

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

УКРАЇНСЬКЕ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:
матеріали, дослідження, рецензії

Збірник наукових праць

Випуск 7

Київ 2007

УДК 7.03 (477)
ББК 85. 103(4 УКР)
У45

*Затверджено до друку Вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України*

У виданні розглядаються проблеми теорії та історії розвитку музикознавства, театрознавства, кінознавства, образотворчого мистецтва та архітектури України й зарубіжних країн у контексті світової культури.

Редакційна колегія

Головний редактор — *Г. Скрипник*
*С. Грица, М. Загайкевич, Т. Кара-Васильєва, О. Найден, Л. Пархоменко,
Т. Руда, Д. Степовик, Ю. Станішевський, А. Терещенко, О. Шевчук*

НАУКОВА ТА МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ (замість передмови)

У 2006 році Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України відзначив своє 85-річчя. Це була поважна нагода не лише представити громадськості здобутки сучасних дослідників, але й скласти шану численній плеяді видатних мистців і вчених ХІХ століття, діяльність яких заклала міцні підвалини сучасного народознавства та мистецтвознавства.

Українське ХІХ століття, за визначенням П. Куліша, було періодом, коли мілітарна енергія нації, не давши очікуваної волі і визволення, трансформувалася й перелилася в інтелектуальну. Саме інтелектуальна та творча потуга національно-культурних і наукових діячів ХІХ ст. зуміла скласти адекватну відповідь на виклики часу і звести нанівець асиміляційні зусилля поневолювачів. Бездержавний український народ був легітимізований перед Європою повновартісними, світової міри творами високої професійної культури, талановитими і переконливими науковими концепціями українського історичного процесу, репрезентацією цілісної картини історичної минувшини народу, тяглість якого на українських землях потверджувалася силою наукових аргументів, джерел і фактів. Ціле гроно непересічних талантів у царині не лише літератури (від І. Котляревського до І. Франка), малярства, музики, а й гуманітарної науки — історії, мовознавства, фольклористики та етнографії стали адептами українства, виразниками його творчого генія, його дум і віри у кращу долю.

Серед учених-подвижників українського культурно-національного руху ХІХ століття поважна роль належала Миколі Костомарову, видатному українському історику, етнографу, громадському та політичному діячеві. Він одним з перших в українській історичній традиції диференціює історичний процес за його суб'єктами, поділяючи відповідно історію на внутрішню та зовнішню. Костомаров розглядав народ як творця внутрішньої історії та носія духовної сили, яка «спроможна рухати поступ». Явища національної історії вчений оцінював «з висоти народного духу»; він поєднував ідею особливої української місії з орієнтацією на світовий історичний процес.

У своїй розвідці «Дві руські народності» дослідник фактично започатковує етнопсихологічний напрямок в українській науці, подає оригінальну порівняльну характеристику українців та росіян, ментально вирізняючи українство із російської етнічної стихії. Костомаров постулює залежність основних етнопсихологічних рис українців від історичних природно-географічних умов. Виокремлені вченим риси характерології українців (демократизм, громадощество, релігійна і етнічна терпимість, залюбленість у природу, свободолюбство тощо) знайшли своє підтвердження у працях наступних поколінь вчених.

В українському культурно-національному житті другої половини ХІХ століття брала участь ціла плеяда видатних особистостей: істориків, народознавців, літераторів та художників. Проте розбудити цілу націю, дати їй в руки знамено волі і вселити віру у власне державно-національне майбутнє судилося Т. Шевченкові — пророкові, творчий геній і національний дух якого променював на всіх українських землях — «від Сяну до Дону». Доба Шевченкової творчості припала на період покріпачення народу, згасання національного життя. Сучасна поетові українська еліта жила спогадами про славу минувшину, не переймаючись надто як безпросвітним тогочасним життям народу, так і його невиразним майбутнім. Ідеї романтичного народництва, що домінували в колах гуманітарної інтелігенції першої половини ХІХ ст. і утверджували етнографічну концепцію літератури (пріоритет у ній народності, усної народної творчості) та стимулювали пошвавлення зацікавлень до етнокультури й долі її творців, не просто знайшли живий відгук у душі Т. Шевченка та відбилися в його творчості, а пробудили в ньому синівську відповідальність за долю отчого краю.

Інтереси поета до української етнокультури, до багатой народнопоетичної творчості були зумовлені його органічним зв'язком з рідним народом, його, сказати б, «зболоною» любов'ю до рідного краю і його знедоленого люду: «...Я так люблю / Мою Україну убогу, / Що проклену святого Бога, / За неї душу погублю!» Здобута поетом висока петербурзька освіта сприяла трансформації його дитячих спогадів та почуттів в усвідомлене розуміння великої історичної несправедливості і кривди щодо свого народу.

Стан безпросвітності та безправності української людності («малих рабів німих»), а водночас безпорадної бездіяльності еліти — провідників нації, Т. Шевченко ідентифікував як летаргійний сон, що загрожував приректи націю на зникнення з історичного кону. Геніальне художньо-інтуїтивне передчуття та усвідомлення характеру суспільно-політичних процесів, їхніх катастрофічних наслідків для національної долі, спонукають поета стати будителем нації, месією-рятівником.

Він силою свого поетичного хисту і пророчого слова зумів прорвати замкнуте коло тогочасних, проєктованих винятково в минуле, уявлень про Україну і перекинути місток до майбутнього через відновлення неперервної етноісторичної тяглості спільноти — «привнесення спогадів минулого в теперішнє заради прийдешнього». Україна мислиться ним як регіонально і культурно розмаїта, проте соборна і самодостатня спільнота: «От берегов тихого Дона до кремнистых берегов быстротекущего Днестра — одна почва земли, одна речь, один быт, одна физиономия народа; даже и песни одни и те же, как одной матери дети...»¹ Ця цитата не тільки окреслює органічну єдність українства в конкретно означених поетом етнокультурних, мовних та територіальних межах («від Дону — до Дністра»), але й передає Шевченкове уявлення про конститутивні ознаки нації. Дослідники слушно відзначають цю виняткову, бездоганно виконану поетом місію національного історика-пророка: «Саме Шевченкові належить в українській інтелектуальній історії честь відкриття цього синтетичного погляду на свою національну (етнічну) спільноту як на єдиний, розгорнутий в універсально «відкритому» часі й просторі континуум...»²

Поет болісно сприймав масову русифікацію освічених верств, яку інтерпретував як загрозу форму руйнації української етнокультурної цілісності, розмивання етносу, оскільки денационалізація охопила не лише українське чиновництво, а торкнулася й провідної верстви української інтелігенції, для творчості якої своєрідним культурним каноном стала модель культури російського зразка. Як національний поет-месія, який виразно усвідомлював ці небезпечні для нації реалії, Т. Шевченко декларує різке розходження з російським культурним каноном і моделює власну національну перспективу українства. Він передусім виокремлює українство духовно із російськоімперської дійсності, стверджуючи сакральність українського світу та нарочито профануючи російський. Деканонізація російської культури це, як слушно відзначають дослідники, цілком послідовна і конструктивна світоглядна настанова поета на міжнаціональне розмежування: «із зачатковою програмою розбудови національної культури як духовного кореляту спільноти»³.

Десакралізуючи не лише російську народнокультурну стихію, але й канонізований російською культурою Петербург, поет намагається вивищити позитивно зображуваний ним український світ і переконати українську інтелігенцію працювати задля історично-національної перспективи власного народу. Прагнучи сконсолідувати українство, Т. Шевченко закликає земляків «на москалів не вважати: — нехай вони собі пишуть по своєму, а ми по-своєму. У їх народ і слово, і у нас народ і слово»⁴.

Поет показує самотність і культурну самодостатність української етнічності, підносить її до високого цивілізаційного рівня, розкриває для сучасників її непересічні здобутки і моделює обнадійливу і повновартісну національну перспективу Україні — «...оновленій землі». Мовою народного прислів'я «В своїй хаті своя правда / І сила, і воля», піднесеного до рівня національно-консолідаційного гасла з відвертим державницьким підтекстом, поет закликає земляків — «і мертвих, і живих, і ненароджених» бути свідомими свого національного призначення.

Твори Т. Шевченка є не лише цінним джерелом з етнокультури українців — вони проливають світло на характер міжетнічних взаємин в Україні Шевченкових часів, розкривають особливості процесів національної самоідентифікації, окреслюють риси української характерології. В них подибуємо ідеї та твердження, які на століття випередили появу модерних наукових напрямів (з етнополітики та соціології, з етнопсихології та міжетнічних проблем).

Зокрема, у творчості Т. Шевченка відбито розуміння ним справжньої сутності українсько-російських міжетнічних взаємин. Гасла слов'янської спорідненості, на його думку, використовуються росіянами спекулятивно і корисливо — з метою нівеляції й притлумлення етнічних почуттів та культури українців на користь російської культури. А з приводу експлуатації росіянами ідеї спорідненості поет різкувато зауважує: «Ми вже бач, дуже близькі родичі. Як наш батько горів, то їх батько руки грів»⁵.

Історія етнополітичних українсько-російських взаємин постає в нього одним суцільним ошуканством українства («Стоїть в селі Суботові...»), а Богданові сподівання, «щоб москаль до-

бром і лихом з козаком ділився» — інтерпретуються поетом як наївна обманута довіра: «Москалики, що заздріли / То все очухрали...»).

У історії українського культурного і національно-визвольного руху годі шукати іншу по-стать, рівновелику Т. Шевченкові, хистом та поетичним генієм якого було змодельовано націю як цілісність та піднято її із цивілізаційного небуття. Т. Шевченко представляє (хоча й не у вигляді етноісторичного трактату, а в поетично-афористичній формулі («І мертвим, і живим, і ненародженим») концепцію наскрізної кризьпоколінної тягlosti українства як єдиної у часовому та територіально-просторовому вимірі етнічної спільноти.

У другій половині XIX століття український рух виливається у нові організаційні форми — об'єднання української інтелігенції, відомі під назвами «громади», з'ява яких пов'язана із тимчасовим послабленням цензурних утисків з кінця 50-х років. У висліді активізації суспільного життя, у Петербурзі, а згодом у провідних містах України (Харкові, Полтаві, Одесі, Чернігові), виникають досить чисельні українські організації, що провадять культурно-національну і громадсько-політичну роботу.

Завдяки географічно-територіальній розгалуженості та зв'язку між ними ці громади мали переконливий суспільний авторитет і силу, особливо інтелектуальну, оскільки об'єднували весь цвіт інтелігенції українських земель. Зокрема, стара київська «Громада», що зародилася на початку 60-х років у вигляді студентського гуртка, вже на початку 70-х років трансформувалася у потужний інтелектуальний культурно-національний центр, до якого входили В. Антонович, Ф. Вовк, П. Житецький, М. Зібер, А. Кістяківський, Н. Ковалевський, А. Кониський, О. Косач, В. Науменко, С. Подолинський, І. Рудченко, Ф. Рильський, М. Старицький, П. Чубинський, О. Русов, Ф. Міщенко, М. Драгоманов та ін. Київська громада мала високий престижний статус завдяки «домінуючому в ній політичному радикалізму» і видатним розумовим та громадським якостям її членів.

У цей період діяльність всіх громад помітно радикалізується, вони переходять від суто культурно-освітньої роботи (творення недільних шкіл і видання популярних україномовних брошур) до публічного обговорення суспільно значущих проблем українського життя, розгортання ґрунтовної наукової українознавчої праці. Зокрема, зусиллями членів Київської громади засновується Південно-західний відділ Російського географічного товариства.

Своєю резонансною діяльністю Київська громада великою мірою завдячує незмінному її керівнику, засновнику київської історичної школи, видатному громадському діячеві, — професору Київського університету Володимирі Антоновичу⁶.

Як фундатор української історичної науки, В. Антонович зібрав і видав 8 тт. «Архива Юго-Западной России», опублікував низку визначних праць з історії Великого князівства Литовського, козаччини, селянських рухів; досліджень про походження шляхетства і міщанства, про церковне життя в Україні та ін., що склали документально-джерельну базу як для сучасних йому, так і майбутніх історичних студій. Це був видатний інтелектуальний здобуток, який фактично легалізував українську історію поважними науковими засобами, вводив її у європейський контекст.

Проте, вчений не обмежувався суто історичними студіями, а переймався і успішно досліджував археологічні, етнографічні, етнопсихологічні та мовні проблеми. Опротестовуючи урядові переслідування української мови та літератури, В. Антонович трактував їх як «результат некультурного і брутального інстинкту, в силу якого мало розвинуті люди здатні ганити всі форми побуту, не схожі на ті, до яких вони звикли, і вимагати речі неможливої — ототожнення природних етнографічних і культурних особливостей за своєю подобою»⁷.

У своїй «Сповіді» вчений чітко виклав високу мету своєї діяльності — ціною цілого свого життя служити українському народові, відданість якому засвідчив, очолюючи впродовж майже півстоліття український національно-політичний рух.

Учасникам «Громади» належала поважна роль у творенні джерельної бази інших українознавчих дисциплін. Зокрема, якщо до заслуги В. Антоновича відносимо творення фундаментальної архівно-документальної бази історичної науки, то незаперечною заслугою П. Чубинського є формування «золотого» джерельного фонду етнографії. Павло Платонович Чубинський був найвидатнішою індивідуальністю серед генерації етнографів 60–70-х років. Талановитий, відданий українській справі вчений, вмільний організатор наукового процесу, П. Чубинський ініціював тотальну, в межах всіх етнічних земель фіксацію пам'яток культури, розгорнув активну діяльність з організації експедиції в Західно-Руський край. Він розробив докладну карту етнографічних подорожей, приєднавши до запланованих раніше областей Південно-Західного краю ще й південні

райони Гродненської й Мінської губерній, західні землі Люблінської й Сідлецької та північно-східну частину Бессарабії. Вченому вдалося залучити до праці не лише визнаних учених — О. Кістяківського, М. Лисенка, В. Антоновича, О. Потебню, М. Костомарова, В. Симеренка, І. Новицького та ін., але й найширші верстви інформаторів та кореспондентів-аматорів — освітян, лікарів та священників на місцях. Результати експедиції були вражаючими: було зафіксовано майже 4 тис. обрядових пісень, понад 300 казок, легенд і переказів, 20 весільних обрядів, десятки описів господарських та ремісничих занять тощо.

З ініціативи П. Чубинського 1873 року створюється народознавча наукова структура — Південно-Західний відділ «Російського географічного товариства» — досить потужний науковий центр, що опікувався питаннями дослідження і наукової репрезентації культурно-національної самобутності українства і реально виконував (хоч і протягом короткого часу) роль академічної установи загальнонаціонального масштабу. Серед структурних підрозділів відділу найпродуктивнішою була «Етнографічно-статистична комісія». До здобутків відділу слід віднести реалізацію масштабного проекту — проведення одноденного перепису населення Києва навесні 1873 року, який дав реальну картину етнічного складу людності міста. Важливо відзначити, що, незважаючи на потужний русифікаційний тиск, більше ніж половина киян, згідно із даними перепису, визнала українську мову рідною.

Актуальними й досі залишаються матеріали періодичного відділу «Записок Юго-Западного Отдела императорского РГО», де були вміщені праці П. Чубинського, Ф. Вовка, М. Драгоманова, В. Антоновича та інших провідних учених. Проте найбільшим досягненням відділу під орудою П. Чубинського була підготовка та опублікування 7 томів «Трудов етнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край», в яких були вміщені різножанрові зразки усної народної творчості (календарна та родинно-обрядова пісенність, легенди, прислів'я та приказки), описи народного календаря, звичаєвого права, матеріали волосних судів тощо. Грунтовні дані були зафіксовані також з етнокультури національних меншин України (поляків, німців, євреїв, росіян, греків та ін.). Хоча, налякана розмахом діяльності відділу, царська влада закриває його, вдаючись до переслідувань учених та розпорошивши бібліотеку і музей. Та здійснена П. Чубинським масштабна за обсягом і фундаментальна за змістом праця, за слушним визнанням М. Сумцова, «жива і проявляє всі ознаки славного життя»⁸. Подвижницька народознавча діяльність П. Чубинського була високо поцінована його соратниками, які зазначали, що «заслуги його такі значимі, що їх вистачило б на кілька професійних вчених»⁹. П. Чубинський був не просто високообдарованим ученим, але й відомим діячем українського національного визвольного руху, автором національного Гімну «Ще не вмерла Україна». За вкрай несприятливих умов цензури і політичних переслідувань він своєю громадською позицією невідступно і жертвовно служив справі національного визволення та самоствердження народу, будив національну свідомість та совість освіченого українства. Його і досі неперевершена праця по творенню джерельної бази української культури і етнічності стала засобом легалізації української самобутності і неспростовним аргументом на користь етнологічної та національної перспективи.

До чільних представників Київської громади належав і Ф. Вовк — одна з наймаркантишних постатей українського народознавства. Саме йому належить честь своєрідного прориву в українській етнології та україністиці кінця XIX ст., завдяки започаткуванню перших синтетичних енциклопедичного характеру праць з етнології та антропології українців, створенню наукової концепції про етнонаціональну самобутність та органічну єдність всього українського етносу. Його розвідка «Етнографічні особливості українського народу» — це властиво перше наукове узагальнююче видання, в якому систематизовано величезний масив фактографічних даних з матеріальної та духовної культури, подано цілісний самобутній етнографічний портрет українського народу в усьому його регіонально-локальному розмаїтті, а відтак — узаконено науковим способом його право на історично рівноправне буття серед інших народів.

Такого ж енциклопедичного значення набула і праця Ф. Вовка «Антропологічні особливості українського народу», в якій на ґрунтовній джерельній базі (понад 5 тис. вимірів і антропологічних дослідів) вчений моделює антропологічну характеристику українців¹⁰. Він першим виявляє і слушно акцентує відмінність фізичного типу українців від східнослов'янського і вказує на його подібність до південнослов'янського типу, названого дослідником «динарським» або ж слов'янським.

Хведір Вовк заслужено посів одне з найчільніших місць в українському народознавстві завдяки своєму колосальному творчому доробку, який нараховує 628 праць, виданих різними мовами. Вчений стояв біля витоків етнографічної науки в Україні як автор узагальнюючих та тематичних етнографічних досліджень, укладач збірників народних пісень та дум, теоретик української етнології та антропології. Переслідуваний за участь в українському культурно-національному русі, Ф. Вовк вимушений був понад чверть століття перебувати в еміграції, проте і там не полишав українських етнографічних студій намагаючись популяризувати здобутки вітчизняної етнографії у європейських наукових колах. Йому належить велика заслуга у продовженні започаткованої П. Чубинським дослідницької експедиційно-збирацької роботи з царини антропології та етнографії українців Півдня, Наддніпрянщини, Слобожанщини та Галичини, Закарпаття і Буковини.

Вболіваючи за недостатній рівень розвитку етнологічних студій в Україні, Ф. Вовк із сумом констатує, що «ми і досі не маємо ніяких матеріалів ні до в'яснення початків етнічного складу нашої людності, ні до визначення відносин її до давніх насельників нашої землі і теперішніх сусід... ні хоч трохи докладного історично побутового опису нашого народу... Не маючи досі ні одного навіть невеличкого українського народописного музею, ми не маємо і скільки-небудь докладної етнографічної літератури»¹¹. З метою хоч часткового заповнення зазначених наукових прогалів в українознавстві, він прилучається до реалізації програми суцільного етнографічного та антропологічного дослідження України, а також пограничних територій та інших українських етнічних земель (Курщини, Кубані, Марамурешу), задля формування джерельної бази для майбутньої етнологічної науки. Створюючи антропологічну та етнографічну колекції пам'яток, вчений був переконаний, що вони «матимуть для нас дуже важливе значення»¹², оскільки творитимуть цілісний образ української культури і вже самою своєю сутністю стануть перед усім науковим світом переконливим аргументом на користь ідеї про національну та етнокультурну самобутність та самодостатність українства.

З науковими колами київської Громади також пов'язане започаткування української статистичної науки. Виникнення цього напрямку україністики завдячує визначному вченому, етнографу, громадському діячу Олександру Русову, чие ім'я увійшло в історію вітчизняної науки, передусім як основоположника статистики. Росіянин за походженням, О. Русов, однак, як своїм народженням, так і цілим життям і творчістю був пов'язаний з Україною¹³, і, як слушно зазначали його сучасники, «симпатії до України на ґрунті близькості до її природи і народу, підсилені почуттям протесту проти історичних і сучасних йому несправедливостей внутрішньої політики, перетворили його національну самосвідомість і запалили в ній вогонь українського патріотизму. Цей благородний великорос за своїми поглядами і устремліннями був більш глибоким і переконаним українцем, чим багато хто з осіб корінного українського походження»¹⁴.

Захоплення О. Русова музикою та українською народнопісенною творчістю «злилися в кінці-кінців в глибокий інтерес до українського народу, його мови, творчості, історії і побуту...»¹⁵, що не могло не привести його до етнографії, до участі у роботі старої Київської громади та одного з перших етнографічних осередків в Україні — Південно-західного відділу Російського географічного товариства¹⁶.

До його наукових заслуг належить «розробка і проведення в життя нових методів статистичного дослідження, національна постановка оціночних робіт, ряд статистичних описів окремих губерній, повітів міст України, керівництво місцевими переписами населення і опрацювання їх результатів»¹⁷.

Серед наукової спадщини Олександра Русова однією з найвагоміших праць є розвідка «Статистика українського населення Европейской России». Це властиво перша узагальнююча етносоціологічного характеру робота, в якій за матеріалами перепису 1897 року зроблено аналіз етнічної та етнодемографічної структури населення підросійських земель України кінця XIX століття. В ній О. Русов обґрунтував свої концепційні підходи та критерії визначення компактності українського етнічного масиву, а відтак — етнічних меж народу, зазначаючи, що українська етнічна межа «скрізь дотримується кордонів поширення цього народу у північній півкулі» сягаючи 55° північної широти, і що ці терени «і тисячі років тому назад зайняті були українським народом». Щодо показників етнічної належності, то основним з них Русов слушно вважав рідну мову, що не втратило актуальності і досі.

Вчений помічає і вказує у своїй праці на факт існування в царській Росії дискримінації українців, зауважуючи, що національним меншинам дозволено мати школи на рідній мові, «тоді коли відкриття школи з викладанням на рідній мові українців вважається чомусь державним злочином, внаслідок чого вони займають останнє місце по грамотності в ряду всіх народів європейської Росії»¹⁸. Вчений-гуманіст був переконаний, що «оновлення півдня Росії, заселеного українським народом,

нерозривно має поєднуватися з націоналізацією в українському дусі просвіти, управління, суду, церкви і всього побуту. Без цього — на його думку — немислимий прогрес українського народу»¹⁹.

Сучасники високо поцінювали глибоколюдяне і шире прагнення О. Русова служити народу, серед якого дослідник жив: «... всецело и органически А. Русов примыкал ко всякой общественной работе в сфере украинских интересов, где бы и в каких бы формах эта работа не предьявляла свои требования...»²⁰

Олександр Олександрович був безоглядно «відданий українським інтересам ще з молодих років і незмінно таким залишився аж до кінця життя. Ніякі перетрубації в його житті, зміни і віяння в урядових і суспільних сферах не змогли зрушити його з цієї точки зору»²¹.

Діяльність Русова (етнічного росіянина), Антоновича (етнічного поляка) та багатьох інших видатних діячів неукраїнського походження — учасників національного руху підтверджує справедливість спостереження Б.Кістяківського щодо нових тенденцій українського націотворення періоду 70-х років, який зауважував, що, на відміну від початку ХІХ ст., вже в 70-і роки «кожен щирий демократ і радикал, який працював на Україні і серед українського народу повинен був стати українцем»²².

У 70–80-х роках ХІХ століття дійшло до творення і кристалізації чіткої національної доктрини.

Розробка стрункої системи української політичної ідеології українства належить Михайлу Драгоманову — найвпливовішому «представнику» демократичного та конституціоналістського напрямку української суспільної думки цієї доби. Вчений широких наукових інтересів, історик, етнограф, літератор, публіцист — М. Драгоманов, однак, основну заслугу має перед українським політичним рухом. Він чи не найбільше прилучився до реалізації ідеї інтеграції України у європейські політичні та культурні рухи. Отримавши від Київської громади доручення організувати український національний центр у Женеві, Михайло Петрович розгорнув там потужну науково-публікаційну діяльність, зорганізувавши науково-літературний центр, органом якого стали збірники «Громада» та «Інформаційний листок громади». М. Драгоманов, опанувавши передову на той час європейську ліберальну ідеологію, намагається використати її в українських національних інтересах, залучаючи до українських суспільних реалій політичні доктрини про сутність демократії та широкий конституціоналізм. Наріжною в його ідеології була віра «у визвольну могутність культури...», «у величезну ціну освіти для народу». В центрі світогляду вченого «було не політичне життя спільноти, а щастя народних мас, можливе, як він твердо в цьому був переконаний, тільки при високому рівні культури. Вищим благом культури він вважав повний розвиток індивідуальності, як всякої окремої особи, так і цілих народів»²³.

У першому томі збірника «Громада», Драгоманов викладає свою програму ідеального суспільного устрою, заснованого на федеративних відносинах між спільнотами, що передбачала рівність в широких політичних асоціаціях, свобод як для народів, які мають свої держави, так і для бездержавних. Щодо способу організації державного життя в Україні, то М. Драгоманов стояв на позиціях федералізму, з огляду на реальні обставини та рівень солідарності тодішнього українського суспільства. Йому належать ґрунтовні ідеї про сутність та роль нації: зокрема, в опублікованих статтях «Чудацькі думки про українську національну справу» та в «Листах на Наддніпрянську Україну» він розвинув концепцію національного, висловивши глибоке переконання, що воно не є пережитком давнього минулого чи антикультурною реалією, а навпаки, має велику соціальну і культурно-політичну цінність для людства. Однак, на його думку, цінність нації полягає не «в народних святощах», а в тому, що «вона є свідомою формою солідарності між людьми». Ці ідеї М. Драгоманова були воістину гуманними і актуальними щодо тогочасних підневільних народів, особливо на тлі поширення вульгарно-соціологічних доктрин марксизму, згідно з якими єдиновартісною формою людської солідарності визнавалася класова. Слушно видається також його спроба окреслити на тлі загальної картини та аналізу ідеології європейської цивілізації українську культурно-національну перспективу і виправдати пристрасне прагнення її найкращих представників до культурно національного самовизначення²⁴. Сучасники М. Драгоманова різних політичних орієнтацій закидали йому всілякі докори щодо його ліберальної ідеології, нібито відчуженої від українських національних проблем. Проте його науково-політична спадщина переконує у слушності висновків Б. Кістяківського, який писав, «що якщо тільки виникала яка-небудь практична справа педагогічно-культурна чи соціально-політична на користь народу він зближувався з українцями, навіть чистими націоналістами»²⁵. На політичний світогляд та напрямок подальших наукових дослідів М. Драгоманова вирішальний вплив справили репресії та переслідування його

за українофільство. Саме це рішуче прикувало його до українського напрямку, стимулювало зайнятися «пильніше дослідом українських справ і зразу педагогічної, потім національної взагалі».

Для вченого було ясно, що «для українського народу можна працювати тільки в якості українця», бо якщо «у часи М. Гоголя (тобто в 20–30-х роках ХІХ ст.) можна було влаштувати таємні товариства у південній Росії, навіть демократично-федералістського напрямку..., не відчуваючи ніяких українських симпатій і не відчуваючи ніякої солідарності з українським народом», то вже в 40-і роки, в епоху Кирило-Мефодіївського братства це було неможливо²⁶. Вершиною української політичної думки цієї доби можна вважати висновок М. Драгоманова, «що вищі соціальні політичні і культурні ідеали європейської цивілізації можуть бути зреалізовані на українському ґрунті і серед українського народу тільки в українській національній формі»²⁷. Ця позиція була не лише вислідом його розумових зусиль, а й глибокої духовної прихильності до України, в історії та географічному розташуванні якої він вбачав вказівки на її особливу культурну і політичну роль у слов'янському світі. Головною справою свого життя він вважав пропаганду і прагнення зреалізувати ідеї Кирило-Мефодіївського братства, які склали основу українського демократизму в гуртках 60–70-х років. Відтак, не будучи націоналістом, Драгоманов «за вимогою розуму і потягом почуття був пристрасним і відданим українським патріотом»²⁸.

М. Драгоманов був одним із небагатьох вчених, кого глибоко зацікавила доля закарпатських українців. Вивчивши та проаналізувавши історію та культуру русинів в Австрії, він перейнявся глибоким до них співчуттям: «Із усіх слов'янських народів Австрії немає іншого більш скривдженого нинішнім порядком, в тому числі і виборчим законом, чим русини»²⁹. Він далекоглядно окреслював політичну перспективу південнослов'янських русинів, зазначаючи, що «для слов'ян, і зокрема для русинів австрійських, виборча реформа в демократичному дусі буде мати вирішальне значення, так як вона поставить кожну слов'янську національність на власні ноги...»³⁰ Праці М. Драгоманова стали не лише новим словом з проблем етнічної історії та етногенетичної єдності українства, русинського руху та політичного русинства, але й містили аналітично вивірені погляди на міжнаціональні взаємини на українських землях (російсько-німецькі, російсько-польські, польсько-українські, польсько-єврейські тощо)³¹.

З останньої декади ХІХ століття розпочинається, за періодизацією І. Лисяка-Рудницького, модерний період українського культурно-національного відродження, який, на думку дослідника, був добою «безперервного і всестороннього українського підйому». Цей період характеризується творенням організаційно-політичних форм суспільного життя, національно-державних політичних програм, поширенням ідеалів культурно-національного визволення у широкі суспільні верстви і формуванням нової української людини. Саме у цю добу спостерігається плідний розвиток науки, літератури, драматургії, публіцистики, поява національно-демократичних та національно-радикальних партій, зміцнення культурних зв'язків між східними та західними землями.

В цей період у зв'язку із репресіями самодержавної влади проти учасників українофільського руху в Києві та на інших центральноукраїнських землях, відбувається переміщення центру національно-культурного життя зі Сходу на Захід. Із започаткуванням Наукового товариства ім. Т. Шевченка Галичина набуває статусу українського П'ємонту, сюди перетікають основні інтелектуальні сили, тут створюється потужна національно-видавнича база. При НТШ функціонують три наукові секції, засновується друкарня, бібліотека і музей. Із діяльністю НТШ пов'язана доля та творчість цілої плеяди культурних і політичних діячів, з-поміж яких найвеличнішими були поет М. Грушевський та І. Франко.

Важко переоцінити у справі загальнонаціональної консолідації значення наукової спадщини та організаційного хисту М. Грушевського — вченого і державного діяча широкого формату, неперевершеного організатора наукового життя. Велична постать цього довголітнього голови НТШ, що репрезентував національну науку в цілій Україні, воістину позначена Божою благодаттю.

Щоб пробудити національну самосвідомість і залучити до української політичної справи українську інтелігенцію в Росії, М. Грушевський видає російською мовою «Нарис історії українського народу», всіляко підтримує публікаційно російськомовні видання «Украинский вестник» та «Украинская жизнь».

Та найбільша заслуга вченого в тому, що ним була створена нова схема східноєвропейської історії. Завдяки його працям та представлений в них синтетичній концепції українського історич-

ного процесу «наявність окремої української національної історії не можна було заперечувати так само, як завдяки Шевченкові — наявність окремої української мови і літератури».

Для формування національної самосвідомості українства не було іншої важливішої сфери, як осмислення власної історичної минувшини. Заслуга вченого полягала не лише в тому, що він подав синтетичний виклад історії України від найдавніших часів, а й в тому, що зібрав, систематизував, осмислив і ввів у науковий обіг колосальний архівний документальний матеріал, чимало з якого було згодом знищено чужими адміністраціями та режимами.

Людина справді державного мислення (класичний націонал-демократ лівого народницького напрямку за ідеологічними переконаннями), М. Грушевський не обмежується суто науковою та науково-організаційною діяльністю, а опікується також питаннями загальнонаціональної консолідації українського суспільства, створивши уперше загальноукраїнське книжкове видання «Українсько-руську видавничу Спілку». Велика заслуга належить вченому у справі розвитку української літератури і культури, завдяки заснованому ним виданню європейського масштабу — літературно-науковому щомісячнику. Проте найбільше вчений прислужився нації своїми монументальними працями — 5-томною «Історією української літератури» та 11-томною «Історією України-Руси», яка «дала цінні наукові підстави модерному українству».

