстер-класи актриси Національного театру ім. І. Франка Л. Кадирова на IV фестивалі були доповнені її моновиставою «Марія» З. Хшановського про життя, творчість і кохання відомої української актриси М. Заньковецької.

VI Всеукраїнський фестиваль «Коломийські представлення» (2014 р.), що проходив в умовах радикальних суспільних змін, присвячений 200-річчю від дня народження Т. Шевченка і позначений

патріотичним духом, націєтверджуючим характером, емоційним піднесенням. «Шостий фестиваль став прекрасною нагодою у нелегкий для країни час мовою мистецтва проявити свою позицію» [6].

Першою фестивальною виставою стала робота «Пропала грамота» Львівського академічного українського драмтеатру ім. М. Заньковецької за М. Гоголем (реж. – В. Сікорський), де провідною є тема національної гідності українців, братерської єдності, незламності проти ворога. Організатори фестивалю виставу оголосили благодійною – всі бажаючі могли долучитися до збору коштів для потреб українських військових у зоні АТО.

Фестиваль не порушив традиції в дитячій і підлітковій глядацькій складовій, представивши ляльковій вистави «Котигорошко» Я. Грушевського Івано-Франківського театру ляльок ім. М. Підгірянки, «Лісова пісня» Лесі Українки Закарпатського театру ляльок «Бавка», «Стариган із крилами» А. Курейчика Вінницького театру ляльок. Остання за прозою Г. Маркеса у постановці Л. Земелько втілюється у жанр притчі, що підкреслюється не лише змістом і формою, але й пластикою ляльок-персонажів, виразною контрастною сценографією та музичним оформленням. Господарі фестивалю представили музичну казку «Пан Коцький» Н. Максимчук у сучасній інтерпретації (реж. А. Цибульський).

Прочитання класики на фестивалі відобразилося у представленні вистави «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого Полтавського муздрамтеатру ім. М. Гоголя. Його довге сценічне життя (42 роки) з незмінним виконавцем головної ролі Ю. Поповим – як спроба «зупинити» мить мистецтва, зберегти театральну реліквію для кількох поколінь глядачів, щораз знаходити в ній актуальні акценти.

Постановка «Нація» М. Матіос Івано-Франківського муздрамтеатру ім. І. Франка (інсценізація і режисура Р. Держишівського) стала ще однією патріотичною складовою фестивалю. Символіка ляльки-мотанки, що проходить лейтмотивом крізь виставу, сприймається як уособлення оберегу, незнищенності української нації. Розгортання емоційно складних – драматичних, а часто трагічних – епізодів складаються як мозаїка історії України, актуалізують вічні проблеми людського вибору – честі, обов'язку, вірності, зради, відповідальності за інших тощо.

Завершальною нотою фестивалю стала моновистава «Момент кохання» за В. Винниченком у виконанні актора Національного театру ім. І. Франка Є. Нищука – відомого як «Голос Майдану» на Революції Гідності. Тому так глибоко сприйняли глядачі його сценічну сповідь «в'язня сумління» і висновок фестивалю, що театр – «потреба душі, особливо в небезпечний час, коли душі подавлені, стривожені, занепокоєні... Коли вимагають розради, доброти, відваги і надії... Театральні дієства в період соціальних катаклізмів є необхідністю» [6; 22].

Уже шість фестивалів Коломия є «територією мистецтва, де панує єднання та взаєморозуміння». Це особливий фестиваль, за словами В. Федорака (начальника управління культури Івано-Франківської ОДА), де збирається театральна еліта у місті, назва якого говорить сама за себе: «коло» – це наше коло спілкування, вся громада, «ми» – однодумці, «я» – кожна особистість, що усвідомлює себе у цьому колі. Кожна театральна трупа творить українську історію, де театру відведена місія оновлювати почуття миру і добра [6].

Таким чином, проведений аналіз динаміки фестивалю «Коломийські представлення» зумовив низку висновків.

1. Проведення фестивалю в районному центрі Прикарпаття стало свідченням *загальноукраїнської тенденції* «переміщення центру фестивального життя у регіони» [17].

2. Фестиваль у системі українських театральних фестивалів став мистецькою акцією з виразним *власним спрямуванням* – утвердженням здобутків як у царині традиційної режисури й акторської гри, так і на ниві експерименту. На фестивалі визначилося основне кредо дійства – пошук і першопрочитання драматургічних творів, що вперше поставлені на театральній сцені; інсценізації літературних творів; несправедливо забуті класичні твори, що отримали нове сценічне життя; постановок, що вражають оригінальністю, новаторством творчого задуму і його матеріалізацією, жанровим експериментуванням, зберігаючи опору на стабільні філософські засади вічного.

3. Фестиваль охопив усі регіони країни, залучивши і гостей з-за кордону (Польща, Росія). *За видами* у ньому взяли участь музично-драматичні, лялькові, експериментальні театри, а також монотеатри. На фестивалі прозвучали українська, російська, польська *мови*. *За жанрами* представлені драма, пластична драма, драматизм, філософська притча, містерія, комедія, романтична комедія, гірка комедія, фарс, музична комедія, театральна фантазія, казка, героїчна казка, казка-гра, музична казка, казка для дорослих, лайт-опера, музичне шоу, мюзикл, ляльковий мюзикл тощо.

4. На фестивалі репрезентовані класичні театральні зразки В. Шекспіра, Б. Шоу, Т. Вільямса, А. Ніколаї, І. Карпенка-Карого, Т. Шевченка, М. Лисенка, Лесі Українки, С. Васильченка та ін., інсценізації світової, української й російської літературної творчості І. Франка, О. Кобилянської, Р. М. Рільке, М. Гоголя, І. Нечуй-Левицького, А. Чехова, В. Винниченка, Г. Маркеса, Шолом-Алейхема, Е. Шмітта, М. Матіос, а також сучасних українських та зарубіжних авторів. Репертуарна тематика фестивалю засвідчила актуалізацію як вічних моральних і естетичних вартостей, так і необхідність звернення до суспільних викликів сьогодення, зокрема патріотизму, історичного героїзму, націєтворення. Культурна постмодерна ситуація сприяла переосмисленню сюжетів вистав, їх осучасненню, модернізації, часовим зв'язкам минулого і теперішнього.

5. Фестиваль означив потребу в оновленні репертуару оригінальними версіями сценічного «прочитання» відомих творів та новітньою драматургією сучасних авторів.

6. Орієнтація вистав фестивалю на різновікову аудиторію сприяла його соціокультурній та комунікативній функціям. Сценічні постановки виконали своє ціннісно-естетичне і морально-виховне

призначення, сприяли емпатії і духовному зростанню глядачів. Загалом, фестиваль представляє Коломию не як периферійне місто, а як театральну європейську столицю, що має яскраве національне обличчя.

Список використаної літератури

1. *Карп'як Д.* «Коломийські представлення» – 2011 : 11 жовт. / Д. Карп'як [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyua.org>
2. *Карп'як Д.* «Коломийські представлення» – 2011 : День останній, 16 жовт. / Д. Карп'як [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyua.org>
3. *Карп'як Д.* «Коломийські представлення» – 2011 : День перший, 10 жовт. / Д. Карп'як [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyua.org>
4. *Карп'як Д.* «Коломийські представлення» – 2011 : День третій, 12 жовт. / Д. Карп'як [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyua.org>
5. *Коломієць Р.* Коломия – центр культури / Р. Коломієць, Т. Кратко // Час (спецвипуск № 51). – 2010. – 16 груд.
6. *Коломийські представлення* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyua.org>
7. *Максименко С.* Уперше: «Коломийські представлення» / С. Максименко // Просценіум. – 3 (22). – 2008. – С. 100–102.
8. *Підлужна А.* визначила рецепт перемоги на фестивалі / Підлужна А., Рижук О. – 2012–10–09 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyua.org>
9. *Підлужна А.* Колектив з творчим обличчям / А. Підлужна // Час (спецвипуск № 51). – 2010. – 16 груд.
10. *Підлужна А.* Мельпомена в гуцульському кептарі / А. Підлужна // День. – № 3. – 2009.
11. *Підлужна А.* Театральний Майдан : Кошти від вистав фестивалю «Коломийські представлення» передано українським військовим у зоні АТО / А. Підлужна // День. – № 173. – 2014.
12. *Рижук О.* «Коломийські представлення» – 2011 : День п'ятий, 14 жовт. / О. Рижук [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyua.org>
13. *Рижук О.* «Коломийські представлення» – 2011 : День четвертий, 13 жовт. / О. Рижук [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyua.org>
14. *Рижук О.* «Коломийські представлення» – 2011 : День шостий, 15 жовт. / О. Рижук [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyua.org>
15. *Рижук О.* Театральна феєрія заповнила Коломию / О. Рижук // Коломийські вісті. – 2011. – № 41 (103). – 13 жовт. – С. 2, 17.
16. *Рижук О.* Коломийці перемогли на Власних представленнях / О. Рижук // Коломийські вісті. – 2011. – № 42 (104). – 20 жовт. – С. 15, 20.
17. *Театральний процес Україні в дзеркалі театральних фестивалів* : оглядова довідка за матеріалами преси (2009) [Електронний ресурс] // Режим доступу : <http://mincult.kmu.gov.ua>
18. *Томенчук Л.* «Коломийські представлення» – 2013 / Л. Томенчук. – 2013–12–31 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyua.org>
19. *Тугай Л.* Майстри сценічних першопрочитань зібрались у Коломиї / Л. Тугай // Галичина. – 2011. – 11 жовт. – С. 3.
20. *Український театральний простір* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : atheatre.com.ua
21. *Чеборак Д.* Коломій на Миколая даруємо Фестиваль / Д. Чеборак // Час (спецвипуск № 51). – 2010. – 16 грудня.
22. *Юзюк І.* Коломийські представлення : післямова / І. Юзюк. 2014–09–25 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatr.kolomyua.org>

Резюме

Аналізується динаміка театального фестивалю «Коломийські представлення» (м. Коломия Івано-Франківської обл.). Визначено пріоритетні завдання фестивалю, мистецьку специфіку в контексті сучасного фестивального театального руху.

Ключові слова: театральний фестиваль, «Коломийські представлення», мистецька тематика, режисерські пошуки, експериментаторство, дебют.

Summary

Slyvka O. Festival «Kolomyia presentations» in the context of Ukrainian theater development of late XX – beginning of XXI centuries

The paper presents the analysis of the theatre festival «Kolomyiski Predstavlennia» dynamics (Kolomyia, Ivano-Frankivsk region). There are defined the priority tasks of the festival and its artistic peculiarities in the context of contemporary theatre festival movement.

Key words: theatre festival, «Kolomyiski Predstavlennia», artistic themes, director's pursuit, experimentation, debut.

Аннотация

Сливка О.М. Фестиваль «Коломыйские представления» в контексте развития украинского театального искусства конца XX – начала XXI века

Аналізується динаміка театрального фестивалю «Коломийські представлення» (г. Коломия Івано-Франківської обл.). Определены приоритетные задачи фестивалю, художественная специфика в контексте сучасного фестивального руху.

Ключевые слова: театральний фестиваль, «Коломийські представлення», художественная тематика, режисерські іскання, експеримент, дебют.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 791(519)

І. Цзя

АЛЬТЕРНАТИВНА ЕСТЕТИКА КОРЕЙСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА – ФЕМІНІСТИЧНИЙ КІНЕМАТОГРАФ

Актуальність теми обумовлена значущістю емансипації і зародження феміністичного руху в традиційно-патріархальному суспільстві, що яскраво виявляється в розвитку феміністичного кінематографа в Південній Кореї.

Мета роботи – виявити особливості розвитку феміністичного кінематографа в Південній Кореї.

В останні роки корейський кінематограф вийшов на світовий рівень, ставши одним з основних виробників азійських фільмів. З 2000 р. корейська кінопродукція стає популярною не лише у внутрішньому прокаті, але й поступово опановує закордонний ринок. 2001 р. фільм «Моє норовливе дівчисько» корейського режисера Квак Че Ена очолив китайський кіноринок, заволодівши увагою і симпатією китайської аудиторії. Фільм «Монетні двори» (реж. Лі Чхандон, 1999 р.) отримав навіть спеціальний приз журі на чеському кінофестивалі. Фільм «Пікнік» (реж. Сон Іль Гон, 1999 р.) і нагороджений премією 52-го Канського кінофестивалю як кращий короткометражний фільм. У 2002 р. фільм «Штрихи вогню» (реж. Ім Квон-Тека) отримав приз за кращу режисуру на Венеційському кінофестивалі. У цьому ж році Лі Чхандон отримав приз Венеціанського кінофестивалю за кращу режисуру свого фільму «Оазис». Фільм так само виграв приз за кращий дебют жіночої ролі і безліч інших нагород.

У 2004 р. Кім Кі Дук отримав приз 54-го щорічного Берлінського кінофестивалю «Срібний ведмідь» за кращу режисуру свого фільму «Самаритянка». У цьому ж році Чхан Ук Пак був удостоєний премії організаційного комітету 57 Канського кінофестивалю за фільм «Три екстрима».

Корейська кінематограф демонструє безсумнівний високий естетичний рівень своєї продукції, що забезпечує йому нагороди міжнародного рівня.

Гендерний поділ відіграє важливу роль у корейському суспільстві. Історія корейських соціальних норм і правил завжди ставила на чільне місце будь-якої справи чоловіка, тому жінка виконувала лише другорядні функції. Це пояснює той факт, що жінки тривалий час співпрацювали лише з історичними, соціальними аспектами кінематографічного мистецтва, але зовсім не працювали у сфері режисури. Але останнім часом все більше жінок посідають емансиповані позиції в соціальних і ринкових сферах, що тягне за собою режисування жінками фільмів із тематикою правдивих історій життя жінок, емоційних аспектах жіночого характеру, проблем соціального життя жінки та її гендерних обмеженнях.

Жіноча літературна діяльність є одним із суб'єктів феміністичної літературної критики. Говорячи про жінок-письменників, відразу згадуємо В. Вульф (1882-1941 рр.), С. де Бовуар (1908-1986 рр.), М. Дюрас (1914-1996 рр.) – західних піонерів феміністичного руху. Такі твори, як «Власна кімната» та «Друга стаття» стали класикою світового феміністичного руху.

Корейська режисер Лі Чжон Хян стала відкриттям жіночої режисури світового масштабу. Особливості її режисерській манери охоплюють деталі і надають фільму естетичної і змістовної глибини. Саме вони призвели до перемоги режисера на безлічі корейських конкурсів і фестивалів за фільм «Між музеєм мистецтва і зоопарком» (1998 р.) і «Дорога до дому» (2002 р.) і вивели на одне з перших місць на корейському кіноринку.

Фільм «Дорога до дому» є розповіддю про життя 7-річного хлопчика і його німої 76-річної бабусі, її безкорисливої любові і безмежному терпінні до свого маленького онука. Відмінною рисою жіночої режисури цього фільму є почуття материнства, що пронизує увесь фільм, особливе тепло і сила, унікальні і вишукані образи і глибоке розкриття ролі.

Чи Чжон Хян говорить про фільм «Дорога до дому»: «Чому головним героєм є бабуся з боку матері, а не з боку батька? Чому тут внук, а не внучка? Тому що за традиціями азійського суспільства, бабуся з боку матері завжди статусом нижче, ніж бабуся з боку батька [1]. У фільмі герой не внучка, а онук, тому що я часто бачу, що хлопчиків бабуся люблять більше».

Жінка-режисер Піані Іон Су знімає документальне кіно, створюючи постійний комфорт для зйомок. Вона володіє особливою технікою зйомки, що приводить глядача в особливий внутрішній емоційний стан. Вона знімає жіночу натуру, перетворюючи це в «секретний роман», в якому жінка – жертва світу похоті, і фільм демонструє глибокий внутрішній світ жінки. Її актриси відтворюють у кадрі особливі психічні стани, освоюючи їх перш за все тривалим і складним шляхом, і це є заслугою режисера. Серед аудиторії переважають прихильні

точки зору у ставленні до героїні – співчуття до неї проникає в самі серця, люди відчувають і любов, і ненависть до жінки, яка пережила у своєму житті і злети, і падіння.

Жіночу літературу необхідно розподілити на деякі аспекти. Один з основних має на увазі базову участь у світі жінки, яка подолала монополію з боку чоловіків. В. Вульф сказала: «Якщо ми письменники, то будь-які умови вираження того, що хочемо висловити – правильні». [1] З вищевикладеного бачимо, що корейські жінки-режисери добилися значних успіхів, і можливо саме через те, що були жінками, і, таким чином їх твори справили інфільтрацію жіночої свідомості.

Найбільший феміністичний відбиток на історії корейського кінематографії залишили фільми «Моє норавливе дівчисько» (реж. Квак Че Ен, 2001 р.) і «Моя дружина-гангстер» (реж. Чо Чжин Гю, 2001 р.). Фільми унікальні в своєму зіставленні традицій жіночої натури проти чоловічої, прояві сильної людини і його слабких позицій, у формуванні нових фігур. Чоловік почав «проливати сльози жінки». С. де Бовуар каже: «Дивний парадокс полягає в тому, що чуттєвий світ, що оточує чоловіка, складається з м'якості, ніжності, привітності, – одним словом, він живе в жіночому світі, тоді як жінка б'ється в суворому і жорсткому світі чоловіка» [3; 8]. С. де Бовуар була проти жіночності, тому що, на її думку, всупереч активності й незалежності, мужності, жіночність є за своєю суттю пасивною і залежною. Хоча в образах героїнь обох фільмів є чимало відмінностей у характері, у них проявляється очевидна риса мужності у відносинах між чоловіками і жінками, в господарстві і в роботі. Цей образ шанованої і сильної жінки робить фільм феміністично спрямованим і, відображаючи сучасну корейську традиційну патріархальну владу, руйнує бар'єри для жінок у мужній боротьбі з пригніченням і в бажанні повного звільнення свідомості від стереотипів гендерної розділеності.

«Моє норавливе дівчисько», з наголосом на слово «норавливе», розкриває образ жорстокої, грубої, норавливої героїні, поступаючись традиційному корейському образу ніжної, невинної, скромної жінки. У Корей це поняття як і раніше займає основні позиції в суспільстві, тому безсумнівним буде враження свіжості і несподіванки жіночих персонажів. Фільм став популярний в Азії, кинувши виклик традиційному образу жінки корейського кінематографа і дістав схвальний відгук від аудиторії, що складається в основному з жінок [4]. Корейська кіноіндустрія започаткувала так само низку фільмів «жорстокої серії», виконаних на різні теми, але в основному вони підкреслюють мужність жінки, зростання її статусу в сучасному суспільстві і та активно зростаючу її самосвідомість. Існує два типи образів кінематографічного жіночого ідеалу – ангел і спокусниця. Ангел відображає чоловічий естетичний ідеал. А спокусниця володіє знаннями психології [5; 347].

У німому фільмі «Острів» (реж. Кім Кі Дук, 2000 р.) красива жінка не говорить ні слова, але її очі розповідають про неї безліч фактів: вона уперта, ревнива, часто навіть жорстока. Кім Кі Дук формує жіночий образ у манері, далекій від звичних, «нормальних» корейських жінок. Можемо зробити висновок, що ця жінка володіє жорстоким бажанням і намагається взяти на себе ініціативу захопити все в житті.

Крім того, режисер Юй Чжен у фільмі «Щасливий померти» (1999 р.), також демонструє образ жінки-спокусниці. Вона – супержінка, яка несе в сім'ї відповідальність за все, у той час як її чоловік безробітний, депресивний і нудна людина, що пережила важкі потрясіння у житті. Люди покладаються на її рішучу підтримку, тепло і комфорт, але тиснуть на неї. Жінка, що була запроторена у в'язницю через порушення соціальних норм, знайшла шлях до свободи висловлення своїх поглядів.

Чоловік нарешті убив свою невірну дружину. Презирство і зневага влади батьків є не відновленням колишньої гідності, а зруйнованої самобутності [7; 214]. І ця жінка вирішила піти проти традиційних моральних цінностей, висловлюючи боротьбу проти патріархального суспільства загалом, правління чоловіками суспільством.

Не всі феміністки пропагують радикальну підривну діяльність проти чоловіків. Самопізнання і вихваляння жінок також змінює їхнє становище в суспільстві. Фільм «Хризантема» (реж. Сюй Лі Чжен, 2003 р.) показує як дві жінки є друзями і прихильно ставляться одна до одної, але через складнощі у відносинах, змушені принести в жертву частину своїх почуттів до інших. Цей фільм показує важливість дружби, сумнівність любові і, як підсумок, тепло дружніх відносин. Слід згадати про героїню фільму: вона тільки що дізналася, що вагітна і одночасно з цим хворіє раковим захворюванням. Але хвороба не вибиває її з колії, навпаки, її завзятість і віра зростають, чому сприяє розвиток материнських почуттів. Це свідчить про сильну любов і сили волі, що дозволяє їй подарувати життя своїй дитині. Фільм демонструє життя жінки, сповнене труднощів, розчарувань і перешкод, велику силу волі і розвинене почуття материнства.

Материнство – гордість людства, і бачимо, що жінки не можуть відректися від первородного бажання бути матір'ю. Поняття материнства охоплює сферу підсвідомого, прихованого в серці жінки. Незважаючи на те, що сила феміністичного руху підірвала систему традиційних чоловічих прав, вона так і не змогла зруйнувати первородність жіночого начала й донині.

Феміністка Ю. Крістева приділяє увагу значущості материнства. Вона вважає: «Якщо жінки має дітей, це не означає, що вона не бере участі в професійній діяльності, навпаки, пологи завжди узгоджуються з культурними заходами, тому що жінка дає життя, щоб зрозуміти більш глибоко його сенс» [5; 351]. У той же час вона наголошує, що «материнство розглядається як виклик чоловікові; вагітність і пологи зламали кордони між поняттями суб'єкт і об'єкт, поняття внутрішньої і зовнішньої опозиції» [6].

Корейське кіно має великі перспективи розвитку і багато в чому цьому сприяє створення еротичних фільмів. Еротичні фільми на теми сексуального кохання показують всі види емоційних і психофізіологічних відносин. Корейські еротичні фільми мають свою особливість – вони не показують безпосередньо інтимні моменти. Але вибудовують систему натяків, образів і знаків, що відображає традиційні корейські культурні та

соціальні норми. «Сексизм» тривалий час був основою в ідеях корейської кінопродукції : в жінці завжди домінувало послух батькові до шлюбу, а потім повагу і послух чоловікові до кінця життя. Сучасні тенденції, що не минуть і Корею, докорінно змінюють традиції, виробляючи традиційні перетворення, адаптовані до нових соціальних механізмів. Відбуваються відчутні зміни соціального та сімейного статусу жінки. Фемінізм взагалі і фемінізм в еротичних фільмах стає вражаючим. У фільмі, згаданому вище, «Щасливий померти» (реж. Юй Чжен, 1999 р.), розглядається тема сексуальної зради дружини.

Фільм реж. Кім Кі Дука «Готель «Пташина клітка» (1998 р.) розповідає про гідну жінці, незважаючи на її заняття проституцією. Таким чином, незалежно від статевих переваг і любовних зв'язків, у корейських жінках почала прокидатися самостійність.

Фільм «Солодкий секс і любов» (реж. Ман-те Пон, 2003 р) – це фільм-дослідження сексуальних і психологічних взаємин жінок і чоловіків у сучасному суспільстві «пандемії еротичної хвороби». Героїня фільму є зухвало незалежною жінкою, вона яскраво виражає свої сексуальні бажання, проявляє ініціативу, але її ініціатива деколи ще більш консервативна, ніж погляди самих консерваторів. Вона вирішує порвати стосунки і закінчити любовно-сексуальний зв'язок: «Я люблю, коли мене не хочуть. Я не хочу цього більше». Вона вибирає свою власну долю і, незважаючи на те, що чоловік йде на компроміс і намагається відновити з нею стосунки, вона каже йому тверде «ні». Цей фільм є викликом корейському традиційному уявленню про секс і кохання.

Американська письменник-феміністка К. Міллет взимку 1968 р. у маніфесті революції анархо-фемінізму про «сексуальну політику» писала: «коли одна група править іншою групою, це формує свого роду політичні відносини між ними. Якщо цей зв'язок довго існує, він трансформується в ідеологію (феодалізм, расизм і т.д.). Всі людські цивілізації були під патріархатом: ідеологією сексизму цивілізації» [9].