В історії українського культурно-національного відродження модерністського періоду, що охоплює кінець XIX — початок XX століття особливу роль відіграв мистець та суспільно-політичний діяч, чия постать «могутньо височіє» в українській культурній та політичній історії 70–90-х років XIX — початку XX століть — Іван Франко. Його різностороння діяльність і творчість становлять цілу епоху. І. Франко, поруч із Т. Шевченком, чи не найбільше прилучився до формування та утвердження української національної ідеї, до трансформації поділеної між різними державами української етнографічної спільноти у модерну етнопатрію. «Від смерті Т. Шевченка ніхто з українців не здобув собі більшої слави і ширшого розголосу на всіх просторах України, як І. Франко»³². Справді, важко знайти в історії України іншого мистця, чия творчість представила українство світу цивілізаційно і долучила українську культуру до європейського культурного кола. Якщо заслуга Т. Шевченка полягала у явленні світу українського народу як самодостатньої національної спільноти, наділеної самобутньою культурою і мовою, то І. Франко став потужним репрезентантом професійної, елітної творчості, що набула визнаного світового виміру. «Він дав неперевершені зразки громадської і філософської лірики, підніс до вищого рівня у світовій літературі соціально-психологічну повість..., розширив рамки критичного реалізму і збагатив українську і світову літературу новими художніми образами»³³.

Не менше важила і суспільно-політична діяльність І. Франка, яка виразно позначилась на долі цілого народу. Своєю громадсько-політичною поставою та публіцистичними виступами І. Франко обстоював ідеї єдності русинів Галичини із Наддніпрянськими українцями, право українського народу на власне історичне буття та політичне самовизначення. Він розвінчував з усією силою свого творчого генія облудність фальшивих ідеологій, спрямованих на притлумлення історичної пам'яті народу, розмивання його національної самосвідомості, нівелювання національних пріоритетів та заміну їх квазіінтернаціональними гаслами. За ідеал йому править «повне, нічим не зв'язане і не обмежуване (крім добровільних концесій, яких вимагає дружнє життя з сусідами) життя і розвій нації». «Все, що йде за рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими вселюдськими фразами покрити своє духове відчуження від рідної нації». Заслуга І. Франка, одного з найбільших мислителів європейського засягу, «скульптора модерної української нації» полягає не лише в тому, що його творчість сприяла з'яві цілої когорти визначних письменників (Н. Кобринської, Л. Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаніка та ін.) і резонувала в межах цілої України, а й в тому, що його титанічна культурно-громадська діяльність справляла потужний вплив на ціле українство, на національну консолідацію східних та західних земель.

На тлі нових соціально-економічних і внутрішньополітичних умов та під впливом діяльності Драгоманова, Франка і Грушевського постають в останні десятиріччя XIX століття як на Сході, так і Заході українських земель політичні організації (Українська радикальна партія, Національно-демократична партія, Революційно-українська партія). Ці політичні утворення вже представляли нову генерацію українського суспільства, яка формулює та висуває радикальні гасла самостійності України. Прояви національної зрілості, що стали наслідком діяльності інтелек-

туалів ХІХ ст., підкреслював І. Франко, зазначаючи, що у цю добу «разом з літературною творчістю розвивалась у нас і мова, і поетична форма, і обсяг інтересів — і ще щось далеко більше; розвивався рівень нашої цивілізації, сила нашого національного почуття»³⁴. Це був період ренесансу не лише в науці, літературі, публіцистиці, але і у політиці та суспільному житті, який підводив ризику під мистецькими здобутками, досягненнями інтелектуальної думки та розвитку політичних доктрин всього ХІХ століття.

1. *Шевченко Т.* Твори. — К., 1971. — С. 286.
2. *Забужко О.* Шевченків міф України. — К., 1997. — С. 101.
3. Там само. — С. 44.
4. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у 6-ти т. — Т. 6. — С. 314.
5. Лист до М.О.Максимовича від 22.11.1858 р. — Шевченко Т. // Повне зібрання творів. — Т. 6. — С. 223.
6. *В.Доманицький.* Володимир Антонович // Нова громада. — 1906. — № 9.
7. Див.: Історія української культури. — К., 2000. — С. 207.
8. *Сумцов Н.* Памяти П. П. Чубинского. — М., 1914. — С.3.
9. *Волков Ф. П. П.* Чубинский. Отрывки из личных воспоминаний // Украинская жизнь. — 1914. — № 2. — С. 17.
10. Див.: *Ф.Вовк.* Сторінка наукової спадщини та бібліографія праць. — К., 2002. — С. 5–15.
11. *Ф. Вовк.* Дещо про теперішній стан і завдання української етнології // Матеріали до українсько-руської етнології. — Львів. — 1899 — Т. 1. — С. XIV.
12. Украинцы. Каталог-указатель этнографической коллекции. — С. Пб., 1983 — С. 6.
13. *Дорошенко Д.* Мої спогади про Ол. Ол. Русова (Окремий відбиток). — С. 3–23.
14. *Смуток П.* Памяти А. Русова // Украинская жизнь. — 1915. — № 10. — С. 11.
15. Там само.
16. *Грицьковян Ярослав,* Олександр Русов // Український календар. — Варшава, 1985. — С. 109–111.
17. Там само. — С. 10.
18. Там само. — С. 406.
19. *Жебуньов Л.* Памяти А. А. Русова // Украинская жизнь. — 1915. — № 10. — С. 21.
20. *Смуток П.* Памяти А. Русова. — С. 12.
21. *Жебуньов Л.* Памяти А. А. Русова. — С. 21.
22. *Кистяковский Б. М.* Драгомановъ. Его политическіе взгляды, литературная дѣятельность и жизнь // М. Драгоманов. Политическія сочиненія. / Под ред. И.М.Гревса, Б.А.Кистяковского. — Т. I. — С. LXV.
23. Там само. — С. IX.
24. Там само. — С. XXXIX.
25. *Павлик М. М.* Драгоманов: Автобіографічна замітка Драгоманова. — Львів, 1896. — С. 347.
26. *Костяковский Б. М.* Драгомановъ. Его политическіе взгляды, литературная дѣятельность и жизнь // М. Драгоманов. Политическія сочиненія. / Под ред. И.М.Гревса, Б.А.Кистяковского. — Т. I. — С. LXV.
27. Там само. — С. LXVI.
28. Там само. — LXVII–LXVIII.
29. *Драгоманов М.* Всеобщее голосование и русины Австрии // М. Драгоманов. Политическія сочиненія. / Под ред. И.М.Гревса, Б.А.Кистяковского. — Т. I. — С. 481.
30. Там само.
31. Див.: *Драгоманов М.* Политическія сочиненія. / Под ред. И. М. Гревса, Б. А. Кистяковского. — Т. I. — 486 с.
32. *Семчишин М.* Тисяча років української культури. — К., 1993. — С. 335.
33. Там само.
34. *Франко І.* З останніх десятиліть ХІХ віку // Зібрання творів: у 50 т. — К., 1984. — Т. 1. — С. 471.

МУЗИКОЗНАВСТВО

*Тарас Баран
(Львів)*

НАЦІОНАЛЬНО-САМОБУТНЄ І ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКЕ ЯК ФАКТОРИ ФОРМУВАННЯ ЦИМБАЛЬНОГО СТИЛЮ В ДОБУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Поняття стилю в музиці охоплює явища, що характеризуються рядом конкретних ознак. Поруч з визначенням стилістики окремої епохи чи індивідуальної композиторської манери існує явище регіональної виконавської традиції, яку теж можна назвати стилем.

Виконавський цимбальний стиль як самобутнє явище починає формуватися в період національно-визвольного руху паралельно до становлення власної державності. Розквіт культури в Австро-Угорській державі другої половини ХІХ ст. став сумарним досягненням різних народів, що жили на цій території. Це була не лише золота доба для галицько-українського мистецтва, літератури та музики (згадаймо хоча б Наукове товариство ім. Т. Шевченка чи науково-творчу діяльність І. Франка, Ф. Колесси, О. Новаківського), але й для утвердження національних пріоритетів угорського народу. Одним із дієвих засобів поширення угорської національної ідеї була народна музика, творчість композиторів та виконавців-віртуозів, зокрема цимбалістів.

Аладар Рац першим звернув увагу музичного світу на цимбали як на універсальний інструмент. Окрім інтерпретації класичної спадщини та музики бароко, його імпрровізації викристалізують основні принципи цимбального виконавського стилю. І одну, і другу лінію продовжили його учні — *Ференц Геренчир* і *Йозеф Салаї*. Їх репертуар засвідчує не лише звертання до класичної та сучасної музики, але й пошуки нових виразових засобів у дуеті цимбалістів.

Новий виток розвитку цимбального стилю спостерігаємо у творчості *Елемера Балога*. Його інтерпретація трансильванського фольклору стала прикладом наслідування для багатьох цимбалістів, які належно поцінують самобутність цимбальної стилістики. Серед них — *Калман Балог*, племінник Елемера, та *Оскар Окрьош*, які з успіхом виступали на найпрестижніших конкурсах та концертах, у тому числі при Королівському англійському дворі.

ХІХ ст. в історії балканських, причорноморських та прикарпатських етносів характеризується активним зацікавленням явищами національного мистецтва. Зокрема, широке коло шанувальників здобув фольклор болгар, сербів, словаків, українських та польських горян (лемків, бойків, гуцулів, підгалян). Саме в цей час формувалася стилістика інструментальної народної музики, а на її основі — й окремі різновиди цимбального стилю. Незаперечним є факт формування цимбального стилю під впливом інструментального фольклору *Трансильванії* та *Буковини*, які в цей період стали центрами концентрації самобутньої інструментальної народної музики в Австро-Угорщині та Європі.

Якщо зв'язок угорських віртуозів з угорсько-циганською і трансильванською культурою є очевидним, то румунські музиканти джерело своїх мистецьких інспірацій бачили не лише в Трансильванії, але й на Буковині. В Українських Карпатах перші згадки про ансамбль, в якому задіяні цимбали, знаходимо в першій половині ХІХ ст. До капели входили скрипаль і цимбаліст (гуцульські назви — *скрипніст* і *цимбалістий*, які побутують і сьогодні). Роль народного виконавства у формуванні цимбального стилю є незаперечною, оскільки лише в другій половині ХХ ст. виникла мережа навчальних закладів, що дало змогу культивувати і розвивати традиції виконавської стилістики.

Румунський цимбаліст *Тоні Йордаке*, якого називають не тільки цимбальним Паганіні, але й богом цимбалів, розпочав концертувати в 50-х роках. На світових музичних фестивалях у Відні (1959) та Софії (1968) він був нагороджений золотими медалями.

Як трансильванський стиль, так і буковинський фольклор мають у своїй основі імпрровізаційний характер викладу (у манері *parlando rubato*), поєднаний з гостро-ритмічним танцювальним пластом угорської музики *вербункош*. Чеська, словацька, моравська музика більше акцентують маршову чіткість або дводольну танцювальність. Це впливає на стиль цимбального викладу, де інструмент змушений підлаштовуватись до струнного ансамблю чи оркестру. *Антош Фролка*, *Ян Рокита*, *Ярослав*

Кубічек, Ян Гашпар Гріско, Петер Оліва, Ярослав Чех — це ті музиканти, які розкрили грані цимбальної техніки, близькі до фольклорних джерел класичного симфонізму мангаймської школи.

Ознаками моравсько-словацького цимбального стилю, до якого почасти зараховуємо також й інструментальну стилістику гуральської капели з Польщі, є періодичність у формотворенні, чіткість побудов, що досягається завдяки використанню передусім маршової природи фольклору цих народів. Як марш вимагає чіткої пульсації, так і цимбальна гра застосована на чітко сформованій гармонічній вертикалі. У цимбальній фактурі це найчастіше зводиться до викладу арпеджованими акордами з різкою акцентацією сильної долі. Певне урізноманітнення в стилістику прикарпатського або — ширше — татрансько-карпатського стилю вносить виконавська манера гуцульських цимбалістів. Формування самобутньої стилістики буковинських та закарпатських чи галицьких гуцулів розпочалось у середині XIX ст. і практично перебуває у постійній динаміці. Ознакою цього цимбального стилю є посиленна увага до мелодики, яка має індивідуалізований характер, незважаючи на переважно ансамблевий тип виконавства, що культивується цимбалістами гуцульської капели.

Принагідно зазначимо, що витоки дослідження цієї проблематики у гуцульському народному інструменталізмі сягають 1840 року. Значний матеріал, який переконливо доводить самобутність гуцульської цимбальної стилістики, зібрав польський фольклорист *Станіслав Мерчинський*.

Грунтовне дослідження традиційної музики своєрідного центру Гуцульщини — селища Космач — здійснив етномузиколог *Богдан Котюк*. У ньому подано детальну таблицю генерацій музикантів. До творців оригінальної гуцульської цимбальної стилістики, згідно з наведеними у науковій статті фактами, належать *Ясько Писарів, Іван Соколюк* та брати *Шлягуни*.

Цікаво, що саме для гуцулів характерною є родинність у творенні музики. У багатьох випадках батьки-скрипалі, не маючи синів, залучають до музикування доньок. Так, знаними цимбалістками середини XX ст. були *Явдоха* та *Василина Захарчук*, а також відома у с. Космач цимбалістка *Анна Петрунько*.

Значний внесок у практичне цимбальне мистецтво зробили чешки *Хелена Червенкова, Катерина Златнікова* (яка зараз проживає в Німеччині), словачка *Беата Цекова*, угорські цимбалістки *Марта Фабіан, Вікторія Геренчар, Агнес Сокалі*. Традиції цимбальних дуетів продовжують у Будапешті *Марта Фабіан* та *Агнес Сокалі, Божена Душкова* та *Людмила Вашінкова* у Брно.

Сучасними українськими виконавцями-віртуозами є народні артисти України *Дмитро Попічук, Георгій Агратіна*, заслужені артисти України *Василь Ватаманюк, Микола Петрина, Іван Кавачук, Юрій Гвоздь*.

Як бачимо, явище цимбальних композиторського та виконавського стилів має досить неоднорідний характер. Основними ознаками відмінності серед його різновидів є місцеві традиції та музичні діалекти. Звідси беруть початок:

- 1) цигансько-угорська імпровізаційність *parlando rubato*;
- 2) рапсодійність у поєднанні з колективною танцювальністю румуно-молдовської стилістики;
- 3) маршова чіткість та пульсація музики татрансько-карпатського цимбального стилю, де найважливішим у висловлюванні залишається ансамблевий колективізм; і як певна варіація цього ансамблевого колективізму;
- 4) індивідуалізація мелодичної партії цимбалів у гуцульській капелі.

Глобалізація — це явище, яке виникло далеко не сьогодні. Його перші яскраві прояви належать до розпаду імперій та активізації національно-визвольних рухів. Саме цей процес у музиці приводить до яскравого професійного самовислову національної ідентичності, що, в свою чергу, послужило підвалинами для виникнення такого локального явища, яким є цимбальний виконавський стиль.

У наш час здійснюється транзит від «масового суспільства» до суспільства глобального. Загалом вплив глобалізації на людство не може бути однозначно потрактованим. З одного боку, створюються умови для діалогу між різними культурами, цивілізаціями, забезпечуються можливості міжнародного обміну художніми цінностями. З другого — процеси глобалізації пов'язані з руйнацією самобутніх культурних традицій. Це загрожує знищенням різних форм культурного самовияву людини. Інакше кажучи, масштабне просування «глобального культурного продукту» виявляється прихованою колонізацією внутрішнього світу індивіда, якому нав'язується «обмежений набір цінностей і стилів життя в межах глобальних брендів» [3, 620]. Штучно створюючи позірну різноманітність альтернатив, бренди послідовно обмежують свободу вибору і запрограму-

ють людське існування, «колонізують суспільний простір, приватизують освіту, науку та культуру, позбавляючи суспільство можливості вільно розвиватися» [3, 528].

У руслі теперішнього масштабного протистояння глобального і локального, останнє, як правило, трактується в просторово-географічному плані — як країна, регіон, відповідна національна культура чи її регіональне відгалуження. Уніфікація культурних норм та ідеалів відбувається на шляхах денаціоналізації культури. Аналогічно просувається і горезвісне реформування «на раціональних засадах» освіти впровадженням нових освітніх технологій з метою усунення непевного «людського фактора» і таким чином досягнення «максимуму ефективності». Зрозуміло, що ідея створення єдиної європейської зони вищої освіти має свій сенс, але вона є також проявом тенденцій глобалізації. Чи можливо якось їм протистояти? Напевно, так.

Насамперед потрібно докласти зусиль до збереження пріоритетів національної традиції в мистецтві. У наш час благородну місію її збереження та захисту бере на себе мистецька школа.

Взагалі основною функцією мистецької школи є ініціація, посвята початківця в таїни художнього ремесла. Це — важливий етап розвитку таланта. Під час навчання засвоюються певний технічний арсенал мистецтва, засоби кодування будь-яких змістів, різні нормативні структури, композиційні рішення. Все це долучає митця до культури, до конкретної художньої традиції в її певному регіональному та часовому вимірах. Тобто, в художній індивідуальності формується важливе відчуття ідентичності, насамперед етнічної. Фактично мистецька школа є джерелом різного роду ідентифікацій. Митець завдяки школі набуває професійного статусу, керуючись великою кількістю зразків і моделей, які він імітує та привласнює. Школа пропонує початківцю певні канони, правила, тим самим відкриваючи для нього світ професійного мистецтва як сферу пізнання дійсності й самого себе в цій дійсності.

Мистецька школа налаштована на трансляцію національного надбання, накопиченого століттями напруженої праці попередніх поколінь. Етнічні ознаки культурної спадщини репрезентовані не тільки в мовних та інших суто формальних ознаках текстів, але виявляються як особлива суб'єктивність, що визнається «за свою». Їй надається перевага перед усім іншим. Школа пропонує безліч ідентифікаційних можливостей, що здатні змінюватися під впливом конкретної історичної ситуації. У процесі самоідентифікації творча особистість усвідомлює себе як носій певної національної традиції, у рамках якої починається поступове здійснення «проекту самореалізації».

Школа в мистецтві завжди існує в нормативному полі культури. Принцип канону передбачає відтворення еталонних зразків — основи музичної практики — композиції, виконавства, сприйняття. У рамках національної культури канон має ключове значення в засвоєнні, використанні та передачі інформації, цінностей. У процесі ідентифікації канон виконує роль необхідного обмеження. Все це сприяє збереженню конструктивних характеристик ядра національної культури. Норма усвідомлюється як гарантія впорядкованості «картини світу». Але також передбачаються і можливості виходу за межі нормативного режиму. Однак пробудження творчої ініціативи пов'язане з небезпекою руйнації засвоєних у школі світоглядних матриць, системи цінностей. Лише вироблений у лоні національної традиції «культурний імунітет» — міцне опертя на базові моделі — забезпечує необхідний ступінь свободи у сфері творчої діяльності. І навпаки, без свідомого визначення людиною самої себе і особистісної ідентифікації себе з певною спільнотою, зокрема етнічною, стає реальною загроза профанації вищих цінностей, знищення духовного виміру, порушення художньо-культурної спадкоємності.

Мистецька школа пропонує ефективні форми захисту від руйнівних тенденцій. Це насамперед глибоке засвоєння в широкому діапазоні досвіду національної культури в її історичному розгортанні.

Останнім часом в академічній музичній освіті набуває поширення концепція інверсійного навчання, коли студент (композитор, виконавець, музикознавець) починає своє професійне навчання з авангардної музики другої половини ХХ ст. «Завдяки цьому в молодого музиканта дуже швидко розвиваються широкий історичний кругозір, здатність до порівняльного аналізу, свідоме ставлення загалом до музичного мистецтва та свого місця в ньому» [1, 107]. Проте добре відомо, що, наприклад, «у піаніста, який спеціалізується виключно на сучасному репертуарі», як правило, є технічні вади та проблеми. Більш доцільно, не відкидаючи попередній підхід, все ж таки бажано використовувати роками апробований еволюційний принцип засвоєння традиції. Зрозуміло, що жодну з історичних епох — ланок історичного розгортання традиції — не слід абсолютизувати.

Високого рівня мистецька школа здатна активно поповнювати свій арсенал і тим самим розвиватися. Вона не може бути цілком самодостатньою. Запорукою її життєздатності, окрім опертя на канон, є принцип обміну — запозичення з різних культур ідей, смислу, технік, цінностей, символів, знаків. Таке запозичення адаптується до базових моделей національної музичної культури і в перспективі залучається до її основного фонду, перетворюючись на невід'ємний компонент традиції. Так, наприклад, вітчизняна вокальна школа подекуди в Європі сприймається як архаїчна. Такі якості голосу, як «полетність» «сила», «потужність», для європейської традиції часто тотожні з невинуватим форсуванням звука. Тому сьогодні цілком зрозуміле захоплення виконавським стилем італійки Чечелії Бартоле, яка при досить обмеженому за силою голосі стала справжнім зразком темпераментного музикування. Її передача суті слів, повага до слова гідна всього наслідування на українському ґрунті. Професійне навчання немислиме без опанування загальнолюдського художнього досвіду із закладеним у його підвалини універсалізмом.

Сьогодні академічна мистецька освіта, зокрема музична, — вельми затратна система, але завдяки існуванню потужних шкіл, кожна з яких має свої, притаманні регіону ментальні особливості, українська традиція в музичному мистецтві зберігає своєрідність і самобутність. Також не варто забувати, що українська національна державність, порівняно з деякими іншими країнами Заходу та Сходу, ще доволі молода й не завершена у своєму становленні. А це робить її доволі невіддатливою зовнішній культурній експансії. І скоріше більш реальним є не загроза втрати самобутності, а штучний ізоляціонізм, який надовго здатний загальмувати творчий розвиток українського мистецтва.

-
1. *Ветлицына И.* Академическое музыкальное образование: Вариации на тему // *Обсерватория культуры.* — 2006. — № 3. — С. 104–109.
 2. *Кинарская Д.* Новый имидж музыкального образования в XXI веке // *Российская музыкальная газета.* — 2003. — № 4.
 3. *Кляйн Н.* *No Logo:* Люди против брендов. — М., 2005.

Габрук Анна
(Львів)

ДО ПИТАННЯ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

Відомо, що в усній фольклорній традиції потенційно закладені певні ознаки, які визначають її подальший розвиток. Якщо брати до уваги колективний характер її творення та існування, то, безсумнівно, важливою є тут індивідуальність. І не так суттєво, що традиція передбачає стирання найменших слідів авторства, що їй притаманні імперсональність, існування фольклорних текстів у безлічі варіантів тощо. Фольклор щоразу оновлюється за певних виконавських ситуацій. Отже, у кожній такій контактній ситуації важливими є особистість, виконавець, носій фольклорного твору, завдяки яким результат творчості не закріплюється раз і назавжди, а щоразу твориться ніби по-новому, слугуючи рушієм усної традиції.

На всіх стадіях розвитку усної традиції можна відзначити появу особистостей, які вирізнялися з-поміж інших особливим природним обдарованням, талановитістю, високим духовним складом, відчуттям ритму, наявністю слуху і навіть одержимістю у ставленні до творчості. Їх знало й шанувало все оточення, усвідомлюючи їхні переваги над іншими.

Першим професіоналом, як видається, можна вважати жерця чи волхва, наділеного особливим умінням налагоджувати контакт з вищими силами, виконувача ритуальних функцій, що супроводжуються співом, речитативом чи навіть грою на прайнструментах. Як вважав М. Грушевський, «... являється попит на таких спеціалістів-імпровізаторів, імпульс для їхнього досконалення — імпульс моральний, а почасти і матеріальний» [1, 189]. У княжі часи творили славнозвісний Боян, співці-дружинники Митуса та Мануйло, імена яких зафіксували літописці. Існували також

традиції скомороших ватаг — одних із найуніверсальніших представників народного епосу, народної сцени, народного музичного мистецтва, які зазнали дії розгалуженої системи опрофесіоналізації усної традиції¹. Але лише в епоху найстрахотливіших воєн доби козаччини зароджується кобзарсько-лірницька сліпецька традиція, яка згодом набуває статусу специфічної професії, на яку існує величезний попит. Кобзарі-лірники стають посередниками між церквою, школою і народом, між писемною та усною традиціями.

Здавалось би, про який професіоналізм в усній традиції може йтися, якщо фольклор сам по собі передбачає передання і збереження колективного традиційного знання, коли індивідуальність за своєю суттю майже знівельована, затерта. Особливо дискутували з цього приводу А. Лорд і Р. Менендес Пидаль².

Період, коли наука ототожнювала народне мистецтво та словесність з чимось непрофесіональним, другорядним і примітивним, порівняно з «ученим», літературним, минув. І питання, які стосувались живих спадкоємців та охоронців кобзарсько-лірницької традиції, в українській фольклористиці цікавили багатьох дослідників. Одним із перших у цьому напрямі діяльності, як вважає дослідник Б. Кирдан, став князь М. Цертелев, який не просто фіксував думи та пісні, записуючи твори так, як вони «заховалися» в народі, а уважно спостерігав за характером виконання фольклорних творів, відзначаючи імпровізаційну майстерність народних співців [2, 45]. Видавець «Запорізької старини» І. Срезневський уперше в наукових колах заговорив про те, що в Україні існують корпорації бандуристів, а про них почали писати вже в останні десятиліття XIX ст. Окремі питання виконавства висвітлювали і М. Максимович, і П. Куліш, і І. Франко, а також М. Сумцов, Ф. Колесса, Кл. Квітка³.

Загалом І. Головаха-Хікс називає два етапи досліджень індивідуальності усної традиції. Перший етап (XIX ст.) носив описовий характер, найяскравішим представником якого є П. Куліш. Другий представлений багатьма світовими школами: пражька (П. Богатирьов, Р. Якобсон); фінська (С. Томпсон, А. Тайлор, В. Андерсен із запропонованим «законом самокорекції» — як співвідноситься традиційне та індивідуальне в процесі трансмісії); етнографічний напрям (брати Соколови, М. Азадовський), який полягав у розгляді процесу виконання через творчість окремих виконавців. У 30-х роках XX ст. з'явилася формульна теорія М. Паррі-А. Лорда, яка поглибила дослідження виконавської майстерності. Американська школа фольклористики у II пол. XX ст. сформулювала т. зв. контекстуальний (виконавський) підхід (Е. Файн, Д. Бен Амос, Д. Тедлок), що розглядає роль виконавця у мистецькій комунікації із обов'язковим залученням соціального контексту. Нині серед науковців, які займаються проблемами професіоналізму, — такі постаті, як С. Грица та С. Мишанич, Б. Жеплинський, К. Черемський, М. Гримич, а сучасні експериментальні методи роботи з виконавцем застосовують О. Бріцина, В. Гацак, Л. Дег.

Спробуємо розібратися з поняттям професіоналізму загалом. Звернемося безпосередньо до з'ясування терміна «професіонал». За словниковим визначенням професіонал — це той, хто зробив яке-небудь заняття предметом своєї постійної діяльності, своєю професією, це добрий фахівець та знавець своєї справи, який оволодів глибинами професії. Але насамперед потрібно трактувати це явище у ширшому контексті, коли представник фольклорного середовища — виконавець кобзар-лірник обрав своєю «професією» виконання творів, які йому дісталися у спадок від народної традиції, і робить він це краще за інших, так би мовити НАЙКРАЩЕ. Хочу одразу підкреслити, що поняття народного професіоналізму — явище нечасте у фольклорі, майже рідкісне. Тому питанням, яке потребуватиме відповіді у цій статті, стане визначення, в якій точці починається і де закінчується професіоналізм кобзарсько-лірницької традиції.

У феномені професіоналізму наявний такий ступінь опанування структурою професіональної діяльності, яка не виходить за рамки традиції і водночас має відповідати об'єктивним вимогам суспільства. З огляду на це, професіоналізм розглядатимемо у двох аспектах:

- 1) як продукт індивідуального розвитку людини;
- 2) як продукт розвитку професіональної традиції і своєрідної професії як соціального інституту.

Розглядаючи перший аспект, маємо на увазі особистість, яка починає набувати певних якостей, що гарантують успіх її діяльності. Американський дослідник-антрополог А. Мерріам [3, 125], думка якого не суперечить більшості психологів, розрізняє два основних аспекти у формуванні професіональних якостей:

1. Вроджений талант.

2. Набуті й удосконалені знання, уміння, навички.

Про перший аспект психологічна наука говорить як про вищий рівень здібностей, що передбачає поєднання генетично-зумовленої обдарованості різного рівня з працею. А от другий аспект — нереальний без бажання самого виконавця удосконалювати те, що «дано від природи». Одним із головних критеріїв, які водночас є передумовою формування професіоналізму, слід вважати високе обдаровання. Зазвичай здібності до співу чи оповідей, потяг до гри на інструменті починають виявлятися ще в ранньому віці. Сприятливими чинниками є надзвичайна пам'ять, чудовий слух, буйна фантазія та схильність майбутнього виконавця усе схоплювати «на льоту».

Наприклад, така особлива специфічна риса кобзарів-лірників, як незрячість, відіграла чи не вирішальну роль у формуванні виконавців корпоративного типу. Якщо простежити їхні біографії, то всі вони або мали вроджену фізичну ваду, або з дитинства набули її внаслідок хвороби. Так, утративши зір, ці люди були відкинуті на маргінес суспільства, і це ж таки суспільство намагалося знайти певні компенсаційні механізми, які задовольнили б кожного. Психологічні дослідження доводять, що втрата зору супроводжується загостренням інших органів чуття — сприйняття, емоційності, слуху, дотику тощо. Сліпота стає поштовхом до невпинного бажання творити і випробувати, експериментувати, спостерігати і вчитися.

Щоб опанувати певну професію, потрібно спеціально навчатися, здобути певні теоретичні знання в межах традиції та набути практичних навичок, тоді як звичайні традиційні знання не потребують довготривалої підготовки. Водночас не варто тлумачити процес професіональної підготовки як навчання в примітивному його розумінні (як «шкільництво» чи «заучування»). Цей тривалий процес опанування комплексом спеціальних теоретичних знань і набуття навичок, пов'язаний з формуванням у людини внутрішньої (психологічної) образно-поняттєво-діяльної (концептуальної) моделі професіональної праці.

Навчання — не тільки життєво-важлива форма поведінки, дана як цілісність, а й постійна динаміка у творенні традиції як в рамках одного покоління, так і спосіб передачі знань від одного покоління до іншого. Навчання завжди передбачає контакт за схемою учень-учитель, тому повинен бути хтось — «протовчитель», «майстер», від якого переймають традицію, незалежно від того, як відбувається це навчання, завдяки спостереженню, окремим консультаціям чи тривалим заняттям. Одним із етапних періодів навчання, який вважається найбільш вузьким аспектом у здобутті знань і досвіду, є спеціалізоване навчання за межами власного будинку у виконавців, що володіють конкретними знаннями. Така специфічна риса професіоналізму — об'єднання виконавців у групи, гільдії, корпорації, школи, притаманна українському кобзарству-лірництву, є доказом того, що «народне» стає, так би мовити, «чистої води професіональним».

Отже, професіоналізм є особливою людською якістю, коли виконавець творить на вищому рівні не всім доступне для виконання, — систематично, ефективно. Для набуття таких якостей потрібні відповідні здібності, бажання і характер, готовість постійно вчитися і вдосконалювати свою майстерність. Свідченням цього є слова академіка Ф. Колесси, який зазначав, що для виконання дум треба небуденного музичного таланту й дару імпровізування, та ще й вивчення бандурної гри.

Чи не найважливішою визначальною ознакою професіоналізму слід вважати майстерність виконання. Майстерністю в психології називають риси особистості, набуті з досвідом, як вищий рівень професіональних умінь, досягнутий на основі гнучких навичок і творчого підходу.

Як визначити рівень майстерності? Таким показником є власне фольклорна традиція, а саме, — середовище, яке і формує професіонала. Рівень майстерності може бути різним, залежно від специфіки професіоналізації та локального регіону виконавця (С. Грица вживає термін «модус мислення»). Майстерність виконавця полягає не лише в тому, аби запам'ятати тисячі рядків, які вже раніше хтось склав, а відтворити, — і зробити це талановито. Професіоналізм — це мистецтво побудови твору, коли кобзар чи лірник, як намистинки, нанизує один вірш на інший, не маючи права зупинятися ані на мить, супроводжуючи власне виконання грою. Справжня майстерність створює у слухача враження певної поетичної і музичної єдності. Певна дихотомія — то руйнування, то створення конструкції вірша, уміння досягти гармонійних переходів та відшліфованості типових місць (т. зв. *loci communes*) — ось що робить неабиякий вплив на слухачську аудиторію.