На початку декларації Міллет зазначає як патріархальні або чоловічі панування і раніше володіють світом: «Політичний консенсус для жінок і чоловіків адаптований до патріархального суспільства і його досягненням». Чоловічий шовінізм обмежує жінок, змушуючи їх бути в чоловічому одязі та прийняти на себе чоловічі ролі. Ці ідеї гостро проявили себе в корейському кінематографі. І тим не менше, Корея залишається здебільшого країною традиційною, повільно просувається в бік довіри до західних соціальних тенденцій і притримується більш глибоких упереджень.

У фільмі «Порожній будинок» (реж. Кім Кі Дук, 2004 р.) головна героїня перебуває під патріархальною репресією, її життя не має на увазі будь-які блага сучасної цивілізації, виходячи з чого можна сказати, що у неї немає життя, гідності та свободи. Її чоловік є захисником чоловічих прав: він пов'язав свій шлях із пригніченням, зловживає своїми правами і не вважає це негожим. Він підкуповує поліцейського, щоб той провів акт жорстокого відплати, який втілює сутність крайнього чоловічого егоїзму, що здається нам обурливим. З іншого боку, дружина перебуває на повному утриманні – її забезпечує чоловік, і коли вона йде, чоловік повинен сказати їй: «Стій! Перш ніж ти підеш, згадай, скільки грошей я віддав тобі і твоїй родині». Статус чоловіка підтримується грошима і «сильною позицією», жінка при цьому знаходиться в становищі, що вимагає опікунства, оскільки вони соціально безпорадна. Це наводить на думку, що поліпшення становища жінки в реальному житті залежить від економічних чинників. Якщо у жінки відсутні фінансові ресурси або серйозні проблеми з чоловіком, це безпосередньо призводить до нещастя і бідності, що чіпляє на жінку статус нерівності.

З розвитком соціальної цивілізації стала розвиватися і рівність між статями. Жінки стали проявляти все більше свої бажання і наміри.

Корейська критик Л. Соажен наводить цікавий приклад розвитку фемінізму в жіночій свідомості Кореї: жінка на ім'я Ши, що має таємну любов із чоловіком на ім'я Цянь, заміжня за чоловіком на ім'я Хоу, який зловживає своєю владою над нею. Мати коханця – велика хоробрість для неї, це подібно революції, але вона розуміє, що це любов і це додає їй сил і мужності. Далі вона вирішує відмовити чоловікові в сексі, він дає Ши ляпас, і вона негайно дає відповідь – ляпас чоловікові. Це хоробрий і сильний вчинок, що показує, що Ши усвідомлює дух незалежності, свободи і значущості самореалізації.

Жодна жінка не бажає бути слабкою, жодна жінка не буде охоче ставати аксесуаром для чоловіка, у якого вона знаходиться у владі та постійному пригніченні. Хоча жінка й фізично слабша від чоловіка, це не означає, що жінка не може стати сильною. Гасло «Гендерна рівність» є, але не можна змінити свій соціальний статус лише за допомогою гасла. Жінки повинні використовувати мудрість, щоб прийти до рівності між статями, використовувати мужність, щоб стати сильнішими [9; 52].

Існує думка, що з тих пір, як Єва виявилася запасним ребром Адама, жінка стала «другорядним» тілом. Але все виглядало зовсім не так у царстві краси. Дійсно, якщо чоловік домінує у світській сфері життя, то жінка є Королевою світу естетики. Жінка відіграє провідну роль в естетичній сфері, назавжди затьмаривши чоловіка. Тож популярність корейських актрис має найвищі рейтинги в Азії, затьмаривши собою навіть кінозірок Гонконгу.

Ісламська прислів'я: «Бог дав дві третини краси Єві», свідчить, що жінка, без сумніву, завжди сяє у фільмах, як зірка Чарівного Королівства. Це пояснює успіх красивих корейських кінозірок. Краса і сексуальність у сучасному світі йдуть завжди поруч. Яскравим і популярним ідолом феміністичного руху сучасності є американська співачка Мадонна, що уособлює модель «справжнього фемінізму», успішно завоювавши гламурний світ. «Вона радить молодим жінкам бути повноцінно жіночними, тотально сексапільними, при цьому повністю тримати під контролем своє власне життя» [3; 78].

Вищим естетичним досягненням, безумовно є підкорення всесвітнього конкурсу краси, але домогтися рівних прав між чоловіками і жінками важко. Не секрет, що корейські жінки вдаються до хірургії, щоб досягти ідеалів сучасної краси. Статистика показала, що 80% жінок користуються послугами хірурга заради здобуття

бажаних зовнішніх даних. Пластична хірургія, це, звичайно, щире прагнення жінок до краси, але в той же час гонитва за красою змушує жінок попадати в пастку чоловічих правил.

Як гідність чоловіка є у владі і грошах, так і гідність жінки полягає в красі її обличчя. «Штучна краса» – це вульгарне задоволення чоловічих візуальних вимог. Але культура споживання не женеться за глибоким змістом і значущими ідеями. Значна частка аудиторії задовольняється зовнішньою естетикою кадру, красивими обличчями на екрані, що народжує відповідні вимоги до естетики, але не до змістовної сторони кіно. Великі плани красивих осіб, імен на екрані, надають заспокійливий ефект на запити споживача [9; 52].

Корея, будучи країною конфуціанською, плекає патріархальні традиції етичного порядку, ставить на чільне місце соціального осередку чоловіка. Але, після II Світової війни Корея піддалася сильному впливу західної цивілізації і фемінізм у Кореї став розвиватися. І, хоча це було важко і повільно, цей аспект знайшов своє відображення в кіноіндустрії країни. Наголосимо, що корейська любов до фільмів із сильними, свідомими жінками, піднімає статус жінки, роль жінки в соціальному світі, важливість жіночності і корисність роздумів про взаємини між статями. Традиційна культура і звичаї, відображені в еротичних фільмах, тема «сексуальних прав людини» недооцінені, і пробудження феміністської свідомості в жінках Кореї стало дуже крутим поворотом. Кінематограф Кореї створив унікальну розмаїтість типів жіночої свідомості: вона володіє як «чоловічою жіночністю», так і жіночою мужністю, посилюючи контрастність чоловіків і жінок. Так, у фільм «Моє норавливе дівчисько» та «Моя дружина-гангстер» постає питання жіночої самооборони, жінка прагне до досягнення самотрансценденції, що є квінтесенцією фільму.

У фільмі «Хризантема» (реж. Сюй Лі Чжен, 2003 р.) і «Порожній будинок» (реж. Кім Кі Дук, 2004 р.) формується група феміністичних жінок-спокусниць, які виступають проти чоловічої агресивності і борються проти патріархального суспільства, порушуючи правила традиційної етики. Корейські фільми висловлюють тенденції емансипованої жіночої свідомості во славу течії нового фемінізму, залишаючись високо естетичними, не втрачаючи почуття холодного гумору.

Список використаної літератури

1. 俞承浩. 导演谈《外婆的家》[EB/OL]. [2006-05-10]. <http://blog.sina.com.cn/>
2. [英]弗吉尼亚·伍尔夫. 普通读者[M]. 马爱新, 译. 北京: 人民文学出版社, 2003: 136.
3. [英]索菲亚·孚卡. 后女权主义[M]. 王丽, 译. 北京: 文化艺术出版社, 2003.
4. 刘恩泉. 全智贤: 另类美女也时尚[EB/OL]. [2006-06-06]. <http://www.hf365.com/epublish/gb>
5. 朱立元. 当代西方文艺理论[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 1997: 347-351.
6. 聂双. 蓝月亮的舞蹈[M]. 济南: 山东友谊出版社, 2003: 218.
7. 秀之树, 徐斌, 陈飞. 卸了妆的女人: 韩国电影手册[M]. 北京: 现代出版社, 2002.
8. 挪威]陶丽·莫依. 性与文本的政治: 女权主义文学理论[M]. 林建法, 赵拓, 译. 长春: 时代文艺出版社, 1992.
9. [美]约瑟芬·多诺万. 女权主义的知识分子传统[M]. 赵育春, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2003: 201.

Резюме

Виявлено тенденції розвитку феміністичного кінематографа в Південній Кореї і формування особливостей феміністичного руху на тлі патріархальних традицій корейського суспільства.

Ключові слова: корейський кінематограф, корейська кінопродукція, гендерний поділ, емансиповані позиції, жінка-режисер, традиції жіночої натури, патріархальна влада, статус жінки, сексуальна любов, еротичні фільми, сексуальна політика.

Summary

Tzua I. Alternative aesthetics of Korean cinematography – feminist cinematography

The basic trends in the development of feminist cinema in South Korea and the formation of the feminist movement features on the background of the patriarchal traditions of Korean society.

Key words: Korean cinema, Korean Film, gender division, emancipated position, female director, female nature traditions, patriarchal authority, the status of women, motherhood, sexual love, erotic films, sexual politics.

Аннотация

Цзя И. Альтернативная эстетика корейского кинематографа – феминистический кинематограф

Вьявлены основные тенденции развития феминистического кинематографа в Южной Кореи и формирования особенностей феминистического движения на фоне патриархальных традиций корейского общества.

Ключевые слова: корейский кинематограф, корейская кинопродукция, гендерное разделение, эмансипированные позиции, женщина-режисер, традиций женской натуры, патриархальная власть, статус женщины, сексуальная любовь, эротические фильмы, сексуальная политика.

Надійшла до редакції 11.10.2014 р.

УКРАЇНСЬКИЙ ЕТНІЧНИЙ РЕНЕСАНС: СУСПІЛЬНО-КРЕАТИВНА РОЛЬ ЕТНОМОДИ XXI СТ.

Сьогодні на вістрі часу і «в тренді» Україна та українці, українське тепер легко «прочитується» світом. Їхня воля до життя і справедливості у час глобальних трансформацій надихає не лише сусідні країни; українські символи стають всезагальними знаками для тих людей по усьому світі, які хочуть показати свою волю і силу духу. Звернення до етніки пробуджує в людині її сутнісну природу у пошуках свого ества. Відповідний етноодяг допомагає самостверджуватися, символи чи кольори на ньому надають сенс ідеї, яку хоче передати людина, що його одягнула. За його допомогою вона бажає втілити ще й таким чином свою національну самосвідомість.

Комунікативна інтеграція українського народу, зокрема і за допомогою національного одягу як ланки культурної матриці, накреслила можливість для відповідної інтеграції людства. Ідея національної єдності українців співзвучна ідеї братерства усіх людей, які протистоять перетворенню природи та спотворенню гуманних ідеалів.

Метою дослідження є спроба осмислити етнічні феномени, простежити прояви української самосвідомості, прослідкувати етнічні тенденції в одязі, показати, що мистецтво може об'єднувати людей, і в ньому немає ні національних, ні расових відмінностей між людьми.

Для розуміння теми, необхідно звернутися до розуміння етнічного, здійснивши екскурс його досліджень та досліджень питання одягу.

Якщо до середини XIX ст. увага дослідників значною мірою зосереджувалася на описі звичаїв, обрядів, уснопоетичній творчості, то далі зростає інтерес до матеріальної культури: згадаємо низку творів загальноісторичного й загально етнографічного матеріалу, в яких хоча б частково описувався народний одяг: нотатки сирійця П. Алепського [1] та описи і малюнки француза Г. Левассера де Боплана [3], які описують одяг козаків, шляхти, черниць. Цінними джерелами є історичні, статистичні й етнографічні праці О. Рігельмана, О. Шафонського, І. Георгі, Ф. Вовка, описи Домініка П'єра Де ля Фліза. Власне, питання одягу та його функцій цікавили філософів, культурологів, соціологів, психологів й ін. Зокрема, вагомі дослідження з'явилися з-під пера А. Гофмана, З. Доде, Р. Кірсанової, М.Вороніна, Т. Ніколаєвої, Т. Кари-Васильєвої.

З'ясуємо зміст поняття «етнічний». Питання етносу досліджував німецький етнолог А. Бастіан і терміни «етнічний» і «народний» вважав синонімами, а поняття «етнічність» сприймав як культурно-побутову специфіку народу. Ще на рубежі XIX-XX ст. французький антрополог Ж. Денікер спробував розкрити поняття «етнос» і дав близьке до сучасного його тлумачення. Він вважав, що терміном «етноси» слід позначати народи, нації, племена, які відрізняються одне від одного мовою, культурою, способом життя. А. Широкогородий вважав, що основними ознаками етносу є «єдність походження, мови та укладу життя» [2; 143-147]. Всі ці висловлювання стосуються принципів формотворення предметного середовища, тобто його стилю, а саме етностилю. І це є визначальною відмінною атрибутивною ознакою кожного етносу.

Етнічні феномени давно стали об'єктом культурологічних досліджень етнопсихології, етнопедagogіки, етносоціології, етнолінгвістики. Активно відбувається процес валоризації (від «valorize» – надавати чомусь вартості) [11; 8] етнічного в сучасному українському суспільстві. Етнодизайн, як стилістичний напрям сучасного формотворення одягу, став популярним у такій мірі, що є підстави вести мову про етнодизайн одягу як одну з найпотужніших тенденцій стильового вирішення оточуючого світу. Етноодяг швидко завоював буття народів світу і посів у ньому міцні позиції. Але найбільше це явище притаманне і саме в умовах сьогодення українському соціуму. Тому що етноодяг є підтвердженням найпотужнішого в естетичній сфері засобу відродження національного духу та наснаги, засобу формування національної свідомості й національної культури, зумовлений зміною світоглядної парадигми, трансформацією духовності. Національний стиль ґрунтується на етнокультурних засадах.

Сама назва стилю походить від грецького слова «етнос» – «народ». І це не випадково, адже кожен народ, що був і є на планеті, обов'язково лишив слід в історії цивілізації. У кожного народу є свої правила і особливості в манері одягатися, прикрашати себе і т.д. Тому етностиль, без перебільшення, один із найбагатших і найрізноманітніших стилів з усіх існуючих.

Упродовж усього свого розвитку одяг відтворював еволюцію світогляду окремої людини, нації, суспільства: їх ставлення до різних навколишніх явищ, формування й розвиток звичаїв, обрядів, вірувань. Крім того, в одязі втілюється потяг людини до прекрасного, її художньо-естетичні погляди й смаки, що робить одяг вагомою частиною мистецтва. Тобто одяг – доказ соціального статусу, патріотизму, націоналізму. Одяг – це ідеологія, джерело пропаганди і провокації, рухомий символ. Через одяг людина заявляє про себе, одяг є специфічним культурним, соціальним, естетичним кодом. Суб'єкти, що знаходяться всередині одного культурного простору, своїм вбранням демонструють або єднання з загальними культурно-естетичними тенденціями, або свою окремішність. Зовнішній вигляд виражає самоповагу та повагу до оточуючих (національний одяг свідчить про повагу до традиційної культури).

Розвиток традицій національного одягу – це можливість у суспільстві глобалізації предметніше, чіткіше відчувати своє культурне коріння. Переосмислення традицій народного костюму і його символіки посідає настільки помітне місце, що з'явився художній напрям під назвою «етномода». Для етномодельєрів проводяться спеціальні фестивалі, конкурси, відкриваються тематичні бутіки. Етника є основною колекцією від кутюр, підкреслено декоративних, що доводять ту чи іншу ідею народного костюму до абсолюту, і колекцій прет-а-порте, розрахованих на масове виробництво і використання в повсякденному житті. Але при цьому кожна річ – неповторна. І саме етника зняла бар'єр на культурному ринку між високою модою і масовою.

Етномода пройшла декілька етапів розвитку і становлення: якщо розглядати українську вишивку, то вона виконувала надзвичайно важливу берегову функцію. Зокрема, вважалося, що вишивка на грудях захищає душу людини. «Це давня українська традиція протистояти злу красою», – відзначає Г. Лозко. Так магічне значення речей перетворювалось на естетичне [9; 335-336]. Наприкінці 80-х – початку 90-х років ХХ ст. українська вишивка асоціювалась передусім із патріотизмом і національною свідомістю. Потім це була лише мода. Події 2004 р. пов'язані з «помаранчевою революцією», повернули до життя вишиванку, яка вкотре стала модною, і яку, до речі, активно пропагувала друга леді країни – К. Ющенко. Тут вбачаємо як правляча верства формує національний стиль і, формує правильно, тому що часто національна культура правлячої еліти відходить від народних етнічних традицій, відрізняється космополітичним характером.

Перманентним є процес етнізації індивіда, більше того, повноосязної етнізації. Етника, як мислеформа є невід'ємною частиною світобачення і користується підтримкою суспільства. На тлі останніх суспільно-політичних подій в Україні етномода перестала бути дозваною. Безмежними є інновації в сучасній етнічній моді, етнічні тенденції відслідковуємо в повсякденному одязі і інших аспектах повсякденного життя сучасної людини. Українська етнічна мода несе нові матеріальні і духовні цінності, до яких людина є надчутливою. Сучасне мистецтво, як тип творчої діяльності людини, допускає багаторівневе трактування. Для різних аудиторій воно може проявляти різні больові точки і допомогати працювати, насамперед із собою, а не споживати історії інших. Одяг як і твір є «читабельним» для реципієнтів і викликає позитивну або негативну реакцію [7; 65-68].

Саме зараз спостерігаємо період розквіту впливу твору: георгіївська стрічка, триколон, вишиванка, тризуб... Це той випадок, коли люди не лише прикривають тіло, а втілюють мрію, є носіями смислу. Взагалі одяг задовольняє потребу в самостверженні; правильний костюм – можливість правильно жити і взаємодіяти з людьми. Це так званий ефект форми в дії. Відомим є факт, коли одна з компаній випустила «футболку шерифа», що є точною копією одягу євреїв у концтаборах. Такий собі шедевр масового шопінгу і гра в асоціації. Залежно від форми одягу відбувається благоприємний або неблагоприємний контакт. Потрібно підбирати символи, знаки, висловлювання, які б задовольняли споживача інформації і виключали конфлікт інтерпретацій. Одяг спрямовуватиме спілкування відповідно до тієї ролі на яку претендує людина.

Інтенсифікація глобалізаційних процесів у сучасному суспільстві змушує культуру шукати нові способи та засоби комунікації. Ці процеси є актуальними і унікальними. Сучасні трансформаційні перетворення українського суспільства викликали до життя нові моделі комунікації, в т.ч. і через творчість, а саме етномистецтво. Будучи явищем загальнокультурним, мистецтво постійно змінюється під впливом часу і формуванням нових поглядів на оточуючих світ.

Особистість має багато способів заявити про себе і одним із таких є спосіб зовнішньої презентації: виступ І. Дорна на конкурсі «Нова Хвиля» в футболці із зображенням тризуба став справжньою провокацією і проявом патріотизму. Тут постає питання «етнічного іншого», який може викликати відверто ворожі настрої. Цитуючи Г. Корогодського: «Одним указом можна воцарити мир. Нужно обязать людей ходить голыми. И тогда мы не сможем отличить сепаратиста от его противника, сторонника майдана от приверженца федерализации» [8]. Вивчаючи уяву натовпу, можна побачити, що на нього легко впливати саме образами. Ми надаємо перевагу судити про людей за зовнішніми ознаками, по тому, що легше за все побачити: одяг, жести, слова, вчинки. В соціальній сфері зовнішній вигляд є барометром для наших оцінок і суджень, і, значить, потрібно слідкувати за тим, щоб про вас думали правильно. Один хибний крок, сумнівна або непередбачувана зміна вашого образу можуть бути нищівними. Ось чому так важливо своїми руками створити і самому підтримувати власний образ [5; 101].

Сплеск національної свідомості і зовнішнього її аспекту відбувся. Внаслідок цього на вулицях міст мерехтять яскраві колоритні вишиванки, люди вбираються у традиційний український одяг, використовують українську символіку, так званий національний гардеробний колорит. Разом зі зміною політичної ситуації відбувається зміна культурної ситуації: перехід до нового етапу становлення української культури зі світською і демократичною домінантою.

Етномода – не обов'язково очікування вишиванок, використання орнаментів в українській стилістиці, а асоціації і відчуття від Батьківщини. Роль пасіонаріїв в ініціюванні і розвитку культури безмежна і далекоглядна. Українські дизайнери активно працюють у напрямі етномоди. Найпомітніший хіт сьогодні made in Ukraine. Вишитими сорочками етномода не обмежується: український жупан від Караванської, її вміння поєднувати сучасні технології і автентичну вишивку, саме вона вперше змінила кольорову гамму Борщівської вишивки. До речі, недавно в Чикаго бійці АТО, що перебували там на реабілітації, мали можливість продемонструвати моделі її вишиванок на показі. Автентичні моделі Р. Богуцької – знахідка для тих, хто не хоче бути схожим на інших. Знаковою рисою стилю дизайнера впродовж доволі тривалого періоду був національний колорит, Р. Богуцька послідовно розвивала тему етнічних елементів декору в сучасному костюмі.

Не менш цікавими українськими дизайнерами етноодягу є В. Гресь, І. Цісецька з її святковими та весільними етносукупками. Українські мотиви давно цікавили закордонних дизайнерів: Гуссі, Жан-Поль Готье. Відомі світові бренди Kenzo, Dolce&Gabbana представляють у своїх колекціях багато моделей з різноманітною вишивкою.

Активно розробляється українська тематика українськими дизайнерами. Колекції стають не сезонними, а тематичними. Відбулася естетична реакція на останні події в Україні. Мода стає активісткою і реагує на те, що відбувається навколо. Українська дизайнер і режисер О. Навроцька в часи революції зайняла активну громадянську позицію, а у фешн-індустрії стала одним із перших дизайнерів, хто закарбував протестний настрій на майках і світшотах. Її авторству належать принти з написом «Стоп, Путін!» на тлі куль, «Stop, regime!» з перехрещеними пістолями, а також «Fuck sovok», зброя обплетена квітами – квітне Україна. О. Навроцька використовує орнаменти в українській стилістиці, часто покази її колекцій супроводжуються українською народною музикою. Дизайнер випустила нову серію футболки із портретами відомих українців: М. Амосов, І. Сікорський, О. Вертинський. Теми для принтів невичерпні. Україна дала світові багато цікавих особистостей. І вони є нагадуванням про те, що нам є ким пишатися. В подальшому дизайнер планує в тризубі зашифрувати гімн України, а саме слова «згинуть наші вороженьки як роса на сонці» [12], така собі робота в жанрі геральдичної поезії, а також вбачає доцільним поміняти місцями кольори національного прапора. Філософське переосмислення українського прапора присутнє і у Ф. Возіанова. Змінилося ставлення до державних символів, вони стали більш особистими в 2014 р.

Етномода з усіма своїми аспектами, теоріями приносить нову візуальну культуру і цінності, які впливають на суспільство і трансформують його. Позитивним є те, що до популяризації традиційного українського одягу долучаються співаки. Наприклад, запроваджений О. Скрипкою dress-code, коли обов'язковим атрибутом вбрання на вечірці є вишита сорочка чи елемент українського строю. Невід'ємними українські атрибути є на виступах гурту «Океан Ельзи», Руслани... Полюбляє українські вишиванки російський співак С. Зверев, але, звичайно, не за символізм, а виключно за натуральність тканин. Необхідно сказати, що і увесь наш сучасний політикум у вишиванках... Етноодяг – це інструкція з визначення і розуміння України.

Суспільство еволюціонує, мистецтво, культура осмислюються у зрізі нового. Стиль формотворення предметного середовища певного етносу є нерозривно пов'язаним із духовним світом цього народу, його світоглядом, віруваннями, системою цінностей тощо. Форма, як відомо, завжди детермінована змістом, і це правило стосується народного життя. Тому стилістичні ознаки етносу є виразником його суті, його одержиною і його ідентифікатором. Національна ідея включає в себе усвідомлення цілі подальшого розвитку, перевтілення об'єктивної реальності і людського суспільства, але це не можливо зробити без підвищення морально – етичних факторів в житті суспільства. Кризовий стан українського суспільства змушує думати про те, якою буде доля України, її місія в мінливому світі, який внесок вона може зробити в розвиток світової цивілізації, але очевидно одне, духовно-моральний аспект може бути міцними фактором для еволюційного розвитку суспільства. Духовність і моральність – соціальний імунітет народу. Одна з важливих функцій культури – навчити людей жити разом, допомогти перевтілити існуючий взаємозв'язок етносів у свідому солідарність. Етнокультура, етномистецтво може зцілювати і містить у собі максимальну складову – духовність і важливою функцією сучасного українського суспільства є спроба навчити людей жити разом, виключаючи проблему «іншого».

Список використаної літератури

1. *Алєпський П.* Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Москву в XVII веке / П. Алєпський. – СПб., 1898.
2. *Афанасьєв Ю. Л.* Етнодизайн у контексті націєтворення та глобалізації / Ю. Л. Афанасьєв // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Рівне: РДГУ, 2013. – Вип. 19, Т. 2. – С. 143-147.
3. *Боплан Г. Л.* Опис України. Пер. з фр. Я. І. Кравця, З. П. Борисюк / Г. Л. де Боплан. – К., 1990.
4. *Вебер М.* Избранные произведения / М. Вебер. – М., 1990.
5. *Грин Р.* 48 законов власти / Р. Грин. – М. : Рипол Класик, 2002. – 768 с.
6. *Дністровий А.* Письмо з околиці : Статті й есе / А. Дністровий. – К. : Граніт, 2010. – 240 с.
7. *Інгарден Р.* Художні цінності та естетичні цінності / Р. Інгарден // Філософська думка, 2005. – № 6. – С. 65–68.
8. *Корогодський Г.* [Електронний ресурс] / Г. Корогодський. – режим доступу: [www.facebook.com / garik.Korogodskiy](http://www.facebook.com/garik.Korogodskiy).
9. *Лозко Г.* Українське народознавство / Г. Лозко. – К. : Зодіак – Еко, 1995. – С. 335–336.
10. *Маєвська Л.М.* Етнокультурологія : Словн.-довідн. / Л. М. Маєвська. – Житомир : ЖДУ, 2007. – 392 с.
11. *Махній М.* Номо ethnikos : психологія і культура / М. Махній. – Чернігів, 2012. – 400с.
12. *Світлий Д.* Світова москвинсько-єврейська проблема та визвольний націоналізм / Д. Світлий. – Т. : Мандрівець, 2010. – 320 с.
13. *Соланський С. С.* Проблема взаємодії елітарного і масового мистецтва в сучасному культурному континуумі / С. С. Соланський // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. У 2-х т. – Вип. 18. – Рівне : РДГУ, 2012. Т. 2. – С. 125–129.
14. *Навроцька О.* [Електронний ресурс] / О. Навроцька. – режим доступу: uainfo.org / blogosphere / videos65326. – html.

Резюме

Предметом дослідження є феномен етноодягу, його культурно-історичне коріння і сучасне функціонування.

Ключові слова: етнос, етнокультура, етноодяг, етномода, стиль.

Summary

Androschuk N. Ukrainian ethnic renaissance: social and creative role of ethno-fashion in XXI century

The research deals with the problem of phenomenon of ethno-clothing and its cultural historical roots and current operation.

Key words: ethno-fashion, ethnic culture, ethno-clothing, style, ethnicity.

Аннотация

Андрощук Н.Г. Украинский этнический ренессанс: общественно-креативная роль этномоды в XXI ст.

Предметом исследования есть феномен этноодежды, ее культурно-исторические корни и современное функционирование.

Ключевые слова: этнос, этнокультура, этноодежда, этномода, стиль.

Надійшла до редакції 11.11.2014 р.

УДК 787(477):821.161.2

О.Ю. Бобечко

МІСЦЕ І РОЛЬ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

У сузір'ї непересічних українок, вагома роль і місце яких в історії української держави підтверджена численними історичними джерелами, чільне місце посідає легендарна українська поетеса Леся Українка (1871-1913 рр.). Митець світового масштабу, чиє безсмертне ім'я назавжди вписане в українську та світову літературу, є гордістю та незламним символом нашого народу, поруч із геніями Т. Шевченка та І. Франка. В особі Лесі Українки вражає не тільки феномен людської стійкості, а й розмаїття її таланту – поезія, проза, драматургія, публіцистика, літературознавство, етнографія, дитячі твори.

Різностороння творча діяльність Лесі Українки неодноразово ставала предметом дослідження. Особливу нішу посідають розвідки, присвячені зв'язкам творчості поетеси з музичним мистецтвом та музикою зокрема. Серед них праці С. Кротевича, Л. Мелеха, Г. Кисельова, Л. Ярославич і ін. Однак знакові взаємини Лесі Українки з яскравими представниками кобзарського мистецтва та її внесок у розвиток кобзарства загалом, досліджувалися лише фрагментарно. Узагальнюючих праць, які б висвітлювали глибоке творче зацікавлення поетеси у зазначеному напрямі недостатньо. Завданням даної статті є заповнення цієї науково-інформативної прогалини з метою вивчення та аналізу місця і ролі мистецької діяльності Лесі Українки в розвитку бандурного мистецтва в Україні.

Виклад основного матеріалу. «Жінка в літературі» – непересічний феномен. Це явище має свої прояви як на світовому, так і на національному рівні. Підтвердженням цьому є видатні постаті української літератури кінця XIX – поч. XX ст. – Марко Вовчок, Леся Українка, О. Кобилянська, а також наші сучасниці – Л. Костенко, М. Матіос, О. Забужко, І. Роздобудько, Д. Дітковська та ін. Відзначимо, що період від середини XIX ст. характеризується пошавленням активності наших співвітчизниць у жіночих питаннях і вже на зламі XIX-XX ст. з'являються постаті славних українок Н. Кобринської, С. Ярошинської, які стояли біля витоків організованого українського жіночого руху, до яких згодом долучилися Х. Алчевська, К. Грушевська, К. Гриневичева, О. Кобилянська, С. Окуневська, О. Пчілка, Леся Українка, С. Русова, О. Теліга. Вирішуючи не лише жіночі питання, вони мали вплив на розвиток багатьох суспільних сфер, а особливо культурно-громадської. Леся Українка була в числі тих представниць літературної інтелігенції, які прагнули до раціонального вирішення жіночих питань та приєднувалися до українського феміністичного руху.

Великою мірою емансипаційний напрям українських жінок пов'язаний, в першу чергу, з потребою духовної самореалізації, намаганням досягнути високих творчо-інтелектуальних перспектив та бажанням втілити в життя власні творчі задуми. Дещо вторинною була потреба громадського самоствердження у рівних правах із чоловіками у всіх галузях фахового й суспільного життя. Поряд із тим, для українок актуальною була проблема національного визволення «в їхніх творчих звершеннях – у всіх видах мистецтва – постійно звучить мотив репрезентації української духовної спадщини у світі як частки європейської культури» [8; 142].

Зазначені питання були близькими для Лесі Українки, вона активно долучалася до їх вирішення та актуалізації в культурній сфері. Звертаючись до жіночої психології й акцентуючи увагу на жіночих цінностях, поетеса продукувала твори, що вирізнялися наявністю нових тем, присутністю героїв нового типу. Вона внесла в українську літературу образ особистості непохитної волі, високих почуттів, гордості, людини талановитої та мужньої. Яскравим прикладом стала вільна у своїх почуттях, думках і вчинках, глибока

душею Мавка з драми-феєрії «Лісова пісня». Саме цей твір став вершиною творчої діяльності, найглибшим виявом музикальності її літературного таланту та народності поетичного мислення. Творчість Лесі Українки стала тим непересічним явищем, яке з'явилося у контексті певної традиції жіночого письма, що активно формувалося в той час [1; 13].

Однією з суттєвих рис творчості, притаманних мистецькій постаті Лесі Українки, стала музикальність. У листі до свого дядька М. Драгоманова вона писала: «Мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музикант, ніж поет, та тільки біда, що натура утяла мені кепський жарт» ...» (Мова йде про кістковий туберкульоз лівої руки – О. Б.) [9; 243].

Тісні зв'язки з музичним мистецтвом та велика любов до музики, стали джерелом насаги для поетеси, сприяли глибшому розкриттю її індивідуальності. Наслідком органічного поєднання літературного і музичного хисту Лесі Українки є геніальні поетичні рядки, в яких віддзеркалилися глибина та багатство її внутрішнього світу, незламна сила духу, оптимізм і всепоглинаюче творче начало. До слів та за мотивами поезій Лесі Українки, що стали натхненням для багатьох не лише класичних (М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий та ін.), а й сучасних (Б. Фільц, Л. Дичко й ін.) композиторів, написані твори, які посіли достойне місце в концертно-виконавській діяльності музикантів. Серед них романси (солоспіви), хори, симфонії, опери і балети. Однак найбільше творів (понад сто) написано до слів поетеси для голосу в супроводі фортепіано – так звана камерно-вокальна лірика, яка дала безсмертне життя Лесиним поезіям.

Поряд із безцінним внеском Лесі Українки в літературу, інтерпретацією і втіленням її творчості в музичному мистецтві, відзначимо її внесок у розвиток та становлення української фольклористики. Їм'я поетеси можна поставити поряд із відомими українськими музикантами та фольклористами, які виявляли зацікавлення автентичною музикою ще на зламі XIX-XX ст. Серед них М. Лисенко (організатор концертів кобзаря О. Вересая, автор розвідок «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» та «Народні музичні інструменти на Україні»), К. Квітка. Останній, до прикладу, писав: «...конче треба також культивувати живу репродукцію через співців та інструменталістів, що присвячують себе точному, так би мовити, музеальному збереженню народного репертуару, традиції народного виконання і манеру інструментальної гри» [4; 131].

Для Лесі Українки прикладом для наслідування стали музично-фольклористична діяльність основоположника української класичної музики М. Лисенка, літературний і театральний доробок М. Старицького, творчість великого українського письменника І. Франка, а також праці вченого-історика М. Драгоманова. Саме ці люди були духовними авторитетами для поетеси, саме їх погляди і прагнення були близькими їй. Любов до народної творчості стала лейтмотивом життєвого та творчого шляху Лесі Українки. Незважаючи на її велику зацікавленість творами багатьох світових композиторів (Шопена, Шуберта, Шумана), саме народні пісні мали найбільший вплив на формування її літературної особистості та спрямованість образного мислення, вони стали тим животворним джерелом з якого поетеса черпала творче натхнення. Відзначимо, що Леся Українка мала досить ґрунтовні знання в галузі народної творчості. Займаючись (орієнтовно від 1890 р.) збиранням та записом народних пісень (тексти і мелодії), вона ставила собі за мету науковий підхід до музичного фольклору, підходила наполегливо й професійно до улюбленої справи: «при записуванні пісень і мотивів я хтіла наблизитись, як можна більше, до фонографічної достотності, щоб удати якнайвірніше всі найдрібніші одміни вимови і всі модуляції мотиву, бо уважаю це ідеалом усякого збирача усних народних матеріалів» [10; 29] – зазначала поетеса. «Збірка пісень, записаних з голосу Лесі Українки, стала дорогоцінним матеріалом для українських композиторів, вчителів, професіональних і самодіяльних хорових колективів» [17; 22] – зауважила дослідниця її творчості Л. Яросевич. Музичний фольклор Леся Українка вважала однією зі «справ свого життя». Дослідники її творчості зауважують, що «в роки спільного сімейного життя з К. В. Квіткою музично-етнографічні інтереси і заняття посідали все більше місце в житті Лесі Українки, головний зміст музичної біографії письменниці» [7; 35].

Саме з зацікавленістю Лесі Українки фольклором, пов'язують її бажання опанувати гру на бандурі, що було на той час доволі проблематично, адже, як зазначав М. Лисенко, що на той час перебував у пошуку викладача для своєї музичної школи: «умілих бандуристів серед міської інтелігенції не було» [7; 33]. На жаль, саме на той період припала еміграція Г. Хоткевича за кордон (від 1906 до 1912 р. бандурист проживав у Галичині, яка на той час була в складі Австро-Угорщини – О. Б), тож Леся Українка була змушена звертатися по науку до народних бандуристів. Свідченням цьому є рядки з її листа до О. Кобилянської, де вона писала про свої наміри «літом у Полтавщині почати вчитися грати на бандурі (там є такий бандурист, що згодився вчити когось), то не дарма комусь час зійде, а восени приїде і заграє комусь лютому щось дуже цікавого, коли буде досить розумний, щоб навчитися» [11; 162]. Нажаль, фактів, які б підтвердили чи спростували факт навчання немає. Проте, для кобзарів та бандуристів Леся Українка стала знаковою постаттю, доклавши чимало зусиль для запису та збереження мелодій українських народних дум.

У своїх намірах дослідження та збереження традиції народних співців вона продовжила ініціативу Г. Хоткевича, О. Бородая та О. Сластіона, які, вважаючи невідкладною справою дослідження та запису кобзарсько-лірницького репертуару, 1903 р. розпочали запис репертуару кобзарів на фонографічні валики. Однак, ця справа не була завершена [3; 6].

1908 р. Леся Українка разом із К. Квіткою організувала етнографічну експедицію на Полтавщину з метою запису мелодій, виконуваних кобзарями, за допомогою фонографічного апарата та валиків для запису дум. Подорож розпочалася з Миргорода. На власний фонограф О. Сластіона було здійснено запис репертуару кобзарів М. Кравченка з с. В. Сорочинці Миргородського повіту, М. Дубини з с. Решетилівка, а також самого Сластіона, який

також знав декілька творів. Великою радістю для Лесі Українки було те, що до роботи зголосився взятися Ф. Колесса: «Дуже приємно, що поїде Філарет Колесса, бо се дуже серйозний і розумний музикант-етнограф, і, певно, в нього діло вийде добре...» [12; 358] – писала в листі до матері поетеса. Відзначимо, що серед рекордованих митцем дум є твори, записані повністю, а також ті, що вдалося зберегти частково. Так, серед зафонографованих, знаходимо думи «Про піхотинця» (дев'ять валиків), «Про Марусю Богуславку» (три валики), «Про самарських братів» (три валики), фрагменти дум – «Плач невольника – І» (початок, один валик) та «Про удову і синів» (початок, один валик), пісню «Про дівку-бранку» (репертуар М. Кравченка) та інші композиції в супроводі ліри (від лірника А. Скоби), а також без акомпанементу (від кобзаря М. Дубини та дівчини Я. Пилипенко) [3; 6].

Високо цінуючи геніальні музичні творіння рідного народу, відчуваючи нагальність започаткованої справи, вона виступила анонімним «субсидіатором» цієї подорожі зауваживши, що: «вже крайня пора надолужити хоч тепер ту марну страту часу, якою прогрішилося українське громадянство в справі зберігання тих предивних, єдиних на цілий світ пам'ятників творчості нашого народу ...видання кобзарських мелодій дасть нову і, може, найбільшу підвалину національній гордості...» [13; 258].

Лесю Українку цікавило не лише збирання, запис та, відповідно, збереження народних дум як історичного матеріалу, а й питання можливості художнього відтворення зібраного матеріалу. Задля цього, на думку поетеси, слід було зафіксувати не уривки творів, а думи в повному обсязі від початку до кінця (мелодія, слова та музичний супровід бандури), адже «тільки тоді зможе кожен співець відновити в живому виконанні співання дум по Ваших записах ...» [14; 255]. Прикметним є той факт, що Леся Українка і К. Квітка брали безпосередню участь у згаданому процесі. Так, перебуваючи у Ялті 1908 р., подружжя зробило записи кобзаря Г. Гончаренка, які «виявилися найціннішою частиною всіх матеріалів експедиції 1908 р.» [17; 27]. Вже згодом (1913 р.) Леся Українка зробила опис особистості артиста та його мистецтва вважаючи, що «кобзар Гончаренко незвичайно цікава людина і з етнографічного, і навіть з белетристичного погляду ...» [15; 367]. Проте, слід відзначити недосконалість зазначеного способу збереження нотно-пісенного матеріалу, який використовувався на той час, а саме фонографування. Цей процес був доволі важким, з огляду на пристрій для записування: «Я се як спробувала кілька днів поморочитись із тим фонографом, то бачу, що ся машина – чиста погибель для нервів, такий вона має прикий тембр і такі незносні її капризи!» – писала Леся Українка [15; 367]. Відповідно збереження матеріалу було справою трудомісткою. Однак, незважаючи на це, примітним є той факт, що деякі думи, завдяки саме такому способу записування, збереглися повністю до нашого часу. Наприклад, дума «Про Олексія Поповича» у виконанні кобзаря Г. Гончаренка у записі Лесі Українки (збереглися всі три валики), натомість із наявних чотирьох валиків із записом думи «Удова і три сини», два мають тріщини, що утруднює, а часом унеможливує їх відтворення. Переважна більшість циліндрів, що на сьогоднішній день є наявними у різних архівних зібраннях України, не має механічних пошкоджень, однак деякі з них тріснуті та розбиті, чимало покриті пліснявою, окремі з них пошкоджені – подряпані або ж надщерблені [3; 25]. Втім, незважаючи на різного роду труднощі, що супроводжували згаданий процес, вагомим результатом власного починання поетеси у збереженні українського думного епосу стали два томи видання «Мелодій українських дум», підготовлених до друку Ф. Колессою, що побачили світ 1910 та 1913 рр. відповідно, як XIII та XIV томи Матеріалів до української етнології ЕК НТШ [5]. Одержавши ще за життя першу книгу, Леся Українка зауважила: «Тепер уже справді можна сказати: «Наша пісня, наша дума не вмере, не загине!» [17; 28].

У час, коли засобом не лише збереження, а й поширення інформації є Internet-простір, а сучасне життя нерозривно пов'язане з використанням комп'ютерних технологій, що докорінно змінюють комунікативні та пізнавальні можливості суспільства, зі згаданим епічним творчим доробком можна ознайомитися й у всесвітній мережі. Так у грудні 2013 р. Інститутом проблем реєстрації інформації НАН України виконано оцифрування фонографічних записів (репертуар кобзарів і лірників), які були зроблені протягом 1904-1912 р. Ця подія стала знаковою, адже дала можливість кожному охочому послухати записи зроблені Лесею Українкою, Ф. Колессою, К. Квіткою, О. Сластіоном та О. Бородаєм. Унікальна фоноколекція, що складається з 56 фонографічних валиків із записами українських дум, народних пісень, інструментальних композицій та низки інших творів, а також голосу Лесі Українки і Ф. Колесси оприлюднена для широкої громадськості без жодних обмежень авторського права [6].

Проведена видатною українкою титанічна праця на ниві фольклорної справи, зокрема збереження музичної спадщини кобзарів, стала знаковою в частині архівування для нащадків українських епічних творів, засвідчила велику і самовіддану любов поетеси до народнопісенної творчості загалом та кобзарсько-лірницької традиції зокрема. «Ім'я Лесі Українки буде назавжди зв'язане з українською народною піснею і думою, як в'яжеться воно з революційно-демократичними традиціями в українській літературі. Бо ж збереження творів української народної поезії й музики вона вважала важливою частиною в програмі своєї діяльності, своїх життєвих завдань» [17; 28]. Саме в цих визначних словах академіка Ф. Колесси відобразилася квінтесенція музично-етнографічної діяльності Лесі Українки.

Її поетична творчість відіграла провідну роль в оновленні репертуарних ресурсів бандуристів та зайняла особливе місце у їх творчо-виконавській діяльності. Зауважимо, що традиційно бандурне мистецтво, в першу чергу, асоціюється з виконавством, основою якого є безумовно репертуар, який визначає виконавський спосіб та манеру виконавця.

Значимо, що процес «ожіночування» бандурного мистецтва, який відбувався протягом ХХ ст., привів не лише до кількісної переваги (а на сьогоднішній час – домінування) жінок-виконавиць, а й до збільшення та оновлення бандурного репертуару [2; 135]. До концертних програм почали вводиться твори, не властиві для чоловіків, а саме: коліскові – твори з жіночого репертуару, так звана «материнська пісня»; обрядові – в яких

згідно української обрядової традиції, виконавцями значної частини календарно-обрядових творів були переважно чоловіки (до прикладу виконання колядок), проте саме жінки були головними носіями знань у цій царині та відповідали за збереження обрядів; пісня-романс (солоспів) – здебільшого сольна лірична пісня з акомпанементом, яка постала як наслідок взаємодії народного і професійного мистецтва. Відзначимо, що біля витоків романсу знаходяться численні народні пісні про кохання та жіночу долю. До речі, саме з піснею-романсом І. Мацієвський пов'язує розвиток жіночого інструменталізму, що має зв'язок зі співом: «Жіноче виконавство переважно вокально-інструментальне..., інструменти жінки зазвичай використовують для супроводу» [16; 143]. З появою жінок-бандуристок ці твори стали основою їх вокального репертуару.

Повертаючись до постаті Лесі Українки, слід відзначити, що кожне покоління митців (композитори, аранжувальники, виконавці) знаходить в її безсмертній поезії тематичну актуальність, невичерпне джерело образів, які стають новими імпульсами для їх мистецької діяльності. Вагомий пласт української музики, який складають композиції написані до слів Лесі Українки на найвищому мистецькому рівні знайшов своє відображення у творчо-виконавській та композиторській діяльності представників бандурного мистецтва. Романси написані до слів Лесі Українки посідають особливе місце в репертуарі бандуристів, адже їм притаманний найбільш широкий діапазон ідейно-образного розмаїття та емоцій, від інтимної лірики аж до драматичного, а подекуди й героїчного пафосу. Солоспіви «Не дивися на місяць весною» (музика М. Лисенка), «Хотіла б я піснею стати» (музика К. Стеценка), «Гетьте, думи, ви хмари осінні» (музика Я. Степового), «Не співайте мені сеї пісні» (музика Д. Січинського) та інші до слів поетеси, стали окрасою бандурного репертуару. Провідні сучасні виконавиці (Л. Посікіра, О. Герасименко, Л. Дедюх, С. Мирвода та ін.), а також тріо, квартети та ансамблі бандуристів неодмінно збагачують свій виконавський доробок популярними композиціями до слів Лесі Українки. Наповнені невичерпною поетичною красою та енергією, створені та виконані на професійному рівні, ці композиції вражають силою і витонченістю музичного слова, залишаючи глибокий слід у душах та серцях слухачів.

Висновок. Отож, непересічна постать Лесі Українки, в якій поєдналися могутність духу, незламність волі та багатогранний талант, слугує яскравим прикладом для наслідування багатьма поколіннями. Геніальна спадщина поетеси, що стала скарбом не лише української, а й світової культурної скарбниці, наповнена потенціалом, який і сьогодні продовжує жити наше суспільство. Будучи патріоткою з яскраво вираженим новаторським характером, Леся Українка змогла досягнути вершин творчої майстерності, відкривши нові обрії в українській літературі. Використовуючи різноманітні засоби художнього зображення, вона майстерно піднесла образи українського фольклору до високого рівня поетичного філософського звучання, надавши йому рис особливої винятковості. Одними із пріоритетних напрямів мистецької діяльності Великої Українки стали дослідження та популяризація кобзарського мистецтва. Її подвижницька діяльність в галузі збереження унікального фольклорного пласту українського народу – кобзарських дум, відіграла велику роль в утвердженні українського народного епосу, сприяла збереженню жанру і епічної традиції. Поетична творчість Лесі Українки стала джерелом натхнення для багатьох поколінь представників бандурного мистецтва, відіграла провідну роль в оновленні репертуарних ресурсів бандуристів та посіла особливе місце в їх творчо-виконавській діяльності.

Яскравий приклад збереження національно-культурних надбань Лесею Українкою в умовах сучасності, покликаний спонукати нову генерацію українців до переосмислення ролі етнічних та національних особливостей нашого народу, до розуміння важливості дослідження, вивчення і збереження духовної спадщини України.

Список використаної літератури

1. *Агеєва В.* Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Моногр. / В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
2. *Бобечко О.* Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. Ю. Бобечко. – Л., 2014. – 291 с.
3. *Довгалик І.* До історії експедиції Філарета Колесси на Наддніпрянську Україну / І. Довгалик // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна. – Л., 2009. – Вип. 47. – С. 5–27.
4. *Квітка К. В.* Вибрані статті: у 2 ч. / К. В. Квітка; [упоряд. та прим. А. І. Іваницького]. – К. : Наук. думка, 1986. – Ч. 2. – 152 с.
5. *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум. Львів, 1910. Серія I. (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. Т. XIII); 1913. Серія II. (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. Т. XIV); передрук: Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Колесса Ф. – К. : Наук. думка, 1969. – 595 с.
6. *Колекція фоноваликів Філарета Колесси* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://commons.wikimedia.org/wiki/Filaret_Kolessa_phonograph_cylinder_collection/uk
7. *Кисельов Г. Л.* Сім струн серця: (Музика в житті і творчості Лесі Українки) / Г. Л. Кисельов / За ред. Т. В. Шеффер. – К. : Муз. Україна, 1968. – 86 с.
8. *Кияновська Л.* Життєтворчість Соломії Крушельницької в контексті української емансипації Галичини / Л. Кияновська // Соломія Крушельницька та українська духовність: зб. ст. / Ред.-упоряд.: О. Смоляк, П. Смоляк. – Т. : Астон, 2012. – С. 140–152.
9. *Леся Українка.* Лист до М. Драгоманова. 18 грудня 1890 р. Луцьк // Українка Леся. Твори: В 4-х т. Т. 4.: Оповідання. Статті. Листи / Упоряд. Н. Вишнеvsька. – К. : Дніпро, 1982. – 244 с.
10. *Леся Українка.* Збір. тв. у 12 томах. Т. 9. Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. – К. : Наук. думка, 1977. – 431 с.