Щоб відчувати рівень професіоналізму, дослідники застосовують дві групи критеріїв — зовнішні (об'єктивні), які ґрунтуються на оцінці результативності виконання, і внутрішні (психо-

логічні). Зовнішні критерії полягають у попиті на той чи інший репертуар виконавця. Вибір репертуару залежить від слухацької аудиторії, її інтересів та вимог. Нинішній вуличний репертуар кобзарів вміщує більше розважальних, ліричних елементів. Проте у кін. ХІХ — поч. ХХ ст. простежувалося повернення забутого думового репертуару зі збірників в кобзарський обіг унаслідок появи «попиту» саме на цей жанр.

Цікаво простежити «співдії» кобзаря і слухача в різні історичні періоди, — а це вже внутрішній, психологічний аспект. Якщо у кінці ХІХ ст. К. Ухач-Охорович зазначає: «Народ все еще продолжает с благоговейным чувством слушать этих певцов, но предъявляет менее высокие требования, охотнее слушает шуточные и плясовые песни, чем старые думы, предпочитает лиру бандуре» [4, 165], то музикант симфонічного оркестру сприймає кобзаря у 20-х роках ХХ ст. так: «... я впервые у своему житті побачив кобзу і кобзаря..., з перших же звуків кобзи і слів у мене захопило дух... Я перейнявся усім своїм іством у цю небачено-прекрасну музику... коли він доспівав до слів «Вони ж його молодого живцем сердце рвали», у мене горохом покотились сльози...» [5, 7]. За словами патріарха зінківської школи гри Г. Ткаченка, «у кобзарів не було співу, у них було переживання», і навіть тих виконавців, котрі користувалися голосом лише як самоціллю, цехові майстри позбавляли від визівки. Навіть сьогодні акторські жести, віртуозна гра, схлипування сучасного кобзаря може викликати у слухача полярні реакції — від скупної сльози до ефекту релаксації і гіпнотичного спокою. Вони виконуються для іноземців або вузькоспеціалізованого слухача.

Дослідниця кобзарства Надія Супрун-Яремко досить вдало застосовує термін німецького психіатра Карла Леонгарда і називає таких виконавців минулого, як О. Вересай, М. Кравченко-Крюковський, В. Гончар акцентуйованими особистостями. Вона зазначає: «Ідеальний тип акцентуйованого кобзаря відзначається синкретичністю, багатогранністю, поліфункціональністю. Він — виконавець-інструменталіст і співак, поет, артист, філософ, історик, громадський діяч, знавець місцевих і сусідніх кобзарських традицій. Як виконавець він є представником певної регіональної кобзарської школи і всім своїм нерозчленованим досвідом виражає народний професіоналізм. І саме багатогранністю і професіоналізмом зумовлені його постійна творча напруга, прагнення до саморозвитку і самовираження» [6, 563–564].

Російський дослідник О. Гільфердінг зробив спробу дослідження технічної лабораторії епічного виконання, визначивши три чинники, які формують виконавця:

- 1) стійке успадкування певного кола епічних уявлень, тобто засвоєння сюжетів, персонажів, тематики тощо;
- 2) пам'ять;
- 3) особиста творчість, яка не завжди є свідомою [7, 51].

Професіоналізм передусім пов'язаний з професійною самосвідомістю виконавця, яка включає його уявлення про себе як про частину спільноти, носія професійної культури, норм, правил, традицій, притаманних цій спільноті. Усвідомлення своєї місії й об'єктивна самооцінка власної талановитості є у професійному рості. Низька самооцінка, на думку психологів, не обов'язково свідчить про комплекс неповноцінності, а в сукупності з високою оцінкою індивідуального ресурсу слугує чинником саморозвитку виконавця. Професіоналізм не може ототожнюватися лише з професійною компетентністю — це й життєвий досвід людини, і набуті знання під час взаємодії з такими ж спеціалістами. Професійний виконавець не лише знає «як робити», але й уміє свої знання реалізувати за певних умов. Рівень індивідуальних потенцій характеризує внутрішню фізичну і духовну енергію людини, її діяльну позицію, налаштованість на самореалізацію. Індивідуальність виконання, на думку кобзиста В. Кушпета, — одна з найхарактерніших рис кобзарства. Ціла система і спосіб гри були спрямовані на розкриття індивідуальних можливостей виконавця.

Пам'ять професіонала характеризується надзвичайною силою, швидкістю сприйняття і консервативністю. Наприклад, О. Вересай знав 6 дум і 11 духовних віршів, не менш відомий М. Кравченко — 5 дум і 14 духовних віршів і псалмів, Г. Ткаченко за всієї непопулярності духовного репертуару в радянський час, окрім восьми дум, знав 4 духовних псалми, Х. Гриценко-Холодний — 8 дум і 72 псалми.

Становлення професіоналізму виконавця не є монотонним процесом. У своєму розвитку виконавець проходить крізь певні кризові точки, після яких він або виходить на новий рівень, або

повертається до старого рівня виконання. Професіоналізм — це постійна динаміка у відтворенні традиції.

Якщо поглянути на професіоналізм як на процес, то він має певні стадії розвитку [8, 40–45].

1. Стадія *допрофесіоналізму*, — коли виконавець уже випробовує себе, але ще не вважається професіоналом, та й результативність його творчості невисока (скажімо, коли виконавець самотужки засвоює гру та виконання, почуте від когось). Потрібно додати ще й етапне навчання, — починаючи від служби поводитирем і закінчуючи правом обирати собі вчителів. Тут відчутна відносна несамостійність, аж поки кобзар не отримує «визвілки».
2. Стадія *власне професіоналізму*, коли виконавець стає професіоналом, досягаючи високих результатів. Визнання в корпорації «цеховим майстром» надає кобзареві чи лірникові право виконувати, навчати та впливати на процес творення;
3. Стадія *суперпрофесіоналізму* чи майстерності, яку вважають вершиною професіональних досягнень. Навіть в академічному виконавстві це одиниці, а прикладом в усній традиції може слугувати притча «во язицех» — Остап Вересай, який опинився в центрі уваги дослідників.
4. Стадія *післяпрофесіоналізму*, коли виконавець був професіоналом у минулому, тобто експрофесіоналом, або порадником, вчителем для інших спеціалістів. Наприклад, за свідченнями В. Горленка, котрий дуже тепло відгукувався про 90-річного кобзаря Гаврила Вовка: «Він такий був, що і кобзу свою вже покинув — нездужав грати. Так словесно було розказує. Я йому за каждую пісню давав четвертак» [9, 38].

Допоміжними критеріями у визначенні поняття народного професіоналізму слугують такі ознаки:

- 1) наявність легенд, оповідей навколо особи виконавця, причому коли дослідник-науковець приїздить у певний регіон і ставить стандартні запитання, то на професіонала вказують практично всі члени цього регіону;
- 2) конкуренція у випадку наявності виконавця такого ж рівня талановитості;
- 3) пошана і оплата за працю; цікаво, що П. Куліш, де б він не був, завжди посилав О. Вересаєві гроші, і той просив зазвичай небагато — 4 рублі, відомі часті факти пересилання коштів на підтримання матеріального становища, головню, не з корисливих міркувань, а з шанобливого ставлення; інший факт наводить М. Сперанський, коли кобзарське ремесло стає джерелом прибутків, і немалих: «этим способом он (Егор Мовчан. — А. Г.) прежде зарабатывал до 200 рублей в год, теперь же благодаря большей популярности этот заработок стал значительно выше — до 600 рублей» [10, 11–12].

Маючи певну функціональну спрямованість, професіоналізм слугував:

- a) створенню якісних вартостей, орієнтованих на споживача; у нашому випадку — епічна традиція, яка, прославляючи героїчне минуле устами кобзарів-лірників, через моралізаторські та релігійні впливи підживлювала народну свідомість;
- b) творенню і відтворенню, збереженню і розвитку особистості, яка є частиною професіональної цехової спільноти.

Професіоналізм — своєрідний соціокультурний комплексний феномен, який можна трактувати як вершину піраміди, в основу якої покладені професіональні знання, надбудований професіональний досвід, компетентність і «попит».

Справжній професіонал повинен володіти досконалим знанням законів того чи іншого жанру традиції, а також орієнтуватися в смаках середовища. Тому він повинен мати бездоганну пам'ять, щоб знати велику кількість фольклорних зразків і оперувати ними, а також мати власний вироблений працею стиль та манеру виконання, за якими його пізнають.

Отже, визначимо найважливіші складові професіоналізму:

- освіта і майстерність виконання;
- орієнтованість на «збут».

Залучаючи певні психологічні дослідження, окреслимо найважливіші критерії народного професіоналізму:

- 1) талановитість;
- 2) елемент навчання;
- 3) рівень майстерності;
- 4) «попит» і визнання середовища.

Акцентуючи увагу на останньому критерії, потрібно сказати про те, що професіонал у фольклорі виготовляє специфічний продукт — співаний чи наративний, з супроводом музичного інструмента, чи без нього. Визнання таланту цього майстра зумовлене розумінням середовищем (аудиторією) традиції, яку він репрезентує. А вже на запитання, що є критерієм оцінки професіоналізму, дає відповідь саме середовище (суттєвим є географічний ареал «популярності»). Зрештою, традиція є певним корелятором, а середовище — тим лакмусом, який визначає рівень професіоналізму.

Підсумовуючи зазначене, можна дати власне визначення професіонала усної традиції: це людина винятково талановита, яка у процесі навчання досягла високого рівня майстерності і отримала найвищу оцінку і визнання середовища.

Якщо давати відповідь на запитання, чи є сучасні носії традиції кобзарювання її продовжувачами, зачитуємо слова Кл. Квітки: «В останніх двох десятиліттях окрім вимирання кобзарів настав новий фактор... це перетворення маніру їх співів під впливом інтелігенції і концертної естради... теперішнє кобзарство, внаслідок захоплення ним деякої частини інтелігенції, вже не є цілинний, непорушний скарб для студіювання старини » [11, 4]. А на запитання, чи вважати видозміни кобзарства у ХХ ст. лише негативним чинником, варто відповісти, що ні. Негативною була система, що винищила носіїв такої тривалої в часі епічної традиції, і попри те, не така «клонувана», але відроджена в особі автентичних виконавців. М. Долгов у своїй невеличкій розвідці про трансформацію січового кобзарства на початку минулого століття називає низку видозмін, що відбулися під пресом тоталітаризму:

- 1) заміна комунікативних та художньо-естетичних функцій у творчості лише художньо-естетичними;
- 2) високий християнський зміст та моралістичне наповнення заперечує сувору атеїстична пропаганда;
- 3) простежується фемінізація кобзарства;
- 4) незрячість стає у ХХ ст. не такою вже «ортодоксальною» рисою; заробіток, як чи не єдиний спосіб прожитку, змінюється на ставлення до кобзарювання як до хобі;
- 5) відносно вільне пересування по місцевості, що обмежується цензурою репертуару;
- 6) трансформація цехових братств в ансамблі та капели, поява сценічного виконання;
- 7) індивідуалізоване навчання, поставлене на коліщата «шкільництва» (поява загальних підготовчих шкіл, училищ);
- 8) харківсько-полтавський та чернігівсько-київський способи гри трансформуються в один чернігівсько-київський, тобто спрощуються; і лише у 80-х роках у діаспорі В. Мішалов відроджує харківсько-полтавський спосіб гри;
- 9) багатий інструментарій (кобза, бандура, ліра) бідніє, коли починає свій розвиток т. зв. «бандурництво»; у 90-х роках набуває нового звучання ліра — в руках М. Хая, В. Нечепи, Т. Компаниченка, та кобза — в М. Будника, В. Кушпета;
- 10) якщо у збиранні та дослідженні фольклорних матеріалів першість належала суто науковцям, то згодом до цієї роботи долучилися ще й виконавці (Г. Хоткевич, бандуристи В. Кириленко, С. Мацура, Г. Ільченко).

Зазвичай називається кілька проблем зникнення традиції: введення мандоліністів-балалаечників, відсутність самодостатності українця, революції. Типологізація епічних виконавців донині не є універсальною і потребує окремого розгляду. Чи то класифікація виконавців Б. Кирдана та Омельченка (на точних відтворювачів традиції, імпровізаторів, новаторів), чи то диференціація понять «кобзарства» та «бандурництва» за К. Черемським, чи поділ С. Грици сучасних виконавців на автентиків, amatorів-стилізаторів, реконструкторів-бандурників є умовними.

Якщо визначати якусь одну з тих груп співців-музикантів «кобзарями», то нею повинна стати тільки братська, цехова спільнота виконавців, саме ті незрячі співці у супроводі кобз, лір та бандур, які створили систему духовної та виконавської освіти, zorganizували професійні об'єднання та протягом, як мінімум, чотирьох століть оберігали не тільки власні духовні та виконавські традиції, але й фізично охороняли територію своїх регіонів від сторонніх та чужинських культурологічних впливів.

Ще наш кобзар Т. Шевченко зазначав у творі «Прогулка с удовольствием и не без морали», що коли б грецький сліпечь Гомер воскрес і послухав хоча б одну думу у виконанні українського

кобзаря, «то розбив би на тріски свій козуб, званий лірою, і пішов би міхоношею до самого бідного нашого лірника».

«Усе було влаштовано так, — зауважує К. Черемський, аналізуючи Вустинські книги, — що до вершини кобзарської мудрості мусили дійти лише найталановитіші і найпослідовніші співці. Такий природний відбір сприяв внутрішній єдності кобзарства, відданості у збереженні епічного надбання» [12, 149].

Недарма на рівні підсвідомому, а то й свідомо науковці назвали явище професіоналізму інститутом кобзарства.

¹ Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. — СПб., 1995.

² Див. детальніше: A. Lord. *The Singer of Tales*. Cambridge — Massachusetts, 1960; P. Менендес Пидаль. Югославские эпические певцы и устный эпос в Западной Европе // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. — 1966. — Т. 25. — Вып. 2.

³ Максимович М. Исторические песни малорусского народа. — М., 1927. Кулиш П. Записки о Южной Руси: У 2 т. — Т. 2. — С. 1856–57; Франко І. *Bel parlar gentile*. Твори у 50 т. — Т. 37. — С. 8–20, Колеса Ф. Фольклористичні праці. — К., 1970; Квитка К. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине / Квитка К. Избранные труды: В 2 т. — М., 1973. — Т. 2. — С. 279–325; Мацієвський І. Традиційна інструментальна культура та музична освіта на межі тисячоліть / Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. — Тернопіль, 2000; Черемський К. Шлях звичаю. — Х., 2002; Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–30 років. — К., 1999.

1. Грушевський М. Історія української літератури. — К., 1993. — Т. 1. — С. 189.

2. Кирдан Б. Собиратели народной поэзии. Из истории украинской фольклористики XIX века. — М., 1974.

3. Merriam Alan P. *The anthropology of music*. Nortwestern University press. — 1964.

4. Ухач-Охорович К. Коденская книга и три бандуриста // Киевская старина. — 1882. — Т. 2. — Кн. 4.

5. Безчасний К. Письмо И. М. Шаповалу // Кубань: проблемы культуры и информации (Краснодар). — 1997. — № 2 (9). — С. 6–9.

6. Супрун-Яремко Н. Український феномен кубанського кобзарства // ЗНТШ. — Л., 2001. — Т. 242. — С. 562–573.

7. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Изд. 4. — М.-Ленинград, 1949. — Т. 1.

8. Дружилов С. Становление профессионализма как процесс формирования концептуальной модели профессиональной деятельности // Журнал прикладной психологии. — М., 2004. — № 6. — С. 40–45.

9. Горленко В. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — Т. 8. — С. 21–50.

10. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. — К., 1904.

11. Квитка К. Народні співці та музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту. — К., 1924.

12. Черемський К. Шлях звичаю. — Х., 2002.

Юрій Гулянич
(Івано-Франківськ)

ТВОРЧИЙ ПІДХІД БОГДАНА КОТЮКА ДО ОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ У СВІТЛІ СУЧАСНИХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Розвиток музичної думки на початку XXI ст. сучасні дослідники трактують дуже неоднозначно. Одні вважають, що криза тональності, яка характеризувала боротьбу основних модерністських течій у середині XX ст., призвела до вихолощення самої суті творення за допомогою звуків творів мистецтва, що справді потрібні людині. Інші — налаштовані більш оптимістично: констатуючи зміни, які відбуваються в суспільстві, примушують і митців адаптувати свій арсенал виразових засобів до потреб людини. Лише справді високі зразки музичного мистецтва наділені привілеєм настільки точно відтворювати художню образність своєї епохи, щоб залишатися актуальними для наступних поколінь. Таке балансування між сьогоденною популярністю, яка найчастіше зводиться до банальних повторів чи тривіальних переспівів музики попередніх епох, і винахідництвом, як самоціллю, становить найбільшу небезпеку для творця. Практично постійно

постають запитання: як, використовуючи традицію, не перетворити її у плагіат? Як у пошуках новаторства водночас залишатися зрозумілим і потрібним слухачеві?

Ці питання традицій та новаторства, як співвідношення народного чи національного з особистим, індивідуальним у системі загальнолюдських цінностей, становлять основний стрижень, довкола якого формується різнопланова або навіть полістилістична творчість композитора Б. Котюка. Зв'язок з національною традицією в його творчості не варто ототожнювати з прямим продовженням лінії розвитку української музичної класики. Національне зерно творчості Б. Котюка має глибоке коріння в здобутках європейської музичної культури. Цю рису не можна вважати надто оригінальною, враховуючи творчість Д. Бортнянського та М. Березовського, які писали хорову музику й опери, виходячи з поєднання добре знаних із дитинства народних інтонацій та способів музичного вислову через втілення їх у жанри і форми духовної музики та італійської опери. Йшов цим шляхом і М. Лисенко, який, перебуваючи в Лейпцигу, намагався прибрати українські мелодії в шати панівного на той час інструментально-концертного стилю.

Не пройшли повз ці тенденції і корифеї Львівської композиторської школи, у яких навчався Богдан Котюк. Ст. Людкевич, М. Колесса, Р. Сімович, А. Кос-Анатольський, Д. Задор у своїй творчості спиралися як на ґрунт західноукраїнського фольклору, так на професійні традиції шкільництва, що були визначальними не лише для Західної Європи, але й Російської імперії. Відтак, звинуватити представників Львівської композиторської школи в надмірному захопленні модерністськими течіями — важко. Коло зацікавлень і творчих симпатій корифеїв із Львівщини не торкалося ні музичного авангарду, ні пошуків електронної музики, ні пошуків математичних методів у композиторській творчості. Але певні сентенції можна було б простежити. Скажімо, як аспект вивчення модерністських течій, що Д. Задор не проявив у своїй творчості, спілкуючись із учнями, серед яких був і Б. Котюк, міг передатися наступним поколінням музикантів Львівської композиторської школи. Близьке знайомство з Б. Бартоком не дістало вагомого підтвердження у висловлюваннях М. Колесси — композитора, але, без сумніву, відіграло значну роль у зацікавленні новаторським, творчим підходом молодшої генерації через звернення до неофольклоризму.

Суттєвий вплив на творчість Б. Котюка мали також його музикознавчі студії під керівництвом однієї з найповажніших дослідниць основних тенденцій розвитку музики ХХ ст. — доктора мистецтвознавства Ст. Павлишин. Поєднання наукових і творчих методів оволодіння національною музичною лексикою знаходимо в ряді творів композитора Б. Котюка різних жанрів і форм. Цей аспект був підкріплений великою науково-дослідницькою роботою в ролі етномузикознавця. Фактично він працював лише на базі західноукраїнського (гуцульський, бойківський, поліський, лемківський, закарпатський) фольклорного пласту (цю справу свого часу успішно здійснювали угорські композитори Б. Барток та З. Кодаї). Значну роль у становленні композиторського мислення Б. Котюка відіграла його наукова робота під керівництвом С. Павлишин, на тему «Способи втілення фольклору у творчості композиторів ХХ ст.». Мабуть, під впливом власного наукового дослідження Б. Котюк-композитор пішов у зворотньому напрямку, вибудовуючи уявні форми української інструментальної музики, яка повинна була б з'явитися в XVI–XVII ст., якби історичний розвиток нашої державності розвивався подібними шляхами як італійське, німецьке чи англійське суспільство.

Цю окрему гілку творчості Б. Котюка можна й потрібно розглядати з позиції тих культурологічних процесів, які відбуваються в українській спільноті. Адже тривалий час українська музикознавча наука питання співвідношення індивідуального творчого трактування категорії національного або засуджувала як прояв буржуазного націоналізму, або зводила до об'єктивістського лозунга, розрекламованого в радянські часи: «Музику творить народ, а ми, композитори, її аранжуємо» (М. Глінка). Своїм зверненням до форм української інструментальної музики Б. Котюк ніби декларує цілком протилежну тезу: «Жоден зі зразків народного інструментального професіоналізму не міг виникнути внаслідок спільної діяльності мас, бо музичний інструменталізм, у тому числі і народний, є виключно наслідком індивідуального творчого процесу».

ХОР «ГОМІН» ТА УКРАЇНСЬКЕ НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

«Гомін» — аматорський етнографічний хор. Це ціла епоха в громадсько-культурному житті України другої половини ХХ — початку ХХІ ст. За своїм спрямуванням і характером діяльності він посідає особливе місце в історії духовної культури України та її національного відродження. Саме цей хор першим у Києві після довгих років заборон заспівав «Ще не вмерла Україна», «Не пора, не пора», «За Україну з вогнем завзяття», «Ой у лузі червона калина», «Боже Великий, Єдиний» та багато інших українських патріотичних пісень.

У той час (а це були 1988—1989 роки, коли активна боротьба проти імперського гніту тільки розгорталась) публічне виконання таких творів, ясна річ, мало не тільки художнє значення, а насамперед політичне. Вони звучали як виклик імперському деспотизму, як рішучий вияв нашого прагнення до свободи і незалежності. Отже, хор «Гомін» вніс свою частку в справу відродження української державності.

Закономірним є й те, що саме хор «Гомін» із багатьма присутніми 24 серпня 1991 року біля стін Верховної Ради привітав проголошення незалежності України гімном «Ще не вмерла Україна», бо «Гомін» до цього визначального історичного моменту вже був підготовлений.

Саме хор «Гомін» супроводжує такі важливі політичні акції, як з'їзди Народного Руху України, товариства «Просвіта», блоку «Наша Україна», з'їзди Спілки офіцерів України, товариства «Меморіал», демократичних сил, політв'язнів та репресованих, всенародні віча, День Києва, День Незалежності, День Злуки, День Конституції України. Він виступав на Майдані Незалежності в дні Помаранчевої революції, на вечорах, присвячених видатним постатям нашої історії та культури — Євгенові Коновальцю, Симону Петлюрі, Андрію Мельнику, Степанові Бандері, Романові Шухевичу, Олені Телізі, Олегу Ольжичу...

Співали гомінчани на відкритті пам'ятників та меморіальних дощок Великим Українцям — Павлові Чубинському, Дмитрові Загулу, Василеві Стусу, В'ячеславу Чорноволу, Олегу Ольжичу, Миронові Орлику; на відкритті музею Івана Гончара, Олені Теліги... Щорічно співає хор на Шевченківських святах біля пам'ятника Т. Шевченкові 9 березня та 22 травня (Київ), біля пам'ятного хреста жертвам сталінського терору в сумнозвісній Биківні.

Заснував цей хор у 1969 році відомий український музикознавець-фольклорист, кандидат мистецтвознавства Леопольд Ященко (нар. 2. VI. 1928, Київ). Це були сумні часи брежнєвського «застою», коли планомірно нищилися національні культури, мова, пісні, обряди та звичаї народів, що входили до тодішнього Радянського Союзу. «Гомін» зорганізувався за ініціативою і сприяння світоча нашої науки й культури, до якого горнулися українці, Івана Гончара, котрий, як і Л. Ященко, жив Україною і працював для її блага. Він зі свого унікального приватного музею, відомого в усьому світі, одягнув у народні строї перших гомінчан, які вперше вийшли співати веснянок на схили Дніпра, а згодом на Трухановому острові також уперше влаштували свято Купала.

Л. Ященко згуртував навколо себе патріотично налаштовану інтелігенцію, котра, як і він, леляла в серці ідею відродження української національної культури. Любов до пісні й України єднала людей різного віку й професій. Одними з перших гомінчан були Ніна Матвієнко, Раїса Решетняк, Олесь Харченко, Надія Світлична, Володимир Мулява, Лідія Орел, Володимир Данилейко, Ігор Голобуцький, Стефанія та Юрій Гулії, Євген та Віра Чередниченки, Алла та Іван Дебелюки, Віктор Андрійчук, Михайло Гуць, Алла Чигирин, Людмила Заковоротня, Анатолій Гоц, Ірина Монкевич, Петро Приймаченко... Дехто з них — І. Дебелюк, І. Голобуцький, В. Андрійчук, М. Гуць — і нині продовжують співати в цьому хорі і навіть не мислять свого життя поза ним.

Та ці гарні починання задушили у сповитку. У 1971 році хор «Гомін» був ліквідований як «націоналістичний», його учасників почали переслідувати, а самого Л. Ященка (на той час уже безробітного) виключили зі Спілки композиторів України (поновили в 1989 році). Причина одна — хор «Гомін» не вписувався в компартійну програму і мав яскраво виражений український національний характер. Приводом до розправи було те, що деякі учасники хору брали участь у вшануванні свята Т. Шевченка біля його пам'ятника 22 травня, що тоді заборонялося. Якщо врахувати, що в той же час був ліквідований і хор «Жайворонок» — базовий колектив Міністерства культури Укра-

їни для впровадження в побут сучасних свят і обрядів, то стає ясно, що удар був спрямований не так проти Л. Ященка, як проти нашого національного відродження, проти нашої народної культури.

Хор відродився влітку 1984 року, виступивши в Гідропарку на святі Купала. Але й далі зазнавав переслідувань з боку влади.

«Гомін» — носій кращих традицій української хорової культури. Головна мета колективу — відродити народні традиції, розбудити національну свідомість українців та запалити в їхніх серцях вогонь любові до рідного краю, його культури, зневаженого рідного слова.

У репертуарі хору кількасот пісень. До складу «Гомону» входять ансамблі: академічний — «Криниця», автентичного фольклору — «Радосинь», чоловічий гурт «Козаки», народні музики — сімейний ансамбль Верboveцьких. З «Гомону» виділився в самостійний колектив відомий гурт «Чумаки». Наявність у «Гомоні» ансамблів різного стилю і напрямку дозволяє якнайповніше розкрити багатство і розмаїття нашої пісенної культури і водночас якнайповніше використати головні можливості й нахили співаків.

У репертуарі хору календарно-обрядова поезія, що охоплює весь річний цикл: колядки й щедрівки, веснянки, купальські, петрівчані, обжинкові пісні. Щороку на Різдвяні свята «Гомін» виступає з колядками й щедрівками на столичних сценах Будинку вчених, Будинку вчителя, Будинку художника, Українського дому тощо. А молодіжна група хору колядує і щедрює також і по домівках киян. Серед колядок і щедрівок, що виконує «Гомін», є чимало рідкісних, оригінально інтерпретованих Л. Ященком, який гідно продовжує традиції Миколи Лисенка, Олександра Кошиця, Миколи Леонтовича, а саме: «Прилетіла ластівочка», «А в цьому дворі красная панна», «На горі, горі, в шовковій траві», «Ой красна-рясна в лузі калина», «Стояла сосна серед Дунаю», «Ой у Києві та й на торгіві»...

Серед веснянок та ігрових хороводів, що їх уперше вивів на сцену «Гомін», — «Ой по горі, по горі», «Берегом, берегом», «Коло млина калина», «Ой вербице», «Ой веснонько, весно»... Вже кілька років поспіль хор «Гомін» виступає з веснянками на перший день Великодня біля Михайлівського Золотоверхого монастиря, а на другий день в «Обливаний (Поливаний)» понеділок — у Музеї народної архітектури та побуту України.

Купальські й петрівчані пісні в обробках Л. Ященка («Купала на Йвана», «Ой по горі, по долині», «Ой да тихо, тихо Дунай воду несе», «Та через село та піч везено», «Ой на Івана, ой на Купала»), а також високомистецьку «Купальську ніч» (слова і музика Л. Ященка) «Гомін» виконує на народному святі Купала, яке відбувається щороку в Гідропарку на Венеціанській протоці на початку липня.

Не обминає «Гомін» і свято врожаю на терені Музею народної архітектури та побуту України, де виконує обжинкові пісні.

У репертуарі «Гомону» є чимало козацьких, рекрутських, стрілецьких та повстанських пісень, частину з яких хор виконує в обробках Л. Ященка: «Гей по синьому морю», «На вулиці сурма грає», «За байраком байрак», «Ой на горі, на Маківці», «За Україну», «Що за військо іде»... «Гомін» виконує також чимало пісень різних жанрів, музику й слова яких написав Л. Ященко: «Золотистий туман», «Київське танго», «Гей, Україно», «Збираймо родину», «Воскресни, Україно», «Вставай, козаче», «Слава героям», «Козацька слава», «За нашу Україну», «Ой зацвіла калинонька», «Молімся за Вкраїну»...

До глибини душі зворушують пісні, в яких Л. Ященко з боєм у серці передає страшну Чорнобильську трагедію «Покинуті оселі» та ін. У скорботні дні пам'яті жертв комуністичного голодомору в Україні учасники «Гомону» зі свічками в руках співають «Вічну пам'ять», «Гей розіслався сивий туман», «Порвалась остання струна» та інші жалобні пісні на Михайлівській площі зразу ж після поминальної панахиди біля пам'ятного знака жертвам голодомору.

Низку пісень виконує хор на слова Т. Шевченка та інших українських поетів.

Аудиторія хору — дуже розмаїта. Вона охоплює навіть будинки людей похилого віку та інвалідів. Частими гостями бувають гомінчани у військовиків. Останні дуже люблять слухати патріотичні пісні та нерідко просять у керівника хору їх ноти. Л. Ященко з радістю дає їм бажані партитури.

Пісні, які виконує «Гомін», різні за змістом і формою. Але всі вони полоняють душу людини, відкривають їй розум і серце нашого народу від сивої давнини до сьогодення, допомагають нам зберегти Україну, її багату духовність, традиції, звичаї та обряди, чистоту та принаду українського слова, без чого неможливе життя нашої нації.

Глибиною змісту й багатством мелодій пісні в майстерному виконанні «Гомону» зворушують і облагороджують слухача, а розмаїтий народний одяг із різних куточків України нагадує пишний різнокольоровий букет квітів, який вабить око глядача. Не часто тепер побачиш, щоб в Україні хористи були одягнені не у фабричні вишиванки, до того ж усі однакові, а в справжнісінькі різноманітні й різнобарвні стріи, виготовлені самими хористами або ж їхніми матерями чи бабусями.

Намагаючись відродити пісню в побуті, Л. Яценко запровадив ще й таку форму роботи, як *недільні масові співи* для всіх охочих, які влаштовуються в Центральному парку «Хрещатий» під девізом «Співаймо разом» за участю всіх присутніх на День Києва, День Конституції України, День Незалежності. Таке ж спрямування мають і календарні свята, що їх проводить «Гомін» на лоні природи та разом з іншими своїми симпатиками зачинає «Кривого танцю», влаштовує веселі забави. Недарма фахівці-музикознавці кажуть, що «Гомін» — «явище», «середовище».

Аматорському колективу «Гомін» присвоєно звання народного. Керівник хору Леопольд Яценко є лауреатом премії ім. Павла Чубинського (1992) та Національної премії України ім. Тараса Шевченка (1993).

Українські пісні, які пропагує Л. Яценко зі своїм хором «Гомін», — в найкращих своїх вимірах — це символ волі, героїки, мужності, всіх чеснот і високої моралі нашого народу, це духовний хліб, яким ми живимося і підживлюємо інших, це духовна зброя, якою перемагаємо в невеселі часи нашого буття. І ніякі ворожі сили не зможуть вбити її, як би їм цього не хотілося, як не зможуть знищити і України.