11. *Леся Українка*. Лист до О. Ю. Кобилянської. 10 травня 1906 р. Київ // *Леся Українка*. Збір. тв. у 12 томах. Т. 12.: Листи (1903-1913). – К.: Наук. думка, 1979. – С. 161–163.
12. *Леся Українка*. Лист до О. П. Косач (матері). 10 липня 1908 р. Євпаторія // *Українка Леся*. Твори: В 4-х т. Т. 4.: Оповідання. Статті. Листи / Упоряд. Н. Вишнеvsька. – К.: Дніпро, 1982. – С. 357–360.
13. *Леся Українка*. Лист до Правління наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. 4 жовтня 1908 р., Ялта // *Леся Українка*. Збір. тв. у 12 томах. Т. 12.: Листи (1903-1913). – К.: Наук. думка, 1979. – С. 256–258.
14. *Леся Українка*. Лист до Ф. М. Колесси. 3 жовтня 1908 р., Ялта // *Леся Українка*. Збір. тв.. у 12 томах. Т. 12.: Листи (1903-1913). – К.: Наук. думка, 1979. – С. 254–256.
15. *Леся Українка*. Лист до Ф. М. Колесси. 17 грудня 1908 р., Ялта // *Українка Леся*. Твори: В 4-х т. Т. 4.: Оповідання. Статті. Листи / Упоряд. Н. Вишнеvsька. – К.: Дніпро, 1982. – С. 367-368.
16. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мацевский. – Алма-Ата : Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
17. *Яросевич Л.* Леся Українка і музика / Л. Ярославич. – К.: Муз. Україна, 1978. – 125 с.

Резюме

Стаття присвячена мистецькій постаті Лесі Українки. Вона висвітлює місце і роль її різносторонньої творчої діяльності для розвитку бандурного мистецтва в Україні.

Ключові слова: Леся Українка, поетеса, мистецтво, фольклор, кобза, бандура, жінка, дума, репертуар.

Summary

***Bobechko O.* Place and role of art activity of Lesya Ukrainka in the development of bandura art in Ukraine**

The article is devoted to the artistic figure of Lesya Ukrainka. The role and place of her creative activities for the development of bandura art in Ukraine are highlights.

Key words: Lesia Ukrainka, poetess, art, folklore, kobza, bandura, woman, дума, repertoire.

Анотация

***Бобечко О.Ю.* Роль и место художественной деятельности Леси Украинки в развитии бандурного искусства Украины**

Статья посвящена творческой личности Леси Украинки. В ней рассматривается место и роль ее многовекторной созидательной деятельности в развитии бандурного искусства в Украине.

Ключевые слова: Леся Украинка, поэтесса, искусство, фольклор, кобзарь, бандура, женщина, дума, репертуар.

Надійшла до редакції 1.10.2014 р.

УДК 008:7.04(069.51)

В.М. Піщанська

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ КОЗАЦЬКОГО БАРОКО

Актуальність дослідження. Одним із найяскравіших серед мистецтв, створених у рамках культури українського Бароко є іконопис, й відповідно, саме барокова ікона визнається естетичним відображенням духовності та релігійності України XVII-XVIII ст. Стиль бароко в українському іконописі утверджувався в XVII ст. по всіх українських землях [12; 64], але його формування в різних регіонах України було відмінним. Історія України, конкретні історичні події різнобічно впливали на формування й розвиток культурного середовища, що неоднаково позначалося на розквіті або тимчасовому занепаді іконописного мистецтва регіонів.

Унікальним, автентичним явищем в історії української культури, створеним у рамках культури Бароко є козацький іконопис, розквіт якого припадає на кінець XVII – початок XVIII ст. Козацькі іконописці «були ініціаторами багатьох ідей, тем, нових сюжетів для ікон, а ще більше – цікавих, вигадливих засобів їх втілення» [12; 68], найголовнішою особливістю їх творчості є свобода у здійсненні власних задумів. Самобутні пам'ятки козацького іконопису збагачують різноманітну палітру вітчизняного релігійного живопису й українського барокового мистецтва. Слід зазначити, що сакральне мистецтво українського козацтва – малодосліджена тема сучасної культурологічної науки. Між тим козацький іконопис мав свої характерологічні особливості, без дослідження яких картина розвитку українського сакрального мистецтва залишатиметься неповною.

Мета статті: показати глибинний синкретизм естетики і релігії козацького іконопису барокової доби, означити стилістичні та іконографічні особливості запорозького іконописного мистецтва як сакрального явища в історії української культури на прикладі класичного зразка придніпровської ікони «Богоматері Скорботної»; простежити історію запорозької Богородиці – «Богоматері Скорботної» від XVII ст. й до сьогодення; наголосити на взаємозв'язку між розвитком барокового іконопису та історією козацтва.

Мистецтво українського іконопису досліджується науковцями в історичному, мистецтвознавчому та філософському аспектах. Вивченню українського іконописного малярства присвячено роботи провідних фахівців цієї галузі (П. Білецький, П. Богун, П. Жолтовський, І. Лиман, Г. Логвин, Л. Міляєва, Ю. Мицик, В. Овсічук, В. Откович, С. Плохий, В. Свенціцька, О. Сидор, Д. Степовик, І. Стороженко, Ф. Уманцев і ін.). Вивчаючи іконопис, учені, головним чином, досліджували мистецтво ікони західних земель України (від Волині на півночі, Закарпаття й Буковини на півдні) та центральних наддніпрянських районів. Іконопис східних земель розглядали лише деякі з науковців, проте, в основному, козацькі ікони, зокрема ікони, створені на запорозьких теренах – Придніпров'ї, тривалий час майже не потрапляли у дослідницьке поле, а якщо й розглядалися, то здебільшого у мистецтвознавчому ракурсі.

Питання автентичності та самотності придніпровського козацького іконопису було лише зазначено у невеличкій книжці Л. Яценко «Українська ікона кінця XVII – початку XX ст. у зібранні Дніпропетровського художнього музею: каталог» [15], де вміщено дані про формування й склад колекції української ікони Дніпропетровського художнього музею, каталожні відомості, подається характеристика історії іконопису на Придніпров'ї, описано українські ікони кінця XVII – початку XX ст. у зібранні цього музею, розглянуто підвалини запорозької духовності [11].

Досліджуючи козацький іконопис, важливо розглядати християнські засади культури українського козацтва, враховуючи його сакральні та естетичні витoki і зміст, простежуючи художні й стилістичні особливості мистецтва Бароко в Україні. Водночас осмислити особливості козацького іконопису в деталях можливо лише у разі визначення його стильових ознак, а головне, за умов усвідомлення духовних джерел, що можна досягти через докладне дослідження наявних пам'яток й осягнення культурного середовища, звідки він походить.

Художньо-стилістичні особливості придніпровського мистецтва пов'язані з історією формування цих систем в Україні та поділяють долю загальноєвропейського стильового розвитку, але водночас виявляють значну специфіку щодо їх трактування. Як зазначають останнім часом науковці, «провідним чинником стильового розвитку в Україні став діалог між різноплановими, відмінними за походженням традиціями: це – по-перше, власні фольклорні, язичницькі основи, по-друге, візантійська спадщина, по-третє, новації барокової доби, які нерозривно переплелися з первинними фольклорними архетипами художнього мислення» [13; 231].

Завдяки цій дифузності традицій, доба бароко стала найяскравішою й найбагатшою добою в історії християнських святинь Придніпров'я. Загально-фольклорний характер запорозького мистецтва і те, що запорозька ікона була твором народного малярства – визначило провідну роль ікони, її спорідненість з іншими жанрами народного живопису і стрижневе місце серед них. Панорама розвитку й історичних змін стильових напрямів в українській іконі дає переконливе свідчення неповторної оригінальності українського ікономалювання [12; 51]. «Неможливо знайти іншу національну школу ікони в країнах поширення східного обряду християнства, де б ікономалювання (консервативне за самою природою) стало таким чутливим до різних стильових змін у мистецтві й водночас дотримувалося іконографії, сюжетики, композиції, колористики, ритміки й символіки так званих «першовзріців» святих образів, які ґрунтувалися на вченні східних отців про роль зображень у Церкві (Василій Великий, Григорій з Низи, Іоан Златоуст, Псевдо-Діонісій Ареопатит, Іоан Дамаскин, Теодор Студит). Україна за різних обставин позбулася цього принципу ще до того, як Візантійська імперія розпалася в середині XV ст.» [12; 51]. На придніпровських теренах однією з таких «обставин» була козацька стихія.

Інтенсивність, сконцентрованість, часова стислість розвитку придніпровського мистецтва дають своєрідність накладання, майже одночасне засвоєння ренесансних та барокових рис й киево-візантійської традиції у запорозькій іконі. Українські малярі, зберігаючи іконописний канон «завершують ті суто національні тенденції, що намітилися в іконописі попередньої доби: наближення ідеології ікони до конкретних обставин життя земного» [4; 184]. Разом із тим за умов відносно стабільного стану Запорозжя, не будучи ареною постійних військових дій і в той само час постійно опираючись наростаючій духовній, як і іншим формам експансії, отримує можливість і стає перед вимогою часу – визначення своєї національної самотності.

Козацька барокова ікона поєднала в традиційну тематику й іконографію з одночасною варіативністю в межах правила, зі змінами у стилістиці зображення та урізноманітненням сюжетів. Іконографія придніпровської барокової ікони запорозького часу демонструє досить стисле коло образів, що було визначено ще у XIX ст., яке співпадає саме з Київським хором Святих. Це, головним чином, – Мати Божа, Христос, Св. Микола, Архистратиг Михаїл, апостол Андрій Первозваний. Найбільш розробленою та різноманітною є іконографія Богоматері, що теж відповідає особливостям вшанування її запорозьцями, які обирають Богородицю своєю небесною заступницею й покровителькою [14; 223].

Класичним зразком придніпровської барокової ікони є образ запорозької Богородиці – «Богоматері Скорботної», що у запорозькій іконі має сталу іконографію Богоматері, проїнятої мечем. Саме такий трагічний образ Богоматері – страждальниці та жалібниці – найбільш відповідав духу та існуванню козацького товариства з його постійним ризиком мученицької смерті і самопожертвою заради перемоги. «Одухотворена героїка боротьби за волю, віру й Батьківщину, «страшним» пафосом якої був сповнений заклик вступати до запорозького війська: «Хто хоче бути четвертованим або колесованим за віру Христову, за святий Пречесний Хрест, приставай до нас», – знаходить символічне образне втілення у такому піднесеному й зворушливому, незвичайному в іконографії, образі запорозької ікони, що посідає у ній винятково шановане, чільне місце. «Скорботна Мати, проїнята мечем страждання й болю біля розп'ятого Сина», на Чудотворному образі Богоматері Новокодацької-Самарської стає заповідною святинею, паладіумом Запорозжя, символічно поділяє його долю» [15; 14].

Найбільш повну розповідь історії походження та побутування Чудотворного запорозького образу Богоматері Самарської ми знайшли в «Екатеринославских епархиальных ведомостях» за 1872 р., що зберігаються в Дніпропетровському обласному архіві. В № 18, 19 та 20 названого періодичного видання розміщена публікація «Краткие сведения о местнотимой иконе Богоматери, находящейся в Самарском Пустынно-Николаевском монастыре Екатеринославской епархии» [5], [6], [7]. Авторство не вказане, але ймовірно, належить тодішньому катеринославському єпископу Феодосію. Автор спирається на перші відомості про ікону, зібрані під час «розслідування» факту ствердження чудотворності ікони на момент її явлення.

Ікона Самарської Богоматері є чудотворною запорозькою іконою, званою на Придніпров'ї з середини XVII ст. [2; 103-104]. Наявність порівняно великої кількості історичних джерел (Г. Розанов, Ф. Макаревський, Д. Яворницький, В. Беднов, В. Машуков) і численних списків, що відображає стійке шанування та інтерес до цієї ікони, дає можливість простежити історію запорозької «Чудотворної», визначити особливості іконографії й образного ладу.

Ікона з'являється в 1770 р. у м. Новому Кодаці – одному з старовинних (перша пол. XVII ст.) та визначних в історії українського козацтва, важливого перевалочному пункті між Заходом і Сходом, Польщею, Росією і Кримом. Тут містився центр Кодацької паланки, був військовий палац, фортифікаційні укріплення. Свято-Миколаївський храм, де невідомо ким поставлена ікона, як рапортує у жовтні 1770 р. П. Калнишевському настоятель о. Федор Фомич, козак Левушкінського куреня [6; 304-305], уславлюється чудесами на Запорожжі, а на той час собором із чотирма, потім сімома священиками. Явлення Чудотворної там і тоді, коли проблема духовного обґрунтування національної державної ідеї ставилася, як уже було відзначено, так само гостро, як і засвоєння та збереження теренів «вольностей» козацьких й коли запорозька церква, як і саме Запорожжя, лишилася єдиною для фактичного збереження «вольностей» України, мало принципове значення. Невипадково за наказом Калнишевського «розслідування» проводиться Старокозацьким запорозьким духовним управлінням на чолі з начальником Г. Порохнею без повідомлення про явлення Чудотворної ікони консисторії та митрополії Московської церкви.

Було зібрано перші відомості з історії походження та побутування ікони, зроблено її опис. Ці матеріали потім неодноразово у більш-менш скороченому вигляді наводилися з певними варіаціями. Зокрема, зі слів старожилів, а саме титаря храму С. Бардадима, встановлено, що чудотворна ікона схожа на Охтирську Чудотворну, розміром у «пів аршина і три вершки заввишки і пів аршина й вершок завширшки з ликом, писаним на липовій склеєній посередині дошці фарбою», вже на момент явлення виглядала «ветхою». «Фарби спеклися, лик Святий потемнів від пожежі». Вона знаходилася у старій дерев'яній Новокодацькій церкві, відома була вже у 1730-ті рр., що зафіксовано у написі 1836 р., тобто з поверненням козаків на рідні землі з Олешківської Січі після попереднього розорення. За легендою, була принесена зі Сходу козаками, що поставили її спочатку у Січовій церкві, а потім перенесли до Нового Кодака. Не входячи до іконостасу, знаходилася у бабинці, вівтарі, а потім у новому кіюті, зробленого коштом титаря козака Фомича на спомин душі його вихованця, вихрещеного татарина, була виставлена біля криласу для вшанування. 30 грудня 1772 р. Чудотворну ікону було вдягнуто у срібну золочену шату, справлену коштом П. Калнишевського. Це вказано у написі на шаті разом із датуванням, вагою та вартістю шати. Перед нею молилися козаки, вирушаючи на російсько-турецьку війну 1730-х рр., а потім дякували за щасливе повернення, та гайдамаки на чолі з М. Залізняком під час Коліївщини. Наводяться факти зцілення, прийняття християнської віри під впливом Чудотворного Образу.

До запорозької Чудотворної відбувалося паломництво не лише з України, але й Польщі, Росії, Грузії, Греції, прибували посланці з Афона та Константинополя [7].

Після знищення Запорожжя церковна влада Новоросійської, згодом Катеринославської єпархії, вочевидь, намагалася вилучити цю Чудотворну ікону з побутування на теренах колишнього Запорожжя, завдяки наполяганням місцевих мешканців колишньої запорозької Самари-Новоселиці, архієпископ Катеринославський П. Любарський «заради спокою» дозволяє перенести Чудотворну ікону до Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря, де вона «стала головною окрасою та першою святинею» колишньої славетної запорозької обителі, потім земського будинку катеринославських архієреїв [7; 227].

На початку ХХ ст. ікона зберігалася у Самарському Пустинно-Миколаївському монастирі. Останню достовірну згадку про запорозьку Чудотворну, як зазначає Л. Яценко, маємо на 1929 р. [15; 15]. Ікона на той час знаходилася у Дніпропетровському історичному музеї.

Ще одна згадка ікони Богоматері Самарської, на яку вказує Л. Яценко [15; 15], припадає на 1944 р., коли серед ікон, переданих із Преображенського собору УАПЦ до Троїцького собору РПЦ, зафіксована Запорізька Чудотворна. На жаль, шата ікони, описана В. Машуковим у Самарському монастирі не згадується і до нас дійшов лише детальний опис ікони та її прикрас білими й синіми сапфірами, фіолетовим й зеленим дорогоцінним камінням [9; 137].

Ікона Богоматері Самарської продовжує жити в іконописі Придніпров'я, виявляючи його шанування численними списками. Л. Яценко у вказаній книзі наводить три списки «Богоматері Самарської», що знаходяться у Дніпропетровському художньому музеї. Найбільш повним дослідниця вважає список із Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря, вказуючи на співпадіння всього переліку елементів композиції, описаної В. Машуковим. «За колоритом ікона майже монохромна з переважанням золотаво-брунатних, охристих тонів, стримана, витончена, лаконічно чітка, в обрисі Богоматері підкреслений своєрідний східний архетип» [15; 15]. Яценко показує інший вигляд «Богоматері Самарської», що надійшла з Новомосковська. «Золотаве тиснення тла, можливо, імітує «щире золото» шати оригіналу» [15; 15], дослідниця вважає, що зроблений «під емаль» золотаво-біло-синій промінчастий німб навкруги корони збігається з описом

В. Машукова. «Проте майже непомітна принципово символічна деталь – меч від Хресного Древа, що й вирізняє перш за все Богоматір Самарську-Скорботну від Богоматері Охтирської – молільниці, хоча інші відмінності зберігаються, зокрема, співвідношення напівпостаті Богоматері та Розп'яття. Це поруч з особливо підкресленою красою, ніжно-ласкавим, ясним ликом Богоматері, ошатністю, декоративною пишністю ікони вносить у цей список настрої особливого просвітлення, милування та приглушує трагедійний характер образу, мотиви оплакування, страждання» [15; 15]. У третьому варіанті основний іконографічний мотив – меч, що проймає серце Богоматері, – збережено, але він скорочений, спрощений у деталях.

Списки ікони Богоматері Новокодацької-Самарської нині існують у діючому храмі Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря та в Дніпропетровському Троїцькому соборі. Останній вирізняється повнотою деталей і написом – «Новокодацька» – першою назвою ікони.

У зв'язку з відсутністю оригіналу, розглядати стильові особливості ікони Богоматері Новокодацької-Самарської можемо за переліченими списками. Узагалі «списки засвідчують єдиний оригінальний тип «Богоматері Скорботної», відзначений як певною спорідненістю з західноєвропейською традицією, так і східним походженням» [15; 15].

Особливістю іконографії Богоматері Новокодацької-Самарської є символіка, що належить до іконографічного типу «Богоматері пройнятої мечем», а в її композиції зустрічаємо «страсний образний виклад «стрітєнського» сюжету, акцентований символічними атрибутами» [15, с. 15]. «Атрибути», сповнені глибокого містичного настрою, – «знаряддя мук Христових» та меч, що йде через Хресне дерево Розп'ятого на Голгофі, на тлі Єрусалимського храму Христа, й проймає серце Богоматері – символи традиційних зображень на євхаристичні теми. Поряд із ними – півень на колоні, Сонце й Місяць – типовий набір атрибутів символіко-алегоричної теми українського бароко. «Півень на стовпі» – символ зречення Ап. Петра, але у даному випадку то є символ воскресіння – «півень Абракаса», що пов'язує символіку ікони з ранньохристиянськими малоазійськими течіями. Місяць та Сонце – очі Божества.

Саме особлива символіка вирізняє «Богоматір Самарську» від інших зображень «Страждальної Матері» сюжету «Оплакування» і від особливо близької «Богоматері Охтирської». Водночас це утворює паралелі з такою теж суто українською за іконографією іконою як «Христос виноградар». «І головне, – підкреслює Л. Яценко, – символіка «Богоматері Самарської» наповнюється особливою багатозначністю, поєднуючи ідею Розп'яття з ідеєю Воскресіння». Далі дослідниця продовжує: «Запорожцям, які вочевидь, були обізнані із оригінальним «стрітєнським» підтекстом свого Чудотворного образу, не могла не бути близькою така трагічна але й героїчна, життєстверджуюча концепція «Чудотворної» [15; 15].

Ще на початку ХХ ст. Д. Яворницький проголошував ікону Богоматері Самарської взірцем того, за влучним висловом, італо-візантійського типу, що пов'язував західноєвропейські аналогії та східне походження, тобто засвідчував характерну широту стилістичного діапазону, сплав традицій мистецьких і духовних між різними гілками християнської іконографії, що побутував на не пов'язаному жорстокими канонами, вільно інтерпретуючому різні тенденції, придніпровському перехресті козацької доби. Треба відзначити, що в придніпровських барокових іконах XVII-XVIII ст. знаходимо ту ситуацію, коли окрім іконографічних символів, одночасно вживаються символи архетипні, міфологічні, алегоричні, традиційні, козацькі та ін.

Мовою іконописного символу, як зазначила Л. Яценко, «запорізька «Чудотворна» втілила козацький та національний ідеал, що поєднав традиційні іпостасі української Богоматері, доповнивши образ Страждальної Матері, – плакальниці й молільниці – ідею Хресної жертви ідеєю Воскресіння, життєствердуючим мотивом безсмертя, близьким козацькій вдачі та співзвучним мужньому козацькому поетичному епосу – думі. Це забезпечило Чудотворному образу «Богоматері Самарської» довге життя й шанування на теренах вольностей козацьких...» [15; 16].

Бароко придніпровської козацької ікони не має патетики, грації, грайливості; в запорозьких іконах помітне тяжіння козацького ідеалу до ідеалу християнського, відчутне піднесення до небес рідної землі, свого народу та людини. Запорозька ікона досягає органічного синкретизму сакрального та естетичного. Попри все своє «презирство до еталонів», вона зберігає у недоторканій чистоті епічну стриманість та одухотвореність символу, що складають святість запорозького образу, передаючи цю ідеальну віддаленість протистояння людини перед вічністю, й портрету, що виростає із неї вже під кінець існування Запорозжя.

Список використаної літератури

1. **Беднов В.** Краткие сведения об архиве Самарского Пустынно-Николаевского монастыря / В. А. Беднов // Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии : Вып. IV. [Ред. А. Синявского]. – Екатеринослав : Тип. губернского земства, 1908. – С. 337–356.
2. **Днепропетровская епархия** : информационно-справочное издание / [Автор проекта Митрополит Днепропетровский і Павлоградский Іриней ; гл. ред. О. Патока]. – Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2008. – 648 с.
3. **Жолтовський П. М.** Художнє життя на Україні XVI – XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1983. – 180 с.
4. **Калашникова О. Л.** Українська та зарубіжна культура : [лекції] / О. Л. Калашникова. – Дніпропетровськ : АМСУ, 2003. – 202 с.
5. **Краткие сведения о местной иконе Богоматери, находящейся в Самарском Пустынно-Николаевском монастыре Екатеринославской епархии** / [Ред., Ректорь Семинарии Архимандрить Далмать] // Екатериносл. епархиальные ведомости. – 1872. – № 18. – С. 320–329.

6. *Краткие сведения о местной иконе Богоматери, находящейся в Самарском Пустынно-Николаевском монастыре Екатеринославской епархии* / [Ред., Ректорь Семинарии Архимандрить Далмать] // *Екатериносл. епархиальные ведомости*. – 1872. – № 19. – С. 304–305.
7. *Краткие сведения о местной иконе Богоматери, находящейся в Самарском Пустынно-Николаевском монастыре Екатеринославской епархии* / [Ред., Ректорь Семинарии Архимандрить Далмать] // *Екатериносл. епархиальные ведомости*. – 1872. – № 20. – С. 319–327.
8. *Логвин Г. Н.* Українське бароко в контексті європейського мистецтва / Г. Н. Логвин // *Українське бароко та європейський контекст* / [гол. ред. А. К. Федорук]. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 10–23.
9. *Машуков В. Д.* Воспоминания старожилов об иконе «Плачущего спасителя» находящейся в городе Екатеринославе в кафедральном Преображенском соборе / В. Д. Машуков // *Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии (1904-1905)* : Вып. VI. [Ред. А. С. Синявского]. – Екатеринославь : Тип. губернского земства, 1910. – С. 132–147.
10. *Миляева Л. С.* Переддень бароко / Л. С. Миляева // *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. – К. : Спалах, 2000. – Вип. 1. – С. 27–48.
11. *Піщанська В. М.* До історії одного зібрання / В. М. Піщанська // *Культура України*. Вип. 34. : зб. наук. пр. ; за заг. ред. В. М. Шейка. – Х. : ХДАК, 2011. – С. 172-180.
12. *Степовик Д.* Історія української ікони Х – ХХ століть / Д. Степовик. – Вид. 2-ге, стереотип. – К. : Либідь, 2004. – 440 с.
13. *Українська художня культура* : Навч. посіб. / [за ред. І. Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – 416 с.
14. *Яворницький Д. І.* Історія запорізьких козаків : у 3 т. / Д. І. Яворницький. – Л. : Світ, 1990. – Т. 1. – 319 с.
15. *Яценко Л. І.* Українська ікона кінця XVII – початку ХХ століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею : каталог / Л. І. Яценко. – Дніпропетровськ : ДАНА, 1997. – 48 с.

Резюме

Розглядаються особливості естетики, стилістики та іконографії барокового іконопису українського козацтва, простежується історія козацької ікони «Богоматір Скорботна».

Ключові слова: культура українського козацтва, козацьке мистецтво, народне малярство, ікона, іконопис, козацьке бароко.

Summary

Pischanska V. Sacred art of Cossack Baroque period

The article examines the aesthetic, stylistic and iconographic Baroque iconography of the Ukrainian Cossacks, traces the history of the Cossack icon «Virgin of grieving».

Key words: the culture of Ukrainian Cossacks, the Cossack art, folk painting, icon, icon painting, the Cossack Baroque.

Анотация

Пищанская В.М. Сакральное искусство периода казачьего барокко

Рассматриваются особенности эстетики, стилістики и иконографии барочной иконописи украинского казачества, прослеживается история казачьей иконы «Богоматерь Скорбящая».

Ключевые слова: культура украинского казачества, казачье искусство, народная живопись, икона, иконопись, казачье барокко.

Надійшла до редакції 9.10.2014 р.

УДК 044.3.75

І. Зубавіна

ВІЗУАЛЬНИЙ КОД ЯК ГЕНЕРАТОР НОВИХ СМИСЛІВ (НА ПРИКЛАДІ ЕКРАННИХ ПРОЕКТІВ МЕТЬЮ БАРНІ)

Актуальність вивчення візуальних кодів екранного видовища не викликає сумнівів на тлі бурхливих процесів віртуалізації світу: візуальність стає основою опосередкованого екраном сприйняття. Не лише тому, що понад 80% інформації людина сприймає через зір, а й тому, що за відомим виразом Г. Маклуена, дослідника популярної культури та впливів на аудиторію медійних засобів комунікації: «Око все більше перебирає на себе функції вуха». Відтак, спираючись на зазначену пріоритетність для сучасної людини зорових вражень, важливо дослідити інтенції смислоутворення та комунікативну продуктивність екранного твору, побудованого без вербалізованих мовленевих актів на візуальних знаках, метафорах, символах.

З огляду на поставлене завдання логічним є звернення до осілар-центристської творчості Метью Барні, масштабні художні акції якого, перекладені на відеоплівку, репрезентували варіативність буття в символічному просторі, сповненому трансформованої еротичності і придушеної чуттєвості.

Творчість зірки світового арт-авангарду М. Барні, що працює на перетині кіно, скульптури і живопису, здається, вже досить ґрунтовно досліджена у міждисциплінарному контексті спеціалістами таких сфер гуманітарного знання, як філософія, психологія, міфологія, арт-критика, лінгвістика тощо. Зокрема, філософ Н. Маньковська вивчає естетичні особливості постмодерністської міфології в проектах М. Барні у порівнянні з екранними творами іншого художника-постмодерніста П. Грінвея [5]. Індивідуальну міфологію Барні з психоаналітичних позицій студіює арт-критик, культуролог І. Кулик [4]. Практика активного використання дискурсивних ресурсів психоаналізу доволі поширена. До психоаналітичної інтерпретації наближається версія письменника Д. Бавильського [1], який доводить, що візіонерські екзерсиси Барні розгортаються за логікою сну. Ці квазібарокові видовища, поєднуючи феєричну зображальність із псевдореалізмом нагадують, на думку дослідника, «широкоформатні сновидіння», в яких Бавильський знаходить риси, характерні для таких різних кінематографістів, як М. Антоніоні, П. Грінвей, Д. Лінч, а також помічає певні перетини з творами письменника В. Сорокіна та американського художника Д. Кунса.

Генеалогічні зв'язки творчості М. Барні з мистецтвом 1960-1970-х розглянуто у праці О. Келлер та Ф. Ворда [12], які сприймають найвідоміший екранний твір М. Барні, квазіблокбастер «Cremaster» як парадокс нео-авангарду. Лінгвістиці тіла у його творах присвячує розвідки кінознавець К. Караєва [3], що розкривають певні аспекти онтології і семіології тіла, його чуттєвості, та відстежують співвідношення мови тіла з урбаністичними ландшафтами у роботах художника. Таким чином, діалог між текстом і його творцем, а також текстом і реципієнтом вводиться у контекст відношень тіла та простору оточення. Дослідниця, інтерпретуючи екранні арт-тексти Барні у параметрах тілесності, розглядає «органи тексту як органи прихованого об'єкту, винайдення якого пов'язано з доторком, що сприймається м'язовою системою тіла». Йдеться про специфічний, найінтимніший м'яз чоловічого тіла, що й дав назву серії (термін «кремайстер» взято з медичної енциклопедії: так називається м'яз, що скорочує мошонку чоловіка, чутливо реагуючи на зміну температури, почуття страху, емоційні переживання тощо). Як «урок анатомування» розглядає цикл «Кремайстер» і філософ, відомий своїми роботами з естетики, Артур С. Данто [11]. Він категорично не погоджується з визначенням автора «Кремайстера» за Пікассо або Леонардо нашого часу, спираючись на особливості творчості Барні, не характерні для його попередників: використання сучасних артистичних ресурсів (продуктивних видів contemporary art – інсталяцій, хепенінгів, боді-арту, перформансу), реактуалізацію танцю, музики, скульптури, архітектури, а також нове відкриття живопису та фотографії як протокінематографа. Спираючись на цілковиту актуальність символів тілесності й реалізації статевої стратегії лібідо, серед іншого, Артур С. Данто надає цікаву інтерпретаційну версію такого візуального символу, як спрямування догори маршруту ембріона – центрального символу найбільш відомої, третьої частини циклу – «Cremaster-3». Філософ інтерпретує таку векторну спрямованість як умову чистої потенціальності і водночас – як шлях до здолання перешкод, серед яких – нівелювання банальної різниці, протиріччя між експонуванням простору та його вмісту.

«Про тіло як базу образів» М. Барні пише й відомий поет О. Парщиков [9] у нарисах «Дигітальний сатир». Утім, досліджуючи арт-хуас та відеоарт, загалом естетичний досвід ХХ ст., О. Парщиков зосереджується у своїх есе на нових можливостях сприйняття творчості Барні як провісницької щодо майбуття медій, доля яких зникнути-розчинитись в образах. Не тільки у зовнішніх образах кіно, телебачення та дигітальної фотографії, а також у матричних, привнесених людською плоттю. О. Парщиков пише про образи магнітних резонансів, КТ-сканування і термографію. Доводячи помилковість вивчення творчості Барні за кінематографічною шкалою, Парщиков все ж визнає, що з кіно у Барні є певний зв'язок: художника пов'язує з традиційним мистецтвом рухомих зображень допуск в образотворчий ряд літератури (йдеться про використання оповідних структур як базових конструкцій для метафор). Утім, слід визнати, що Барні, вочевидь, «симулює» оповідність, не обмежуючи текст лінійністю драматургії, не покладаючись на суверенну значимість форм. Тому твори Барні парадоксальним чином сприймаються одночасно і як абстрактні, і як фігуративні. До числа дослідників різних аспектів творчості М. Барні можна додати ще чимало імен, у числі яких – А. Рахманова, А. Горохов, В. Кирхмайер й ін. Утім, при цій об'ємності та багатомірності аспектів у розвідках численних «барнізнавців», кінознавчо-культурологічні підходи до візуалістики постмодерних екранних практик М. Барні відкривають нові обрії досліджень, чому є кілька вагомих підстав.

По-перше, перспективність кінознавчих ракурсів вивчення творчості митця базується на парадоксальності вихідної максими (основного принципу): відеополотна Барні демонструють результативність повернення рухомого зображення до його візуально-артистичних витоків, організації на екрані художнього простору, у якому домінують візуальні смислові коди. При цьому принцип «зворотнього плину» позначається також на відмові від нарративу, дрейфуванні до міфологічних основ, коли «екранна графія» базується на уламках опису форми, що знаходиться у процесі становлення, поєднуючи у собі елементи начебто непоєднувані.

Другою мотивацією звернення до візуалістики екранних творів Барні слід визнати перекопливість культурної спадковості арт-проектів митця – зв'язок із кінематографічним авангардом, експериментальним художнім рухом, що відмовляється від традиційних форм. У кіно цей термін відносять до кількох груп радикальних експериментаторів, таких, як – представники німецького експресіонізму, французького кіно авангарду і радянських «новаторів» 1920-х, американського кіно андеграунду 1940-60-х, а також сучасного відеоарту.

З такої генеалогії випливає третя причина дослідницької уваги до екранних творів М. Барні, а саме – продуктивний зв'язок з «окулярним ренесансом» [8]. Адже практично всі значущі представники авангарду та модерну так чи інакше пов'язані з відродженням елементів окультизму. Не таїна, що представники футуризму, кубізму, супрематизму, навіть ті, що заперечували свої зв'язки з «містичним бекграундом», у деклараціях,

маніфестах та й у творчості спиралися на окультні техніки. Щоправда, такий «окультний ренесанс», пов'язаний насамперед із поширенням ідей Блаватської, Штайнера й ін., у другій пол. ХХ ст. втрачає свою сакральну серйозність. Введення елементів іронічного ставлення та постмодерної гри у твори художників-окультистів стало першим кроком певного дистанціювання від сакральних змістів. Згодом адаптація містицизму маскульту призвела до «вульгаризації» сакральних ідей та практик із наступним зняттям будь-яких табу щодо їх екранних інтерпретацій.

Невипадково, об'єктом нашого дослідження обрано п'ятичасний арт-проект митця «Кремастер» («Cremaster»), створений з голлівудським розмахом і просякнутий амбітною ідеєю осмислення багатовікової історії людства засобами промовистої екранної пластики, музики, танцю, архітектури, карнавалу й суцільного перформанса. Без жодного слова. Відтак, проект може слугувати яскравим прикладом підходів, характерних для ситуації сьогодення, коли надається очевидна перевага аудіовізуальним засобам передачі інформації. За влучним обґрунтуванням канадського теоретика М. Маклуена «галактика Гутенберга» починає здавати свої домінуючі позиції під тиском зорієнтованих на ефект аудіовізуальності засобів електронної, а вслід за тим і цифрової фіксації. Суть такого «візуального повороту» міститься у тому, що *слово*, насамперед письмовий культурний код, поступається першістю: *вербальне* витискується *візуальним*. Для кінематографа як мистецтва, пов'язаного з творенням рухомих зображень, *візуальна* складова є однією з онтологічних складових художньої образності. Відтак, саме у сучасному аудіовізуальному мистецтві, де зв'язок вербального і візуального традиційно базується на генетичній спорідненості «зорових» мистецтв живопису, взаємодія *пластичного* та *звукового* набуває все нових моделей та форм.

Художник і скульптор, М. Барні цілком закономірно звернувся до екранного мистецтва, яке входить до числа найбільш ефективних репрезентаційних систем, мистецтва візуального за своєю природою. Хоча, строго кажучи, екранні проекти М. Барні, зокрема, п'ять частин «Кремастера» – не стільки фільми, скільки відеофіксація яскравих арт-перформансів, замішаних на особистій міфології автора, сутнісними рисами якої є еkleктика, жонглювання уламками різних міфологічних структур, мерехтіння смислів, що цілком відповідає родовим рисам постмодерного твору. Базовими поняттями для міфосвіту Барні є: тіло, архітектура, простір, що, адаптуючись до художньої реальності, повсякчасно переживають мутації, трансформації, деформації під впливом різноманітних факторів – від зміни емоційних станів то стрибків температурних режимів. Тому серед важливих символів «Кремастера» – скульптурні форми з органічних матеріалів, архітектурні споруди із статусом діючих персонажів, оголена плоть, скривавлені органи тощо.

Смислова структура відеоробіт Барні, створених на перетині культурної та візуальної антропології, спирається на складну систему алегорій і метафор, нетривіально проявлених у фантастичних образах. Міфічні персонажі, тіла, що постійно піддаються зміні під впливом страху, холоду, страждань від гендерної невизначеності чоловічого і жіночого начал.

Один із наскрізних образів «Кремастера» – молодий масон, що прагне духовної досконалості і від першої до останньої частин циклу виходить на все нові рівні ритуального посвячення, відповідно до трьох ступенів ієрархії – учень, підмайстер, майстер. Барні змушує юнака долати ланцюг провалів та неуспішності на цьому шляху духовного зростання. Симулювання псевдосакрального дійства обумовлює активну експлуатацію символів масонської ієрархії, що складають один із смислових рівнів/шарів арт-полотна. Втім, постмодерновий символізм М. Барні має яскраву відмінність: оскільки символи базуються на підмурках його особистісної міфології, то з легкої руки Майстра знаковими атрибутами масонського церемоніалу постають і ліфт, наповнений цементом, і вежа «Крейслер-білдінг».

Окрім численних посилань на символіку та сакральну ритуалістику «вільних кам'янів» – від виконання хард-рок групою пісні на масонський текст, до завзятого використання в оздобленні кадру знакового інвентарю (фартухів, циркулів, срібних мастерків, одвісів та угольників), ключові образи фільму, серед іншого, містять алюзії до давньогрецької міфології, Ветхого завіту, робіт Фрейда, Батая, асоціюються і з «низькими жанрами» газетних репортажів, бульварної літератури, відсилають до енциклопедичних статей, а ще – до підручників з анатомії та фізіології. Саме тілесність в усіх модусах і вимірах свого існування центрує творчість М. Барні. Тіло – своєрідний «лейбл», емблематичний знак його відеополотен. Понад це – художник у своїх екранних хепінінгах ніби солідаризується з думкою Жана-Люка Нансі: «Кожна думка є тіло» [7; 149].

Окрім того, що різноманітні символи і образи тілесності, анато-морфності, фізіологізмів репрезентують себе як невід'ємні складові одного з центральних смислових шарів творчості М. Барні, художник при конструюванні простору організує його як своєрідний обшир для існування тіла, болючі рецепції якого передаються через здолаття перешкод різного штибу.

Просування ембріона у початкових сценах «Кремастера-3» цілком може бути прочитано як метафора тіла, що чинить опір, пручаючись середовищу. «Такого роду тіло, – як пише дослідник американського кіноавангарду А. Хренов, – стало дієвим чинником не тільки альтернативної самоідентифікації у жінок, у гей- і лесбійській культурах, а й трансгресивної квірсуб'єктивності (від «квір» – дивний, ексцентричний). Цю суб'єктивність, що знаходиться у постійному становленні, розвитку, неможливо редукувати до будь-яких стабільних, сталих ідентифікаційних моделей, серед яких гомо- і гетеро сексуальні, чоловічі і жіночі, білі й кольорові» [10; 184].

Барні знайшов вдалий візуальний еквівалент усебічної невизначеності: ембріон протискається крізь земну твердь, повзе затісними лабіринтами під шпилеподібною будівлею корпорації «Крайслер» у Нью-Йорку, що її Барні ототожнює з масонським храмом. Сексуально поліморфне тіло ембріона розвиває межі стабільної гендерної орієнтації, сприяючи осмисленню альтернативних форм тілесності. Ще одна «фішка» проекту –

запровадження ідеї багатошарової ідентичності: одні й ті ж самі виконавці перетворюються на різних персонажів. Ось сам Барні в одному лише білому фартуху та жіночих босоніжках на голих ногах, тримає рожеву ганчірку у скривавленому гнилозубому роті. Тісно до нього у напівоберті стоїть жінка (цю роль виконує безнога американська актриса і модель Е. Маллінз) у такому ж фартуху на оголеному тілі, замість ніг – прозорі протези. З композиції ясно: чоловік і жінка гранично відчужені. А ось та ж сама виконавиця-ампутантка – вже жінка-гепард, яка пересувається на протезах, спеціально сконструйованих за подобою лап хижака породи кошачих. Понад це, красуня час від часу приймає подобу цієї граціозної тварини з відповідною пластикою рухів. Узагалі артистичні ескапади М. Барні сповнені імпульсивних тілесних випадів, хаотична агресивність яких свідчить про своєрідний бунт проти ущербної редукції особи до окремої функції, проявленої емоції, знакового жесту. На екрані вирує суміш маскультових кліше, з яких незрозумілим чином Барні вибудовує світ, де вирують стихії еросу та діонісійських містерій, врівноважуючись урочистістю масонських ритуалів, настроями цивілізаційного есхатологізму і іронією контркультурного хеппенінгу.

Епатажні, шоківі кадри помпезних екранних дійств, синтезовані Барні з гротеску, насилля та іронії, демонструють схильність сучасної візуальної міфології до оголення патологічних симптомів несвідомого. Йдеться про символи і знаки, здатні вступати у резонанс із змістами глядачевих нетрів несвідомого, отже, забезпечувати готовність цієї глибинної сфери до сприйняття архетипової, езотеричної символіки, елементів магічних окультних практик, наближаючи екранний текст до різновиду магії.

Дійсно, пишні, необарокові видовищні постановки М. Барні справляють чарівливе враження: суггестивно впливають на глядача, вражають, втягують у поле тексту. Їх часто порівнюють із творами П. Грінвея, К. Тарантіно, Д. Лінча, проголошуючи візуальним символом кінця 1990-х. Дійсно, арт-проекти Метью Барні – справжній гіпервізуальний учт для очей. Водночас, у певному розумінні «фільми» художника – високоорганізовані дискурси, самодостатні роздуми про основні універсалії культури – народження, життя, смерть. Кожна епоха по-своєму відтворює та інтерпретує їх у свій спосіб. Саме ці інтерпретації обумовлюють з'яву смислів, нове образне вираження універсалії культури, нове бачення світобудови, життя і смерті, краси природи й людського тіла.

У порівнянні з мистецтвом модерну, що було ціннісним, смисловим і змістовним, нинішня ситуація постмодерну, з усіма after- і пост- розгалуженнями, дозволяє розвивати інтерпретацію у будь-якому напрямі. Відбувається ре-інтерпретація з утворенням нового ціннісно-смислового ядра, з іронічним акцентуванням відносності цінностей різного гатунку – від сакральних до звичаєвих. Постмодернізм програмно маніфестує цю відносність, попри небезпеку тотальної реляції. Ствердження постмодерністської диспозиції дуалістичних протилежностей практично нівелює бінарні опозиції верху і низу, добра і зла, високого і низького, дня і ночі, чоловічого і жіночого, духовного і тілесного тощо. Світ втрачає «параметри сцени», усталені виміри світобудови, характерні для модерну. А разом із тим відбувається поступова девальвація цілісного й ціннісного смислу. Зокрема, в екранних творах М. Барні, з притаманним постмодерну маніпулюванням уламками різних міфологій, еkleктичним розгортанням візуально насичених фрагментів фейкової реальності, з легковажним «серфінгуванням» по дотичній до багатозначних змістів, екран ніби перебирає на себе роль смислової матриці.

Одною з типових ознак екранного світу М. Барні є шалене експериментування з художніми формами, властиве авангарду, принципи якого художник послідовно розвиває. Власне, *поставангард* Барні виріс на звалищі культурних штампів, серед яких помітне місце посідають розхожі кліше, що на них перетворилися унікальні свого часу «індикатори авангарду». Автор веде провокативну гру з глядачем, ніби прагнучи перетворити його зі споживача своїх артистичних текстів на співтворця. Змушує реципієнта самотужки шукати внутрішню форму творів. Таке «самоусунення» може сприйматись як один з аспектів «смерті Автора». Тексти ніби «відчужуються», а їх інформаційна насиченість і пластичне багатство, неоднозначність меседжу, його зашифрованість гранично ускладнюють процес «зчитування» глядачем полісемантичних кодів. Йдеться про використання насамперед кодів візуальних, адже фільми М. Барні фактично безсловесні, хоча в них багато музики і звуків. У цьому можна простежити маніфестацію оновлених принципів екранного мовлення, коли пластичний ряд трактується не у якості «заготовки» під вербальне оздоблення, а як самодостатній процес мовлення. Слід зазначити неабиякий транскультурний потенціал таких «дислексичних» екранних послань, адже міміка, жести, музичні звуки, хореографічна пластика, об'єднані в систему, також мають знакову природу. І ця невербальна комунікація як мова мистецтва, виявляється транснаціональною.

Відеотвори Барні провокують до роздумів, адже пантомімічні й мімічні, інші ізольовані художні знаки не завжди легко піддаються автоматичному перекладу, передбачаючи наявність певного інструментарію для передачі й зчитування смислів, володіння «ключами» дешифрації різних пластів складної художньої моделі.

Своєрідним кодувальним елементом у мистецтві, у тому числі й у відеоарті Барні, є метафора (як альтернативний спосіб висловлювання). Метафора – продукт мови (формального коду), а й мислення. Нині, коли відбувається, за влучним висловом культуролога В. Мітіної, «зміщення проблеми метафори у центр філософської інтерпретації, усвідомлення метафори в якості однієї з форм людського мислення» [6; 50], комунікація між глядачем та твором здійснюється як розкодування метафор-знаків.

Барні пропонує глядачеві зануритися в естетично осмислену фрагментарність тексту, перенасиченого метафорами, алегоріями, приголомшливими образами, що провокують здивування на межі шоку. Згадати б, як ніби оживає, перетворюється на організм хмарочос «Крейслер», поданий у суто експресіоністичній естетиці, з належною запаморочливою геометрією площин, тьмяним освітленням, різноплановими деформаціями простору. Не антропоморфний архітектурний об'єкт наділяється психологічними і фізіологічними характеристиками. Щось

подібне спостерігалось у фільмі Пітера Грінвея «Кухар, злодій, його дружина та її коханець», де Ресторан інтерпретовано як образ сакральної споруди – храму сучасної цивілізації. Декорації ресторану стилістично вирішені як аналоги органів шлунково-кишкового тракту, що поступово перетравлює людину.

Для глядача спілкування з арт-проектами Барні, як і з будь-яким твором мистецтва, припускає декілька рівнів включеності/занурення – від пізнавальних, соціально-психологічних до знаково-комунікативних. Частина з них активізується у фазі передчуття і зустрічі з твором, частина відноситься до післядії, але для насичених полісемантичних знакових образів у фільмах Барні особливу важливість набуває фаза залученості реципієнта в процес сприйняття, радше – комунікації з процесуальністю екранного твору. Де твір, який за відомою дефініцією Гегеля є певною «естетичною реальністю», водночас є системою знаковою. Знаки необхідні, аби комунікація відбулася.

Які ж базові принципи комунікації між Барні та його глядачем? За відсутності слів, основне смислове навантаження припадає на візуальні зображальні знаки. «В якості знака у мистецтві можуть виступати колір, форма, лінія, жест, ритм тощо. Їх можна розглядати як нижчі форми художнього знаку. Зображальний знак значимий, оскільки є або зображенням реального об'єкту або символом, що має образний характер, передає інформацію про нереальний, абстрактний об'єкт, або простим індексом, за котрим закріплюється суть умовне значення» [6; 39].