*О пісне! Від народу кров і плоть
Ти узяла, щоб лиш йому служити.
Тебе ніхто не зможе побороть,
Бо вільний дух твій правдою повитий!¹*

— наголосив Максим Рильський в поезії «З народного напившись джерела», — підкреслюючи волелюбність і невмирущість нашої пісні.

¹ *Рильський М.* Зібрання творів: У 20 т. — К., 1984. — Т. 4. — С. 315.

1. *Гулій Ю.* Гомін, «Гомін» та відгомін. — К., 2003.
2. *Гуць М.* Лицар народної пісні // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 5–6.
3. *Гуць М.* Концерти військово-патріотичних пісень народного хору «Гомін» Леопольда Яценка на Одещині // Народна творчість та етнографія. — 1997. — № 4.
4. *Гуць М.* Прапороносець відродження українського народного співу в Києві // Народна творчість та етнографія. — 2003. — № 4.
5. *Кагарлицький М.* Храм народної пісні // Вітчизна. — 1992. — № 4.
6. *Касьянов Г.* Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. — К., 1995. — С. 62.
7. *Мищенко К.* «Гомін» Яценка // Без цензури. — 2003. — № 17 (17) — 6 червня.
8. *Ясиновський В.* Дивак // Трибуна. — 1990. — №№ 10, 12; 1991. — № 1.
9. *Ясиновський В.* Піснею осяяний, піснею гартований // Сільські вісті від 24 лютого 2006 року.
10. *Яценко Л.* Відроджуймо в собі себе // Україна. — 1990. — № 15.

О. Зав'ялова
(Суми)

НЕОСТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ АНСАМБЛЕВИХ ЖАНРІВ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У вітчизняній музиці 60–90-і роки ХХ ст. позначилися складними стилістичними процесами. Для українських композиторів — це час опанування всіма можливими техніками та виражальними засобами епохи: додекафонією, серіальністю, сонорикою, алеаторикою тощо. Експериментування та апробація новітнього, мистецькі пошуки, спроби реформ здійснюються перш за все в камерно-інструментальній музиці. Наслідком вибуху національної свідомості постає «неофольклорна хвиля», провідним принципом якої є використання українського мелосу, народнопісенного варіювання, «думного» розгортання матеріалу на основі синтезу із сучасними музичними техноло-

гіями. Основні етапи стилістичних змін, що відбувалися в камерно-інструментальному мистецтві України цього періоду, простежуються на прикладі становлення творчого стилю Ю. Іщенка¹. Нашою метою є виявлення характерних стилістичних ознак, залежно від форми і змісту ансамблевих камерно-інструментальних творів української музики 60–90-х років ХХ ст.

Провідним мистецьким принципом останньої третини століття стає явище суміщення, стильового синтезу в музиці, що виникає через рецепцію класичних методів організації музичного матеріалу сучасними (авангардними) засобами виразності. Оскільки в процесі синтезу перші репрезентують, відповідно, категорію форми, а другі — категорію змісту, то інтерес представляє визначення змістовності, запропонованої авангардним мистецтвом. Трансформація та поєднання стилів минулого і сучасності потребує розв'язання ще одного важливого питання: їхнього кількісного та якісного співвідношення.

Проблемам стилістичного синтезу присвячені праці Д. Житомирського², Л. Раабена³, Г. Григор'євої⁴, І. Юджіна⁵, С. Павлишин⁶ та ін., в яких подаються різні думки, суперечливі підходи щодо поставленої проблеми. Однак, процес синтезу і стилістичної ситуації у сучасній музичній культурі за напрямом можна визначити як новітнє явище неостилістики. Тому з'ясування генезису і розвитку основних стилістичних тенденцій світового музичного мистецтва ХХ ст., що сприяє усвідомленню стилістичної ситуації в українській камерно-ансамблевій музиці останніх десятиліть, розглядається з позиції формування нестилістичного напрямку.

Авангард, кульмінаційним періодом якого стали 50-і повоєнні роки, був підготовлений соціальним та культурним розвитком першої половини століття. Модерному мистецтву початку століття притаманне відчуття відносності, хисткості якісних характеристик буття, які певний час були сталими. Це породжувалося враженнями від світу, що розпадався, нікчемністю у ньому людської особистості, та, в свою чергу, вивільняло людську свідомість від земних законів, життєвих принципів. З одного боку, таке світобачення створювало умови вільного прояву особистості, розкріпачення мистецької фантазії. З другого — на противагу ренесансному відчуттю абсолютної свободи людини як царя світу, — виявляло декадансний характер, відчуття залежності від вищих ірраціональних, не пояснених сил та нездатності керувати ними. Подібні настрої у мистецтві першої половини століття властиві напрямку експресіонізму, а в музиці найяскравіше відбилися в атоналізмі.

Спираючись на декадентські умонастрої, авангард відображав метафізичні ідеї розпаду, відчуття безпорного, безструктурного стану світу, спричиненого кризою класичної європейської культури ХХ ст., втратою життєвих орієнтирів. У цьому виявляється спадкоємність авангардного мистецтва з традиціями нігілізму, провідною ідеєю якого було тотальне заперечення всього буття. Такий стан зумовлював й певну мистецьку логіку: руйнування видимої форми речей — єдиний шлях до пізнання істини, а зображення розпаду — найвища мета мистецтва. Музичні технології авангарду: серіальна техніка, конкретна музика, алеаторика, сонорика тощо органічно відповідні такому світовідчуттю.

Безумовно, кризові умонастрої авангарду визначали його змістовність. Авангардному мистецтву характерне, з одного боку, звернення до містики, інтуїтивного начала, з другого, — крайній раціоналізм, неприйнятність емоційного начала, що в кінцевому результаті втілювалося в гротесково-клоунадних образах. Притаманна естетиці пізнього авангарду діаметральність образної сфери розгорнулася «в парадокс гіпертрофованої раціональності (що розумілася як незалежність від «серця»), поєднуваної з пафосом ірраціонального (що розумілося як свобода інстинктів)»⁷. Підґрунтя такої полярності — у «філософії та соціально-політичній практиці дадаїстів та сюрреалістів» [там само], які формувалися на початку століття.

В авангардистській теорії розпаду художньої форми реалізовано ідею сюрреалістів про вивільнення стихії ірраціонального як духу зла та смерті, що здатний зруйнувати класичну культуру з її етичними ідеалами. Бік раціонального виявився в інтелектуалізмі, абстрактності, схильності до математичних розрахунків, надчуттєвості повоєнної авангардної музики, що слугувало основою структуралізації форми. Звідси нігілістичне за своєю природою художнє кредо авангардистського мистецтва — створення з нічого (*creatio ex nihilo*) — базується на руйнуванні цілого і подальшій структуралізації часток.

Противагою авангардизму в період між двома світовими війнами стає неокласицизм. З'ясування джерел та внутрішніх імпульсів неокласицизму не менш важливе для розуміння наступних стилістичних процесів. Роль і значення неокласицизму визначаються тією ж необхідніс-

тю здійснення «мовної революції», до якої закликали футуристи, та «технічного переозброєння музики ХХ ст.»⁸, що є основними імпульсами й авангардного мистецтва. Але на протипагу авангардистським прагненням відобразити руйнівні явища, в неокласицизмі як провідна висувається ідея порядку. Змістовністю неокласицизму виступають споконвічні ідеї добра і зла, життя і смерті, божественного устрою світобудови, вічності мистецтва.

Звернення митців до класичних зразків на новому етапі відзначає вже не просту стилізацію, а певне перетворення та осучаснення давніх моделей. Завдяки можливості перетворення та «незаакадемізованості», неокласицизм був єдиним напрямом у західноєвропейському мистецтві першої половини ХХ ст., «що протистояв експресіонізму нововіденської школи»⁹. За рахунок використання та видозміни жанрів і стилістичних моделей попередніх культурних епох музика ХХ ст. значно збагачувалася. Ця множинна варіативність та свобода розробки матеріалу приваблювали багатьох композиторів, далеких від спокус неокласицизму.

Вважається, що як напрям і цілісна художня система неокласицизм був явищем історично локальним і після Другої світової війни його потенціал уже вичерпався, хоча водночас він «справедливо може бути розцінений як найуніверсальніша з нових систем музики ХХ ст.»¹⁰. З іншого погляду, стосовно формування у ХХ ст. нових композиційних принципів зроблено і такі висновки: «Якщо оцінювати 1920-і роки за тими напрямками, які були наймоднішими і панівними, ...то ми побачимо в них переспіви старого, більш або менш поверхове використання традицій і зовнішніх проявів сучасності. Назагал, якщо судити по цих напрямках, то був ретроградний і паразитичний період в мистецтві»¹¹.

Поряд з авангардизмом і неокласицизмом ще одним із впливових факторів оновлення мистецтва ХХ ст. є фольклор. Майже всі композитори початку століття звертаються до фольклорних джерел, народне мистецтво стає життєдайною силою професійного. Застосування ладів народної музики створює альтернативу серійній техніці, слугує основою для нового інтонування. Значну роль в осучасненні музичного мовлення відіграють народні ритми (зокрема джаз), тембри, манера виконання та ін. Однак, часто використання фольклору в професійному мистецтві розраховувалося на зовнішній ефект: відтворення певного колориту або контрасту, навіть спекуляції на національних почуттях. Але для більшості видатних композиторів ХХ ст. звернення до фольклору було внутрішньою потребою — це та площина, що забезпечує зв'язок із національним корінням, через яку виявляються закономірності національного стилю, ментальність митця, й на цих засадах — реалізуються його «власні інтереси».

У композиторській практиці визнається можливість трактування фольклору, «як основи композиторського мислення і процесу музичного становлення»¹², що відтворюється в неофольклоризмі. Неофольклоризм не є автентичним відтворенням архаїчних або інших пластів народної музики, а є їхнім синтезом, переробкою в сучасних традиціях. Визнаючи самостійну роль неофольклоризму, слід пам'ятати, що він сформувався через накладення на фольклор певних неокласичних принципів. Водночас постає питання про залучення фольклору у професійному мистецтві ХХ ст. до певного художнього стилю. Віднесення неофольклоризму до неостилістичних явищ дещо суперечить первісній сутності поняття: адже фольклор за своєю природою не є мистецьким стилем або напрямом.

Розвиток зазначених стильових тенденцій (авангардизм, неокласицизм, неофольклоризм) першої половини ХХ ст. спостерігався загалом у західноєвропейському музичному мистецтві. Їх використання чи розробка у вітчизняній музиці у цей період були неможливі з різних об'єктивних причин. Можливість засвоєння світового досвіду, вільного вибору тематики та, відповідно, виразних засобів з'являється у вітчизняних митців тільки після 60-х років ХХ ст. Мистецька ситуація у цей час була зовсім іншою, порівняно з першою половиною століття, й повторення шляху, пройденого Заходом, для вітчизняного мистецтва було неможливе і непотрібне. У цей період практично не можна було використати в чистому вигляді вже опрацьовані стилі й техніки. Час їхнього становлення минув, вони певною мірою реалізували себе, вичерпали свій потенціал¹³. Звернення українських митців до світового музичного досвіду, засвоєння нової стилістики в останній третині століття закономірно відбувається на рівні її певної переробки.

У попередніх наших статтях зазначалося, що 60-і роки для молодих вітчизняних композиторів були часом найбільш категоричного експериментування із заново відкритими явищами¹⁴. До 70-х відзначається рух назустріч: «розбіжність» між творчістю композиторів традиційного напрямку та «авангардом» зменшується за рахунок того, що перші починають застосовувати модернове інтонування, сучасні гармонічні і поліфонічні нашарування, метро-ритмічну організацію тощо,

а другі — класичне формотворення, циклічну будову та ін. У наступному десятилітті (70–80-х роках) різні мистецькі напрями поєднуються в активному стильовому синтезі, проте не створюють певної однорідності. Засвоєння нового, його поєднання з попереднім класичним досвідом відбивається в явищах полістилістики, неостилістики, постмодерну тощо. Музично-стильовий синтез вбачається як «єдиний вихід» для майбутнього розвитку музики¹⁵.

Незважаючи на деяку «вторинність», певну переробку попереднього музичного досвіду, вітчизняній музиці не характерне сліпе наслідування сучасних зразків світового мистецтва. Поміркована позиція щодо штучних музичних систем та технічних новинок, яскраво виражена національна мелодична основа музики забезпечували творчість навіть найрадикальніших українських композиторів від експериментування заради експериментування, від захоплення суто технічними аспектами композиції.

Неостилістичні ознаки у творчості українських митців виявляються в опрацюванні класичних поліфонічних, циклічних, концертних жанрів на основі не їхньої імітації, а конструювання та розвитку старовинних моделей відповідно до нового строю музичного мислення. Провідним принципом формотворення стає неконфліктна драматургія: відмова від сонатності сприяє створенню ефекту картинності, ілюстративності чи перебування в одному емоційному стані. Подібний спосіб композиції стає можливим в умовах «очужіння» складових старовинної музики в нових стильових умовах ХХ ст.¹⁶ Загалом нові стилістичні риси української камерно-ансамблевої музики виявляються у сучасному інтонуванні, формотворенні, ритмоорганізаційній структурі, колористиці творів тощо. Як уже зазначалися, характерною рисою українського музичного мистецтва останньої третини ХХ ст. є певне стилістичне суміщення, внаслідок звернення до нових технік чи засобів виразності.

З початку 60-х років у вітчизняній камерно-ансамблевій музиці впроваджуються явища театралізації чи хеппенінгу. Свідомо з використанням прийомів хеппенінгу створений В. Сільвестровим сонатний цикл «Драма» (1970–1971). Зовсім випадково певної театральності набувають вісім «Маленьких партит» (1973–2003) Ю. Іщенко, створення яких не мислилося циклом і не передбачався ефект певного сценічного дійства, що виникло при виконанні всіх партит в один вечір¹⁷.

Виявлення сонористичного начала, певних колористичних ефектів відбилося у використанні, по-перше, духових інструментів, які загалом не фігурували в камерно-інструментальній музиці радянського періоду, по-друге, інших інструментів, нетрадиційних для камерної галузі, або у незвичних сполученнях різних інструментів, і по-третє, у прийомах некласичного звуковидобування на традиційних інструментах. Так, у камерно-ансамблевих творах цього періоду використовуються різноманітні духові, ударні, навіть народні інструменти, як гармонічні використовуються орган, клавесин, челеста, скляна гармоніка та ін.

Найбільш показовими в експериментальний період 60-х є твори В. Сільвестрова: «Містерія» для альтової флейти і 6-и ударних груп (1964), «Тріо» для флейти, туби і челести (1962), «Проекції» для клавесина, вібрафона і дзвонів (1965). З початку 70-х у його творчості помітне звернення до сталих, традиційних камерних складів інструментів, надзвичайною за складом інструментів в цей період є «Елегія» для віолончелі соло і 2-х там-тамів (1997)¹⁸. Твори камерно-інструментальної музики для найрізноманітніших складів є у творчому доробку Є. Станковича, В. Бібіка, Ю. Іщенко, О. Красотова та багатьох інших.

Серед сучасних сонористичних засобів і в сталих ансамблевих сполученнях широко використовується гра у струнних *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*, *al tasto*, різноманітні види флажолетів, вібрато тощо, у створенні відповідного характеру звучання фортепіано велику роль відіграє педалізація (загальна педаль на великі відрізки музики, гра на 1/2, 2/3 педалі), застосовуються гра по струнах усередині рояля, різноманітні стуки, шумові ефекти та ін.

Опрацювання нових тембральних якостей, нових звукових сполучень чи інструментальних складів не нівелює попереднього розвитку: провідне, стрижневе місце в українській камерно-інструментальній музиці і в цей період належить ансамблям з традиційними класичними складами, в колористичній сфері яких теж відбуваються пошуки нового. Так, до струнних тріо, квартетів, квінтетів і т. п., крім рояля, як гармонічні інструменти часто долучаються арфа, клавесин, орган та ін. У їхньому супроводі різноманітне тембральне забарвлення отримують «Маленька партита» № 1 для флейти та арфи (1973), «Маленька партита» № 3 для клавесина, флейти, скрипки та віолончелі (1991), «Квінтет» для арфи і струнного квартету (1974) Ю. Іщенко, «Тріо» для скрипки, віолончелі та органа (2000) Ж. Колодуб, «Готична партита» для віолончелі і органа (1990) та «*De profundis*

clamavi» для скляної гармоніки, флейти та віолончелі (1993) В. Ларчикова, «Еос» для струнного квартету і арфи (2005) Б. Стронько та ін.

Водночас із сонористичними ефектами українськими композиторами застосовуються прийоми алеаторики: характерне написання штилів нот без зазначеної висоти, різноманітні хвилеподібні та зигзагоподібні лінії, графічні малюнки, що вказують лише загальний рух музики, кластери та ін. Мета їхнього використання відповідає сонористиці: всі прийоми повинні сприяти розкриттю внутрішнього змісту твору, всі нетрадиційні засоби звучання та виконання не є самоціллю або досягненням зовнішнього враження, а спрямовані на відтворення необхідного образу, втілення певного характеру. Такий підхід у використанні новітніх засобів музичної виразності загалом характерний для камерно-інструментальної творчості вітчизняних митців останньої третини ХХ ст.

Нова змістовність мистецтва спричиняє застосування і нових форм. З одного боку, митці звертаються до старовинних моделей, що історично не вичерпали свого потенціалу: партит, токкат, концерто grosso та ін. З другого, спостерігається індивідуалізація формотворення. Загальна тенденція сучасної музики до мініатюризації відбивається в стислості форми, що в українському камерно-ансамблевому мистецтві 60–70-х років більшою мірою виявляється в одночастинній будові творів. До них належать одночастинні сонати для віолончелі та фортепіано І. Карабиця (№ 1, 1964), О. Ківи (1975), «Соната-метафора» О. Костіна. Одночастинна соната для віолончелі і фортепіано (1992) В. Ларчикова має незвичну концентричну будову. Інший бік лаконізму представляє «Маленький концерт» для фортепіанного тріо (1976) В. Бібіка.

Сконцентрованість та стислість висловлювання у митців молодшого покоління відбиваються в масі творів медитаційного або наскрізного плану. Їхня форма, як правило, не є чітко визначеною, автори частіше обмежуються тільки назвою. До такого типу належать і багато названих уже творів, а також «Тиха музика» (пам'яті А. Шнітке) для віоли, гамба та віолончелі (1998) В. Ларчикова, «*Del vuoto lucente*» («Із сьайної пустоти») для квартету (2004) І. Олексійчук, «Грант» для віолончелі і фортепіано (2002) З. Алмаші та ін.

Як прийом стилістичних оновлень в українській музиці виступає неокласицизм. В Україні не було відповідних умов і стимулів для розвитку цього напрямку в першій третині ХХ ст. Тому, як і інші, опрацьовані стилі, неокласицизм останньої третини століття виступає однією із складових у їх сполученні. Характерні риси неокласицизму, що помітні у творчості вітчизняних митців — застосування класичних форм, жанрів, засобів розробки матеріалу і т.п., загалом репрезентують необарочні риси. Для українського камерно-інструментального мистецтва характерне використання жанрів партити, токати, концерто grosso тощо, заміна великих симфонічних колективів різноманітними інструментальними ансамблями, застосування в композиції принципів неконфліктного формотворення, лінійної поліфонії та ін.

У 70-і роки вітчизняне мистецтво накриває «нова фольклорна хвиля». Це етап, коли в українській музиці звернення до народних джерел отримує нові, надзвичайні форми. Використання фольклору здійснюється на базі засвоєних нових технологій, в умовах сучасного інтонування, гармонії, формотворення. І тут у творчості українських композиторів виявляються особливі національні риси: розвиваючи національний тематизм на рівні сучасного музичного мовлення, вони використовують принципи саме народного варіювання, думного розгортання матеріалу, підкреслюють особливості мелосу і ритміки української народної музики та ін.

Розвиток фольклорних тенденцій у камерно-інструментальному жанрі здійснюють Є. Станкович, М. Скорик, Г. Ляшенко. Найбільш плідною в неofolklorному напрямі є творчість Ю. Іщенка. Це його Квінтет для струнного квартету з арфою (1974), Перше фортепіанне тріо (1975), Друга віолончельна соната (1979), «Весняні розголоси» для фортепіано, кларнета і скрипки (1999), Другий фортепіанний квартет (2003) та ін. Особливо цікава третя «Маленька партита» (1991), в якій автор розробляє український народний тематизм у формах барочних танців алеманди, куранти, сарабанди, жиги. Таке поєднання фольклору, сучасних засобів музичної виразності з класичними формами і поліфонічними прийомами ще раз підтверджує актуальність для мистецтва одвічних законів суперечливості художнього розвитку.

Дослідження взаємодії традиційного та нового, формування нової стилістики в музичному мистецтві ХХ ст. тісно пов'язані з проблемою визначення понятійного апарату. Так, неокласицизм першої половини століття заснований на застосуванні насамперед барочних моделей (поліфонічні, токкатні, концертні форми). З цього випливає, що, по-перше, використання власне барочних, більш

давніх форм, мінаючи класичні, дозволяє визначити це явище як необароко (поняття вводиться в обіг тільки наприкінці століття, С. Павлишин застосовує термін «необарокізм»). По-друге, використання докласичних форм виключає наявність драматургічного контрасту або конфлікту, звідси «заміна сонатного методу розвитку концертуванням»¹⁹. Відзначається також, що безконфліктна драматургія характерна для розвитку авангардного мистецтва, вона є його провідним формотворчим принципом.

Невизначеність термінології створює ситуацію, коли під неокласицизмом розуміють явища необароко, неоромантичного чи іншого змісту. В сучасному мистецтвознавстві до неокласицизму зараховується й мистецтво нововіденців. Підґрунтям подібного твердження є те, що додекафонні і серійні системи розробляються за принципами контрапункту на основі класичних форм і жанрів. Вважаючи неокласицизм однією з провідних ліній нової музики, деякі дослідники висловлюють думку, що «в цілому неокласицизм ХХ ст. має два головні види: з одного боку, це нововіденська школа і її послідовники, які використовують музичні форми і принципи радикально, аж до їхнього непізнавального перетворення; з другого — у властивому значенні слова, що зберігає чіткі історичні форми і формули, але рівночасно привносить такі сучасні елементи, як лінеарність, загострена гармонія і ритміка»²⁰. Історична традиція, згідно з якою поняттям «неокласицизм» означається принцип композиційної техніки, вносить деяку ясність у його застосування.

Часто сучасна музика загалом ототожнюється з авангардним напрямом. Так, характеризуючи польський авангардизм, С. Павлишин включає до нього і зовсім нові, і традиційні вияви, і ту музику, «що займала опосередковане місце»²¹. Відзначається, що в цьому «найістотнішим є еволюційний процес», тобто «почергове або сумісне використання швидко змінюваних між собою систем»²². До такого типу музики дослідниця відносить творчість Лютославського, Пендерецького, Гурецького. Оцінюючи Лютославського, вказує, що він «був новатором, але не авангардистом»²³. Загалом же новітні мистецькі явища окреслюються тут як неоавангардизм, постмодерн і полістилістика. Найбільш часто для виявлення форм чи принципів певної стильової трансформації та синтезу застосовується поняття полістилістики. При тому, як правило, мається на увазі, що полістилістика більшою мірою є результатом суміщення вже «підготовленого» матеріалу: колажів, цитат, квазіцитат тощо. Найбільш типовим є розуміння полістилістики як явища, що «охоплює музичні ремінісценції від середньовіччя до сучасності»²⁴. Подібне визначення синтезувальних процесів не є відповідним і не відбиває всієї їхньої стилістичної складності.

Визнаючи, що полістилістика в такому розумінні визначає стилістичний синтез певною мірою обмежено, а неоавангардизм та постмодерн репрезентують конкретні явища, для характеристики стильових суміщень на сучасному етапі найбільш прийнятним є застосування поняття неостилістики. І. Юджін характеризує неостилістику як «перетворення ще наявної традиції, її пристосування до умов сьогодення», в чому «відбувається накладання різних художніх кодів.., відтворення минувшини новітнішими засобами»²⁵. Подібне визначення суміщення минулого й нинішнього дає досліднику підстави для ототожнення явищ неостилістики й полістилістики.

Спираючись на загальноприйняте трактування полістилістики переважно як методу ремінісценції або колажу, зазначимо, що введення в обіг терміна «неостилістика» допускає трактування стилістичних видозмін ширше і глибше, з цих позицій вони набувають значення «стильових варіацій» (за І. Стравінським). Безумовно, чіткого визначення потребують і напрями, що репрезентують сферу неостилістики.

Узагальнення щодо неостилістичних процесів у музичному мистецтві кінця ХХ ст. дає можливість зробити такі висновки. Від початку авангардизм та неокласицизм першої половини ХХ ст. засвідчують складність і суперечливість творчої ситуації епохи. Вже у своєму генезисі ці напрями мали спільні риси:

- імпульсом для розвитку кожного була необхідність перетворення, осучаснення музичної мови;
- і неокласицизм, і техніка додекафонії у своїй основі спираються на класичні моделі розвитку;
- загальним для кожного напрямку є й провідний принцип розвитку — безконфліктна драматургія, що в подальшому зумовлює синтез різноспрямованих мистецьких напрямів.

Принцип стильового синтезу, який наприкінці століття стає провідним мистецьким методом, є резюмувальним явищем, що поєднує сталі класичні традиції з авангардистською спрямованістю на розрив з історичною спадкоємністю і створенням нового звукового світу. На цих засадах

неостилістика виступає як один із факторів збереження художніх цінностей минулого, здійснює функцію відродження, протистоїть кризовим явищам у мистецтві.

-
- ¹ *Зав'ялова О.* Штрихи автопортрета (еволюція творчості Ю. Ішенка в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини ХХ ст.) // Студії мистецтвознавчі.
- ² *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. — М., 1989.
- ³ *Раабен Л.* Еще раз о неоклассицизме // История и современность. Сб. статей / Ред.-сос. Т. А. Климовицкий, Л. Ковнацкая, М. Сабина. — Ленинград, 1981. — С. 196–214.
- ⁴ *Григорьева Г.* Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины ХХ века. — М., 1989. — 208 с., нот.
- ⁵ *Юдкін-Рипун І.* Неокласицизм Максима Рильського як проблема морфології культури // Художні та наукові картини світу ХХ століття: Колективна монографія. — К., 2006. — С. 10–27.
- ⁶ *Павлишин С.* Музика двадцятого століття: Навч. посібник. — Львів, 2005. — 232 С.
- ⁷ *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Знач. праця. — С. 62.
- ⁸ *Раабен Л.* Знач. праця. — С. 197.
- ⁹ Знач. праця. — С. 199.
- ¹⁰ Там само. — С. 214.
- ¹¹ *Павлишин С.* Знач. праця. — С. 87.
- ¹² Там само. — С. 36.
- ¹³ *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Знач. праця. — С. 41.
- ¹⁴ *Зав'ялова О.* Знач. праця
- ¹⁵ *Павлишин С.* Знач. праця. — С. 167.
- ¹⁶ *Раабен Л.* Знач. праця. — С. 205.
- ¹⁷ *Зав'ялова О.* Театральність в необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі 8 «Маленьких партит» Ю. Ішенка) // Історія української наукової думки: Компл. дослідж. духовної культури слов'ян. Зб. наук. праць. Вип. 3. / Упор. Костюк Н. — К., 2006. — С.
- ¹⁸ Весь інформаційний блок стосовно назв творів та років їх написання зроблено з посиланням на: *Муха А.* Композитори України та української діаспори: Довідник. — К., 2004. — 352 С.
- ¹⁹ *Раабен Л.* Знач. праця. — С. 204.
- ²⁰ *Павлишин С.* Знач. праця. — С. 77.
- ²¹ Там само. — С. 195.
- ²² Там само. — С. 196.
- ²³ Там само. — С. 201.
- ²⁴ Там само. — С. 226.
- ²⁵ *Юдкін-Рипун І.* Знач. праця. — С. 11.

ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

*Нурія Акчуріна-Муфтієва
(Сімферополь)*

ВОДНІ ДЖЕРЕЛА ТА ФОНТАНИ КРИМУ В КОНТЕКСТІ ІСЛАМСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

Завжди і скрізь в усіх мусульманських країнах, особливо пустельних, вода мала особливе значення, зокрема вода, що тече, яку вважали чистою. Влаштувати фонтан у степу, край дороги, дати воду подорожньому було на Сході одним із вищих благодіянь. Фонтани ставили на згадку про померлих родичів і загиблих воїнів, на благо міста, на згадку про важливі події. Безводний Крим не був винятком. Тільки в Бахчисараї було 120 фонтанів, які живились 32 джерелами, близько 100 фонтанів було у Феодосії, безліч — у Старому Криму, Карасубазарі, в Сімферополі й інших містах та селах. Деякі з них зводили на кошти ханів та інших заможних громадян. Так у Бахчисараї на гроші ханів були побудовані фонтани біля міських воріт, на базарах, біля мечетей. Утримували їх за рахунок зданих ханами в оренду лавок, прибутків із фруктового саду в Сюрени, із заїжджого двору в Бахчисараї [1].

Водні джерела в Криму за призначенням можна поділити на чотири основні групи:

1. «Чешме» — водні джерела.
2. Фонтани «Абдест» — призначені для обмивань перед молитвою.
3. Фонтанні двори або затишні павільйони з фонтанами всередині для відпочинку.
4. Фонтани «Сабіль» — «священні», райські джерела.

За об'ємно-композиційним вирішенням фонтани ставилися окремо або були пристінними.

До традиційних і найпоширеніших джерел належать «чешме». Вони були центром суспільного життя кримських селищ, їх споруджували не тільки в глибині півострова, але навіть і на Південному узбережжі вздовж дороги на відстані декілька верст один від одного. Жінки обговорювали тут новини, молоді хлопці виглядали собі наречених. «Тут просто притулена до крутого гірського схилу маленька кам'яна стіна, що частково нагадує камін; крізь неї проведена тонка металева трубка, і з цієї трубки тече або точиться вода. От і все. Підходь, пий або підставляй відро. На інших фонтанах є накреслений на камені турецький напис, що зазначає, який саме добродійник влаштував цю споруду для блага спраглих подорожніх. Але відсутність ефектності аніскільки не заважає фонтану бути дуже добродійним при безводді — цьому проклятті Криму — особливо в спекотне літо. Інший фонтан поїть цілу околицю» [2].

Такі джерела оформляли дуже скромно. Як правило, вони склалися з вертикальної стели висотою 1,5–2 метри зі стрілчастою арочною нішею і щипцевим завершенням. Перед нею споруджували невелике водоймище для накопичення води. Часто у верхній частині над нішею закріплювали кам'яну плиту, на якій арабською в'яззю зазначали ім'я творця цього джерела. Передню стінку кам'яного водоймища іноді прикрашали різьбленням у вигляді розеток із геометричним або рослинним орнаментом, аналогічним до орнаментів надгробків відповідних епох. Традиційність споруди таких джерел спостерігається до кінця XIX ст.

Вплив мусульманської архітектури підтверджується збереженим старовинним фонтаном, побудованим вірменами у Феодосії біля підніжжя гори Мітрідат у XV ст. і відремонтованим у XVI ст. Лицьова сторона фонтана має форму прямокутника з нішею у вигляді стрілчастої арки і трьома різьбленими розетками над нею. Середня розетка є солярним знаком, а бічні — шестикутною зіркою Давида.

Два фонтани з питною водою з килеподібними арками-нішами, прикрашені кам'яним різьбленням, були встановлені у XVII–XVIII ст. у посольському дворіку Бахчисарайського палацу. У центрі ніші одного з фонтанів вирізьблена пальма. З її основи стікає вода. Земля ожила і розцвіла

квітами, забуяла рослинністю, що зображено на передній стінці кам'яного водоймища. Фонтан ілюструє слова з Корану про те, що Аллах дав воду, оживив землю, виростив фініки (пальму).

Палацові фонтани Бахчисарая близькі до тих, що споруджувалися турецькою знаттю (фонтан XVIII ст. Ускундера III на площі Ахмета в Стамбулі [3]). Проте стриманіший декор татарських фонтанів і менший масштаб виражає сутність джерела як символу того, що дає життя всьому живому, а не помпезної споруди, яка вихваляє свого творця.

Поблизу Булгаківської мечеті в Коккозах зберігся такий фонтан, побудований зі щільного вапняку в 1883 році на кошти бей Булгакова. Фонтан є невеликим водоймищем зі стелою заввишки близько двох метрів, шипцевим завершенням і арочною нішею. На пам'ятній дошці з діориту, яка встановлена у верхній частині ніші російською мовою й арабською в'яззю написано: «Цей фонтан побудований радником і кавалером князем Алі Беєм Булгаковим своїм утриманням для загального блага».

У стилі архітектури Бахчисарайського палацу на кошти і за проектом художника І. Айвазовського у Феодосії побудований у 1888 році і знаменитий фонтан Айвазовського. За своїм об'ємним вирішенням він нагадує турецький фонтан Алі Паши Хекімоглу в Стамбулі [4]. Квадратний у плані об'єм перекритий шатровим дахом із фігурним карнизом. Дах увінчаний п'ятьма декоративними напівкуполами (дань православ'ю), на кутах прикрашений фігурними плафонами, знизу підшитий дерев'яними рейками (аналогічно до карнизів Бахчисарайського палацу), по периметру оформлений широкою облямівкою з різьбленого дерева. На головному (східному) фасаді, обличкованому мармуром, влаштовані ніші: прямокутна, а над нею — килеподібного контура, яка містить напис «Фонтан І. К. Айвазовського». Низ арочної ніші прикрашений різьбленими мармуровими сталактитами, а верх — клинчастим архівольтом та орнаментом. У квадратних вирізах кутів головного фасаду влаштовані круглі мармурові колонки. На інших фасадах також побудовані ніші з півциркульним завершенням. Під карнизом у шестигранних заглибленнях вмонтовані мармурові розетки. На рівні цоколя з чотирьох боків з отворів у нішах стікає вода в прямокутні басейни.

Татарські традиції будівництва фонтанів у XIX ст. використовує архітектор Н. Краснов при зведенні Юсуповського палацу в Коккозах. Біля головного входу в будівлю він влаштовує оригінальний пристінний фонтан «Блакитне око» у вигляді неглибокої стрілчастої ніші, що обличкована майоліковою плиткою зеленого кольору різних відтінків, стилізованою під татарський килим. Верхня частина арки прикрашена пишно орнаментованою прямокутною облямівкою блакитних тонів. У центрі ніші вміщене керамічне зображення стилізованого Блакитного ока, з якого стікає в басейн цівка кришталево чистої води, підведеної сюди з гірського джерела. Фонтан виконаний у стилі модерну, а сама ідея Блакитного ока пов'язана з легендарним походженням назви села: «Коккоз» у перекладі з татарської означає «блакитне око». Біля воріт також побудовано фонтан, виконаний у вигляді покритої черепицею стели заввишки 3 м із тесаних діоритових блоків із півциркульною нішею, водометом, невеликим резервуаром і трьома сходишками підходу до нього.

Основними рисами орнаментального декору пристінних фонтанів XV–XIX ст. слід вважати: розміщення різьблених розеток із геометричним і квітковим орнаментом над стрілчастою аркою ніші, використання різьблених написів і коранічних епітафій, виконаних почерком «сулюс», що переплітаються з рослинним орнаментом.

До другої групи належать фонтани «Абдест», призначені для обмивань перед молитвою. Як правило, їх споруджували біля мечетей або святих місць. Вони стояли осторонь і мали круглі водоймища часто восьми- або шестигранної форми. Прикладом може служити фонтан, розміщений зліва від мечеті Хан-Джамі в Бахчисараї. Невеликий (близько 3 м у діаметрі) басейн, перекритий куполом, розташований у квадратному, вимощеному плитами дворіку. Низ його був обличкований різьбленими плитами з білого мармуру, крізь них проходили металеві трубки, з яких виливалася чиста вода в мармуровий круговий лоток. Фонтани подібної конструкції виникли в Криму разом зі спорудженням перших мечетей [5] і надалі були неодмінним їх атрибутом.

Іншою формою використання фонтанів є фонтанні двори або павільйони. Вони широко застосовувалися у палацах, будинках заможних верств населення. Затишні джерела створюють «навкруги цілющих крапель особливу тінисту атмосферу, що захищає цей маленький оазис від яскравого сонця, від галасливих криків. Зайшовши прямо з гармидеру міських вулиць до фонтанного дворику..., ви спочатку нічого не можете роздивитися в цій прохолодній напівтемряві. Ви в жодному випадку не одержите відразу загального враження. Поступово, мить за миттю, ви починаєте роздивлятися одну деталь за іншою. Тут усе побудовано так, щоб впливати на наші почуття

не стільки зовнішніми чинниками, скільки музичністю руху крапель, чарівністю самої прохолоди, мальовничістю неясного мороку» [6].

Мода на фонтанні двори прийшла з Константинополя разом із першими кримськими правителями. У Солхаті були знайдені гончарні водопровідні труби, що ведуть до міських фонтанів. Перші згадки про подібні фонтани ми зустрічаємо у Евлії Челебі, що відвідав сад Ашлама в палаці Ашлама-Сараї, який існував у кінці XV ст. у Салачику. Безліч фонтанів були окрасою двориків і садів Бахчисарайського палацу. До кінця XIX ст. фонтани споруджували в усіх міських парках Карасубазара, Ак-мечеті, Гезльова та ін.

Поширилося спорудження фонтанів і в інтер'єрі приміщень. Вони влаштовувалися в різних альтанках, холах, вітальнях тощо. Прикладом можуть служити фонтани XVI–XVIII ст. у літній альтанці (Альгамбре), в залі Дивана Бахчисарайського палацу. У XIX ст. — два фонтани в Юсуповському палаці, один з яких повторює Бахчисарайський фонтан Сліз, встановлений у двосвітній вітальні, а інший — у фойє при виході в парк. Усі фонтани виготовляли в основному з мармуру, оздоблюючи різьбленим орнаментом, що включав рослинні мотиви. На початку XVIII ст. у деяких випадках дно резервуарів прикрашали зображенням риб і птахів, як наприклад, у фонтані в Басейному садку або в основі лотка фонтана в Посольському дворіку. Центральну частину фонтанів виконували у вигляді кипариса, розквітлого куша тощо.

До XVIII ст. у татарському мистецтві з'являється новий тип фонтанів — «Сабіль». В архітектурі арабських країн «Сабіль»¹ — це суспільне джерело, фонтан питної води. Це пристінна або окрема споруда, з однією або кількома аротними нішами або чашами, з водою, що повільно стікає в раковину-басейн. У перекладі з арабського означає колодязь (джерело), призначений для загального користування. Походить від дієслова «жертвувати з добродійною метою». Як правило, такі фонтани прикрашали орнаментальним різьбленням по каменю, обличкуванням мармуром або керамічною мозаїкою, каліграфічними написами із закликом помолитися за засновника споруди, з цитатами з Корану, висловами або поетичними двовіршами [7]. Такі фонтани в мусульманському світі відомі з XIV ст.

Кримські архітектори створюють тихі прохолодні фонтани — «дзюркотливу сагу з каменю» (М. Гінзбург), фонтани-символи, що відображають філософію Корану, вічного буття. Так, у XVIII ст. у традиціях османської архітектури виникає «Золотий фонтан». У прямокутному порталі споруджена неглибока аротна ніша, вгорі прикрашена різьбленою стилізованою раковиною, рослинним орнаментом і сталактитовим поясом. Через позолоту орнаменту і рельєфних написів фонтан отримав назву Манзуб — Золотий.

У 1764 році іранським художником-декоратором у пам'ять красуні Діляри-Бикеч створюється настінний фонтан Сліз. Для втілення невтішного горя в малій архітектурній формі майстер застосував мову символів. У стилі «Сабіль» були виконані каскадний фонтан біля входу в дюрбе Діляри-Бикеч і настінний фонтан у Басейному дворіку.

У XIX ст. створюються аналогічні фонтани сліз у палаці імператриці Олександри Федорівни в Ореанді (архітектор О. Штакеншнейдер), в ідальні Юсуповського палацу в Коккозах (арх. Н. Краснов).

Основною об'ємною конструкцією фонтанів «Сабіль» була вертикальна плита зі стрілчастою нішею, в якій східцями розташовані чаші. Вода, переливаючись з однієї чаші в іншу, потрапляла в прямокутний або овальний резервуар, розташований перед плитою фонтана. Портал, як правило, прикрашали різьбленим рослинним орнаментом у вигляді в'юнких паростків або вазонами. Мотив вазона був поширений у XVIII ст. як у каменерізному, так і інших видах декоративно-ужиткового мистецтва (вишивці, художньому металі). Ймовірно, мода на нього прийшла з Туреччини, де він був розповсюджений, і досі зустрічається не тільки на плитах фонтанів, надгробках, а також і на бічних площинах мімбарів у мечетях XVIII ст. [8; 9].

У малій архітектурі фонтанів майстри каменерізного мистецтва широко застосовують мову символів. Це і п'ятипелюсткова квітка лотоса, числа три, дев'ять, чаші, а також равлик на дні басейну тощо.

Типовим прикладом каскадних фонтанів «Сабіль» може служити фонтан у Басейному дворіку Бахчисарайського палацу, що складається із вмонтованої в південну стіну різьбленої мармурової плити з 12 лотками. Фонтан має у своєму складі вертикальну й горизонтальну площини. Рух води тут символізує народження, бурхливе, але коротке життя, що складається з роздвоєнь і узагальнень, у контрасті з вічним спокоєм дзеркальної поверхні басейну, в яку по горизонталі веде довгий канал, орнаментований кипарисами — символами загробного життя. Є тут і равлик — знак вічності та сум-

нівів. Виникає асоціація з живою і мертвою водою. Зрештою, з усього цього моделюється світ. Головним модулем усього твору є струмінь води, що відповідає людині. Крим — півострів, який волею творця оточений морем з мізерним запасом прісної води. Тому колодязям і фонтанам відповідав і образ натхнених світил. Виходячи з цього, фонтан «Сабіль» можна вважати моделлю Криму [10].

Епіграфіка фонтанів несе інформацію двох рівнів: фонтана як джерела життя і очищення, сакральний характер якого належить до глибин архаїки, аж до нижніх пластів культурної традиції ісламу; і фонтана-книги, яку розуміють лише утаємничені. Чисто зовнішній, цілісний образ його сприймається як сторінка Корану з унваном², увінчана алемом³. Коранічне письмо на фонтанах не тільки підкреслює цей образ книги, але і саме несе його аналогічно написам на будівлях, на зброї, на предметах побуту.

Написи на фонтанах закінчуються словом «сальсабіль», яке має кілька значень. У мусульманській міфології воно означає назву головного джерела в раю (Коран 76:18). В архітектурі Єгипту, Сирії, Палестини, Андалусії з XIII—XIV ст. — це система охолодження інтер'єрів водою, заснована на принципі повільного стікання води по мармуровій плиті, що прикріплена до стіни з нахилом 15–30°. Вода стікає в декоративні канавки, в яких випаровується й охолоджує приміщення. У переносному розумінні «сальсабіль» означає райський напій, нектар.

Об'єднуючи в собі сакральну основу філософії Корану, поетичну епітафію, виконані з мармуру і прикрашені різьбленим декором кримські фонтани «Сабіль» виконують роль меморіалу, що нагадує про швидкоплинність життя, про неминучу розлуку, про райське блаженство загробного існування душ праведників. У цьому вони схожі й духовно споріднені з надгробними пам'ятниками, у верхній частині яких часто карбували своєрідну чашу, що наповнювалася дощовою водою. Поєднання висаджених біля могил рослин з водою і декоративне оформлення кам'яних фонтанів зближує їх у символічному значенні.

Різьблений декор фонтанів змінювався від розеток з сельджуцьким і золотоординським геометричним орнаментом до стилізованого рослинного орнаменту, що набуває в XVIII—XIX ст. форми пишного бароко. В естетичній виразності споруд можна простежити зміни у використанні вапняку (XV—XVI ст.), кольорового і білосніжного мармуру (пізніше), розфарбуванні окремих елементів орнаменту (в XVII—XVIII ст.), обов'язковій присутності (протягом XV—XIX ст.) поетичних епітафій, коранічних формул у вигляді каліграфічного візерунка. Написи на фонтанах були скупими і строгими, містили інформацію про дату спорудження й ім'я того, хто їх побудував. Проте зустрічалися й епітафії, які вражали своєю поетичністю, красномовністю, були виявом високої східної поезії. Зрозуміло, що і міра поетичного пафосу, і багатство орнаментального різьбленого декору, і навіть розміри споруди залежали у кожному конкретному випадку від соціального стану і волі замовника, від індивідуальності різьбяра-поета і його майстерності. Тексти, відображені на фонтанах епохи Кримського ханства, складніші у порівнянні з епітафіями золотоординського періоду. Творчість хаттатів — майстрів, які водночас були і різьбярами по каменю, і «писцями», відображена в декорі віртуозним виконанням каліграфічних написів, зроблених золотоординським і класичним «сулюсом», а пізніше і «т'аликом», що влітаються в рослинний орнамент.

Мистецтво зведення фонтанів у Криму має сакральну основу, що спирається на фундаментальні пласти філософії Ісламу, концепцію поєднання твору мистецтва з навколишньою природою. Перш за все, це виявляється в релігійному сприйнятті водного джерела життя. Всебічне використання символіки дозволяє утаємниченим «читати» споруду як сторінку Корану. При цьому не тільки в ранніх, але і в пізніх фонтанах мусульманська символіка дивно переплітається з язичницькою, що відображається в окремих образотворчих мотивах, які свідчать про точки зіткнення і складні переплетення ісламського мистецтва з християнською, іудейською символікою і з античною міфологією, переосмисленою та інтерпретованою.

¹ «Сабіль» — написання приводиться згідно з термінологічним словником «Традиційне мистецтво Сходу».

² Унван — назва, найменування; заголовок, (книги, вірша і т. п.)

³ Алеєм — Півмісяць, що увінчує мінарети мечетей, як символ піднесення над світом.

1. Архив СМ АРК. — Ф. 489, оп. 1, д. 650. — С. 2–8.

2. Воронцов О. Среди крымских татар // Забвению не подлежит: (Из истории крымско-татарской государственности и Крыма). — Казань, 1992. — С. 192.

3. *Bariřta H. Örcün. İstanbul Çeřmeleri. Kabatař Hekimođlu Ali Pařa Veydan Çeřmesi — Acar Matbaacılık A. ř. — İstanbul, 1993. — Іл. 14, 73.*
4. *Bariřta H. Örcün. İstanbul Çeřmeleri... — Іл. 1, 2.*
5. *Крикун Е. Памятники крымскотатарской архитектуры. — Симферополь, 1998. — С. 41.*
6. *Гинзбург М. Татарское искусство в Крыму // Забвению не подлежит: (Из истории крымско-татарской государственности и Крыма). — Казань, 1992. — С. 216.*
7. *Малиновская А. Семантическое поле бахчисарайского фонтана («слез») в контексте исламской традиции // История и археология юго-западного Крыма. — Симферополь, 1993. — С. 175–176.*
8. *Bariřta H. Örcün. Türk el sanatları / H. Örcün Bariřta. — İlaveli 2. bsk. — Ankara, 1998. — Іл. 226, 227.*
9. *Bariřta H. Örcün. İstanbul Çeřmeleri... — Іл. 14, 73.*
10. *Шейх-Заде И. Сакральные мотивы в крымском искусстве // Qasevet — 1995. — № 1. — С. 36.*

The article is devoted to construction of water resources and fountains in Crimea. The author gives the typology review on the purpose and compositional decision of fountain constructions and classifies them into four basic groups:

- «cheshme» — sources of water, springs;
- «Abdest fountains» — for ritual washing before preying;
- small fountain yards and pavilions;
- «Sabil» — sacred, paradisaal springs.

The author underlines the fact that art of fountain construction in Crimea had a sacred basis being kept on fundamental layers of Islam philosophy, conception of work of art synthesis with surrounding nature, usage of symbolism, allowing «to read» the content of a building as a Koran page.

Софія Боньковська
(Київ)

ГЕРМЕНЕВТИКА ІКОНОГРАФІЧНОЇ ПРОГРАМИ РАННЬОБАРОКОВИХ СВЯЩЕННИХ ЄВЛОГІЇВ У КОНТЕКСТІ ЄВХАРИСТІЙНОЇ ЕКЛЕЗИОЛОГІЇ (НА ПРИКЛАДІ «МОГИЛЯНСЬКОЇ» ЄВХАРИСТІЙНОЇ ЧАШІ)

Українське бароко вважають другою, після Княжої доби, «золотою добою» національної культури у всіх її проявах [1]. Особливого розквіту бароковий стиль набув у церковному, передусім літургійно-обрядовому мистецтві [2]. Однак, через призму псевдонаукових методів так званого «радянського» мистецтвознавства, заангажованого «вибірково-порівняльним» аналізом творів релігійного мистецтва, різноманітність художніх, особливо західноєвропейських барокових впливів на еволюцію богослужбових атрибутів, зокрема священних євлогіїв*, що застосовували у місцевих храмах, особливо їхнього іконографічного декору, якщо не замовчувалась, то значно применшувалася [3]. До особливо складних в аналітичному сенсі належить визначення шляхів формування художніх особливостей української сакральної ангіопластики періоду раннього бароко, що припадає на XVII ст., вірніше, на його першу половину. Зазначимо, що західноєвропейський бароковий стиль, як протиставлення до реформаторських ідей Лютера, його сподвижників та послідовників, виник і розвинувся в надрах естетичних засад Католицької Церкви. Тож першопричиною незнання ранніх барокових впливів на розвиток українського церковного мистецтва стало ідеологічне несприйняття «католицької» крамоли з боку ідеологів ортодоксального православ'я. Згодом до цього прилучилось сумнозвісне атеїстичне заперечення Бога і Господнього Провидіння. Через це дослідники барокового літургійно-обрядового мистецтва були змушені обмежуватися «зредатованим» аналізом художньої форми та оздоблення творів металевої пластики, здебільшого без врахування безпосереднього призначення в богослужбових обрядах. Це не сприяло об'єктивному висвітленню образно-символічного трактування священних образів у контексті еволюції Всевишньої Літургії, розвинутої християнським богослов'ям, що призводило до не завжди точної ідентифікації окремих виробів, особливо у сенсі часу їх виготовлення. Це, у свою чергу, зумовлювало зміщення періоду розвитку західноєвропейського бароко в українському церковно-обрядовому мистецтві. Тож з метою встановлення часу утвердження барокової літургійно-обрядової ангіоплас-

тики в місцевих храмах, вважаємо необхідним залучити всі чинники її формування, як в аспекті історичного розвитку Служби Божої та художнього супроводу обрядів, так і в сенсі догматичного тлумачення богослужбових обрядів, яке мало місце в тогочасному українському богослов'ї. Тож, досліджуючи твори сакральної пластики барокової доби, необхідно враховувати всі аспекти еволюції церковних реліквій, передбачених евхаристійною еклезіологією, започаткованою Васи́лем Великим (кін. IV ст.) та особливо розвинутою Миколою Кавасилою наприкінці XIV ст. У цьому сенсі дуже важливим є встановлення історичного та ідеологічного підґрунтя, яке сприяло розвитку української барокової сакральної ангіопластики, неможливого без догматичного тлумачення іконографічної програми священних євлогіїв. Це передбачає застосування методу християнської екзегетики або ж герменевтики, більше відомої під назвою герменевтики біблійної.

Зазначимо, що ідеологічне підґрунтя порівняно раннього засвоєння новітніх формотворчих ідей західноєвропейського бароко національною традицією було «прокладене» українськими церковними мислителями. Так, незважаючи на різноконфесійні орієнтири православної та «уніатської» (католицької з візантійським обрядом) гілок Помісної Церкви, спільним у тогочасних прагненнях, як реформаторів українського православ'я П. Могили, В. Ясинського, С. Косова, Д. Туптала, їхніх соратників та послідовників, так і греко-католицьких ієрархів М. Рогози, В. Рутського, Т. Потія, Й. Кунцевича та інших, було прагнення до засвоєння найкращих духовно-естетичних, тобто богословських та мистецьких надбань Вселенської Церкви [4]. Це, безумовно, сприяло активному й послідовному засвоєнню стильових особливостей барокових художніх ідей та їх виражальних засобів, найвищий розвиток яких спостерігається в тогочасному західноєвропейському, передусім римокатолицькому християнському мистецтві [5]. Унаслідок цього вже упродовж XVII ст. під впливом незворотніх художніх процесів «католицьке» бароко, за твердженням більшості дослідників, проникає у всі сфери української художньої культури [6]. Особливого розквіту новітній стиль зазнав у творах церковно-обрядового мистецтва: коштовному оздобленні престолів, іконостасів, священничих риз і «служебних» покров; у декорі євангеліаріїв та ікон; різнотипних хрестів, дзвонів, лампад, панікадил, кивотів тощо [7]. Однак найвищий злет барокових формотворчих ідей простежується у створенні евхаристійних євлогіїв, призначених для Істинного Тіла і Крові Господньої [8].

Зазначимо, що у тогочасних умовах щораз інтенсивнішої експансії «польсько-латинського» католицизму — з одного, та «московського» православ'я — з другого боку, розвиток української сакральної металевої пластики, особливо іконографічного декору священних євлогіїв — символічно-образного трактування іконних образів у контексті доктринального чину Божественної Літургії та системи їх розміщення на потирах, дискосах, дарохранильницях та інших богослужбових атрибутах, проходить у надзвичайно складних ідеологічних умовах. Неоднозначне трактування духовно-естетичних засад, з яким «зустрівся» контрренесансний бароковий («химерний», «чудернацький», «примхливий» тощо) стиль наприкінці XVI — поч. XVII ст. у країнах Західної Європи, зумовив складні, не завжди послідовні шляхи його утвердження в Україні, помножені міжконфесійними розбіжностями Помісної Церкви.

Зазначимо, що в тогочасних пошуках новітніх типів контрренесансної і ранньої барокової сакральної ангіопластики простежується два основні напрями. Один із них проходив шляхом обережного включення в декор ренесансних творів літургійно-обрядового призначення окремих барокових технік оздоблення: ажурного лиття, накладних круглих та рельєфно трактованих фігуративних і рослинних мотивів та їх елементів тощо. Унаслідок такого «накладання» традиційні ренесансні за архітектонікою, пропорційним ладом, гармонійним поєднанням «спокійних» форм структурних елементів потири і дискоси, дарохранильниці в дароносиці як і інші богослужбові атрибути, збагачуються новітнім бароковим, здебільшого орнаментальним декором. При цьому іконографічний репертуар та система розміщення священних образів: триморфного Деїсиса і Животворного Чесного Хреста на евхаристійних чашах і дискосах залишаються, як правило, незмінними. Священні євлогії, створені внаслідок цього синкретичного за своєю суттю процесу, можна означити маньєристичними або ж, за визначенням Д. Степовика, ренесансно-бароковими. Прикладом раннього ренесансно-барокового синкретизму в українській сакральній металопластиці, що упродовж XVII — поч. XVIII ст. поступово набуває стійких синтетичних ознак, є вже згадані олов'яні евхаристійні чаші, що зберігаються у збірці Львівського Національного та інших музеях України [9].

Другий напрям, підготовлений духовними ідеологами відродження національної церковної культури у всій її багатогранності, характерний цілісним засвоєнням архітектоніки новітніх захід-

ноєвропейських типів, включаючи іконографічний декор богослужбових атрибутів, передусім євхаристійних потирів і дискосів. Найважливішим у цьому формотворчому процесі було не синкретичне, а свідоме і послідовне засвоєння барокових ідей, переосмислених на ґрунті місцевих традицій середньовічного та контрренесансного періодів розвитку української сакральної ангіопластики [10].

Свідченням раннього проникнення ранньобарокових священних євлогіїв у місцеві храми є їх зображення у сюжеті «Рай Господній» на іконі «Страшний суд» із с. Мала Горожанка на Львівщині (кін. XVI ст.), у клеймі «Тайна вечеря» ікони «Страсті Христові» із с. Білі Ослави на Івано-Франківщині (кін. XVI ст., НМ у Львові), у «Молінні про чашу» і «Тайній вечері» іконостасу П'ятницької церкви у Львові (кін. XVI — поч. XVII ст.) та інших іконографічних творах раннього українського бароко. Це дає підстави припустити, що активне запровадження ранніх барокових, контрренесансних за своєю суттю творів богослужбового призначення у вигляді «букльованих» і «дзвоноподібних», які ми схильні називати лілієподібними, потирів та щораз нижчих, а згодом й зовсім плоских дискосів в українських храмах спостерігається вже наприкінці XVI — поч. XVII ст., тобто, майже одночасно з розвитком західноєвропейського «католицького» художнього стилю.

Однак найдоказовішим у сенсі не тільки застосування, а й значного розвитку барокової сакральної ангіопластики на місцевому ґрунті, є автентичні золотарські вироби. Яскравим прикладом цього є один із лілієподібних «києво-печерських» потирів. За архітектонікою і стильовими особливостями орнаментального декору дослідники датують його другою пол. XVII ст. [11]. Проте форма окремих структурних елементів та їх пластично трактований декор вказують на дещо раніше виготовлення євхаристійної чаші. Зокрема сплюснutoї форми яблуко стояка-держака євхаристійного потира у вигляді двох «букльованих» мисочок, з'єднаних між собою валикоподібним фризом, нагадує келих з накривкою «дюрерівського» (напрям пластичного вирішення творів металевої ангіопластики, названий іменем ювеліра Альбрехта Дюрера Старшого — винахідника особливої форми посуду з букльованою поверхнею), тобто, проторенесансного кубка кін. XV — поч. XVI ст. і дароносних посудин, в яких принесли золото, миро і кадило волхви, зображені в сюжеті «Поклоніння волхвів» Альбрехта Дюрера Молодшого [12]. Разом із тим яблуко києво-печерського потира подібне до центральних нодусів ранньобарокових, зокрема «польського вівтарного» (перша чверть XVII ст.) та київського напестольного (1656) хрестів [13].

Розміщені між пуклями ромбоподібні «відроги», що імітують гнізда з коштовними каменями, нагадують членовані дольками нодуси пізньороманських, готичних та контрренесансних євхаристійних чаш [14]. Водночас поєднання гравірованих сюжетних композицій з низькорельєфним карбуванням барокових орнаментальних мотивів та барельєфнолитих імітацій коштовних каменів, включення стилізованих «готичних» картушів, що за обрисами нагадують квадрифолічне завершення ramen і стрижня львівського «братського» хреста тощо, вказують на складний, характерний для тогочасного українського мистецтва процес взаємопроникнення — поступового засвоєння, на відміну від західноєвропейського, за Д. Степовиком, «протистояння» [15] новітніх формотворчих ідей та їх органічного поєднання з місцевими ренесансними художніми традиціями з явним превалюванням неспокійного бароко.

Безпосередній вплив барокових виражальних засобів у виготовленні києво-печерської чаші простежується також у формуванні архітектоніки конусоподібного келиха з динамічно звуженими донизу стінками та злегка відхиленими назовні вінцями. Цей тип євхаристійних чаш, за формою келиха подібних до готичного перевернутого дзвона, називають дзвоноподібними. Однак, зважаючи на те, що упродовж століть церковні дзвони набували найрізноманітніших форм — від бочковидних аж до широких, майже циліндричних ренесансних відливів, — цю назву стосовно назви архітектонічного типу священних потирів ми вважаємо не зовсім слушною. Досліджуючи твори церковно-обрядового призначення, зокрема, порівнюючи їх із виробами західноєвропейської ангіопластики, ми дійшли висновку, що за формою келихів готичні, контрренесансні і барокові «мшальні келихи» нагадують розквітлі лілії — символ чистоти і атрибут Пречистої Богоматері, найпоширеніший у католицькому, особливо готичному і бароковому образотворчому мистецтві. Це дає підстави припустити, що саме лілієподібна форма келихів найбільше відповідала канонічним вимогам чистоти Христової віри в неспокійний період різноманітних контрреформаторських подій. Тож цього типу євхаристійні чаші ми схильні називати лілієподібними або ж криноподібними. Отже, за архітектонікою, формою та орнаментальним декором структурних елементів, зокрема лілієподібного келиха, києво-печерська євхаристійна чаша належить до місцевих повністю

сформованих творів XVII ст. — періоду найвищого розвитку «прокатолицького», отже, розквіту, за М. Петренком, українського бароко [16].

Однак не менш важливим, а то й основним у встановленні стильових особливостей творів сакральної ангіопластики є іконографічний декор, передусім символічно-образне трактування доктринального чину Пресвятої Євхаристії. У цьому сенсі «новітність» стильових особливостей киево-печерської чаші найяскравіше виражена зміною традиційних та ренесансних і маньєристичних богослужбових євлогій триморфного Деїсиса і фігури Чесного Животворящего Хреста, гравірованими сюжетами Богородичного чину — «Благовіщенням» і «Успінням Пресвятої Богородиці», об'єднаних Голгофською жертвою у вигляді триморфного Розп'яття.

Наскрізь новітнім у догматичному та літургійно-обрядовому сенсі є включення в іконографічний декор євхаристійної чаші сюжету Благовіщення — Діву Марію, яку благословляє архангел Гавриїл.

Зазначимо, що в українському церковному мистецтві сцена Благої Вісті, де зображена Пречиста Діва Марія, що пряде нитки з червоної вовни та архангел Гавриїл з берлом або хрестом у лівій руці, відома з часів Княжої доби. Прикладом цього є їх зображення у Софії Київській та в інших давньоруських храмах. Однак не виключено, що Благовіщення, з огляду на свідчення протоевангелія від Якова про те, що саме Діві Марії було доручено виткати багрянину завісу для Єрусалимського храму [17], найдавніше утверджується в творах літургійного шитва. Упродовж XVII—XVIII ст., за твердженням Т. Кари-Васильєвої, він стає обов'язковим в іконографічному декорі священничого одягу: на поруччях (нарукавниках), опліччях фелонів, однак найчастіше у верхній частині епітрахилій — головного атрибута священничого сану. За старозаповітною традицією він символізує благодать Святого Духа, якого посилає Господь на священника під час відправи Божественної Літургії [18]. Ймовірно, що саме під впливом декору церковних риз священнослужителя, який на Службі Божій завдяки епikleзі св. Духа уособлює Христа Великого Літурга, Благовіщення трансформується в іконографічну програму священних євлогіїв. Проте ілюстрований літургійний згорток Starou 109, що знаходиться в патріаршій бібліотеці в Єрусалимі (кін. IX — поч. XII ст.), вказує на те, що зображення тайни Благої Вісті на келихові євхаристійного потира має під собою яскраво виражене еклезіологічне, тобто, євхаристійно-анамнетичне і пневмологічно-епіклетичне підґрунтя [19]. На це вказує продуманий, що стосується історії спасіння, цикл зображень, безпосередньо зв'язаний з анамнетичним змістом кожного з чинів літургійної містерії. Зокрема Благовіщення, розміщене з правого боку від Різдва Христового, у Службі Божій й передує образному роз'ясненню Малого входу, отже, за послідовністю літургії, відповідає чину проскомідії. І дійсно, стверджує Г. Й. Шульц, проскомідію в літургійних коментарях пов'язують із тайною Благовіщення [20]. У цьому зв'язку зображення вісті про Непорочне Зачаття на келихові євхаристійної чаші стало можливим після Помісного собору 1629 року в Києві під проводом Петра Могили, що був прихильником реставрації первісних і творцем новітніх (зреформованих) «русько-українських» церковних обрядів. Так, у зредагованому на основі грецьких оригіналів і старих слов'янських літургійних списків «Службнику» (1629) Петро Могила, ґрунтовно обізнаний з католицьким богослов'ям, відстоює візантійсько-православну «Містичну теорію», розвинену Миколою і Теодором з Андиди (1037–1067) й особливо Миколою Кавасилою (помер 1364 року). За їх вченням Божественна Літургія є не тільки відображенням смерті й Воскресіння Сина Божого, а й цілого життя Ісуса Христа від Благовісту про його майбутнє народження від Непорочного Зачаття аж до кровної жертви на Голгофському хресті. Отже, у світлі «могилянської» літургійної реформи сюжет Благовіщення не суперечить українсько-православній традиції, а навпаки, підсилює проскомідійний чин вирізування частинки просфори в честь Пречистої Діві Марії, що символізує Божу Матір та її участь у народженні та жертві Господнього Агнця [21], цього, за богословським тлумаченням М. Кавасили, «справжнього жертвовного дару — Господнього Тіла, яке дійсно взяло на себе гріхи всього світу, ... і Господню Кров, яка витекла із принесеного в жертву Тіла..., а це Тіло і ця Кров, що утворилися зі Святого Духа,.... народилися від Святої Діві» [22].