У «Кремайстері» щільно запаковані знакові ряди складаються в метаповіді, що перетинаються, перетікають одна в одну, не залишаючи жодного шансу вибудувати з них лінійний сюжет. Непростий шлях до посвячення молодого масона вигадливо сполучено з подіями світового значення та фантазійними симуляціями за принципом поєднання уламків «різних реальностей» – соціальної, історичної, міфологічної. У вирі провокативної гри, у відвертій опозиції до прагматизму споживацького видовища Барні осмислює давні міфи і цілком сучасні стереотипи в кодах нової тілесності, нової «постмодерністської чуттєвості» (*sensuellement*, Р. Барт) з характерним «ковзанням по поверхні» – побіжним та ілюзорним розумінням дійсності. Така постмодерна практика запровадження різних кодів поєднується у Барні із звичкою до містифікації, імітації, створення ілюзії, видимості/позірності. Відтак, знаходячи опертя насамперед у зображальності, виражальна палітра митця передбачає сприйняття/розуміння, як на раціональному, так і інтуїтивному рівні.

Художник і скульптор, він активно включає в креативну структуру своїх екранних творів просторові об'єкти – скульптури з білої стеаріноподібної субстанції, перетворює їх на елементи зорового ряду, де особливості важливості набувають форма, об'єм, принципи зв'язків предметів, колір, освітленість. Зчленовувавши такий «інвентар» з іншою фантазійно-художньою наочністю, Барні досягає високого рівня виразу. Думка, емоція, настрої набувають у нього конкретику форм, що тяжіють до гіпертрофії, епатажу, містерії, клоунади, охоплюються сферою карнавалу і гри. Неодноразово доводилось чути визначення фантастичних екранних перформансів Барні як «візуальних опер», що має певні підстави, внаслідок дискретного розвитку їх сюжету – від однієї ситуації – до іншої. Водночас парадоксальне поєднання у словосполученні зорової та звукової категорій викликає асоціації з подібним оксюморонем – «симфонії для очей». Саме так називала свої екранні твори Ж. Дюлак, яскрава представниця французького кіноавангарду 1920-х.

Порівняння «фільмів» Барні з оперою видається закономірним ще з однієї причини: музика єднає у фантастичну, сюрреалістичну цілісність різнопланові витвори поетичної свідомості – від алегорій архаїчних легенд та міфів до контемпоральних скульптурних елементів – стереометричних форм, вироблених з білого стеаріноподібного матеріалу, вазеліну, криги, желе й воску – практично «живої» органіки, яка реагує на зміну температурних режимів за аналогією до емоційних станів.

Здавалося б, закономірне звернення художника і скульптора до елементарних просторових структур, залишає між тим своєрідну не розшифрованість, таїну, породжену несподіваністю використання цих предметів у кадрі. Вони, наче кінематографічні «монтажні перебивки», стають у пригоді при перенесенні тем, сюжетів, символів та інших семіотичних схем з одного шару культури на інший. Такі хаотичні переміщення у постійних пошуках умовної «точки переходу» – між чоловічим та жіночим, страхом і зухвалістю, між формою та аморфністю – один із найулюбленіших художніх прийомів у творчій майстерні Барні.

У пролозі до «Кремайстера-3» спостерігаємо взаємину/комунікацію двох казково-міфологічних персонажів, один з яких нагадує античного Циклопа. А інший – троля або Лепрекона, схибленого замість золота на абстрактних формах із білого пластику подібного матеріалу. Кожен із цих персонажів характеризується особливим, доволі умовним стилем поведінки, організації життя, побуту, ставленням до живої субстанції – природи або сусіда, а також специфічною тембральністю звукового супроводу.

Свідомо відмовившись від слова, Барні зосереджується на невербальних носіях культурної інформації: обрядах, міміці, жестах, стильових особливостях поведінки, звукових атестаціях персонажів тощо. При цьому карнавальні, еклетичні екранні перформанси Барні своєю надмірною візуальною перенасиченістю, декоративністю, штучним шиком, програмною відсутністю балансу між формою та змістом, вочевидь тяжіють до естетики «кемпу», що, за визначенням, безупинно апелює «до неприродного: штучності і перебільшення» [2; 235]. Як зазначає дослідниця «кемпу» С. Зонтаг, зважаючи на те, що дефініція «кемпова» чуттєвість спрямована до образу андрогіна [2; 238], транссексуальність, травестизм, натяки на гомоеротизм у проекті «Кремайстер» дають додаткові підстави віднести його до «кемпу», особливо з огляду на характерну для «кемпа» схильність «до всього штучного, до поверхні, симетрії, смак до живопису, до того, від чого може перехопити дух, його вишуканої умовності» [2; 240].

На підтвердження цієї гіпотези – прояв принципового для естетики «кемпу» протиставлення природного й штучного, зокрема, в образі моделі-ампутантки, яка пересувається на спеціально сконструйованих протезах, або у сцені танцю-дуелі автомобілів у холі Крейслер-Білдінг, у результаті якої п'ять лімузинів-переможців

плющать машину-жертву, перетворюючи її на шматок спресованого металу, а також в образах і символах таємничих операцій на статевих органах. Ці та безліч інших сцен репрезентують «безумне» кемпове бачення режисера. Епатажна видовищність таких епізодів, унікальна стилістика надмірності та іронії підривають основи консервативного мислення, поєднуючи непоєднуване: уламки міфоструктур із бульварними вульгаризмами, строкату іконографію індустрії культури з лаконічною стриманістю сакральних ритуалів.

Провокативна ризикованість змістів екранних експериментів Барні міститься у маніфестації/відображенні новітніх тенденцій в мистецтві, насамперед таких, як:

- поступове перетворення візуальності на домінуючу складову культурних артефактів;
- орієнтованість твору не тільки (і не стільки) на глядача, скільки на самого творця, на проблеми його самовираження;
- реактуалізація герменевтичних концепцій тексту, питань розуміння та інтерпретації.

М. Барні співставляє, змикає різномірні явища та ідеї, котрі раніше сприймалися як непов'язані між собою, передбачаючи тим самим активний (радіше інтерактивний) тип сприйняття своїх відкритих творів. В артистичних проектах митця, що послідовно демонструють «відсутність серйозності», змішування різних стилів, жанрів і художніх рішень, на перший план виходить не стільки семантичне наповнення, скільки стилістична виразність – незвичність, новизна, візуальна перенасиченість карнавального штибу, зухвала надмірність та інші похідні від гранично індивідуалізованих просторів. Сприйняття такої сучасної візуальності передбачає й відповідні рівні рефлексії.

Пишні, необарокові складно структуровані арт-тексти символіста, метафориста, філософа Барні передбачають множинність прочитань, отже відкривають перед глядачем нові неосяжні обрії для вільної гри уяви у пошуках інтерпретаційних рішень. По суті М. Барні пропонує матрицю, утворену множиною всезагальних культурних кодів, символічних кодів візуального мовлення, котрі кожен реципієнт зчитує по-своєму. Розкішні постановки, багатомірні образи, створені митцем, сюрреалістично інтоновані та вельми неоднозначні, є лише певними динамічними формами, що їх кожне покоління глядачів може наповнювати новим сенсом та змістом. У цьому розумінні візуальні коди арт-авангардних проектів М. Барні за сутнісними ознаками виявились актуалізаторами *нових смислів*.

Список використаної літератури

1. *Бавильский Д.* Арт-критика / Д. Бавильский // Арт-азбука. Словарь современного искусства / ред. Макс Фай <http://azbuka.gif.ru/>
2. *Зонтаг С.* Заметки о «кэмпе»/ С. Зонтаг // Киноведческие зап., 1999. – № 22. – С. 235–242.
3. *Караева К.* Мэтью Барни: лингвистика тела // <http://artukraine.com.ua/a/metyu-barni-lingvistika-tela/#.VQVM59KsWgQ>
4. *Кулик И.* Мэтью Барни – Луиз Буржуа. Психологический анализ и индивидуальная мифология // Лекции об искусстве и дизайне. Лекция 16. [club66624341](http://club66624341.vk.com/) http://onlaynfilmy.com/onlain/-66624341_169398223
5. *Маньковская Н. Б.* Эстетическая специфика постмодернистской мифологии в кинопроектах Питера Гринуэя и Мэтью Барни // Миф и художественное сознание XX века. – М. : Гос. ин-т искусствознания, Канон плюс, 2011. – С. 680–690.
6. *Митина В. А.* Сквозь призму знака (Знаки в искусстве) / В. А. Митина. – К. : САМБАТАС, 1996. – 108 с.
7. *Нанси Ж.-Л.* Corpus / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровской. – М. : Ad marginem, 1999. – 256 с.
8. *Павленко А.* Оккультизм в авангарде и современном искусстве / А. Павленко // <http://alexander-pavl.livejournal.com/99458.html>
9. *Парщиков А.* Рай медленного огня: Эссе, письма, комментарии / А. Парщиков. – М. : Новое лит. обозрение, 2006. – 328 с.
10. *Хренов А.* Маги и радикалы : век американского авангарда. – М. : НЛО, 2011. – 408 с.
11. *Danto Arthur C.* The Anatomy Lesson // *Nation* 276 (17): p. 25–29, *Nation* 276 (17), 2003. – pp. 25–29.
12. *Keller A., Frazer W.* Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster / Keller Alexandra, Frazer Ward // *Cinema Journal* – № 45, # 2, Winter, 2006. – pp. 3–16.

Резюме

Розглядаються особливості візуальних кодів екранних творів Метью Барні. Досліджує мультигенеалогію арт-проекту «Кремайстер»: зв'язок з кіно, фотографією, танцем, музикою, архітектурою, образотворчим мистецтвом, а також такими продуктивними видами contemporary art, як інсталяція, боді-арт, перформанс й іншими складовими сучасної візуальності, що ламають історично усталене ставлення до традиційної екранної культури.

Ключові слова: візуальність, постмодернізм, перформанс, контракультура, неоміфологізм, новий смисл.

Summary

Zubavina I. Visual code as generator of new senses (on the example of Matthew Barney's screen projects)

The article examines the features of visual codes of Matthew Barney's screen works. It is the analysis of the multi genealogy of the art-project «Cremaster»: communication with a cinema, picture, dance, music, architecture, fine art, and also with the such productive types of contemporary art, as installation, body-art, performance and other constituents of modern visual arts, which break the historically set attitude toward a traditional screen culture. The article studies conformities to the law of update of semantic matrix.

Key words: visual arts, postmodern, performance, contra-culture, neo-mythologist, new sense.

Анотація

Зубавина И. Визуальный код как генератор новых смыслов (на примере экранных проектов Мэтью Барни)

Рассматриваются особенности визуальных кодов экранных творений Мэтью Барни. Исследует мультигенеалогию арт-проекта «Кремайстер»: связь с кино, фотографией, танцем, музыкой, архитектурой, изобразительным искусством, а также с такими продуктивными видами contemporary art, как инсталляция, боди-арт, перформанс, другими составляющими современной визуалистики, ломающими исторически установившееся отношение к традиционной экранной культуре.

Ключевые слова: визуальность, постмодернизм, контркультура, перформанс, неомифологизм, новый смысл.

Надійшла до редакції 9.11.2014 р.

УДК 331.556:39(477)+(470.45)

В. Сінельнікова

**СХІДНА УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА СЬОГОДНІ: ПЕРСПЕКТИВИ І РЕАЛІЇ
КУЛЬТУРНОЇ СПІВПРАЦІ З УКРАЇНОЮ (УКРАЇНЦІ НИЖНЬОГО ПОВОЛЖЯ)**

Постановка проблеми. За різними інформаційними джерелами світова українська діаспора сьогодні налічує від 10 до 15 мільйонів осіб. Концепція співпраці України та світової діаспори в своїй основі має такі засади: підтримка світового українства як стратегічний напрям політики української держави; зазначення і вивчення здобутків української діаспори як інтегральної частини досягнень України та світової цивілізації; визнання української діаспори як інструменту політичного, економічного та культурного впливу у країнах проживання, а також як потужного засобу утвердження позитивного образу нашої держави у міжнародній спільноті.

В українській етнологічній та історичній науці існує традиційний розподіл діаспоральних осередків на західну (європейські країни, Австралія, Америка) і східну (Російська Федерація і країни СНД) діаспору. Якщо західна діаспора в науковій, освітній, політичній й інших сферах є давнім партнером нашої держави у співпраці, то східна українська діаспора – явище малодосліджене. В першу чергу ідеться про важливість і необхідність дослідження питань, пов'язаних із розселенням та чисельністю українців (історією і сучасним станом), а також особливостями їх адаптації в іноетнічному середовищі, змінами в етнічній самосвідомості і трансформаціями в етнокультурній ідентичності, характером взаємодії з іншими етнопонаціональними спільнотами тощо. Питання співпраці з українцями східної діаспори є неоднозначним: на жаль, у суспільній свідомості українців материнської території західна діаспора асоціюється з грошовими інвестиціями, що, здебільшого підкріплюється практикою, як, наприклад, відновлення (матеріальне і наукове) Острозької Академії, здійснене, переважно, за рахунок американських і канадських українців – благодійників. Українці східної діаспори здебільшого самі потребують хоча б моральної підтримки (не говорячи про матеріальну підтримку як з боку провладних структур країн проживання, так і з боку України), на жаль, часто існують лише зусиллями місцевих патріотів – ентузіастів, або перебувають, як, наприклад, зараз у Російській Федерації, в стані глибокої організаційної кризи і документального протистояння з органами влади, що здебільшого навмисно посилюють психологічні, політичні та інші протиріччя між місцевими осередками українців у російських регіонах.

Мета статті: дослідити історію формування і сучасний стан побутування українців Нижнього Поволжя як складової світового українства, визначити сучасний стан асимілятивних процесів і процесів деетнізації в середовищі нижньоволзьких українців, зауважити на необхідності підтримки українських осередків на Нижній Волзі і налагодження співпраці з українцями східної діаспори в контексті стратегії розвитку української держави.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні за межами материнської території проживає майже третина етнічних українців. Понад 2,5 млн. (за неофіційними даними – понад 10 млн.) мешкає в Російській Федерації – це одна з найбільших і найдавніших українських діаспор у світі. Регіоном компактного заселення в Росії було й залишається Нижнє Поволжя (зокрема Волгоградська обл.). Згідно з переписом 2010 р. кількість українців на цих теренах становить майже 56 тис., 42,2% вважає українську мову рідною [4].

Дослідники, вивчаючи понад 300-річну історію переселення українців у Нижнє Поволжя, виділяють кілька етапів української колонізації названого регіону: військово-стратегічна (XVII – перша пол. XVIII ст.); громадянська самовільна (XVII-XIX ст.); кілька стадій урядової колонізації (сер. XVIII – перша пол. XIX ст. – вербування українських чумаків для обслуговування солевидобувної промисловості на заволзькому озері Ельтон; перша пол. XIX ст. – переселення малоземельних державних селян із Лівобережної України; друга пол. XVIII-XIX ст. – поміщицькі переселення з дозволу уряду; протягом XX ст. – масові переселення на радянські будівництва та інші індустріальні об'єкти). Міграції українців на землі межиріччя Волги та Дону призвели до виникнення там понад 100 українських поселень; на північному сході сучасної Волгоградської обл. науковці навіть вирізняють своєрідний «український етнічний острів» (Руднянський, Данилівський, Жирновський райони) – місцевість із найдавнішими в краї (к. XVII – поч. XVIII ст.) компактними українськими поселеннями [4].

Безперечно, збереження мови й елементів традиційної матеріальної та духовної культури було й залишається для українців Нижнього Поволжя одним із головних чинників етнокультурної ідентичності. Волгоградські українці шанують своє коріння, незважаючи на основну етнічну тенденцію останнього століття – поглиблення процесів акультурації та асиміляції оточуючим населенням, і в першу чергу – росіянами.

На жаль, сучасний рівень збереженості національно-специфічних рис у культурі українців Нижнього Поволжя є невисоким, що обумовлено низкою причин: чисельними культурними запозиченнями в російського населення; глибокими трансформаціями традиційного господарсько-побутового укладу під впливом змін у політично-економічних умовах життя сільського населення, що є результатом історичного розвитку держави; фактичним руйнуванням механізму трансмісії етнічної культури і зв'язків між різними поколіннями на тлі соціально-економічних потрясінь у суспільному житті; зниженням рівня культурно-національних орієнтацій, зумовленим культурно-мовною відірваністю від основної маси етносу; високим рівнем міжнаціональних (зазвичай з росіянами) шлюбів. Основною етнокультурною тенденцією в етнічному розвитку українців Волгоградської обл. сьогодні є нівелювання етнічно значимих рис у матеріальній та духовній культурі, заміщення втрачених елементів національної культури російськими або міжнаціональними (частіше на основі російських) еквівалентами.

На прискорення й активізацію процесів деетнізації українського населення означеного регіону вже наприкінці XIX ст. – поч. XX ст. звертав увагу дослідник народів Нижнього Поволжя – саратовський історик і етнограф О. Мінх, сучасний стан цих процесів досліджують І. Шульга (Саратов), В. Супрун, О. Север'янова (Волгоград), В. Сінельнікова (Київ). Названі дослідники наголошують на тому, що процеси деетнізації нижньоволзьких українців у першу чергу пов'язані з значною трансформацією календарно-обрядової і родинно-обрядової сфер життя селянина, які активізувалися у другий пол. XIX-XX ст. Цей процес мав загальносвітовий характер і обумовлювався розвитком капіталістичних відносин, що прискорило занепад системи аграрно-календарних звичаїв, які склалися в попередніх формаціях: змінився уклад життя землеробів, втратила свої функції сільська община, що відігравала важливу роль у збереженні побутових традицій. Руйнування традиційних звичаїв та обрядів річного циклу проявилось в їх редукції і спрощенні, у переосмисленні багатьох архаїчних, релігійно-містичних елементів. У нових умовах життя давні ритуали втратили свою первинну семантику, перетворившись на забаву для молоді і дітей, у якій на перше місце вийшли естетична і розважальна функції.

Культурна революція і технічний прогрес також зіграли вагомий роль у глибинних змінах святково-обрядової сфери життя українців Нижнього Поволжя, що пришвидшилися після Жовтневого перевороту. Однак вирішальним моментом перебудови традиційного сільського способу життя і психології українського селянина стали колективізація та масовий колгоспний рух. Саме ці чинники сприяли розпаду традиційної календарної обрядовості й масовому відходу від побутової релігійності загалом. До розряду пережиткових явищ було віднесено всі народні календарні звичаї. Тривалий час їх викоринювали під гаслами атеїзму, боротьби з «націоналізмом» і «патріархальністю», унаслідок чого втратилися багато звичаїв і традицій календарного кола. Традиційна сімейна (родильна, весільна, поховальна) обрядовість в умовах нестабільного політичного та соціально-економічного розвитку суспільства також втратила багато давніх етнічних рис: із розвитком раціональних знань зміст старих магічних обрядів поступово забувся, деякі з них почали виконувати інші – ігрові і розважальні – функції, тобто трансформувалися і набули іншого забарвлення.

Як негативну тенденцію мусимо визначити те, що українське населення Волгоградської обл. не має змогу задовольнити свої потреби в засобах масової інформації та отримати загальну освіту рідною мовою (хоча деякі спроби організації освіти українською мовою – так звана «радянська хвиля українізації» [5] – відбувалися у 1920-1930-ті рр., такі навчальні заклади (школи і навіть училища, де готували викладачів для сільських шкіл Нижнього Поволжя з переважно україномовним населенням) проіснували кілька років і були закриті з формулюванням «...українців як нації на Нижній Волзі не існує, а є тільки «хохли», які краще розуміють російську мову» [2]. Варто зауважити, що національні почуття українців Нижнього Поволжя гнобилися не завжди. Наприклад, за часів існування Республіки німців Поволжя (значна частина якої знаходилася на території Волгоградської обл. – її сучасні північні райони) українська мова, разом із російською і німецькою, була проголошена тут третьою державною.

На жаль, сьогодні українці Нижнього Поволжя майже повністю втратили зв'язок із Батьківщиною, однак зберегли у мові, побуті, культурі елементи національного колориту: деякі звичаї, обряди (зокрема, весільні), музичний (пісні) та прозовий (вірування, поговорки, прислів'я, байки тощо) фольклор; у багатьох українських хатах зберігаються елементи національного одягу, вишиті рушники, розмальовані скрині тощо. Нашадки переселенців і сьогодні зберігають особливі риси української ментальності: толерантність, працьовитість, український гумор, надзвичайну музикальність. Однак в умовах повної відсутності української освіти, українського радіо і телебачення, українських бібліотек, а також суцільної політичної кризи у зовнішньополітичних стосунках України і Росії, українське населення Нижнього Поволжя сьогодні сприймає власну мову як явище статусно нижчого ґатунку, порівняно з сусідніми російськими говірками й російською літературною мовою: «побутує самоназва хохли (зазвичай з аканням: хохли)..., іноді як протиставлення населенню України. Це слово проникає в неофіційну топонімію: навколишнє населення називає українське село Сидори Хохляндія, Хохли. Однак є й розуміння єдності українського народу і мови : *«А язык, детка, шо тут, шо український, сходиться. Тіке український – він круче»* [4]. Отже, для українців Нижнього Поволжя мова була й залишається однією з основних складових етнокультурної ідентичності. Зважаючи на всі вище перелічені прояви деетнізації, констатуємо, що сьогодні Нижнє Поволжя для українців – регіон, де вони все ж таки прагнуть задовольняти свої національні, культурні, духовні потреби, що

засвідчують слабкі паростки процесів реетнізації – етнокультурного відродження української діаспори Волгоградщини, основними осередками якого сьогодні є українські центри Волгоградської області, що діють у м. Миколаївську (колишній українській чумацькій слободі Миколаївській), селах Ольховка, Гусівка, Орехово та ін. Одним із перших наприкінці 80 – поч. 90-х рр. XX ст. при Волгоградському відділенні Російського фонду культури зареєстровано товариство української культури «Проліски» на чолі з професором-лінгвістом Волгоградського державного педуніверситету О. Север'яною, яке стало ініціатором проведення в регіоні кількох фестивалів української пісні. На базі Центру розпочалася діяльність з відродження народних промислів та українських звичаїв, обрядів. У дні вшанування пам'яті Т. Шевченка у Волгограді традиційно проводилися Дні української культури. При школі мистецтв № 1 м. Волгограда створений дитячий ансамбль української пісні «Радість», при якому почав діяти гурток української мови, де діти вивчали фольклор та етнографію українського народу. У 1993 р. розпочали роботу українські класи в школі № 84 м. Волгограда (українську мову вивчали учні 5-9-х класів) та факультатив з української філології у Волгоградському державному педуніверситеті, метою якого було підготування вчителів-україністів у райони компактного проживання українців в області. Підготовлено до випуску збірку праць з україністики, майже 100 студентів під керівництвом проф. В. Супруна вивчали українську мову і протягом 2000-2005 рр. у співпраці з колегами з Горлівського державного педінституту іноземних мов здійснили кілька фольклорно-лінгвістичних експедицій з метою збору мовного матеріалу від українців регіону для обробки й формування регіонального діалектного словника.

2003 р. у м. Волгограді зареєстровано регіональну національно-культурну автономію (РНКА) громадян української національності Волгоградської обл., що також ініціювала етнокультурні та лінгвістичні проекти з дослідження українського населення регіону; на жаль, за браком фінансування цей центр проіснував кілька років і припинив свою діяльність. Нещодавно зусиллями місцевих ентузіастів українців зареєстровано регіональне відділення загальноросійської громадської національно-культурної організації «Український Конгрес Росії», яке ініціювало проведення вечора пам'яті народного артиста України Б. Ступки і заходів до 200-річчя Т. Шевченка. Однак, одними із головних перешкод у подальшому розвитку української меншини в регіоні досі є стрімка асиміляція і деетнізація, а також те, що відродження українства в регіоні відбувається здебільшого зусиллями ентузіастів в умовах тотальної відсутності фінансової підтримки як з боку держави, громадянами якої вони є – Російської Федерації, так і з боку материнської території – України.

Погоджуючись із багатьма представниками російської україністики, констатуємо, що й понині українській уряд не має чіткої політики щодо української діаспори взагалі і стосовно українців Росії зокрема. Як наголошує Я. Гелетій, жодна урядова програма («Закордонне українство», «Українській дім») не діяла, а так звані «роки Росії в Україні і України в Росії», що відбувалися протягом 2000-2010-х рр. – профанація справи; від них ні на йоту не змінилось становище українства, натомість у російському суспільстві посилюється й панує антиукраїнський дух [4], особливо в умовах загострення сучасного військового й інформаційного протистояння.