Богословське тлумачення Благої Вісті в контексті Богоспасенного євхаристійного чину, розвинене українським церковним мислителем, знайшло втілення в іконографічному декорі священних євлогіїв, зокрема дискосів, один з яких зберігається в музейній збірці НПКЗ.

Проте основна відмінність новітнього трактування сюжету полягає в зображенні Бога Отця, дуже розвинутого в католицькому трактуванні сюжету, однак малопоширеного в православної іконографії. Основною причиною цього було категорична заборона ортодоксальним богослов'ям

зображати (з огляду на те, що «Бога ніктоже нигдъ же не видъ») на іконах Господа Саваофа. Зокрема в листі до галицьких міщан від 30 січня 1591 року Київський митрополит Михайло, виконуючи накази своїх церковних зверхників, різко засуджує розміщення ікони невидимого Бога в Рогатинському (на Івано-Франківщині) храмі Різдва Пресвятої Богородиці [23]. У той час, як уже в XV ст. у західноєвропейському християнському мистецтві, зокрема в римо-католицькій редакції Благовіщення, зображення Господа Бога у вигляді «Ветхого Деньми», був обов'язковим, а отже, програмним іконообразом сюжету [24].

На підставі цього можна припустити, що саме сприянням українських церковних діячів, що прагнули до канонічної, відтак адміністративної незалежності Київської Помісної Церкви від Московського патріархату, образ Бога Саваофа, відомого в українському християнському мистецтві з часів Княжої доби, знаходить розвиток у сакральній металевій пластиці. У той же час у Благовіщенні, зображеному на потирі, спостерігається пряме запозичення католицької іконографії сюжету, можливе в умовах пошуків новітніх виражальних засобів, інспірованих розвитком символічно-образного збагачення окремих чинів Пресвятої Літургії у світлі «Пояснення Божественної Літургії» Миколою Кавасилою, який «особливо наголошував на еклезіологічному аспекті євхаристійної події» [25], і утвердженню якого в українському богослов'ї всіляко сприяв реформатор української Православної Церкви — Петро Могила [26].

Отже, основними інспіраторами збагачення іконографічної програми євхаристійних євлогіїв, однак неодмінно «прочитаної» крізь призму православної догматики, були прихильники «латинської крамоли». У цьому сенсі поширення «католицько-барокового» Благовіщення в творах церковного мистецтва є яскравим проявом залучення українськими ієрархами (не тільки будівничими греко-католицької, а й православної гілок Помісної Церкви) найкращих духовно-естетичних, передусім мистецьких надбань Вселенської Церкви. Унаслідок цього, поряд із засвоєнням стильових особливостей барокових художньо-стильових ідей, спостерігається послідовне утвердження в українській іконографії новітньо-трактованих релігійних сюжетів, поширених у західноєвропейському мистецтві. Разом із тим, втілення прокатолицького сюжету Благої Вісті в іконографічному репертуарі келиха чаші було можливим лише при наявності могутніх і безкомпромійних (у богословсько-догматичному та літургійно-обрядовому сенсі) тилів з боку місцевих ієрархів. Одним із перших серед них був високоосвічений богослов і реформатор української Православної Церкви Петро Могила, який «зумів поєднати ширу відданість ідеалам і традиціям Православного Сходу з глибоким розумінням історичних і культурних заслуг Католицького Заходу і прагнув створити синтез вселенськості на ґрунті Руської (Української та Білоруської) Церкви» [27]. На підставі цього можна припустити, що євхаристійна «києво-печерська» чаша з прокатолицькою іконографією Благовіщення могла бути виготовленою за часів, і не виключено, що за пропозицією, а то й прямою вказівкою Петра Могилы, вихованого на засадах західноєвропейської християнської естетики. Таким чином, священний потир можна віднести до найдавніших, однак, за твердженням М. Петренка, повністю «зрілих» творів барокової сакральної ангіопластики першої половини, а то й початку XVII ст.

Нетрадиційним і наскрізь новітнім в іконографічному репертуарі тогочасних священних євлогіїв є зображення на келихові євхаристійної чаші триморфного «Розп'яття» — кульмінаційного моменту земних страждань Сина Божого, відданого Господом на спокутування людських провин.

Розміщення ікони розп'ятого Божого Сина на келихові священної чаші також очевидно продиктоване давніми літургійними коментарями, до символічно-образного пояснення яких звертався Петро Могила, створюючи новітній «Євхологійон». Так, Микола Кавасила, пояснюючи священнодійства євхаристійної відправи в контексті християнської догматики, вказує, що «освячення дарів і сама Жертва говорять про Його смерть, воскресення і вознесення, оскільки Чесні Дари перетворюються на Господнє Тіло, яке прийняло на себе: те що Воно було розп'яте, воскресло та вознеслося на небо» [28]. У цьому сенсі Микола Кавасила, синтезуючи досягнення своїх попередників, очевидно спирається на символічно-образне тлумачення літургійних чинів Теодором Мопсвестійським, який, зокрема, стверджує, що у прообразах перенесення дарів «ми повинні бачити Христа, якого виводять, який вирушає на страту, і який в наступну мить заново з'являється на престолі, щоб Його принесли в жертву» [29].

Зазначимо, що «Розп'яття», як свідоме протиставлення зображенню Благовіщення, розміщене також наприкінці ілюстрованого єрусалимського літургійного списку Starou 109 (кін. IX —

поч. ХІІ ст.), щоб до кінця, на думку вчених, витримати принцип чинопослідовності Служби Божої як символічного відображення спомину про Сина Господнього згідно зі здійсненням «божественного богоспасенного плану через Христове життя» [30].

Особливе поширення христологічних багатофігурних сюжетних композицій, зв'язаних з Різдом Христовим, земним життям Спасителя, що завершується Хресною дорогою Сина Божого на Голгофу і Його спасенним чином, який у римо-католицькій традиції ототожнюється з євхаристійною жертвою, спостерігається в пізньороманський та готичний періоди розвитку західно-європейської ангіопластики. Запозичені бароковою сакральною ангіопластиком, вони поступово засвоюються та розвиваються українською художньою традицією. Цьому формотворчому процесу значною мірою сприяли гравюри з ескізами золотарських виробів, що буквально «наводнили» майже всю Європу. Авторами цих проєктів були професійні митці та архітектори, такі як *Жан Лекорт*, *Жан Берен*, *Клод Беллен*, *Бартоломе-Естебан Мурільйо* та ін. [31]. Проте визначальним чинником розвитку цього «містичного шляху богопізнання» в українському християнському мистецтві періоду «остаточного утвердження барокової естетики» [32], стало, як вже зазначалося, богословське підґрунтя, зокрема включення Помісним собором 1629 року до обов'язкових церковних богослужінь, «запозиченого від Західної церкви» спасенного чину «Пасій» (Страстей Христових). Їх відправляли під час Великого посту [33].

Таким чином, фігура розп'ятого Спасителя, вигравірувана на келихові київського потира, не виступає іконообразом євхаристійного жертвоприношення, а символізує «відкупну за людські провини» смерть Сина Божого на хресті, що звершилася Воскресінням і Вознесінням Господнім [34]. Тож у контексті православного богослов'я, зображення Розп'яття на келихові Господнього потира є символічно-образним трактуванням возвищення Агнця на Великому Жертовнику і означає піднесення Пречистого Тіла перед св. Тайною євхаристійного жертвоспоживання. Отже, зображення кровного Богоспасенного чину на євхаристійній чаші символізує урочисте передпричасне піднесення «Достойного Хліба» і Його ламання (роздроблення) перед здійсненням Святої Трапези (св. Тайни Причастя). Таким чином, Розп'яття на келихові київського потира не є символічно-образним трактуванням євхаристійного канону, а виступає «єднальним посередником» між Благовіщенням та Успінням Пречистої Богородиці. У цьому сенсі розп'ятий на хресті Спаситель на київському потирі є відображенням найтрагічнішої сторінки земного життя Боголюдини, що звершилася найрадіснішою подією Христової Церкви — Воскресінням Божого Сина. Ці визначальні події сталися між архангельським Благовістом про Його Народження та Вознесінням Господнім.

При цьому важливо зазначити, що архімандритом Києво-Печерської лаври упродовж 1627–1632 (1632–1647 — митрополит) років був, як вже зазначалося, виважений прихильник «католицької крамоли», особливо її художньої культури — Петро Могила. Саме його звинувачує П. Куліш у поширенні «... по всій Київщині, Сіверщині і Полтавщині так званих фігур або розп'ять, подібних до католицьких. А оскільки богослужіння з наспівом і деякими формальностями, — продовжує палкий прихильник єднання з Москвою, — відрізняються від усталеного Могилою, і фігур чи розп'ять по московських дорогах взагалі не було видно, то й створюється враження, ніби руська віра — це одне, а московська — інше...» [35]. Отже, «католицьке» Розп'яття, викарбуване на євхаристійному євлогії, є прямим підтвердженням нашого припущення про те, що потир був виготовлений упродовж ХVІІ ст., найімовірніше, за часів Петра Могили (1596–1647), «остаточного, — за визначенням архієпископа І. Ісиченка, — утвердження барокової естетики в українському сакральному мистецтві» [36]. Тому не виключено, що й у Києво-Печерську лавру, зокрема до Успенського собору, євхаристійна чаша була офірувана архімандритом чернечої спільноти Петром Могилою або під час його перебування на митрополичому престолі. Це дає можливість конкретизувати час виготовлення священного потира, якого ми схильні назвати «могилянським», і віднести його до місцевих ранньобарокових творів першої пол. ХVІІ ст.

Підтвердженням цього є іконографічні особливості сюжету «Успіння Пресвятої Богородиці», зображеного в третьому картуші барокового плетіння кошика священної чаші. Іконні образи «Успіння», зокрема розміщення поясної фігури Христа Спасителя в рамках увінчаної серафимом півмандорли, дуже нагадує Його образ на титулі Євангелія львівського друку 1636 року. Однак Чудесне Вознесіння Богоматері на тлі Успенського собору з півсферичним завершенням бані, характерним для архітектури давньоукраїнських храмів, майже аналогічна до Його зображення та на

одній із гравюр у книзі «Артикул віри» (Київ, 1645) і подібна до більшості аналогічних гаптованих сюжетів «Небовзяття» на барокових священних ризах — покрівцях, фелонах і палицях [37].

Зазначимо, що саме упродовж першої пол. XVII ст. була дуже поширеною легенда про принесену грецькими майстрами в Київ, за переказами «печерських» хронографів [38], ікону «Успіння Богородиці». У цій легенді, вперше «списаній» у Києво-Печерському Патерику, вказується, що цей святий образ, посилаючи царгородських майстрів до Києва збудувати Велику Церкву, вручила їм сама Богородиця у Влахерні [39]. Від цього часу ікона, встановлена в збудованому за наказом Небесної Владичиці Успенському соборі, стала Покровом і водночас «сакральним центром» Печерського монастиря [40].

Отже, зважаючи на тогочасну надзвичайну популярність Печерської Чудотворної ікони, можна припустити, що дорогоцінна священна чаша з гравірованим на ній аналогічним сюжетом, була виготовлена спеціально для Успенського собору Києво-Печерської лаври. Отже, іконографічний репертуар євхаристійної чаші, виготовленій у XVII ст., завершується чудесним «Небовзяттям» Богородиці до Божого Престолу, що означає повноту Небесної Церкви, присутньої при відправі Божественної Літургії, яка благає Всевишнього Господа, щоб прийняв на свій Небесний Жертовник Ним освячені Чесні Дари та «уділив» їх вірним на вічне життя. Таким чином, деїсісна жертвоприносна й передпричасна молитва, обов'язкова в іконографічній програмі середньовічного й ренесансного священного посуду, на ранніх барокових («прокатолицьких») євхаристійних євлогіях змінюється багатофігурним, суголосним з «неспокійним бароко» Благовіщенням та Успінням Богородиці.

Отже, в образно-символічній мові іконографічного репертуару священного потира, започаткованого сюжетом «Благовіщення», поширеного також на тогочасних дискосах та в декорі священничих риз, що майже одночасно трансформується в систему оздоблення Царських Врат, поєднана світлоносна ідея Благої Вісті про непорочне народження Месії з Його мученицькою смертю на Хресному Дереві та Успінням Богоматері, що народила Сина Божого, принесеного Господом на довічну Небесну Потраву вірним Христової Церкви.

Отже, могилянська священна чаша із зображенням розп'ятого Спасителя, що не завершує євхаристійний чин, а є символом піднесення Небесного Хліба (Агнца) під час відправи Служби Божої, тобто є жертовним «посередником» між Благовіщенням та Успінням Пречистої Богородиці, належить до ранніх, однак повністю сформованих барокових творів церковного художнього мистецтва, виготовлених під безпосереднім впливом західноєвропейського християнського мистецтва, його виражальних іконографічних та ангіопластичних засобів. Найпереконливішим підтвердженням цього є зображення подібної форми євхаристійних чаш у згаданих тогочасних іконографічних джерелах. Це дає підстави стверджувати повсюдне побутування лілієподібних потирів, як у православних, так і в греко-католицьких українських храмах упродовж XVII ст.

Водночас наше дослідження є спробою окреслити необхідність пошуків новітніх шляхів вивчення церковно-обрядового мистецтва. Оскільки за методологією комплексного дослідження, розвинутою в працях сучасних дослідників духовно-естетичних основ християнського мистецтва, саме священні образи євхаристійного священнодійства, відтворені в іконографічній програмі священних євлогіїв, по-теософському осмислені в контексті символічно-образного тлумачення окремих чинів на кожному з етапів еволюції Служби Божої, є першоджерелом формування храмового мистецтва.

Отже, стильовий і стилістичний аналіз лілієвидного киево-печерського потира дає підстави стверджувати, що вже упродовж першої пол. XVII ст. українське золотарство, збагатившись свіжими формотворчими ідеями католицького бароко, досягає надзвичайно високого художнього рівня. Про це свідчать більшість очевидців та істориків християнського мистецтва. Зокрема Павло Алеппський, що 1654 року супроводжував Антіохійського патріарха Макарія до Москви, шлях якого пролягав через «землю козаків», був зачарований церковними коштовностями — срібнолитими лампадами, кадильницями, поставними свічниками й канделябрами, літургійно-обрядовими рукоийниками, «позлощенними» євангеліями, міднозолоченими панікадилами й особливо різнотипними золотими й срібними з позолотою священними «сосудами», якими були багаті тогочасні українські храми [41]. У не меншому захопленні він був і від іконографічного оздоблення храмів, системотворчим ядром якого «служить» Пресвята Євхаристія, первісно відображена на священному посуді: «Я бачив багато образів, починаючи з грецьких країн до цих місць, звідси до Москви, але ніде не бачив подібного або рівного цьому. Козацькі живописці запозичили красу малювання облич, кольору одягу від франкських і лядських живописців і тепер малюють православні ікони вже навчені і досконалі» [42].

Отже, біблійна герменевтика, яка передбачає встановлення першопричини і системний комплексний аналіз стильових і стилістичних ознак архітекτονіки та оздоблення, в тому числі художніх особливостей священних зображень, «прочитаних» у контексті символічно-образного трактування літургійних чинів, розвинутих християнським богослов'ям, на прикладі «могилянського» потира дає можливість стверджувати досить виразний прокатолицький розвиток іконографічного декору тогочасних євхаристійних євлогіїв, засвоєного і творчо переосмисленого згідно з реформаторськими заходами Помісної Церкви, здійсненими П. Могилою. Визначальним у цьому складному і не завжди однозначному формотворчому процесі на ранньому етапі було органічне поєднання новітніх художніх ідей та виражальних засобів з ідеологічними засадами євхаристійної еклезіології Східної Церкви — її православними догматичними, канонічними, літургійно-обрядовими та естетичними цінностями.

* Євлогій — походить від гр. *εὐλογία*, що дослівно перекладається як подяка або благословення. У християнських церковних обрядах рівнозначне поняттю *εὐαρστια*. Похідне від *εὐλογία* — *εὐλόγιοζ* означає благословенний, а вираз *εὐλόγησις* — благословенний хліб. У ранньохристиянські часи *εὐλόγιοζ(ών)* називали кошики, миси тощо для роздавання благословенного хліба після богослужіння. Згодом, внаслідок рівнозначності поняттю *εὐχαρστιοζ*, євлогіями стали називати євхаристійні потири і диски, дарохранільниці і дароносиці, тобто посудини, у яких звершується св. Безкровна жертва і «переховуються» Пресвяте Тіло і Пречиста Кров Христа Сина Божого. Євлогіями іноді називають розміщені на всенічнику литійні посудини, в яких освячують під час литії хліб, пшеницю, миро та оливу.

1. *Жолтовський П.* Малюнки київсько-лаврської іконописної школи. 1728–1760. Альбом-каталог. — К., 1982; *Логвин Г.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. — К., 1968; *Запаско Я.* Українська рукописна книга. Пам'ятки книжкового мистецтва. — Л., 1995. — С. 107–115; Українське бароко (Візантія і Захід) // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Випуск другий. — К., 2001. — С. 7–12; *Найден О.* Українське бароко. Загальні риси. Специфіка історичного функціонування // Мистецтвознавство України. — К., 2001. — С. 25–33; *Макаров А.* Світло українського бароко. — К., 1994; *Овсійчук В.* Майстри українського бароко. — К., 1991; Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. — Л., 1996. — С. 337–471; *Степовик Д.* Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. — К., 1982; Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. — К., 1986; Історія української ікони Х–XVIII століть. — К., 1996.
2. *Новицька М.* Вишивання і гаптування // Історія українського мистецтва у 6 томах. — К., 1967. — Т. 3. — С. 372–380; *Кара-Васильєва Т. В.* Літургійне шитво України XVI–XVIII ст. — К., 1996; *Жолтовський П.* Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. — К., 1973; Метал. Декоративно-ужиткове мистецтво другої половини XVII–XVIII століття // Історія українського мистецтва. — Т. 3. — С. 341–354; *Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. — К., 1970; *Дроздов В.* Датоване культове срібло XVII ст. в Чернігівському державному історичному музеї // Чернігів і північне Лівобережжя. — К., 1928. — С. 328–341; *Шербаківський Д.* Оправи книжок у київських золотарів в XVII–XVIII ст. — К., 1926.
3. *Макаров А.* Світло українського бароко. — К., 1994. — С. 7–14; *Степовик Д.* Стильовий ренесансно-бароковий синтез // Історія української ікони. — С. 51; *Боньковська С.* Церковна металопластика у системі християнського декоративного мистецтва. З історії розвитку і методів дослідження // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. — 2004. — Вип. 5. — С. 134, 142.
4. *Федорів Ю.* Історія Церкви в Україні. — Люблін, 1991. — С. 169–170, 180–196, 225–226; *Жуковський А.* Петро Могила й питання єдності церков. — К., 1997; *Ісіченко І.* Історія христової Церкви в Україні. — Харків, 2003. — С. 184, 190–192.
5. *Бирюкова Н.* Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков. — М., 1972.
6. *Жолтовський П.* Малюнки київсько-лаврської іконописної школи. 1728–1760. Альбом-каталог. — К., 1982; *Логвин Г.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. — К., 1968; *Запаско Я.* Українська рукописна книга. Пам'ятки книжкового мистецтва. — Л., 1995. — С. 107–115; Українське бароко (Візантія і Захід) // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Випуск другий. — К., 2001. — С. 7–12; *Макаров А.* Світло українського бароко. — К., 1994; *Овсійчук В.* Майстри українського бароко. — К., 1991; Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. — Л., 1996. — С. 337–471; *Степовик Д.* Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. — К., 1982; Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. — К., 1986; Історія української ікони Х–XVIII століть. — К., 1996. — С. 63–84.
7. *Шербаківський Д.* Оправи книжок київських золотарів в XVII–XVIII ст. — К., 1926; *Дроздов В.* Датоване культове срібло XVII ст. в Чернігівському державному історичному музеї // Чернігів і північне Лівобережжя. — К., 1928. — С. 328–341; *Новицька М.* Вишивання і гаптування // Історія українського мистецтва у 6-ти томах. — К., 1967. — Т. 3. — С. 372–380; *Жолтовський П.* Метал. Декоративно-ужиткове мистецтво другої половини XVII–XVIII століття // Історія українського мистецтва. — Т. 3. — С. 341–354; *Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. — К., 1970 — С. 72–142; *Кара-Васильєва Т.* Літургій-

- не шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. — К., 1996; Українське бароко і літургійне шитво XVII–XVIII століть // Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Л., 1998. — Т. 226. — С. 94–116; *Боньковська С.* Художні особливості священного посуду другої пол. XVII — поч. XVIII ст. Формування основних типів, тектоніка, декор // Народознавчі Зошити. 2000. — № 3. — С. 487–507.
8. *Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. — К., 1970. — С. 425; *Боньковська С.* Художні особливості священного посуду другої пол. XVII — поч. XVIII ст. — С. 487–507.
 9. *Боньковська С.* Священний посуд XVI — першої половини XVII ст. у контексті євхаристійного канону // Мистецтвознавство. — 2002. — С. 9–22; Національний музей у Львові. Фонд металу. — Інвентарний номер Д–1528.
 10. *Жолтовський П.* Метал // Історія українського мистецтва. — Т. 2. — С. 375–388; *Петренко М.* Українське золотарство. — С. 50–67; *Боньковська С.* До питання розвитку євхаристійного посуду XIV — поч. XVII ст. // Наукові записки. Серія: мистецтвознавство. — Тернопіль, 2000. — № 2 (5). — С. 92–96; *Боньковська С.* Священний посуд XVI — першої пол. XVII ст. у контексті євхаристійного канону. — С. 9–22.
 11. Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник. Фонд дорогоцінного металу. Інв. № ; *Петренко М.* Українське золотарство. — С. 77–78; *Мишинева О.* Художній метал // Скарби Києво-Печерської лаври. Альбом. — К., 1997. — С. 244. — Іл. 176.
 12. *Маркова Г.* Западноевропейское искусство XV–XIX веков // Государственная Оружейная палата Московского кремля. — М., 1969. — Табл. 143. Батько Альбрехта Дюрера — Альбрехт Дюрер Старший був визначним ювеліром перехідного, а тому складного періоду, що припадає на рубіж пізньоренесансного та ранньобарокового мистецтва.
 13. *Мишинева О.* Скарби Києво-Печерської лаври. — С. 190. — Іл. 175.
 14. *Антониевы сосуды // Древности Российского государства.* — М., 1849. — Отд. 1. — С. 98–100; *Урешова Либуше.* Золотое серебряное дело. — С. 255. — Іл. 323. *Даркевич В.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.) // Археология СССР. Свод археологических источников. — М., 1960. — Вып. Е1–57. — С. 46–47. — Табл. 27/1; — С. 48. — Табл. 27/3; *Schnutgenn Al., Witte Fr. Zeitschrift fur Christliche Kunst. Dusseldorf,* 1913. — Т. 26. — Sp. 276. — Abb. 13. — Т. 25. — Sp. 56. — Abb. 25; *Kloczowski J. Kosciol katolicki a kultura artystyczna w dziejach Polski przedrozbiorowej // Skarby sztuki sakralnej. Wiek X–XVIII. — Warszawa,* 1999. — S. 26–28. — Tabl. 18–20; *Kelich // Słownik terminologiczny sztuk piernych. — Warszawa,* 1997. — S. 182; *Samek J. Polskie złotnictwo. — Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk — Łódź: Ossolineum,* 1988. — Rys. 16; *Regulska Grazyna. Gotyckie złotnictwo na Śląsku. — Warszawa: Instytut Polskiej Akademii Nauk,* 2001. — S. 124, 172. — II. 5, 6.
 15. *Степовик Д.* Історія Української ікони. — К., 1999. — С. 5.
 16. *Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. — С. 425.
 17. *Овсійчук В.* Крвавич Д. Оповідь про ікону. — Л., 2000. — С. 179–180.
 18. *Кара-Васильєва Т.* Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття). — С. 88, 90.
 19. *Шульц Ганс Йоахим.* Візантійська Літургія. Свідчення віри та значення символів. — Л., 2002. — С. 156–157.
 20. *Шульц Г.* Візантійська Літургія. — С. 159.
 21. *Соловій М.* Божественна Літургія. Історія — розвиток — символіка. — Л., 1999. — С. 64–64, 95, 180.
 22. *Шульц Ганс Йоахим.* Візантійська Літургія. Свідчення віри та значення символів. — Л., 2002. — С. 210–211.
 23. *Свенціцький І.* Галицько-руське церковне малярство XV–XVII ст. — Л., 1914. — С. 52.
 24. *Mistrz Zwiastowania z Aix. Zwiastowanie. 1445 // Edit Lajta. Malarstwo francuskie. Od gotyku do renesansu. — Warszawa,* 1974. — Tabl. 19.
 25. *Шульц Г. Й.* Візантійська Літургія. — С. 215.
 26. *Ісіченко І.* Зазнач. праця. — С. 184.
 27. Енциклопедія українознавства. — Париж, Нью-Йорк, 1996. — С. 1632. У кн.: Жуковський А. — С. 183.
 28. *Шульц Г. Й.* Візантійська Літургія. — С. 207
 29. Там само. — С. 69.
 30. Там само. — С. 164.
 31. *Урешова Либуше.* Золотое и серебряное дело. — С. 259; *Щербаківський В.* Українське мистецтво. — К., 1995. — С. 202–203.
 32. *Ісіченко І.* Зазнач. праця. — С. 191.
 33. *Жуковський А.* Зазнач. праця. — С. 175; *Ісіченко І.* Зазнач. праця... — С. 183.
 34. *Шульц Г.* Зазнач. праця. — С. 173.
 35. *Жуковський А.* Зазнач. праця. — К., 1997. — С. 168.
 36. *Ісіченко І.* Зазнач. праця. — С. 191.
 37. *Логвин Г.* Гравюри українських стародруків XIV–XVIII ст. — К., 1990. — Іл. 147. — Іл. 194; *Кара-Васильєва Т.* Зазнач. праця. — С. 30, 31, 33.
 38. *Луцко В.* Печерська ікона Успіння Богородиці: легенда і дійсність // Родовід. Наукові записки до історії культури України. — К., 1994. — Ч. 9. — С. 66.
 39. Києво-Печерський патерик. — К., 1931. — С. 5–6; К., 2001. — С. 15.
 40. *Жишківич В.* Пластика Русі-України. X — перша половина XIV століть. — Л., 1999. — С. 147.

41. *Алеппский П.* Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидияконом Павлом Алеппским // Чтение в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. — М., 1897. — Кн. 4. — С. 22, 45, 49, 52, 59, 62, 71, 79.
42. Там само. — С. 425.

*Ольга Гладун
(Черкаси)*

ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИЙ І НАЦІОНАЛЬНИЙ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ

Незворотність глобалізаційного процесу, що призводить до загальної культурної уніфікації, нівеляції національної своєрідності, загрози маргіналізації, вимагає осмислення. Глобальні зміни відбуваються сьогодні на всіх рівнях життя, однак найяскравіші й найвідчутніші вони у сфері візуальної комунікації, яка набуває ознак формотворчої структури сприйняття буття.

Засоби масової комунікації стали не тільки основним каналом отримання інформації, способом залучення людини до світу та його подій, а й важливим чинником, що трансформує всю систему духовного виробництва. Вони творять певний інформаційний моносвіт, особливу «інфосферу» (за А. Костіною), яка володіє рисами глобальності як принципово нове середовище існування сучасної людини. Її особливостями стають універсальність і тотальність розповсюдження. З приводу цього виникає занепокоєння, що нова інформація виявиться здатною знищити, загубити, хаосувати попередній інформаційний комплекс.

Провідною тенденцією розвитку сучасного суспільства стала інтеграція новітніх масових інформаційних та комунікативних технологій і соціальної системи. Так, конференція організації *IKOGRAGA* (2002 р., м. Брно, Чеська Республіка) була присвячена проблемі «Інтеграція / Ідентичність». Мова йшла про пошук власної сутності у графічному дизайні. «Дискусія навколо цього питання наочно показала продовження розвитку одвічного прагнення будь-яких груп людей бути схожими на себе самих, виділятися серед інших саме своїми характерними рисами. Усе це демонструвало природну й цілком здорову тенденцію пошуку ідентичності та реакцію спротиву на глобалізаційне нівелювання всього підряд, що має місце в сьогоднішньому світі» [3, 124]. Виникла необхідність на новому рівні осмислити основоположні поняття культури, а саме: внутрішнє-зовнішнє, своє-чуже, відоме-невідоме, та заново звести нові межі між власним середовищем існування і чужим універсумом.

Сьогодні границі нашого внутрішнього дому завдяки засобам масової комунікації стали надто прозорими. Автор праці «Історія графічного дизайну» Ф. Меггс уже період 1950–1990-х років визначає як «епоху інформації: графічний дизайн у глобальному селі» та відмічає початок глобального діалогу, коли «дизайн перетнув національні кордони, поширюючись від традиційних центрів у кожен куточок планети» [8, 414]. В. Даниленко зазначає: «У цьому сенсі весь світ може уявлятися як один великий мегаполіс... Однак сучасна «друга природа», занадто технологізоване штучне середовище — наслідок освоєння та обживання «першої природи» — сама набуває властивостей природоподібного стихійного явища, і в цьому сенсі стає зовнішньою, чужою людині» [3, 126]. Дослідник вказує на конфлікт людини з освоєним середовищем, який загострився й через дематеріалізацію нових засобів комунікації — «каналів проникнення зовнішнього світу у простір життя» [3, 127].

В. Косів у роботі «Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст.» вводить до наукового обігу поняття «національна модель графічного дизайну» та розглядає останній за наявності сукупності комунікативних і формальних особливостей на прикладі найпотужніших (сформованих) національних моделей шести країн [4]. З'ясовуючи відмінності у формальних прийомах проектування, він відзначає, що результатом глобалізаційних тенденцій у графічному дизайні зазначеного періоду є уніфікація прийомів проектування, яка значною мірою була зумовлена процесами, що відбувалися поза мистецькою та дизайнерською сферою. Даний феномен осмислюється в широкому діапазоні і з різних точок зору, що дозволяє автору підвести підсумки: «Формуванню наднаціонального графічного вираження сприяли: транснаціональна

економіка, політика інтеграції, розвиток засобів інформації та комунікації, міжнародне спілкування професіоналів, розвиток нових технологій» [4, 177].

Аналізуючи комунікативні якості графічного дизайну, В. Косів робить висновок, що «складність і різноманітність процесів, які відбувалися у графічному дизайні другої половини ХХ ст., застерігає від однозначних формулювань стосовно цього періоду та зауважує, що «різні (інколи протилежні) течії та напрямки часто співіснували в одній країні. У графічному дизайні, з одного боку, відображалися зміни суспільного життя, а з іншого, — як особливий інструмент спілкування, він сам формував нові погляди і цінності, в тому числі й ті, що знайшли втілення у ХХІ столітті» [там само]. На думку В. Косіва, «відсутність унікальних комунікативних та формальних підходів ... не дозволяє говорити про сформовану національну модель» (в Україні — *О. Г.*) [4, 175], а «причинами використання національних мотивів у творах графічного дизайну є їхні ідентифікаційні властивості» [4, 176].

Вказуючи на відсутність загальної моделі українського дизайну, В. Даниленко пропонує авторську футуристичну проєкцію, що, на думку дослідника, має бути утворена від перманентного перехрещення вертикалі (національне) та горизонталі (глобалізаційне). Він переконаний, що «таке перехрещення даватиме нову своєрідну культурну якість у дизайні, яка не може з'явитися більше ніде, бо ніде не існуватиме комбінацій з таких само інгредієнтів» [2, 222]. На думку В. Даниленка, «розвиток національно орієнтованого дизайну в Україні є можливим лише у стані єдності та суперечності національного і глобального» [там само]. Він вважає, що «дизайнерська сфера України має певні передумови для розвитку в ній національно орієнтованого дизайну», визначаючи дії, спрямовані на дизайнерську освіту пріоритетним напрямком активності у сфері дизайнерської культури України [2, 213].

Таким чином, сучасна теоретична думка щодо глобалізаційних / національних процесів у мистецтві графічного дизайну демонструє пошук вираження власної автентичності, успіх якого в Україні багато в чому залежить від розбудови першої ланки професії — дизайн-освіти.

Результати дослідження. Графічний дизайн — унікальне мистецтво, яке знаходиться одночасно у двох вимірах: образотворчості і проєктності (художньому й раціональному). Сьогодні воно «організує простір і час у системі комунікації, стає надкомунікацією» [9], візуальною мовою інформаційного суспільства, де утверджується новий тип культури, який Е. Тоффлер (автор концепції «третя хвиля») визначає як кліп-культуру.

З одного боку — ця культура «формує такі унікальні форми сприйняття, як «заппинг», коли шляхом невпинного переключання каналів ТВ створюється новий образ, що складається із обривків інформації й уламків вражень. Цей образ не потребує підключення уваги, рефлексії, осмислення, тут увесь час відбувається «перезавантаження», «оновлення» інформації, коли все вперше побачене практично без часового розриву втрачає своє значення, старіє» [5, 159–160]. За таких умов «інформація перестає бути носієм істинності, перетворюючись в самостійну сутність, поряд з реччю чи енергією. Екранні образи моделюють реальність і програмують діяльність людини, задаючи соціальний простір і соціальний час, і виступають одним із найголовніших інструментів формування системи цінностей, стереотипів поведінки і самої ідентифікації особистості» [5, 231].

З іншого боку — українському мистецтву притаманна орієнтація на традицію. Селяни, які складали переважну більшість населення України, з року в рік виконували цикл землеробства. З циклічністю часу пов'язані обрядовість, ритуали. Така орієнтація на відтворення природних та життєвих циклів формувала і сприйняття світу. Звичайно, що в такому суспільстві нормою, яка встановлює духовні і практичні, інтелектуальні й діяльнісні сфери активності людини, що наслідуються й поновлюються через його «другу природу», є традиція. Традиція виступає як норма, явлена в минулому, що зберігає здатність виявляти свій вплив на сьогодишню діяльність і світорозуміння [5, 196].

Звідси й такі особливості художньої творчості в Україні, як неявне цитування, загальноприйняте запозичення, величний характер істини. Однією з найсуттєвіших функцій традиції є здатність підтримувати в рівновазі вже існуючу соціальну систему, поновлюючи суспільні стереотипи поведінки, ціннісні установки.

Слід також вказати, що з розвитком виробництва в містах складався новий, менш регламентований тип мислення, особливості якого меншою мірою визначалися традицією. Промислове місто відходило від впливу патріархальної ситуації, ставало більш вільним від стереотипів. Хоча, як наголошує Л. Левчук, вирішальну роль у формуванні й розвитку українського мистецтва завжди відігравав етнічний спадок, сутнісну основу якого становлять стійкість і тенденція до витривалості [6, 234–235].

Сьогодні в графічному дизайні України виділяються два вектори розвитку, які умовно можна визначити як «глобалізаційний» та «національний». Слід вказати, що мова йде про мистецтво (в Україні, на жаль, ще багато в чому переважає «лагідно-узгоджувальний» варіант аматорського підходу, однак ці «хвороби росту» вважаємо тимчасовими).

Розглядаючи сучасний графічний дизайн у ракурсі національної орієнтованості, слід відзначити його активність у царині трьох досить своєрідних мистецьких шкіл, які ніколи не відрізнялися єдністю теоретичних, методичних і педагогічних принципів. Усе найцікавіше було пов'язане з особистістю того чи іншого педагога. У результаті дана галузь не має єдиної скоординованої системи освіти, проте відзначається динамічністю педагогічних експериментів у галузі проектування. Незважаючи на залучення західного досвіду й новітніх технологій, школи утримують традиційну національну орієнтацію.

Тож загальна картина графічного дизайну в Україні є вельми різноманітною: особливістю її формування став регіональний чинник — Харків, Київ, Львів, якіюсь мірою Одеса / Крим, серед яких найпотужнішим залишається Харків, що зумовлено історично.

Слід згадати, що в 1920-х — на поч. 1930-х років у контексті загального культурного піднесення Харкова, в активних пошуках його майстрами-графіками адекватної часу художньої мови, тут склався потужний формотворчий потенціал, який згодом став однією з найцінніших ланок культурної традиції регіону. Українізація та орієнтація мистецтва на «виробничі» форми відбилася на характері системи вищої художньої освіти. Надалі художньо-промисловий напрямок як пріоритетний то відкидався, то знову поновлювався, ставши врешті-решт основним.

У Харкові станкові й дизайнерські форми розвивалися поруч, впливали, доповнювали й збагачували одна одну. Символічне за своєю природою мистецтво графічного дизайну, що безпосередньо оперує символами і знаками, вбирало в себе традиції станкової графіки, яка, у свою чергу, інтуїтивно спиралася на символізм українського мистецтва [1, 73], прагнучи своєрідної краси форми, пропорційності, гармонійності, внутрішньої упорядкованості. Варто наголосити, що станкові форми мають гостро особистісний характер і розглядаються автором статті як антитеза глобалізації.

Сьогодні, збагачуючись й урізноманітнюючись прийомами станковізму, графічний дизайн Харкова разом з тим апелює до раціональності швейцарського дизайну (типографіка Е. Рудера) і найбільше (у порівнянні з іншими мистецькими осередками) зберігає зв'язок із російським візуально-комунікативним середовищем. Така ситуація пояснюється схожістю української та швейцарської ментальності й тривалим існуванням єдиного культурного простору (СРСР), вивченням (у часи становлення спеціальності в 1960-х роках) досвіду ВХУТЕМАСу, активними творчими взаєминами з дизайнерами Росії сьогодні. Сучасний харківський графічний дизайн вбирає досягнення різних світових шкіл: майстер-класи, які проводять визначні дизайнери світу збагачують його прийомами й формами (наприклад, Міжнародна триєнале екологічного плаката «4-й БЛОК»).

Розбудовою національно орієнтованого графічного дизайну в Харківській державній академії дизайну і мистецтв опікується професор В. Лесняк. Даний процес відбувається через використання декоративно-вжиткових здобутків народного мистецтва, через актуалізацію трансформованої пластичної мови В. Єрмілова, Г. Нарбути, В. Кричевського, А. Страхова та ін. і створення на даній основі нової якості — «об'ємного» постмодерністського символічного мовлення. Тематично це здійснюється як апеляція до образів визначних особистостей України, створення акцидентних шрифтів, різноманітних іміджевих стилів, графічної візуалізації рекламних акцій художніх заходів тощо. Залучення стилістики попередніх періодів українського мистецтва та вживлення її в сучасний контекст, свобода трансформацій, живописність, чуттєвість, підкреслена рукотворність, а інколи й навмисне порушення класичних модерністських композиційних норм — прикметно для постмодернізму в цілому і харківського графічного дизайну, зокрема, коли головним критерієм якості залишається естетичність.

Зауважимо, що естетичне відчуття дійсності притаманне взагалі національному мистецтву, яке інтуїтивно чи свідомо шукає опору перш за все в традиційних, напрацьованих усередині даної культури принципах художньої виразності.

Так, семантичне поле графічного дизайну Києва вбирає стилістику Г. Нарбути й набутки плакатної майстерні В. Касіяна та його учнів. Збагачене академічними станковими традиціями та книжковою графікою, це явище вимагає окремого дослідження, але навіть на перцептивному рівні сприйняття стає очевидним, що графічний дизайн київської мистецької школи на генетичному рівні апелює до традицій барокової української мініатюри й графіки стилю модерн. Трансформувались у постмо-

дерністичні утворення, дана галузь відзначається надзвичайно високим рівнем естетичності (прикладом тому можуть бути дипломні роботи під керівництвом професора В. Шості, НАОМА).

У Львові графічний дизайн (вжиткова графіка — термін першої пол. ХХ ст.) також існував від самого початку становлення професії, реалізуючись у знаках, екслібрисах, плакатах-афішах тощо. Живлячись від потужного декоративного струменя (що зараз також відносимо до дизайну), у 1990-х роках він виокремився у самостійну галузь і за останній час сформував власне, досить своєрідне обличчя. Володіючи розгалуженою дизайнерською специфікою, львівське мистецьке середовище сприяло багатогранності графічної мови. Тут існувала надзвичайна різноваріантність у підходах щодо графічного дизайну — від знакової узагальненості торгових марок та екслібрисів, в яких розкриваються національні особливості на рівні змісту, до плакатів, що вбирали в себе традиції львівської станкової графіки. На нашу думку, саме у Львові національні прояви були найхарактернішими в творчості професійних майстрів за радянського періоду. Відповідно в Харкові більшою мірою (у порівнянні зі Львовом) проявлялися уніфіковані модерністські тенденції.

Ми вважаємо, що саме на терені львівського мистецького середовища за сприятливих умов економічного розвитку міста найшвидше може сформуватися стійке локальне утворення національного графічного дизайну, вбачаючи наявність усіх культурних передумов для його успішного розвитку. Щодо взаємодії національних особливостей і творчих процесів С. Хан-Магомедов зазначає, що органічний взаємовплив відбувається тоді, коли національні особливості «не помічають, не акцентують на них уваги, а це можливо тільки у тому випадку, коли художник і споживач по-справжньому відчують своєрідність свого рідного мистецтва» [7, 224]. На нашу думку, саме Львову притаманна така якість (в інших регіонах вона має дещо розмиті прояви). Національні особливості тут проявляються не як цитування, декорування, вживлення тощо, привнесені потужною традицією: вони існують насамперед у характері образного ладу художнього твору і проявляються на стилістичному рівні. У львівській графіці протягом ХХ ст. сформувались усталені прояви формального вираження, що складають специфічну своєрідність графічної мови культурної столиці України.

Утім, слід вказати на найкращі економічні показники для розвитку графічного дизайну в Києві: тут сконцентровано більше половини бюджету ринку рекламних дизайнерських послуг і менше половини — в регіональних центрах.

Особлива тема — відеодизайн. З огляду на центральні телеканали, як на наш погляд, він спромігся досягти найбільшої національної автентичності. Йому притаманні різні ступені національного прояву: від цитування, наслідування, вживлення і трансформації формальних прийомів в сучасний контекст до відображення естетичних особливостей світосприйняття української нації. Слід вказати і на існування уніфікованих наднаціональних тенденцій, наприклад, в показі новин, що цілком закономірно. З огляду на заставки українських телепрограм, які володіють глибокими структурами національних проявів («Ера», «Тоніс» тощо) уявляється, що чим сильнішим буде процес глобалізації, тим в більше українська нація буде «боротися» за самовизначення.

Нині розвиток графічного дизайну в Україні протікає в складному процесі взаємодії та зіткненні різноманітних концепцій, економічних, організаційних і стилістичних форм як перенесених з Європи, Росії, так і своїх, що виникли на основі віками напрацьованих культурних звичаїв, естетичних ідей, художніх форм. Однак «сама національна форма, без урахування особливостей національного синтаксису комунікації, не творить національного стилю» [4, 175].

Умовно визначаючи два напрямки розвитку графічного дизайну як «глобалізаційний» (реалізований більше дизайн-продукцією сучасних українських агенцій та студій) та «національний» (представлений проектами мистецьких шкіл), варто вказати на формування третього — «змішаного напрямку» (в галузі дизайн-освіти). За сприятливих умов з нього може прорости самостійна якість (модель/моделі) українського графічного дизайну. Так званий «змішаний напрямок» утворюється від переплетіння привнесених уніфікованих форм проектування, нових технологій і традиційного національного світосприйняття, в основі якого лежить розуміння доцільності як естетичної категорії та гармонійне поєднання функціонального й художнього.

Крім того, як демонструє історія українського мистецтва, починаючи від Київської Русі, українська нація завжди вміла переплавляти чужий досвід і на його основі створювати нову якість.

Наприкінці потрібно додати, що класичне поняття «модель» передбачає певну сталість, яка на сьогодні в графічному дизайні навряд чи можлива, тому вона (модель) має набути нових, динамічних якостей. Мистецтво графічного дизайну багато в чому — мистецтво одного дня, яке

створює візуальний простір сучасної людини. І те, яким буде цей простір, уніфікованим чи особистісним, одноманітним чи своєрідним, хаосогенним чи упорядкованим, залежить від нашого ставлення до себе самих і до привнесеного ззовні.

Отже, зняття напруженості між двома полюсами розвитку в глобалізаційному та національному варіанті і прийняття їх як рівноправних має визначити специфіку підходу до графічного дизайну як основного засобу візуальної комунікації сучасного суспільства. Процес глобалізації, на нашу думку, не може «розмити» глибинний пласт українського культурного етносу, який є фіксатором генетичної сталості. Як існують сили, «що зберігають», так завжди з'являються сили, «що змінюють». Такою незворотною силою є глобалізація, прояви якої найбільше відчутні саме в засобах візуальної комунікації. Нині формування національно орієнтованого графічного дизайну відбувається на рівні навчальних закладів — мистецьких шкіл Харкова, Києва, Львова за регіональним принципом. Своє дослідження як унікального явища національного мистецтва вимагають художньо-промислова графіка 1920–1930-х років, плакат 1950–1980-х років, товарний знак 1960–1970-х років.

1. *Гладун О.* Харківська школа графіки (друга половина ХХ століття) / Дис. ... канд. мист.: 17.00.05. — Х., 2005.
2. *Даниленко В.* Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія. — Х., 2005.
3. *Даниленко В.* Нові погляди на дизайн промисловий, графічний, середовищний // Дизайн-освіта 2003: досвід, проблеми, перспективи // Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-методичної конференції, 24–28 березня 2003 року, м. Харків / за загал. ред. Даниленка В. Я. — Х., 2003. — С. 120–126.
4. *Косів В.* Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст. / Дис. ... канд. мист.: 05.01.03. — Л., 2003.
5. *Костина А.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. — М., 2005.
6. *Левчук Л.* Етнічне, національне, загальнолюдське у мистецтві // Естетика. — К., 1997. — С. 233–246.
7. *Хан-Магомедов С.* Национальное и интернациональное в современной архитектуре // Интернациональное и национальное в искусстве. — М., 1974. — С. 200–274.
8. *Meggs P.* *History of Graphik Design.* — New York, 1998.
9. www.prdesign.ru/design1.html

*Артём Деревянко
(Харьков)*

ПРОИЗВЕДЕНИЯ С. И. ВАСИЛЬКОВСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СОБРАНИЯХ ХАРЬКОВА: ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИЙ И ПРОБЛЕМЫ СОХРАННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ

С. И. Васильковский и Харьков

Согласно метрическим записям Сергей Васильковский родился в г. Изюм 7 (19) октября 1854. В близком семейном кругу Васильковских были и представители традиционной национальной культуры, например Федор Васильковский, дед художника, который занимался чумацким промыслом, и новая украинская интеллигенция — Владимир Александров, известный писатель и композитор. Семья Васильковских переехала в Харьков в 1861 г., поселившись в р-не Москалевки [1, 6–7; 11].

С 1864 Сергей Васильковский начинает посещать подготовительные классы и поступает в Первую гимназию. В период обучения проявились таланты Васильковского в музыке и рисовании. Тягу к живописи поддержал учитель С. Васильковского — Дмитрий Иванович Безперчий, который получил художественное образование в харьковских художественных классах под руководством выпускника Петербургской академии искусств, академика исторической и портретной живописи, Ивана Семеновича Саблукова [1, 18].

Существует версия, что С. Васильковский посещал школу М. Ивановой-Раевской, хотя этот факт остается окончательно не выясненным, поскольку не существует четких документальных указаний [2, 41; 1, 2–35; 3, 7]. Согласно данным М. Безхутрого, юный Васильковский, по совету Д. Безперчего [1, 26], продолжал углублять художественную квалификацию в классах рисования, открытых

в Харькове Марией Дмитриевной Ивановой-Раевской, первой профессиональной женщиной-художником, аттестованной главным художественным заведением российской империи.

Юный С. Васильковский имел возможность также посещать картинную галерею Харьковского университета, где хранились полотна старых европейских мастеров и выдающихся современных художников. Не обходили стороной Харьков и заезжие выставки, бывали с лекциями известные «передвижники». Как справедливо отмечают исследователи, в то время Харьков был художественно развитым городом [2, 13].

Получив хорошую базовую подготовку, Васильковский с первой попытки поступил в Петербургскую академию искусств осенью 1876 года. Однако, духовная связь с Слобожанщиной не прерывалась, прежде всего, благодаря ближайшему окружению. Среди коллег и друзей С. Васильковского по Академии, видное место занимали его земляки — П. Мартынович, О. Слэстхон, М. Беркос, М. Самокиш. Судя по мемуарам, слобожанское «землячество» помогало не только существовать в довольно спартанских условиях академической жизни, но и вдохновляло на поиски сюжетов, связанных с живописной природой и бурной историей Украины.

Во время обучения, С. Васильковский ощутил значительное влияние своих учителей-пейзажистов — М. Клодта, В. Орловского, которые в своих работах не обходили украинские мотивы. Вообще, в этот период, отмеченный подъемом демократического движения, украинская тематика получает широкую популярность. Васильковский также всегда искал вдохновение в родных краях, приезжая на Харьковщину. Написанные во время таких посещений этюды, он разрабатывал в дальнейшем в Петербурге, создавая живописные полотна. Как известно, малую золотую медаль Академии Васильковский получил за пейзаж «Утро. Отара в степи» (1884), а большой золотой медалью был отмечен за картину «По Донцу» (1885). Обе работы, которые принесли С. Васильковскому первое серьезное признание, были навеяны слобожанскими мотивами и исполнены на основе материалов по результатам его летних поездок на Украину [2, 24].

Получив золотую медаль, а вместе с ней и право на пенсионерское пребывание за границей, С. Васильковский вместе с земляком, М. Самокишем, выехал во Францию (1886—1888). Однако С. Васильковский вернулся на Харьковщину на два года раньше возможного срока заграничной стажировки и, по мнению исследователей, это свидетельствует о следовании демократическим тенденциям, среди которых отмечается и патриотизм, приверженность к родному краю [2, 39].

Творческие отчеты С. Васильковского в Академии искусств частично отражены в академических выставках, подтверждая высокое профессиональное качество его работ и, одновременно, являясь зачином дальнейшей «региональной» слобожанской направленности не только его художественных но и индивидуальных пристрастий. По названиям его работ и авторским подписям можно представить целую «географию» Слобожанщины, начиная от околиц Харькова и продолжая более отдаленными местами: Журавлевка, Кураж, Коробовы хутора, Мерефа, Полтава, Опшняя и т. д.

Историческая живопись С. Васильковского также принадлежит к местному культурному наследию не только по формальным признакам, поскольку степные просторы, на которых разворачиваются сцены казацкой или чумацкой жизни, имеют вполне реальную натурную основу, выполненную на слобожанских пленерах. Так же представляют историю края и две работы, посвященные конкретным историческим фактам — «Осмотр Петром I Харьковской крепости в 1705 году» и «Выборы полковником Мартина Пушкаря».

Наконец, харьковская жизнь в ее социальном и политическом движении, отражалась С. Васильковским в многочисленных карикатурах (акварелью, тушью, карандашом), однако от этого наследия автора, с ярко выраженными индивидуальными пристрастиями и отношениями творца с окружающей действительностью, к сожалению, осталось очень мало [2, 128—130].

Отдельным важным общественным вкладом художника стала его гражданская деятельность, в которой также предстают его убеждения и человеческие качества. Хотя педагогической работой художник не занимался, он считал необходимым развивать художественную жизнь в Харькове. Именно поэтому вошел в состав инициативной группы, состоящей из известных городских деятелей, которая в 1894 году начала деятельность по организации Харьковского художественного училища.

Пребывая членом городской музейной комиссии, принимал участие в подготовке выставки к XII археологическому съезду, который имел чрезвычайно важное значение, не только для развития науки, но и для расширения общего интереса к истории и древностям Украины.

Формирование музейных коллекций

Изучая живописные коллекции Слобожанского региона, в которых хранятся произведения Сергея Ивановича Васильковского, мы приходим к выводу, что именно Харьков сыграл основную роль в их формировании, так как именно собрания Харькова, в результате музейных обменов и передач, стали источником распространения творческого наследия художника. В 1917 году С. И. Васильковский передал, согласно своему завещанию, 1348 работ в коллекцию Харьковского городского художественно-промышленного музея [4]. Передавая картины, Васильковский собственноручно составил опись, пронумеровав все работы. К сожалению, опись, как и архив художника, погибли во время Второй мировой войны, и узнать, какие работы были переданы лично Васильковским, можно лишь по старым музейным спискам и номерам, которые сам автор проставил на лицевой, либо оборотной стороне работ. Согласно музейным документам, хранящимся в Харьковском художественном музее (ХХМ), считается, что в современной коллекции музея хранится только 4 акварели из первоначального собрания работ С. И. Васильковского, но при изучении инвентарных номеров на оборотных сторонах работ автором статьи было сделано предположение, что еще около четырех масляных работ также относятся к коллекции Харьковского городского художественно-промышленного музея (ХГХПМ). В данный момент ведется исследование, направленное на то, чтобы подтвердить это предположение.

Коллекция ХХМ

Чтобы понять судьбу наследия Васильковского, рассмотрим крупнейшее собрание его произведений — коллекцию Харьковского художественного музея. Сейчас оставшаяся часть этих произведений составляет костяк современной коллекции ХХМ.

В результате многочисленных реорганизаций, коллекция работ Васильковского переходила от музея к музею, зачастую на новом месте инвентаризация не производилась, и проследить, какие работы находились в различных музеях Харькова — невозможно. Но мы можем в хронологическом порядке проследить историю реорганизации музеев города Харькова. В 20-е годы XX ст. в Харькове существовали три крупные музейные коллекции живописных произведений украинских авторов: Харьковский музей Слободской Украины (1920—1934/35), Харьковский художественно-промышленный музей (1920—1922), Музей украинского искусства (1922—1934/35).

В 1927 году, в результате очередной реорганизации, из состава Всеукраинского социального музея был выделен Харьковский государственный художественно-исторический музей, который просуществовал до 1934/35 г.

Следующим этапом музейной жизни Харькова стало объединение коллекций трех музеев в 1934/35 годах. Объединению подверглись Харьковский музей Слободской Украины, Всеукраинский социальный музей имени Артема и Харьковский государственный художественно-исторический музей (ХГХИМ). Новая организация получила название — Украинская государственная картинная галерея [5, 8—10].

В 1934 г. ХГХИМ был разделен на ХИМ и ГКГ. В свою очередь, коллекция Васильковского была распределена между ними в соотношении: ХИМ — 30 %, ГКГ — 70 % [6].

Украинская картинная галерея просуществовала практически до оккупации Харькова немцами. Эвакуация музея производилась непосредственно перед тем, как вражеские войска входили в город, и многие предметы погибли, так как поезд попал под бомбежку. В частности, пострадал серебряный венок, который был заказан на смерть С. И. Васильковского. Его реставрацию производил в 90-х годах XX в. Дервянко Ю. П.

Мы не имеем сведений, пострадали ли тогда живописные произведения, и какие работы Васильковского были эвакуированы, а какие остались в оккупированном Харькове. В это время (1941—1943) существовал Харьковский украинский художественный музей оккупационной администрации. До момента, когда фашистские войска стали оставлять город, они планомерно проводили разграбление музея, а непосредственно перед отступлением сожгли здание музея с остатками коллекции в августе 1943 г. [5, 10].

После возвращения эвакуированных фондов музея в 1944 году был организован Государственный музей украинского искусства. Затем, в 1949 году, последовала очередная реорганизация, и музей стал называться — Харьковский государственный музей изобразительного искусства. Последним этапом истории музея стало очередное переименование в 1965 году. Музей получил современное название — Харьковский художественный музей [5].

На сегодняшний день, в коллекции Харьковского художественного музея находится около 100 произведений С. И. Васильковского — станковая масляная живопись а также акварели и графика. Именно эти произведения можно считать эталонными, так как их авторство подтверждено достоверностью происхождения. Все эти работы были переданы Васильковским и его окружением Харьковскому музею.

Коллекция работ С. И. Васильковского постоянно пополнялась за счет закупочной деятельности музея и передачи в его фонды произведений из частных собраний. Так, в 1940–90-х годах в коллекцию ХХМ поступили 49 работ: 2 работы были приобретены у И. Г. Собакаря; в 1944 г. в результате закупки были приобретены 2 работы у неизвестного лица; 2 работы закуплены у Ястремской 18.07.1947 г.; закуплена у Грацианской 1 работа, нет сведений о времени, когда это произошло; 1 работа закуплена, акт № 398 от 1.12.1950 г.; 1 работа передана в 1953 г.; 1 работа передана из Государственных художественно-реставрационных мастерских в 1954 г. (до войны числилась в составе коллекции УКГ); 1 работа закуплена у Е. М. Шпектор в 1965 г.; 1 работа передана С. Я. Щербаковым 21.05.1965 г.; 25.05.1965 г. из той же коллекции приобретены еще 2 работы; 1 работа закуплена у Гофман-Певзнер 22.12.1966 г.; 1 работа закуплена у М. Н. Злотовой 6.12.67 г.; 1 работа закуплена у В. В. Татаринова 28.10.1968 г.; 3 работы поступили в составе коллекции М. З. Фрадкина 14.10.76 г.; 2 работы поступили в составе коллекции А. Н. Подкопая 3.03.77 г.; 19 работ поступили в составе коллекции С. Л. Давыдова 9.03.1994 [7].

Коллекция работ С. И. Васильковского в Харьковском историческом музее на сегодня состоит из 26 работ, одиннадцать из них были переданы из УКГ после 1935 года. Часть работ попала в музей в результате закупочной деятельности и даже обмена. Как правило, закупки производились в послевоенные годы. Наибольшее количество работ Васильковского было закуплено у Кацан С. Д. — было куплено пять работ среди которых четыре масляных и одна акварель. Закупка относится к марту 1950 года. Следующей по значению является закупка одной акварели и двух масляных работ у И. Г. Собакаря 1948 года. В дальнейшем, музей приобрел в марте 1950 года одну работу у гражданина Голубова (другой информации об этом человеке нет). Последняя закупка была произведена 21.12.81 г. у Чернышова Валентина Николаевича. Были проведены еще две закупки, но сведений о лице, с которым контактировал музей не сохранилось. Одним из последних был приобретен автопортрет С. И. Васильковского (19.06.60 г.).

Еще одним вариантом пополнения коллекции работ С. И. Васильковского являлись добровольные передачи работ в коллекцию ХИМ. 17.09.56 Фавр Евлампия Львовна передала портрет своего покойного мужа профессора Фавра Владимира Георгиевича, выполненный Уваровым М. М. совместно с С. И. Васильковским в 1901 г.

В музее остались сведения, что акварельная работа «Бой казака Голоты (эскиз)» попала в коллекцию музея в результате обмена со Свешниковым [7].

Общая характеристика сохранности работ в коллекциях ХХМ и ХИМ

Рассматривая сохранность работ С. И. Васильковского, автор исследования пришел к выводам, что состояние коллекций работ художника в Харьковских музеях можно охарактеризовать как удовлетворительное. Работы дошли до нашего времени со следами естественного старения. Наиболее подвержены разрушениям работы, выполненные на неплотных вариантах картона и фанере. Разрушения основания, в основном, выражены в виде изломов и расслоения картонного основания. Фанера, как нестабильный материал, так же влияет на сохранность живописи. Характерными разрушениями для фанерных оснований является коробления, расслоения листов и растрескивания по волокнам. Эти разрушения влияют как на сохранность грунта, так и на живописные слои. Поверхность работ Васильковского покрыта образованными в результате бытования, царапинами, сколами. Осыпей красочного слоя практически не имеется. Все утраты, обнажающие грунт, либо основание имеют механический характер.

Эти сведения получены непосредственно автором статьи во время работы с коллекциями.

Автором данной статьи был также проведен комплекс технико-технологических исследований работ С. И. Васильковского в коллекции ХХМ. Комплекс исследования включал в себя визуальные, в различных диапазонах длин волн рентгеновские и микроскопические. В результате, удалось выявить ряд фальсифицированных работ: «Лисицы» х. на ф. м.; «Чумацкий Ромодановский путь» к. м.; «Пейзаж с отарой» х. на к. м.; «Венечия» ф. м.; «Дождь прошел» ф. м.; «Корч-

ма» ф. м.; «На околице» д. м.; «Пейзаж с водовозом» д. м.; «Возле мельницы» д. м.; «Украинская идиллия» х. на ф. м. По результатам исследования фальсификаты были выведены из основного фонда ХХМ. Поиск работ, не принадлежащих Васильковскому, продолжается и в отношении работ, находящихся в собрании ХИМ и частных коллекциях Харькова.

Выводы

Несмотря на ряд публикаций, относительно собрания работ Васильковского на Слобожанщине, остается необходимость детального исследования творческого наследия художника. Прежде всего, это касается сохранности работ и их аутентичности. Данная работа в настоящий момент продолжается автором публикации.

-
1. *Безхутрий М.* Сергей Васильковский: Біоґр. повість. — К., 1979.
 2. *Огієвська І.* Сергій Іванович Васильківський. — К., 1980.
 3. Сергій Васильківський. Альбом. Автор вступ. статті Л. Толстова. — Хм., 2006.
 4. Сергей Васильковский. Альбом / автор-составитель Безхутрий М. М. — К., 1987.
 5. *Мизгіна В.* Доля харківської художньої колекції // Музейний альманах. Наукові матеріали, статті, виступи, спогади, ессе. — Х., 2005. — С. 5–13.
 6. Відомості, зібрані автором у робітників музеїв Харкова.
 7. Архіви ХХМ і ХИМ.

Тетяна Кара-Васильєва
(Київ)

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ: КОНЦЕПЦІЯ, НОВІ ПІДХОДИ Й ОЦІНКИ

Кожне покоління переглядає й засвідчує своє бачення історії. ХХ століття добігло свого кінця, і саме це спонукає науковців до підбиття підсумків, пройденого нашим мистецтвом, до переосмислень його здобутків з позицій нового, вже ХХІ століття. Важливим сьогодні є новий погляд і виклад історії українського мистецтва, яке розглядається в єдиному річизні світового художнього розвитку.

Оскільки мистецтво ХХ століття з позицій сучасного мистецтвознавства потребує перегляду та кардинального переосмислення, в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського заплановано видання багатотомної «Історії українського мистецтва», п'ятий том якої присвячено аналізу мистецтва впродовж усього ХХ століття. В основу його покладено принципово нову концепцію розвитку, впроваджено нові методи й підходи в оцінці явищ культури, які суголосні сучасному мистецтвознавству.

Еволюційні процеси та революційні катаклізми зумовили складну панораму художнього життя України протягом усього минулого століття. Відбувалися кардинальні переломи в соціальній галузі й політичних орієнтирах, зміни в економіці та суспільній психології. Це впливало передусім на переміни в сфері культури й мистецтва.

Україна за період свого розвитку в ХХ ст. мала складну історичну долю. Навіть назва її змінювалася кілька разів: була Малоросією в складі Російської імперії, на дуже короткий час (1918–1919) відчула себе самостійною і незалежною державою під час утворення УНР, потім упродовж 70 років була Українською Радянською Соціалістичною Республікою в складі СРСР, нарешті, стала в 1991 році незалежною, самостійною державою — Україною. За кожною з цих назв стояли кардинальні зміни історичного шляху, складні долі митців і загалом усього мистецтва. Складність посилювалася ще й тим, що територіально землі України були роз'єднані, як адміністративно, так і духовно. На початку століття Східна Україна підпорядковувалася Російській імперії, Західна — входила до складу Польщі, Австро-Угорщини; 1939 року відбулося об'єднання цих земель у складі УРСР.

Відповідно до історичного розвитку країни цей том побудовано за хронологічним принципом, у межах якого дається аналіз подій художнього життя. Тут висвітлено як вершинні здобутки українського мистецтва протягом усього ХХ століття, так і його тупикові шляхи. В основу аналізу культури покла-

дено чітку концепцію розвитку, яка дає можливість з'ясувати переміни художніх позицій митців, появу одних і зникнення інших художніх явищ, стилів, напрямів. Згідно з цією концепцією весь матеріал розвитку мистецтва поділено на певні відрізки часу, і саме ця хронологічна структура дала можливість виявити в кожному відрізку часу свою проблематику, пов'язану з певними соціально-економічними, політичними умовами розвитку, ідеологічними та естетичними настановами того чи іншого періоду. Пластичні мистецтва розвивалися в єдності видів і жанрів як цілісна система художньої культури, що взаємодіяла з літературним, музичним, театральним, кінематографічним процесами, в постійному зверненні до народної творчості, ставлення до якої в різні періоди було неоднозначним.