В. Супрун стверджує, що є сенс говорити про «приховану українську меншину» на території Росії в місцях компактного проживання вихідців з України XVIII-XIX ст. Прихована українська («хохлацька») меншина у Волгоградській обл., наголошує дослідник, перебуває в процесі інтенсивної асиміляції. Молодше покоління вже не володіє діалектом, негативно ставиться до самоназви, виявляє байдужість до етнічного коріння [3].

Висновки. Отже, наявність національно-культурних осередків засвідчує прагнення української меншини Нижнього Поволжя зберегти свою національну ідентичність і намагання гальмування процесів деетнізації, а також налагоджувати й розвивати співпрацю з українськими освітніми, культурними, політичними установами, навіть у таких важких умовах суспільно-політичної міждержавної російсько-української кризи;

– щоб не згасло українське національне коріння на теренах Волгоградської області, вже сьогодні потрібні класи в сільських школах у місцевостях із компактним українським населенням (не говоримо відкриття шкіл на сучасний момент реалізація є нереальним);

– потрібні українські бібліотеки, розвинене національне суспільно-культурне та науково-дослідницьке життя в місцях компактного проживання українців в області за підтримки як російських, так і українських провладних структур: чисельність носіїв української культури у Нижньому Поволжі з кожним роком меншає, а культура та побут українців Волгоградщини є невід'ємною й цінною складовою культурно-історичної спадщини українського народу.

Список використаної літератури

1. *Гелетій Я.* Проблеми збереження національної ідентичності української діаспори в Росії / Я. Гелетій // II Міжнар. наук.-практ. конф. «Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті. Українська діаспора у світовій цивілізації (у рамках конгресу української діаспори, 18-20 червня 2008 р., м. Львів): Зб. доп. – Л. : МІОК, 2008. – С. 149-150.
2. *Сергійчук В. І.* Поволзький край / В. І. Сергійчук // Сергійчук В. І. Українізація Росії. Політичне ошукаство українців Російською більшовицькою владою в 1923–1932 рр. – К., 2000. – С. 207–226.
3. *Супрун В. И.* Коренное украинское население Поволжья и Подонья: от появления до перехода в статус скрытого меньшинства / В. И. Супрун // Украинистика в России : история, состояние, тенденции развития: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 11-12 ноября 2009 г.) / Под ред. А. А. Скрипник. – К.–М.–Уфа : Изд-во Уфим. филиала МГГУ им. М. А. Шолохова, 2010. – С. 120–125.
4. *Супрун В. И.* Украинские говоры в России: проблемы их изучения / В. И. Супрун [Електронний ресурс] / Режим доступа: <http://srcc.seun.ru/ukrvolga/science/govori.html>

5. *Шульга І.* Шляхи політики «українізації» в Низовому Поволжі / І. Шульга // II Міжнар. наук.-практ. конф. «Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті», 18-20 червня 2008 р., м. Львів, Україна: Зб. доп. – Л. : МІОК, 2008. – С. 108–113.

Резюме

Розглядаються питання історії та особливостей формування і сучасного побутування української діаспори Нижнього Поволжя в контексті розвитку співпраці з діаспорою як стратегічного напрямку діяльності української держави.

Ключові слова: українська діаспора, Нижнє Поволжя, асиміляція, деетнізація, реетнізація.

Summary

Sinelnikova V. East ukrainian diaspora today: prospects and realities of collaboration with Ukraine

The article deals with the history and characteristics of the formation and existence of modern Ukrainian Diaspora Lower Volga region in the context of cooperation with the Diaspora as a strategic direction of the Ukrainian state.

Key words: Ukrainian Diaspora, Lower Volga, assimilation.

Аннотація

Синельникова В. Восточная украинская диаспора сегодня: перспективы и реалии культурного сотрудничества с Украиной

Рассматриваются история, особенности формирования и современное существование украинской диаспоры Нижнего Поволжья в контексте развития культурного сотрудничества с диаспорой как стратегического направления деятельности Украины.

Ключевые слова: украинская диаспора, Нижнее Поволжье, ассимиляция, деэтнизация, реэтнизация.

Надійшла до редакції 5.10.2014 р.

УДК 069.01

О.М. Гончарова

ГЛІПТОТЕКА ЯК ВИД ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Серед видів музеїв, які перераховуються у Законі України «Про музеї та музейну справу» [10], гліптотеки не згадуються. Не тільки тому, що це музеї скульптури і тому за родовою ознакою належать до художніх, а за видовою – до музеїв образотворчого мистецтва, але, можливо й тому, що гліптотеки – молодий вид музеїв, інституалізація якого припадає на останні два століття. Твердження про «молодість» гліптотек виглядає парадоксальним на тлі того, що скульптура належить до найбільш ранніх видів мистецтва, перші зразки якого датуються верхнім палеолітом. Тож ситуація з гліптотеками є саме такою: початок спеціалізованої музеєфікації скульптури, як і народження самого терміну, має точну дату – 1815 р.

Музей скульптури є різновидом художнього музею, що спеціалізується на збиранні, експонуванні, збереженні і дослідженні творів мистецтва пластики.

Як художній музей гліптотека – «установа, в якій мистецтво постає в його художній якості і звернено до художнього сприйняття...» [11; 8]. Як окремий вид музею образотворчого мистецтва гліптотека має особливості, що диктуються специфікою самого мистецтва пластики, тому «особливість збирання і сукупність технологічних прийомів... не можуть бути скопійовані в музеях іншого профілю» [11; 8].

Генезі художнього музею присвячено кілька робіт українських (О. Гончарова [2]) і російських авторів (Т. Калугіна [4], О. Сапанжа [11], Т. Юренєва [13]). Так, О. Гончаровою розглядалися картинні галереї давньої Греції як протоформа художніх музеїв. Утім, навіть ті автори, які дотримуються традиційної точки зору про збирання антикварій за часів Відродження як виток сучасного музею, не зважаючи на те, що найбільшу питому вагу у цих антикваріях складала саме скульптура (антична), не виокремлюють такий аспект музеєгенезу як інституалізація музею скульптур – гліптотеки.

Мета даної статті полягає у тому, аби окреслити деякі моменти еволюції гліптотеки від колекціонування скульптури до виокремлення музеїв скульптури як підвиду художніх музеїв.

Неологізм «гліптотека» (від грецьк. *glyptos* – вирізаний, *theke* – хранилище) приписують бібліотекарю баварського кронпринця (з 1825 р. короля) Людвіга І. Цим терміном позначено будівлю, побудовану 1815 р. у Мюнхені архітектором Лео фон Кленце, для розміщення колекції скульптури короля Баварії. Людвіг І рано зажив слави мецената, про що, зокрема, свідчить промова Шеллінга з нагоди тезоіменитства Людвіга «Про ставлення образотворчих мистецтв до природи» (1807 р.), значну частину якої присвячено саме мистецтву скульптури. Король не був аматором-одинаком: династія Віттельсбахів здавна славилася любов'ю до мистецтва і покровительством його творцям. Збирання колекції скульптур Людвігом розпочалося 1804 р. Перлинами збирання стали «Фавн Барберіні» і т.зв. егінети – фігури з фронтона храму Афіни Афайї (V ст. до н.е.) на

грецькому острові Егіна. Утім, Людвіг був далеко не першим навіть серед очільників німецьких держав, які захоплювались колекціонуванням передусім античної скульптури. Його колекція була не найдавнішою і не такою чисельною як зібрання деяких інших європейських монархів, яким властиве подібне захоплення, адже мода на античність, що поширилась Європою починаючи з часів Відродження, не затухала і в XIX ст. Джерелом поповнення колекцій античної скульптури була Італія; у самій же Італії найкращим зібранням античної скульптури стали колекції Ватикану. Згодом, вінченосні особи купляли ті чи інші шедеври і за межами Італії – у Франції або Пруссії, у разі розпродажу своїх колекцій попередніми власниками. *Утім, збирання скульптур набагато давніше, ніж формування спеціалізованих музеїв. Цей процес можна датувати щонайменше I ст. до н.е.*

Термін «гліптотека» походить від того ж коріння, що й «гліптика»: мистецтво різьблення по каменю, дорогоцінних у напівдорогоцінних мінералах. Гліптика є «одним із найдавніших ремесел, відомих людині, ... достатньо розвиненим на Сході і в Егейському світі у IV-III тис. до н.е.» [6; 5]. Результати цього мистецтва – геми: прикраси, амулети та печатки (зазвичай у вигляді пернів із дорогоцінним або напівдорогоцінним каменем), виконані у техніці інтальо або камеї. Геми були популярними в античному світі й цінувалися більше, ніж скульптура або живопис.

Збиралися колекції гем, які зберігалися в спеціальних шухлядках, – дактіліотеки (від «дактіліос» – перстень). Слово «glyptos» залишилося не затребуваним до початку XIX ст., відколи дало початок терміну «гліптотека».

Щодо колекцій витворів мистецтва пластики, то пошуки інформації з цього предмета варто розпочати з поширеного в літературі Давньої Греції жанру екфразиса – описання пам'яток мистецтва. Найбільш ранні з таких описів можна віднести до V ст. до н.е. через те, що вони зустрічаються вже у «батька історій» – Геродота. У III ст. до н.е. традиція продовжилась, зокрема, Д. Самоським, щоправда, від твору якого – «Про скульпторів», – збереглося кілька фрагментів.

Полемон Іліонський (кін. III – пер. пол. II ст. до н.е.) залишив по собі перший каталог т.зв. Афіської пінакотеки (стої), у якій зберігалися, разом з іншими артефактами, і твори скульптури.

Пліній Старший (23-79 рр.) у своїй «Naturalis Historia» (77 р. н.е.) найбільше уваги приділяв римським реаліям, що цілком логічно, адже писав він цю енциклопедію для римського імператора Тита. Втім, історик наводить і низку важливих відомостей щодо грецьких митців та їхніх творів. Він пише, що греки «прикрашають свої палестри і керомати зображеннями атлетів» [8; 79], а «мистецтво їх слугувало містам, і художник був загальним надбанням світу» [8; 102].

Твори мистецтва призначалися для насичення здебільшого публічного простору площ міст Давньої Греції, а також сакрального простору храмів і гаїв, в яких біля джерел споруджувались святилища, або встановлювалась скульптура того чи іншого бога з численного давньогрецького пантеону, якому був присвячений цей гай або покровителем якого вважалось божество. Ця сакральна скульптура була, мабуть, найчисельнішою. До прикладу: скульптури роботи Фідія, встановлені в храмах Афін і Олімпії та на площі перед Парфеноном афіського Акрополя.

Інша група скульптури – статуї на честь атлетів-переможців Олімпійських, Немейських, Істмійських та інших панеллінських ігор, а також на честь видатних політичних і державних діячів. Усі вони встановлювались просто неба на площах, перед публічними будівлями давньогрецьких полісів. Поряд із цим існувала вотивна скульптура, що встановлювалась на знак подяки або виконання обітниць як від окремої людини, так і від спільноти, інколи від міста. Однак, усі ці скупчення скульптури немає підстав вважати колекціями, їх розміщення у тому чи іншому місці диктувалося релігійними або глоріфікативними мотивами, та й приватних приміщень, у яких би можна було розміщувати круглу скульптуру, часто монументальну за своїми розмірами, у греків не існувало внаслідок самого політичного устрою переважної більшості античних полісів.

Ситуація кардинально змінилася після входження давньогрецьких територій до складу Риму. Римляни почали масово вивозити до метрополії мистецькі скарби, серед яких скульптура посідала чи не найперше місце. Ще за часів республіканського Риму починається спустошення храмів, стоя, лесх, площ і священних гаїв античної Греції. Перевезена до Риму скульптура потрапляє не стільки на Римський форум, скільки осідає в маєтках та віллах римської знаті. Щоправда, цей процес поширився вже у I ст. до н.е., оскільки, за свідченнями Плутарха, ще століттям раніше такі дії, навіть з боку поважних осіб, сприймалися римлянами негативно.

У «Життєписі Марцелла» Плутарх повідомляє про те, що незважаючи на те, що Марцелл (II ст. до н.е.) прикрасив місто «вишуканими і прекрасними творіннями ... греків», адже до тієї пори «Рим не мав і не знав нічого красивого, у ньому не було нічого привабливого, витонченого», Марцелла звинувачено у тому, що саме через цю скульптуру він зробив місто предметом ненависті з боку богів, чиї зображення завіз до Риму [9].

У I ст. до н.е. подібних звинувачень вже не висувалося. Навпаки: завезені з грецьких територій скульптури не лише прикрашали площі Риму, але й зосереджувалися у приватних маєтках заможних римлян. Шляхи надходження мистецьких скарбів з Греції могли бути як законними – купівля, так і кримінальними: грабунок, або експропріація під тим чи іншим приводом, про що свідчить обвинувальна промова Цицерона проти Верреса. Ця промова що має назву «Про предмети мистецтва», є цінним інформативним джерелом стосовно процесу переходу від громадянського призначення скульптури до накопичення творів цього виду мистецтва у приватних колекціях заможних римлян. Вилучення скульптури відбувалося як у цілих міст, так і приватних осіб. Щоправда, інколи це переслідувалося законом. Як це витікає з промови, такими приватними колекціями мешканців Сицилії були домашні божниці.

Про одну з таких повідомляє Цицерон, зауважуючи, що в ній «стояли чотири чудові статуї надзвичайно майстерної роботи, що користувалися широкою відомістю» [14; 60]. З них одна з мармуру – Праксителя, з бронзи – статуя авторства Мирона, ще дві, також бронзові, але меншого розміру, приписувалися Поликлету. Згідно з словами Цицерона, «усі могли оглядати їх у будь-який день» [14; 60], тобто приватні зібрання були доступні для спостереження. Одну скульптуру господар давав на певний час для встановлення на форумі, після чого її повернули власнику.

Веррес експропріював як релігійну, так і вотивну скульптуру, розорюючи як міста, так і приватні божниці, забираючи сімейні реліквії і зображення богів – покровителів міст. Не цікавила його лише скульптура з дерева. (Так, серед коштовностей, на які спокувився цей претор, була і гема. Перстень, камінь якого прикрашало художнє різьблення, Веррес вираховував за відбитком печатки, якою був запечатаний один вз листів, надісланих його перекладачеві. За наказом претора перстень з цією гемою було знято з пальця його власника і доставлено Верресу, який зажадав мати гему у своїй власності [14; 78]). Цицерон також повідомляє, що для вивезення з Сицилії награвованого Верресом майна було спеціально побудовано величезне вантажне судно [14; 65].

Пристрасть до колекціонування творів грецького мистецтва не є властивою лише окремим індивідам, це, очевидно, було захопленням, модою, яка поширювалась на верхні прошарки римського суспільства. Мастки патриціїв і заможних плебеїв насичувалися грецькою скульптурою, яку завозили не лише з Сицилії, але й інших місцевостей переможеної Греції.

Не залишався осторонь колекціонування еллінської скульптури (щоправда на законних підставах) і сам Цицерон. В одному зі своїх листів Цицерон повідомляв про те, що він завіз із Греції велику кількість статуй, аби прикрасити одну зі своїх вілл – тускуланську [5; 82].

Сади і вілли римської знаті стають місцями зосередження (експонування) античної скульптури. Саме їх можна розглядати як своєрідні прообрази гліптотек. Ось свідчення з цього приводу римського поета I ст. н.е. Стація, який описує одну з вілл, до якої на вечерю був запрошений її власником Віндіком:

«Тисячу древніх фігур з бронзи, із кістки слонової
І воскових, що здавалося, вимовлять слово
Бачив я тут. <...>
Бронзу покаже тобі – плід розумного Мирона роздумів,
Мармур, який під різцем Праксителя твердим ожив,
Кістку слонову, що писейським лощена пальцем,

Те, що у гірських плавильнях своїх дихати змусив Поліклет» [12; 435]. (переклад наш. – О.Г.). Однак, незважаючи на масове вивезення скульптури з Греції, її залишалось там ще стільки, що грецький географ і історик II ст. н.е. Павсаній, що здійснив подорож Грецією, у своїй десяти томній праці «Опис Греції» навів величезний «список» статуй у містах, гаях, біля струмків.

Більша частина стотірок цього твору присвячена перерахуванню скульптур, які прикрашали площі міст давньої Греції, площі перед храмами і внутрішній простір храмів. Складається враження, що грецькі міста були справжніми музеями античної скульптури. Так, лише у першій книзі, присвяченій Аттиці, Павсаній називає понад 200 скульптур, не рахуючи надгробних пам'ятників. Він детально описує їх розташування, авторство, матеріал, з якого вони зроблені, кому і ким були встановлені, або замовлені на честь якої події, які міфи чи історії з ними пов'язані тощо. Серед скульптур Афіньського акрополя, він згадує скульптуру Харит, авторства Сократа – того самого давньогрецького філософа, якого, за переказами, було визнано наймудрішим серед усіх греків [7; I, XXII]. Усього ж у книзі Павсанія наведено відомості про понад тисячу творів мистецтва скульптури.

Отже, навіть масове вивезення римлянами за межі Греції витворів пластики катастрофічно не відбилося на кількості скульптури, яка продовжувала прикрашати міста і місцевості Греції. Катастрофа сталася з прийняттям християнства і перетворенням його на монопольну релігію спочатку Римської, а згодом Візантійської імперії. Внаслідок цього за часів європейського Середньовіччя скульптуру не тільки не колекціонують, а навпаки, античну – знищують, вважаючи її поганськими ідолами.

Захоплення античністю повертається з італійським Відродженням, на яке припадає створення антикваріїв та формування колекцій, у тому числі скульптури. Найбільша колекція складається у Ватикані, адже саме Папи стають одними з найзавзятіших колекціонерів античного мистецтва, серед якого скульптура посідає перше місце. Нині під скульптуру відведено два музеї цього храмово-палацового комплексу: Кьярамонті і Пія-Климентя. Намагаються не відставати і флорентійські герцоги Медичі. Доволі швидко антична скульптура в зібраннях доповнюється творами титанів Відродження: Донателло, Гіберті, Мікеланджело.

З Італії мода на античну, а невдовзі і ренесансну, скульптуру поширюється до Франції, німецьких держав. Уже у саксонського курфюрста Августа II складається вражаюча колекція скульптури, переважно античної. Але жодне з цих зібрань не перетворюється на самостійний музей скульптури, для якого було б збудовано або виділено приміщення з врахуванням специфіки цього виду мистецтва і, відповідно, колекції. Музеї Кьярамонті і Пія-Климентя розміщені у палацово-храмовому комплексі Ватикану, прикрашають внутрішній дворик резиденції Пап.

Щодо зібрання античної скульптури Дрезденської галереї, одного з найкращих і найбільш ранніх за межами Італії, то в кунсткамері, заснованій 1560 р. курфюрстом Саксонії Августом I, з якої розпочався музей, експонування скульптури, за свідченнями І. Вінкельмана, який був одним із небагатьох, кому було дозволено ознайомитися зі скарбами кунсткамери, було хаотичним, а умови зберігання – жахливими. У роботі «Про

здатність відчувати прекрасне у мистецтві» він писав про те, що «статуї стояли у дощатому сараї у тисняві як оселедці у діжці» [1]. Так, навіть на початку XVIII ст., у тому числі після придбання 1723-1726 рр. т.зв. бранденбурзького зібрання пруського короля, античні статуї «були розставлені у таких місцях, які жодним чином не відповідали їх художній цінності і значенню» [1]. Частина античних статуй V-VI ст. до н.е. була виставлена під навісом у саду. І це при тому, що перша бронзова скульптура завезена до кунсткамери ще XVI ст. з Італії, щоправда, це була скульптура авторства флорентійських майстрів [3; 136]. Лише 1785 р. для колекції скульптури виділено нижній поверх Японського палацу. І лише 1890-1894 рр. для скульптури виділено окреме приміщення – Альбертинум, колишній цейхгауз, перебудований з цією метою. Однак і в Альбертинумі скульптура експонувалась разом із предметами декоративно-прикладного мистецтва.

Першим з європейських монархів король Баварії Людвіг I ставить завдання побудувати приміщення, призначене для зберігання і експозиції саме скульптури. Подібне завдання стосувалося і побудови спеціального приміщення для картин. Тепер це Стара Мюнхенська пінакотека, яка, разом із Новою пінакотекою, Музеєм копій класичної скульптури та Гліптотекою утворює т.зв. Ареал мистецтв у столиці Баварії.

Нині крім Мюнхенської офіційно статус гліптотеки має музей скульптури в Копенгагені: Нова гліптотека Карлсберга, заснована 1897 р. сином короля пива Карлсберга – К. Якобсеном. На відміну від Мюнхенської гліптотеки, у Новій гліптотеці Карлсберга експонують також і картини, переважно французьких імпресіоністів, хоча колекції скульптури і живопису розташовані на різних поверхах. У гліптотеці Карлсберга одна з найкращих колекцій римської портретної скульптури, зокрема, бюст Септімія Севера, портрети римських імператорів Калігули, Костянтина, Філіпа, Тита, Віспасіана, Вітелія, Каракали, військовонаачальника і політичного діяча Помпея та ін. Також у зібранні представлено декілька мармурових портретів Олександра Македонського.

Неофіційно статус гліптотеки надають новому музею скульптури біля Афінського акрополя. Щоправда у самій Греції він називається музеєм Акрополіса (Акрополя). У ньому зібрані зразки античної гліптики, починаючи з архаїчної скульптури. Центральне місце у зібранні належить скульптурі з афінського Акрополя, це, зокрема, кори, а також частини фриза Парфенону роботи Фідія.

Фриз довжиною 160 м і 1 м заввишки – все, що залишилось в Греції від славетного шедевра Фідія, – розміщений на внутрішніх глухих стінах всередині музею. Нова будівля музею, відкритого 2009 р., є трирівневим із двома проміжними поверхами кубом зі скла. Дизайн музею витриманий у стилі мінімалізму, адже ніщо не повинно відволікати відвідувача від експозиції. Кожен експонат має власну підставку, і розміщується по центру або навколо центральної осі тієї чи іншої зали. Світлий, майже білий колір внутрішніх стін, сприяє сприйняттю експонатів так, нібито вони розчиняються у повітрі. Геометрія цього музею проста – кубічна будівля з зовнішніми скляними стінами, розташований музей у північній частині Афінського акрополя, площа 23 тис. кв.м. У музеї майже 4 тис. експонатів, переважна частина яких – скульптура в її різних видах: від монументальної до рельєфної.

Потужне зібрання скульптури має Лувр. У ньому скульптура зосереджена на двох поверхах: антресольному і першому, та на міжповерхових майданчиках. Особливість експонування скульптури у тому, що вона розосереджена по різних відділах. Так, скульптура Месопотамії, Ассирії і Персії знаходиться у відділі «Східні древності». Скульптура давнього Єгипту – у відділі «Єгипетські древності», скульптура Етрурії, Давньої Греції і Давнього Риму – у відділі «Грецькі, етруські і римські древності». Серед експонатів останнього відділу – Венера Мілоська і Ніка Самофракійська. І лише скульптура європейського Середньовіччя і Нового часу зосереджена на двох поверхах у відділі «Скульптура». Змішаний принцип побудови експозиції, очевидно, пояснюється тим, що Лувр не лише художній музей, але й певною мірою історичний. Звісно, це виключає звуження його статусу до гліптотеки.

Зважаючи на специфіку круглої скульптури, основним принципом її експонування є центрально-осьовий, що дозволяє оглянути статуї з усіх боків. Оскільки музейні приміщення не завжди дають таку можливість, скульптуру часто розміщують в нішах. Рельєфи розміщуються на глухих поверхнях стін, мілка пластика – на окремих підставках, часто під склом. У залах із купольним перекриттям по центру зазвичай експонуються монументальні та найбільш відомі скульптури. Бувають й інші варіанти розміщення колекцій. Так, величний Давид Мікеланджело, виставлений в Академії мистецтв Флоренції, хоч і встановлений на певну відстань від центральної ніші (купольне перекриття зміщено від центру), але не по центру приміщення, оскільки воно є затісним для колекції скульптур майстра. Крім того Академія і сьогодні працює як навчальний заклад, де в окремих залах зберігаються роботи її учнів.

Особливістю Нової гліптотеки Карлсберга є купольне перекриття по центру зі скляним дахом, через яке світло потрапляє у під купольний простір, але замість скульптурної групи або монументальної статуї там розміщено зимній сад.

В Україні, на жаль, немає музеїв, які б могли похвалитися потужними колекціями скульптури. Це пояснюється політикою радянської влади, через яку було, зокрема, знищено 1953 р. твори з колекцій львівських музеїв, у т.ч. кілька скульптур О. Архипенка, подарованих місту автором. Деякі артефакти пластики, що ставлять інтерес, нещодавно виявлено в запасниках Одеського музею. Водночас, є усі підстави для зібрання потужних колекцій сучасної скульптури українських митців: А. Валієва, О. Пінчука, О. Сухоліта, Л. Синкевича й ін. І тут постає питання приміщення, в якому можна було б розмістити подібні експонати.

Київський Арсенал на даний момент експлуатується як місце проведення виставок і не тільки мистецьких. Схожий підхід застосовується і у Пінчукарт-центрі. У той же час, створення спеціалізованого музею скульптури – гліптотеки, на наш погляд, є на часі і до того ж могло б скласти потужну атракцію як для мешканців України – шанувальників мистецтва скульптури, так і для її гостей.

Список використаної літератури

1. **Винкельман И. И.** Избранные произведения и письма / И. И. Винкельман. – М. – Л. : Academia, 1935. – 686 с.
2. **Гончарова О. М.** «Картинні галереї» давньої Греції як художні протомузеї / О. М. Гончарова // Вісник НАКККіМ. – К.: Мілленіум, 2014. – Вип. 3. – С. 57–63.
3. **Зейдевиц Р. и М.** Дрезденская галерея / Р. и М. Зейдевиц. – М. : Искусство, 1965. – 334 с.
4. **Калугина Т. П.** Художественный музей как феномен культуры / Т. П. Калугина. – СПб. : Петрополис, 2001. – 224 с.
5. **Кузицин В. И.** Генезис рабовладельческих латифундий в Италии (II в. до н.э. – I в. н.э.) / В. И. Кузицин. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 1976. – 267 с.
6. **Неверов О. Я.** Геммы античного мира / О. Я. Неверов. – М. : Наука, 1983. – 143 с.
7. **Павсаний.** Описание Эллады: в 2 т. / Павсаний: [пер. С. П. Кондрагьева]. – М. : АСТ- Ладомир, 2002. – Т.1. – 496 с. Т.2. – 512 с.
8. **Плиний Старший.** Естествознание. Об искусстве / Плиний Старший: [пер. с лат.]. – М. : Ладомир, 1994. – 941 с.
9. **Плутарх.** Сравнительные жизнеописания / Плутарх. – Т.1. – М. : Наука, 1994.
10. **Про музеї та музейну справу. Закон України** : Електронний ресурс – [http: / zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1709-17](http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1709-17)
11. **Сапанжа О. С.** Современный художественный музей: на службе человечеству или человеку? / О. С. Сапанжа // В поисках музейного образа: науч. конф., СПб.: 12–13.04. 2007. – СПб., 2007. – С.6–17.
12. **Стаций. Сильвы** / Стаций // Марциал. Эпиграммы. – М. : Худ. лит., 1968. – С. 431–438.
13. **Юренева Т. Ю.** Музей в истории мировой культуры : генезис и эволюция / Т. Ю. Юренева: дис. ... д-ра ист. наук : 24.00.01. – М. , 2004. – 492 с.
14. **Цицерон, М. Т.** Речь против Гая Вереса (Первая сессия). О предметах искусства // М. Т. Цицерон. Речи в 2 т.; [пер. с лат. В. Горенштейна]. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – Т.1. – С. 59–109.

Резюме

Розглянуто становлення музею скульптури від ранніх форм колекціонування пластики до спеціалізованого художнього музею – гліптотеки.

Ключові слова: гліптотека, музеї скульптури, художні музеї, Мюнхенська гліптотека, Нова гліптотека Карлсберга.

Summary

Goncharova O. Glyptothek as a kind of an art museum

This article explores the evolution of a museum of sculpture from the early forms of collecting of the sculpture dedicated to the art museum Glyptothek.

Key words: glyptothek, museums of sculpture, museums of art, Glyptothek of Munich, New Glyptothek Carlsberg.

Аннотация

Гончарова Е. Глиптотека как вид художественного музея

Рассмотрено становление музея скульптуры от ранних форм коллекционирования пластики к специализированному художественному музею – глиптотеке.

Ключевые слова: гліптотека, музеи скульптуры, художественные музеи, Минхенская гліптотека, Новая гліптотека Карлсберга.

Надійшла до редакції 1.10.2014 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Андрощук Н.Г.** – співробітник відділу маркетингу РДГУ.
- Білоус Л.М.** – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- Бобечко О.Ю.** – кандидат мистецтвознавства, доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.
- Богатікова О.В.** – аспірантка Маріупольського державного університету.
- Богданова М.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.
- Вербопецька С.** – аспірантка Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.
- Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ.
- Виткалов С.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ.
- Гамалія К.М.** – кандидат історичних наук, професор Київського мистецького інституту художнього моделювання та дизайну ім. С. Далі.
- Гончаров В.В.** – пошукувач НАКККіМ.
- Гончарова О.М.** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри історії України КНУКіМ.
- Горох Г.М.** – пошукувач кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ.
- Гулянич Ю.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- Даниленко О.В.** – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.
- Дудіч І.Г.** – аспірант Львівської національної академії мистецтв.
- Дутчак В.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- Заремський М.Й.** – кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри філософії Глухівського національного педагогічного університету ім. О. Довженка.
- Зубавіна І.** – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України.
- Єфімова М.П.** – аспірантка Харківської державної академії мистецтв і дизайну.
- Ковтун М.М.** – кандидат філософських наук, доцент, докторант Житомирського державного університету ім. І. Франка.
- Колесникова Л.В.** – старший викладач кафедри філософії Глухівського національного педагогічного університету ім. О. Довженка.
- Костко Я.С.** – аспірант Львівської національної академії мистецтв.
- Кукуруза Н.В.** – доцент кафедри театрального і хореографічного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- Кюнслі Р.В.** – кандидат філологічних наук, доцент Львівського національного аграрного університету.
- Лісова О.М.** – аспірант відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України.
- Логвінова О.О.** – аспірант Харківської державної академії культури.
- Лукаш Г.П.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української філології і культури Донецького національного університету (Вінниця).
- Лучанська В.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант КНУКіМ.
- Марченко В.В.** – доцент НАКККіМ.
- Мосвіцова Ю.О.** – аспірантка Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Новоженець-Гаврилів Г.П. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну Львівської національної академії мистецтв.

Олійник В.В. – кандидат культурології, доцент кафедри суспільних наук Мукачівського державного університету.

Овчарук О.В. – кандидат педагогічних наук, професор, докторант НАКККіМ.

Осадца М.З. – аспірантка Прикарпатського національного університету і В.Стефаника.

Парфьонова О.І. – кандидат історичних наук, доцент кафедри теорії культури КНУКіМ.

Попович О.В. – кандидат педагогічних наук, доцент Приазовського державного технічного університету (Маріуполь).

Поплавська А.В. – аспірантка КНУКіМ.

Пащанська В.М. – кандидат культурології, доцент, докторант НАКККіМ.

Пуларія Т.В. – кандидат культурології, доцент кафедри митної ідентифікації культурних цінностей та гуманітарної підготовки Академії митної служби України (Дніпропетровськ).

Сабадаш С.Ю. – аспірант кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету.

Сабадаш Ю.С. – доктор культурології, професор кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету.

Салдан С.С. – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівського національного університету ім. І. Франка.

Сем'яник О.В. – кандидат історичних наук, викладач кафедри декоративно-прикладного мистецтва і етнодизайну Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Сінельникова В. – кандидат історичних наук, доцент КНУКіМ.

Сірук Н.М. – кандидат історичних наук, доцент СНУ ім. Лесі Українки.

Сливка О.М. – аспірантка Прикарпатського НУ ім. В. Стефаника.

Смирнов І.Г. – доктор географічних наук, професор Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

Совгіря Т.І. – аспірант КНУКіМ.

Стахієва Н.В. – аспірантка Маріупольського державного університету.

Степанчук В.В. – аспірантка КНУКіМ.

Стратонова Н.О. – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Національного університету водного господарства і природокористування (м. Рівне).

Студенець Н.В. – кандидат мистецтвознавства, докторант ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України.

Терещенко-Кайдан Л.В. – кандидат мистецтвознавства, професор, докторант НАКККіМ.

Тимошенко М.О. – кандидат культурології, доцент кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проєктів НАКККіМ.

Фішер Т.П. – магістрант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Цзя І. – аспірантка Харківської державної академії культури.

Чернець М.А. – аспірантка НАКККіМ.

Шаган А.К. – аспірант КНУКіМ.

Шеретюк Р.М. – доктор філософських наук, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва РДГУ.

Шман С.Ю. – кандидат культурології, доцент НАКККіМ, головний спеціаліст відділу музейної справи Мінкультури України.

Шкуренко Т.В. – пошукувач КНУКіМ.

Щербань А.Л. – кандидат історичних наук, докторант ХДАК.

Юрченко І.Я. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка».

Якименко К.С. – аспірантка НАКККіМ.

Яковлев О.В. – кандидат історичних наук, доцент, докторант НАКККіМ.

Яцечко-Блаженко Т.В. – старший викладач кафедри документознавства і музейної справи СНУ ім. Лесі Українки.

ЗМІСТ

Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

Н.О. Стратонова. Відображення та осмислення Києворуськими книжниками дохристиянських вірувань	3
А.В. Поплавська. Вплив християнства на культуру гостинності українців	6
Р.М. Шеретюк. Культурно-мистецькі здобутки книговидавничої діяльності Почаївських Василіан	10
О.В. Сем'яник. Діалог культури та історичної традиції крізь призму спадщини українського бароко	15
Ю.С. Сабадаш. Мистецтво як засіб формування національної свідомості (на прикладі італійської культури кінця XVIII-XIX ст.)	19
С.С. Салдан. Музично-естетичний аспект у філософській системі світогляду Й. Гете	24
К.С. Якименко. Трансляції образу Іоанна Златоуста на українських жертovníках XVIII-XIX століть	27
Я.С. Костко. Видове та тематичне розмаїття пластичного декору на фасадах львівських споруд другої пол. XIX – початку XX ст.	32
І.Г. Дудич. Стиль історизм у жіночих образах портретного живопису Мауриція Готтліба	36
М.М. Ковтун. Тема материнства в творчості Шевченка-художника	41
Н.В. Кукуруза. Життя і творчість Т. Шевченка в літературній композиції: сучасні жанрові вирішення	44
Л.М. Білоус. Культурно-мистецьке життя Рогатинщини наприкінці XIX – початку XX століть	48
Р.В. Кюнцлі. Корчма та шинок як феномен співіснування євреїв і українців у культурно-художньому просторі українського села	51
Т.В. Шнуренко. Дослідження традиційної сорочки Карпатського регіону на сторінках журналу «Народна творчість та етнографія»	55
Н.В. Студенець. Мистецтво хатнього розпису Східного Поділля першої третини XX століття у краєзнавчій діяльності трудшкіл	60

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Г.П. Лукаш. Історичне ім'я як інтертекст національного і світового культурного простору	64
О.В. Овчарук. Образ людини в модусі культурософії українського літературного мистецтва кінця XIX – початку XX ст.	68
В.В. Лучанська. «Культура і вибух» Ю. Лотмана як метафора теорії й історії культури	72
М.Й. Заремський, Л.В. Колесникова. Особливості розвитку української духовної культури в XX-XXI ст.: традиції і новації	75
М.О. Тимошенко. Культуротворча місія міжнародних заходів (на прикладі культурно-мистецької ініціативи «Дні України»)	79
М.О. Чернець. Історична рефлексія розвитку ініціативи ЄС «Європейська столиця культури»	84
В.В. Олійник. Трансформація архетипів української ментальності в умовах полікультурності Карпатського регіону	90
А.К. Шаган. Теоретико-методологічні засади формування громадянської культури	93
О.В. Яковлев. Історіографічний дискурс культурологічної регіоніки Західної України	97

С. Вербовецька. Музично-поетичний літопис українського народу як вияв його національно-культурної самоідентифікації	101
О.М. Лісова. Діяльність культурно-мистецьких осередків українців Словаччини	105
Т.П. Фішер. Концертне життя Львова під час нацистської окупації у світлі преси	109
Г.П. Новоженець-Гаврилів. Культурно-мистецька адаптація українських митців на теренах Німеччини	113
Н.М. Сірук. Ідеологічний нагляд за культурною сферою України (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.)	117
В.Г. Дутчак. Традиції бандурного мистецтва в Австралії	121
Л.В. Терещенко-Кайдан. Рукописна спадщина України та Греції як свідчення паралелізму і особливостей розвитку духовної культури двох країн	125
І.А. Юрченко. Особливості інтерпретації етнокультурних традицій у сучасних галузях дизайну	128
О.В. Даниленко. Художньо-естетичні критерії привабливості готельно-ресторанного закладу	132
М.З. Осадца. Міська тематика в пейзажному малярстві Станіславщини 50-60-х років ХХ століття: культурологічний аспект	135
О.І. Парфьонова. До питання формування теоретичних засад не фігуративних арт-практик образотворчого мистецтва	139
М.П. Єфімова. Типологія дитячої книги	143
Ю.М. Гулянич. Богдан Котюк: наукові дослідження та публіцистика	147

Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО. КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

К.М. Гамалія. М.І. Ростовцев і його роль в історії вітчизняного та світового антикознавства	152
О.В. Богатікова. Мистецтвознавчі розвідки Г. Павлуцького на сторінках «Чтений в историческом обществе Нестора Летописца»	156
С.Ю. Сабадаш. Наукова спадщина Л.С. Виготського в контексті культурно-творчих процесів: історіографія проблеми	159
Н.В. Стахієва. Культурно-мистецька спадщина у дослідженнях В.М. Перетца	164
В.В. Марченко. Історіографічний дискурс дослідження акордеонного мистецтва України	169
А.Л. Щербань. Природно-кліматичний чинник впливу на розвиток орнаменталізації народної кераміки (на прикладі Лівобережної України)	173
Т.В. Яцечко-Блаженко. Кременецький замок – пам'ятка архітектури та історії національного значення	176
В.В. Гончаров. До проблеми взаємовідносин традицій і нематеріальної культурної спадщини	180
В.В. Степанчук. Історико-культурний потенціал та соціально-економічні перспективи використання замків та замкових комплексів Закарпаття в ігровому туризмі	184
І.Г. Смирнов. Логістика виставкової діяльності: світовий та український досвід	188
С.Ю. Шман. Музеї в епоху інтерактивної культури	194
Т.І. Совгира. Естрадні жанри на телебаченні	198
Ю.О. Москвічова. Регіональне телебачення як фактор формування соціокультурного простору сучасної Вінниччини	202
С.В. Виткалов, В.Г. Виткалов. Прикладні проблеми культури в регіоні: досвід Рівненщини	206
Г.С. Горох. Хорове мистецтво Рівненщини крізь призму фестивальної діяльності доби державної незалежності України	210
М.В. Богданова. Спортивний танець у системі бальної хореографії	214

О.О. Логвінова. Шоу з дельфінами як соціокультурне явище видовищної культури	217
Т.В. Пуларія. Архетипові підстави аналізу колористики декоративних розписів весільних скринь Нижньої Наддніпрянщини кінця XIX – початку XX століть	221
О.В. Попович. Соціалізація особистості в контексті глобалізації культуротворення	224

Розділ IV. ПОВІДОМЛЕННЯ, ІНФОРМАЦІЯ, РЕЦЕНЗІЇ

С.В. Виткалов. Пошукова діяльність в Україні в контексті наукових конференцій	228
О.М. Сливка. Фестиваль «Коломийські представлення» в контексті розвитку українського театрального мистецтва кінця XX – початку XXI ст.	230
І. Цзя. Альтернативна естетика корейського кінематографа – феміністичний кінематограф	236
Н.Г. Андрущук. Український етнічний ренесанс: суспільно-креативна роль етно моди XXI ст.	240
О.Ю. Бобечко. Місце і роль мистецької діяльності Лесі Українки в розвитку бандурного мистецтва в Україні	243
В.М. Піщанська. Сакральне мистецтво доби козацького бароко	247
І. Зубавіна. Візуальний код як генератор нових смислів (на прикладі екранних проектів Метью Барні)	251
В. Сінельнікова. Східна українська діаспора сьогодні: перспективи і реалії культурної співпраці з Україною (українці Нижнього Поволжя)	257
О.М. Гончарова. Гліптотека як вид художнього музею	260
Відомості про авторів	265

TABLE OF CONTENTS

Chapter I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY. CULTURE AND TRADITIONS

N. Stratonova. Reflection and comprehension of Kievorussian bibliognosts of pre-christian beliefs	3
A. Poplavska. Influence of christianity on the culture of hospitality of Ukrainians	6
R. Sheretyk. Cultural and art achievements of publishing activity of Pochaivskikh Vasilian	10
O. Semyanik. A dialog of culture and a historical tradition through the prism of heritage of the Ukrainian baroque	15
J. Sabadash. The art as a method of forming of national consciousness (on the example of the Italian culture of the end of XVIII-XIX cent.)	19
S. Saldan. Musical and esthetical aspect of the philosophical system of the world view of Y. Goethe	24
Yakimenko K. Interpretation of John Crysostom image on the Ukrainian altars of the XVIII-XIX cent.	27
Y. Kostko. Specific and thematic variety of sculpturesque decoration on the front elevation of Lviv buildings of the second half of the XIX to early XX cent.	32
I. Dydich . The historical style as a method of female images in portrait painting of Maurycy Gottlieb	36
M. Kovtun. A theme of maternity in creative work of Shevchenko as an artist	41
N. Kukuruza. Life and creative work in literary contexture of Shevchenko: modern genre solutions	44
L. Bilous. Cultural and art life of Rohatyn in the end of the XIX to early XX cent.	48
R. Kiuntsli. Barrel shop and pub as the phenomenon of coexistence of jewries and Ukrainians in a cultural and artistic space of the Ukrainian village	51
T. Shnurenko. Research of traditional shirt of Carpathians region on the pages of magazine «Folk art and ethnography»	55
N. Studenets. The art of a home painting in a regional occupation of working school of the East Podillia of the first third of the XX cent.	60

Chapter II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

G. Lucash. The historic name as intertext of national and world cultural space	64
O. Ovcharuk. The image of a human being in the mode of culture-philosophy of the Ukrainian literary art of the late XIX – beginning of XX c.	68
V. Luchanska. «Culture and explosion» of U. Lotman as a metaphor of theory and history in culture	72
M. Zaremskyi, L. Kolesnikova. Features of the Ukrainian spiritual culture development in the beginning of XXI century: traditions and innovations	75
M. Tymoshenko. Culture-making Mission of International Events (based on the cultural and artistic initiative «Days of Ukraine»)	79
M. Chernets. Historical reflection of the development of EU initiatives «European Capital of Culture»	84
V. Oleinyk. Transformation of archetypes of the Ukrainian mentality under conditionss of multiculturalism of Carpathian region	90
A. Shagan. Theoretical and methodological principles of civic culture formation	93
O. Yakovlev. Historiographical discourse of culturology in regions of Western Ukraine	97

C. Verbovetska. Musical and poetic chronicle of the Ukrainian as an expression of its national and cultural self-identity	101
O. Lisova. The activities of cultural centers of the Ukrainian in Slovakia	105
T. Fisher. The concert life of Lviv during the Nazi occupation in the press	109
G. Novozhenets-Havryliv. Cultural and artistic adaptation of Ukrainian artists on the territory of Germany	113
N. Siruk. The ideological supervision of the cultural sphere of Ukraine (second half of the 40's – early 50 th of XX c.)	117
V. Dutchak. Traditions of bandura art in Australia	121
L. Tereshchenko-Kaidan. Manuscripts heritage of Ukraine and Greece as evidence of overlap and features of the spiritual culture development of both countries	125
I. Yurchenko. Peculiarities of interpretation of ethno-cultural traditions in modern spheres of design	128
O. Danylenko. Artistic and aesthetic criteria of attractiveness of hotel and restaurant establishments	132
M. Osadtsa. Urban themes in landscape painting of Stanislav region in 50-60 years of the twentieth century: the culturological aspect	135
O. Parfenova. On the question of theoretical foundations of non-figurative art-practices in fine art	139
M. Yefimova. Types of children's books	143
Y. Hulyanych. Bogdan Kotyuk: researches and publicistics	147

Chapter III. CULTURE AND SOCIETY.

CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY

K. Gamaliya. M.I. Rostovtsev and his role in the history of home and world antiquity	152
O. Bohatikova. Art criticism exploration of G. Pavlutskyi on the pages of «Readings in the historical society of Nestor Letopysets»	156
S. Sabadash. Scientific heritage of L.S. Vygotskyi in the context of culture-creative processes: the historiography of the problem	159
N. Stahiyeva. Cultural and artistic heritage in studies of V.M. Peretz	164
V. Marchenko. Historiographical discourse in research of accordion art in Ukraine	169
A. Shcherban. Nature climatic influences on the development of ornament folk ceramics (on the basis of the left-bank Ukraine)	173
T. Yatsechko-Blazhenko. Kremenets Castle – architectural monument of the historical and national importance	176
V. Goncharov. On the problem of relationsheeps between traditions and intangible cultural heritage	180
V. Stepanchuk. Historical-cultural potential and socio-economic prospects of use of castles	184
I. Smirnov. Logistics of exhibition activity: international and Ukrainian experience	188
S. Shman. Museums in the age of online culture	194
T. Sovhyra. Pop genres on television	198
Y. Moskvichova. Regional television as a factor of socio-cultural space formation of modern Vinnychina	202
S. Vytkalov, V. Vytkalov. Applied problems of culture in the region: experience of Rivne region	206
G. Goroh. Choral art of Rivne region in festivals in the period of the state independence of Ukraine	210
M. Bogdanova. Sports dance in the ball choreography system	214
O. Logvinova. Shows with dolphins as a socio-cultural phenomenon of the entertainment culture	217

T. Pulariya. Archetype bases of the analysis of colors in decorative painting of wedding chests of Lower Dnieper area of late XIX – beginning of XX c.	221
O. Popovych. Socialization of a personality in the context of globalization of culture creation ..	224

Chapter IV. REPORTS, INFORMATION, REVIEWS

S. Vytkalov. Search activity in Ukraine in the context of scientific conferences	228
O. Slyvka. Festival «Kolomyia presentations» in the context of Ukrainian theater development of late XX – beginning of XXI centuries	230
I. Tzya. Alternative aesthetics of Korean cinematography – feministic cinematography	236
N. Androschuk. Ukrainian ethnic renaissance: social and creative role of ethno-fashion in XXI century	240
O. Bobechko. Place and role of art activity of Lesya Ukrainka in the development of bandura art in Ukraine	243
V. Pischanska. Sacred art of Cossack Baroque period	247
I. Zubavina. Visual code as generator of new senses (on the example of Matthew Barney’s screen projects)	251
V. Sinelnikova. East ukrainian diaspora today: prospects and realities of collaboration with Ukraine	257
O. Goncharova. Glyptotheque as a kind of an art museum	260
About the authors	265

Наукове видання

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Збірник наукових праць

Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету

**Випуск 20
В 2-х т. Том 2**

Упорядкування та наукове редагування **Володимира Виткалова** (0678032398)

Комп'ютерний макет та верстка – **Л.Федорук**

*Висловлюємо подяку начальнику управління освіти і науки
Рівненської облдержадміністрації п. Григорію Таргонському
за часткову фінансову підтримку видання*

Підписано до друку 28.11.2014 р. Замовлення № 170/1.
Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 35,8. Наклад 100.

Видавничі роботи: **ППДМ**
свідоцтво про державну реєстрацію РВ №11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, м.Рівне, вул. С.Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства. Тел. (0362) 63-42-62

*Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 15560-4032 Р. Зареєстровано Міністерством юстиції України,
наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.*

*Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем культурології
(постанова № 1-05/5 від 18.11.2009 р.) та мистецтвознавства
(постанова № 1-05/4 від 14.10.2009 р.)*

Українська культура : минуле, сучасне шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 20. Т. 2 / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол.: А. Г. Баканурський, С. В. Виткалов, О. М. Гончарова та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2014. – 272 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

ISSN 2411-1546

ББК 63.3(4Укр)-7
УДК 94(477)

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2014