Отже, весь період ХХ століття розподілено на чотири основні етапи:

1. початок століття — 10–20-і роки
2. 30-і — перша половина 50-х років
3. друга половина 50-х — 80-і роки
4. 90-і роки.

Перший етап — (початок століття — 10–20-і роки) ознаменований яскравими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої локальні відмінності й свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на «національну ідею»: в Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, черпали з героїчної епохи Гетьманщини XVI–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко. Йшло самобутнє прочитання загальнопоширеного стилю модерн в його різних локальних варіантах. Національно-культурний рух, що активізувався в Україні, мав безпосередній зв'язок із процесами національно-культурного відродження в більшості європейських країн, саме в цей час Україна, як Західна, так і Східна, все гостріше усвідомлювала себе нацією, гідною зайняти належне місце у світовому процесі.

Початок століття в Україні ознаменований значним зростанням національної свідомості, увагою до стародавніх пам'яток, захопленням етнографією та народною творчістю як важливим джерелом професійного мистецтва.

Велике значення у формуванні нових засад образотворчості, виходу на нові обшири національної художньої культури мала діяльність Василя Кричевського. Будівництво губернського земства в Полтаві (1903) визначило новий напрям українського мистецтва, скерований до джерел, до творчого використання принципів народного образотворення на основі вільної мистецької трансформації форми. У споруді використано традиції дерев'яної архітектури XVI–XVIII ст., декор керамічними кахлями та розписами в народних традиціях, виконаних за малюнками самого В. Кричевського. Йшло цілеспрямоване формування українського архітектурного стилю.

Ідеї формування національного стилю активно функціонували як у Західній, так і в Східній Україні. Цей процес був усеукраїнським, хоча мав свої локальні відмінності, свої джерела інспірації. Так само, як для Східної України етапним було будівництво губернського земства, для Західної України — Народного Дому (1903), спроектованого в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського у Львові. В основі діяльності бюро була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, з іншого — розробка стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Петербурга, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю сецесії.

Становлення українського стилю відбувалося завдяки активній позиції В. Кричевського, О. Сластіона, С. Васильківського, М. Самокиша, які усвідомлювали своє високе громадянське покликання, гуртували навколо себе митців, що спиралися на глибоке вивчення народного мистецтва та вітчизняної історії, фахові розробки в цій галузі провідних науковців того часу — М. Сумцова, М. Біляшівського, Д. Шербаківського, Д. Яворницького та ін.

Процес створення національного стилю був виявом збудження патріотичних почуттів інтелігенції як Західної, так і Східної України, усвідомлення себе як нації. У Львові в 1904–1905 роках утворюється «Товариство сприяння руській штуці». На його запрошення до співпраці широко відгукнулися митці Східної України: С. Васильківський, В. Кричевський, О. Сластіон, М. Жук, І. Їжакевич, І. Бурачек.

У Львові ще з початку ХХ ст. концентрується значна частина українських митців і виникають перші українські товариства, влаштовуються художні виставки й починають виходити українською

мовою літературно-мистецькі часописи, передусім «Літературно-науковий вісник». Усебічний розвиток національної культури забезпечували Українське художньо-архітектурне відділення літературного гуртка в Харкові, Наукове Товариство імені Шевченка у Львові, яке об'єднало у своїх лавах учених різних галузей науки, істориків, етнографів, діячів мистецтва. Актуальними стали історичні, археологічні, етнографічні дослідження, виходили друком збірник наукових праць «Записки Наукового Товариства ім. Шевченка», журнал «Зоря» та ін. Отже, Львів відіграв провідну роль у формуванні загальноукраїнського художнього процесу, очолив рух за зростання національної свідомості, формування національних рис українського мистецтва. Національна концепція стала однією з провідних проблем художньої культури періоду модерну. Прогресивно налаштовані діячі культури й мистецтва у своїй творчості втілювали ідею національного стилю, але виходили з різного її трактування. Так, В. Кричевський спирався на народне мистецтво, Г. Нарбут — на українське бароко, М. Бойчук — на візантійські корені, Я. Струхманчук — звертався до традицій ренесансу. Саме в цей час на західних землях постає нова українська література, остаточно утверджується літературна мова, зароджуються український театр і музика, періодична преса, формується мистецька критика, активізуються процеси піднесення української свідомості. Серед творчої, прогресивно налаштованої інтелігенції посилюється підвищений інтерес до історичного минулого свого народу, його культури і мистецтва. З цього приводу є цікаве висловлювання Михайла Грушевського на ювілейному вечорі, присвяченому 25-річчю літературної діяльності Івана Франка: «Останні три десятиліття нашого віку будуть записані в історії нашої культури як час незвичайний, час пам'ятний і дуже втішний. Він буде уважатися героїчним часом українсько-руської національної й культурної поступової ідеї. Коли ми тепер сміливо можемо дивитися в будуччину певні, що наше слово не вмере, не загине, коли наш нарід займає гідне місце серед інших слов'янських народів і ми можемо без жалю порівнювати наші здобутки з чужими, коли ми почуваємо себе на своїм місці в загальному поході вселюдського поступу й можемо з іншими суспільностями прямувати до ідеалів вільності і справедливості, не сходячи зі свого національного ґрунту — се все є заслуга передовсім останніх трьох десятиліть» [1]. Цей патріотичний рух формували та очолювали два видатні представники української культури — Іван Франко та Іван Труш. Важливу роль у вивченні й популяризації народного мистецтва відіграли Л. Вербицький, В. Шухевич, М. Грушевський, Я. Головацький, І. Гнатюк. Духовний аспект цієї проблеми перебував у центрі уваги митрополита А. Шептицького.

На початку століття живопис, архітектура, скульптура, книжкова графіка, сценографія, декоративне мистецтво виступали в складній, взаємопов'язаній єдності. Основною ідеєю цього часу був синтез мистецтв, що особливо яскраво виявився в книжковій справі, в оздобленні та ансамблевому вирішенні предметів побуту й інтер'єрів.

Зародження і формування авангардного мистецтва в Україні відбувалося в надрах стилю модерн, у складному симбіозі європейської традиції з інспіраціями народної творчості. Культура України початку ХХ століття як відкрита художня система діяла в тісному контакті з головними напрямками того часу, отримуючи животворні впливи від модерну Англії, Ар Нуво Парижа, віденської сецесії, мюнхенського югендстилю, краківської сецесії, модерну Росії. Такі митці, як О. Новаківський, Ф. Кричевський, О. Мурашко, А. Маневич, М. Жук навчалися у передових центрах культури того часу — Кракові, Мюнхені, Відні, Парижі. Найяскравішими представниками українського модерну стали П. Холодний, О. Кульчицька, В. Кричевський, М. Максимович.

У 1908 році в Києві, а згодом у 1909–1910 роках в Одесі організуються виставки, де вперше було представлено найсучасніші течії європейського мистецтва, в них брали участь як російські, так і українські авангардисти — Д. Бурлюк, О. Екстер, О. Богомазов, Н. Гончарова, П. Кончаловський, М. Ларіонов, засновник світового абстракціонізму — В. Кандинський. З 20-х років український авангард усвідомлює себе як самостійне і самодостатнє явище культури. Авангардний живопис в Україні було представлено всіма основними напрямками модерного мистецтва: кубізмом, фовізмом, експресіонізмом, конструктивізмом, супрематизмом, кубофутуризмом, конструктивізмом, неопримітивізмом. Характерною рисою українського живопису цього періоду в плані художньо-стильових рішень є органічне поєднання попередніх стильових напрямів з модерном, стилістики народного мистецтва з найсучаснішими авангардними засобами творення образу.

Новаторські досягнення спостерігаються в галузі декоративно-театрального мистецтва. Визначними сценографами в цей час виступають А. Петрицький, О. Хвостов-Хвостенко, В. Меллер, О. Екстер та ін.

Незаперечні художні досягнення спостерігаються в графіці, яка в цей період усвідомлює себе як цілісне, принципово нове явище українського мистецтва. У ній, як і в живописі, по-різному відбилися загальноєвропейські течії мистецтва — модерн, символізм, неопримітивізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм та інші тогочасні мистецькі стилі. Мистецтво графіки цього періоду реалізує себе в різних формах: станковій графіці, журнальній і книжковій, ужитковій графіці, плакаті, ескізі театрального костюма та декорації, які були осмислені як художньо самодостатні, активно експонувалися на виставках. Високому рівню графічного мистецтва сприяла широка мережа графічних факультетів у вищих художніх закладах Києва, Одеси, Харкова, діяльність мистецької студії О. Новаківського у Львові, творчість В. Єрмілова, Г. Нарбута, М. Синякової, М. Жука, В. Кричевського, С. Налепинської-Бойчук, П. Ковжуна, Р. Лісовського, І. Мозалевського та ін. Українська книжкова справа стала основною галуззю, у якій реалізували себе митці школи М. Бойчука.

Концепція розвитку українського мистецтва, створена М. Бойчуком, має важливе значення для розвитку національного стилю в контексті пластичних ідей світового мистецтва. Його метод базувався на органічному поєднанні й переосмисленні візантійських коренів української художньої культури, її народного мистецтва, ранньоренесансних джерел та тогочасних пошуків сучасного європейського мистецтва. Школа М. Бойчука, його мистецька система спрямована на національне відродження українського мистецтва, в 20-х роках оформилася як мистецький напрям — бойчукізм. Його метод полягав у розвитку всіх форм українського мистецтва в їх єдності. Це була цілісна теоретично обґрунтована концепція, яка, спираючись на досвід модерну, передбачала піднесення всіх форм у синтезі. Саме тому бойчукісти внесли нове розуміння в розвиток монументального мистецтва, живопису, графіки, впритул підійшли до створення дизайну. Вони спрямовували свої ідеї на поєднання високохудожньої творчості з виробництвом повсякденних речей — в кераміці, ткацтві, гобелені, комплексному оформленні інтер'єрів. До цього напрямку належали М. Бойчук, В. Седляр, І. Налепинська-Бойчук, І. Падалка, О. Павленко та ін.

Скульптура на території як Західної, так і Східної України, що на початку століття розвивалася в річищі європейського мистецтва, переживає потужний процес формування національної школи пластики. Першу третину ХХ ст. характеризує універсалізм творчих проєктів: усі мистецькі види скульптури підкоряються єдиному ансамблевому рішенням архітектурно-просторового середовища.

Митці Західної України здобували освіту переважно в Кракові, Мюнхені, Римі, Петербурзі, де вони засвоювали стиль модерн, поєднуючи елементи віденської сецесії, «закопанського» стилю. Їхні пошуки здійснювалися в контексті європейського мистецтва.

З 1900 року Східна Україна, насамперед Київ, стає культурно-мистецьким осередком, де модерністські ідеї завойовують впливові позиції. Митці адаптують усю стилістичну шкалу модерністських напрямів. Не лишаються осторонь і офіційні напрями — академічний класицизм, що трансформувався в пізньокласицистичну версію, іноді вироджуючись у натуралізм. Характерною ознакою початку століття для Києва стало те, що в одному «культурному просторі» відбувалося одночасне співіснування різностильового спектра розвитку скульптури: символізм, імпресіонізм, модерн. В 10–20-х роках працювали митці, що навчалися в кращих європейських художніх центрах. Це старше покоління скульпторів, таких як Ф. Балавенський, І. Кавалерідзе, Г. Теннер, І. Севера, Б. Кратко, Л. Блох, а також молода генерація випускників художніх закладів — Ж. Діндо, М. Гельман, М. Лисенко, І. Макагон, Г. Пивоваров, Ю. Білостоцький.

Новатором серед українських скульпторів, що впроваджував авангардно-модерністські засоби мистецького виразу, був О. Архипенко, пошуки якого вплинули на розвиток як західноукраїнської, так і східної школи пластики.

Поступово, з 20–30-х років, монументальна скульптура в Україні привертає пильну увагу партії, скульптура стає головною політико-ідеологічною зброєю у формуванні свідомості радянської людини, штучно припиняється процес високопрофесійного формування національної школи пластики.

Сміливі пошуки, спрямовані на вироблення нових типів промислових, адміністративних, культурно-освітніх та житлових споруд, у 20–30-х роках характерні були для архітекторів. Саме тоді було збудовано Дніпрогес у Запоріжжі, будинок Держпрому в Харкові та ін.

Водночас саме на початку ХХ ст. відбувається усвідомлення галузі декоративного мистецтва як особливої сфери художньої діяльності, що підпорядкована своїм закономірностям і має свої засоби емоційного впливу, з'являються професіональні митці декоративного мистецтва, складається його естетика та критика.

На початку століття здійснюються творчі контакти народних майстрів Г. Собачко, П. Влащенко, В. Довгошиї з провідними митцями авангарду К. Малевичем, О. Екстер, Н. Давидовою, розробляються ідеї творення орнаменту, формується лексика супрематизму, нові принципи моделювання одягу, предметного середовища.

Важливе значення мала «промислова революція» XIX ст., коли активно заявили про себе технічні засоби й технології, на зміну ручній праці кустарів прийшло промислове виробництво, відтак замість унікального витвору народного майстра з'явилися вироби, тиражовані машиною. Саме на початку століття утворюється особлива галузь художньої творчості, що охоплює широкий спектр — від унікальних творів до зразків для масового виробництва, від побутових предметів до унікальних виставкових виробів із фарфору, дерева, металу, а також вишивки. Ці чинники соціально-економічного й культурного спрямування вплинули на формування нових стилістичних рис у народному мистецтві, стали причиною змін його художньо-образної мови, руйнування його цілісності.

У 20-х роках на сході країни відбувається активний процес українізації у сфері літератури, мистецтва, науки. Українська культура зазнає свого піднесення в поезії (П. Тичина, М. Рильський, М. Зеров, Є. Плужник), в театрі (М. Куліш, Л. Курбас), кінорежисурі (О. Довженко) та ін. На повну силу заявляють про себе різні творчі об'єднання та угруповання. Творча активність знаходила свій вихід у виникненні численних художніх організацій: «Пролетарська культура» (1919), «Творчество труда» (1919), «Пролетарское творчество» (1919), «Зори грядущего» (1921), Товариство ім. О. Костанді (1922–1929), «АХЧУ» (1923–1930), з філіями у Харкові, Полтаві, Херсоні, Чернігові, Одесі, Миколаєві, АРМУ (1925–1932), АСМУ (1928–1932) та ін. Всі вони мали свої програми й бачення розвитку українського мистецтва. Активно працюють над створенням нового стилю українського мистецтва художники школи М. Бойчука: В. Седляр, І. Падалка, О. Павленко та ін. Визначним осередком творчих пошуків залишався Київський художній інститут. Його було засновано як Українську академію мистецтв (1919), навколо якої гуртувалися видатні художники й педагоги різних мистецьких напрямів: М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, В. і Ф. Кричевські, О. Мурашко, Г. Нарбут. Серед викладачів працювали відомі представники авангарду — О. Богомазов, В. Пальмов, К. Малевич, В. Татлін. Саме в 20-х роках у цьому закладі освіти й мистецтва викладали прихильники різних мистецьких напрямів та уподобань. Дух свободи відчувався і в мистецтвознавчих виданнях, зокрема, в систематичних випусках журналу «Нова генерація». Перетворення в 20-х роках були настільки відчутними й привабливими, що деякі діячі науки і культури повернулися в радянську Україну з еміграції (наприклад, із Праги в 1926 і 1927 роках повернулися І. Севера і В. Касіян) [2].

У 1919 році на базі місцевих художніх училищ у Харкові та Одесі було організовано Вільні художні майстерні. Згодом вони були перетворені в Харківський художній технікум та Одеський політехнікум образотворчих мистецтв, які існували на правах вищих навчальних закладів, а з 1928 року їх було перейменовано в художні інститути.

У 20-х роках виникла й розвинулася мережа державних середніх художніх навчальних закладів-профтехшкіл у Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Луганську.

Водночас було засновано мережу вищої та середньої художньо-промислової освіти: Миргородський та Межигірський художньо-керамічні технікуми (на правах вищих навчальних закладів), художньо-промислові школи в Кам'янці-Подільському, Умані, Глинську, Опішні, навчально-виробничі майстерні в Кролевіці, Діхтярях, Решетилівці та інших місцях.

У наступний період 30-х — першій половині 50-х років відбувається приєднання до України західних земель, що значно розширило панораму мистецтва, творчі взаємодії та взаємовпливи.

30-і — перша половина 50-х років був дуже складним і суперечливим періодом у плані здобутків і прорахунків в історії художньої культури України.

30-і роки в історії української культури мали кардинально протилежний напрям розвитку порівняно з попереднім десятиліттям. На сході короткі, але сповнені надії часи «українізації» завершилися самогубством головних її натхненників і реалізаторів — М. Скрипника і М. Хвильового. Радянська влада відкрито перейшла від політики загравання з інтелігенцією до жорсткого тоталітарного режиму. За короткий час українська культура зазнала жахливих втрат серед діячів культури і науки. Відбулося фізичне знищення М. Бойчука та його учнів. Хвиля еміграції діячів культури пролягла через Галичину. До Львова перебралися художники М. Бутович, П. Ковжун, В. Крижанівський, П. Холодний, архітектор і мистецтвознавець В. Січинський.

Напередодні Вітчизняної війни українці Галичини, що перебували в складі Польщі, опинилися між двома тоталітарними режимами у вигляді сталінського режиму й нацистської Німеччини. Попри це у Львові ще вирувало повнокровне мистецьке життя, відбувалися яскраві мистецькі акції, у яких брали участь як місцеві, так і приїжджі українські художники, працювали численні мистецькі угруповання. Важливими подіями стали «Ретроспективна виставка українського мистецтва за останні 30 літ» (1935) та «Виставка виробів українського промислу» (1936) в Народному домі [2].

Художнє життя Львова мало суперечливий і складний характер. Проте основне своє покликання воно вбачало в пошуках збереження національної самобутності й неповторності як народного, так і професійного мистецтва, а також власного шляху розвитку в контексті причетності до сучасних європейських тенденцій розвитку.

Українські кооператори, промисловці й керівники банків, таких як «Дністер», «Промінвестбанк», часто виступали доброчинцями та ініціаторами в організації культурно-мистецьких акцій. Опікувався українським мистецьким середовищем і Галицький Митрополит Андрей Шептицький. Чимало художників були стипендіатами Митрополита, навчалися за кордоном (М. Бойчук, О. Новаківський, М. Сосенко, І. Труш та ін.).

Офіційне мистецтво 30-х — першої половини 50-х років формувалося переважно на засадах соцреалізму. Функції, художня мова та семантика «соцреалізму» знайшли своє першорядне втілення в образотворчому мистецтві та архітектурі. Тоталітарна субкультура радянського суспільства була напрочуд стійкою. Ось чому в епоху її панування підтекстом усіх подій тодішнього життя були глобальні інтереси, настанови та амбіції влади. Міф про нову дійсність розроблявся поза сферою мистецтва. Його загальні контури формувалися в партійних документах і директивах, резолюціях з'їздів, у сфері суспільних наук, офіційної літератури, кіно. Адже від початку всі апологети та ідеологи ідейності мистецтва (починаючи з Леніна, Луначарського) стояли на чітких позиціях підкорення всієї культурної діяльності єдиній партійній волі, регламентації і контролю мистецтва партійними органами. Проголошений на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників (1934) метод соціалістичного реалізму фактично знищував усі інші стилі й методи в українському мистецтві. З усього розмаїття відомих на той час тенденцій обирається одна-єдина, що відповідала партійним цілям, і оголошується єдино правильною. Літературна сюжетність у живопису, графіці, скульптурі виходить на перше місце, витісняючи власне пластичний образ твору. Ця загальна тенденція панує в декоративному мистецтві. Впровадження настанов станковізму, оповідності штовхає до створення картин на зразок живопису, але виконаних у гобелені, ткацтві або в круглій скульптурі з дерева, фарфору або глини.

Формування ідеологічних засад усіх тоталітарних держав було схожим, бо вони мали майже однакові вихідні принципи режимів. Дослідники розрізняють загальні ознаки естетики того часу: надреалізм, монументалізм, класицизм, народність і героїзм. Особливого значення серед них надавалося народності. По-перше, тому що поняття «народність» пов'язувалося із уявленнями про органічність та цілісність і протиставлялося механічному, абстрактному; по-друге, воно означало простоту і зрозумілість на протигагу складності елітарного мистецтва; по-третє, заради здорової народності відбувалася боротьба з хворобливим «занепадництвом». Найголовнішим у цих постулатах було те, що «народність» ще асоціювалася із «своїм» мистецтвом на протигагу мистецтву «інших народів», а народна фольклорність протиставлялася професійному мистецтву як ідеальний зразок [3].

У тоталітарній культурі народ є доповненням до влади, що уособлюється у «вожді». Саме тому постійно декларувалася єдність народу і вождя, формувалося «мистецтво для народу» й заради цього 1936 року було розпочато кампанію проти формалізму [4].

Художнє втілення, тобто візуальне творення, «образу епохи» відводилося живопису, архітектурі, скульптурі, частково декоративному мистецтву. Йшло цілеспрямоване, ірраціональне формування і становлення «великого стилю» 30–50-х років. Він виробив низку пропагандистських кліше: зображення колгоспників, ударників праці, спортсменів з упевненою ходою, готовністю здійснити героїчний вчинок, святкових жінок із букетами квітів та ін. Було розроблено іконографію вождя, свята, щасливого дитинства. В основі мистецтва доби тоталітаризму лежить чітко реалізована ідея святково-оптимістичної, а скоріше — ідеалістичної атмосфери, звідки й пішли штампи сюжетів «радість праці, свята». Позірний оптимізм тоталітарного мистецтва не мав нічого спільного з реаліями життя, він був ідеологічною настановою. Саме в часи голодомору, трагізму колективізації створювалися роботи, що прославляли колгоспний лад.

Для виконання функції образотворчої пропаганди з допомогою методу соціалістичного реалізму перед митцем ставилося завдання створювати радісну картину здійсненої мрії. Ілюзія в реалістичному образі мала трактуватися як відображення «правди життя». Ці стильові ознаки оптимістичного міфу про щасливе життя з його еkleктичністю, станковізмом побутуватимуть аж до 40–50-х років. Художні образи вождя, радянського народу, воїна, матері, колгоспниці, тракториста стали основною категорією естетики соцреалізму і основним критерієм оцінки художнього твору. «Міф — є вимисел», — повчав творець соцреалізму Максим Горький. «Соцреалізм виник як національний варіант спільного для всього ХХ століття феномену мистецтва тоталітарної держави» [5], — стверджує І. Голомшток. Великі маси людей, червоні прапори, сонячне сяйво — ці штампи трафаретно кочують по творах образотворчого мистецтва, механічно переносяться в декоративні твори. У народне мистецтво вводяться ознаки й принципи станковізму.

Важливою прикметою мистецтва доби тоталітаризму було звернення до неокласицизму як стильового орієнтиру, що лягло в основу всього офіційного мистецтва. Образотворче мистецтво, архітектура набувають рис помпезності. Час 30–50-х років — це структурований континуум, не співвіднесений із реальним історичним розвитком світового мистецтва, відтак відбувається ізоляція українського мистецтва від загального художнього процесу.

Треба зазначити, що в попередній період — в 20-х — на початку 30-х років, в українському мистецтві відбувалися процеси, які об'єднували його зі світовими тенденціями. Митці широко використовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували з кольором, фактурою, об'ємами, пластикою. Українське мистецтво того часу все ще відчувало себе частиною європейського художнього процесу. В Україні була створена мережа вищої мистецької освіти, де в системах викладання застосовувалися найновіші сучасні принципи й методи навчання. Діяли різні за програмними засадами мистецькі угруповання, міцніли зв'язки з виставковою діяльністю зарубіжних країн. Посилено здійснювалися пошуки національних форм мистецтва, які в західних та східних регіонах України мали різні джерела інспірації та принципи формотворення.

Запроваджений метод соцреалізму сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та політики. Цей метод знищував усі інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови. Українське мистецтво ізолюється від світу, шляхом репресивних заходів запроваджується одновекторність художнього процесу та жорстка залежність митця від тоталітарної системи. Водночас в образотворчому мистецтві, а передусім у декоративному, вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді до штучного застосування орнаменту в станково вирішених гобеленах або плакатних тематичних панно чи рушниках. Незважаючи на пресинг та зміцнення тоталітарного режиму, українська інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципу соцреалізму намагалася чинити опір, шукати нові форми творення [6].

Українській скульптурі цього періоду також відводилася провідна роль в ідеологічній пропаганді. Станкова пластика перейшла на типово передвижницькі жанрові композиції, монументальна скульптура втілювала спотворене розуміння монументальних форм, що були великі за розміром, але станкові за суттю. Втім чимало українських скульпторів як старшого покоління (Ф. Блавенський, І. Кавалерідзе, Б. Кратко, І. Севера), так і нової генерації — Ю. Білостоцький, Ж. Діндо, М. Гельман, М. Лисенко, А. Писаренко, Г. Петрашевич, Г. Пивоваров, М. Панасюк та багато інших талановитих митців поряд з кон'юнктурними роботами створили чимало талановитих творів.

Український живопис, який у 20-х роках ще перебуває в руслі загальносвітового процесу, з другої половини 30-х років ізолюється від світу, і шляхом репресивних заходів запроваджується одновекторність художнього процесу-переходу на рейки соцреалізму. У той самий час чимало талановитих митців як старшого покоління (Ф. Кричевський, І. Іжакевич, М. Самокиш, Г. Світлицький, К. Трохименко, О. Шовкуненко), так і нової генерації (М. Деревус, В. Костецький, І. Штільман, І. Хворостецький) створили чимало високохудожніх робіт.

Особливо відчутну підтримку в 30-х роках отримав політичний плакат. Образ вождя і політичні гасла та цитати стали притаманними також станковій і книжковій графіці. Фізичного знищення зазнали представники школи М. Бойчука, проводилася рішуча боротьба з різними проявами «формалізму». У найкращому становищі опинилися представники реалістичної школи графіки — І. Іжакевич, В. Заузе, В. Мироненко, М. Деревус, Г. Пустовіт, які в цей складний період створили чимало високохудожніх творів. У 20–30-х роках розпочинає свою творчу активність В. Касіян. У період Великої вітчизняної війни графічне мистецтво було найбільш дієвим і мобіль-

ним. Виконувалися роботи різні за жанром — фронтіві зарисовки, станкові твори, портрети, листівки. Розширюється і збагачується лексика образотворчої мови плакату. Етапними стають роботи А. Страхова, І. Кружкова, В. Литвиненко, В. Касіяна.

Одним із основоположних для «соцреалізму» був принцип мистецтва «соціалістичного за змістом і національного за формою». У народному мистецтві це розглядалося як введення в органічну структуру народного орнаменту поширених сюжетів радянської дійсності, що спричинило зникнення семантичної значущості й заміну її плакатною зрозумілістю. Превалювання принципів станковізму призвело до зміни функціонального призначення виробів народного мистецтва; утилітарна та обрядова функції повернулися в бік сувенірно-агітаційного, виставкового напрямку.

Загальна централізація всього мистецького життя кристалізувалася у створенні Укрхудожспілки (1936), яка керувала усім творчим і виробничим життям художніх артільей, затверджувала еталони-зразки професійним художникам, вимагала виконання виробничого плану, насаджувала систему державних замовлень. Саме в цей час відбувається штучне впровадження в орнамент радянської символіки, спрощеності орнаментального вирішення, посилення плакатності, оперування доступними ідеологічними та міфологічними конструкціями.

Зауважимо, що процес формування художнього образу в декоративному мистецтві періоду соцреалізму мав кілька фаз. На перших етапах відчувалося механічне дотримання всіх норм і канонів, особливо в плані станковізації творів. Ця тенденція зберігалася протягом 30–50-х років, та поступово наростала й інша тенденція. Чимало митців, передусім графіків, живописців, скульпторів, уникаючи жорстких вимог офіційного мистецтва, масово відійшли до сфери «декоративно-прикладного», внаслідок чого вона набула інших функцій, зокрема позбавлення речей їхньої ужитковості з переважанням декоративного начала. Саме в цій царині вирішувалися суттєві проблеми та проводилися несподівані експерименти. Творчі пошуки в таких галузях, як художня кераміка, скло, текстиль, дерево, метал, підготували ґрунт для піднесення розвитку професійного декоративного мистецтва на небувалий рівень [7].

На цей період припадають трагічні часи Вітчизняної війни, коли було повністю зруйновано осередки народного мистецтва і відбувалося їхнє поступове відновлення, накреслювався чіткий водорозділ між офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим у русло настанов соцреалізму, й народним мистецтвом, яке зберігало притаманні йому традиційні риси.

Наступний період другої половини 50-х — 80-і роки — це складний, неоднозначний і суперечливий у своїх здобутках і прорахунках час.

60-і роки сприймалися як «час відлиги», а 70–80-і роки — як «час застою», але це був період, коли в межах соцреалізму накреслюється кардинальне оновлення, відбувається накопичення нових якостей, а згодом відбувається радикальний перегляд пластичної мови мистецтва. Унаслідок чого паралельно з офіційним мистецтвом утворюється «андеграунд». Хронологічні рамки самого явища та його різні назви — дисидентський рух, мистецтво неоконформістів, інше мистецтво, андеграунд — окреслюються дослідниками в межах кінця 50-х — 1980-и роками. Це час неофіційного мистецтва, що перебуває в ізоляції і протистоїть соцреалізму. Так у Львові «тихою опозицією» були майстерні Я. Музики, І. Севери, М. Сельського, О. Кульчицької, Г. Смольського. Справжньою «духовною академією, або її називали ще — «підпільною академією», була майстерня К. Звіринського, де не лише формувалася нова мова мистецтва, а й плекались яскраві особистості його учнів, які в подальшому стали відомими митцями — А. Бокотей, П. Маркович, Р. Петрук, О. Минько. Л. Медвідь, З. Флінта [8].

У Києві такими центрами вільного мистецтва були творчі майстерні Г. Гавриленка, Ю. Луцкевича, М. Вайнштейна, О. Дубовика, Г. Якутовича, кінорежисера С. Параджанова.

Становленню альтернативної культури в 60-х роках сприяла тимчасова лібералізація режиму. Тоді були повернуті імена Леся Курбаса, Миколи Куліша, зняті звинувачення в «буржуазному націоналізмі» з Володимира Сосюри, Олександра Довженка. Саме тоді створюються непересічні українські фільми, т.зв. поетичний кінематограф. У цей час з'явилося ціле покоління молодих митців-«шістдесятників» — Ліна Костенко, Іван Драч, Дмитро Павличко, Василь Стус, Василь Симоненко. Поступово часи мінялися і в 70-х роках суспільно-політична ситуація змінилася, перейшла в стадію «застою». Частина митців, незгодних з «генеральною лінією партії», залишає країну. У 1970 — Ілля Кабаков у своєму есе [9] називає цей період терміном «порожнечою»,

маючи на увазі стан безвиході, відчаю. У середовищі творчої інтелігенції чітко викристалізовується розуміння того, що комуністичне суспільство, за висловом Льва Гумільова, — це химера.

Так було в 60–80-і роки, а у післявоєнний період офіційним напрямом мистецтва залишався соцреалізм. Провідною щодо його втілення виступає монументальна скульптура, в якій, поряд з портретом, розвивається групова композиційна скульптура, широкого розмаху набуває спорудження монументів. Трагічні події Другої світової війни значно розширили сюжетний репертуар усього образотворчого мистецтва і передусім монументальної скульптури. У післявоєнні роки з'явилася можливість у рамках соцреалізму говорити про народну трагедію і лихоліття воєнних років. Тема Великої вітчизняної війни стала визначальною у творчості В. Бородая, В. Зноби, Г. Кальченко, В. Борисенко, М. Лисенка та ін. У 70–80-х активно заявляють про себе М. Грицюк, Ю. Сінкевич, А. Фуженко, Е. Мисько, які шукають нові шляхи розвитку скульптури, розширюють її художньо-виражальні можливості.

Провідними митцями того часу в живописі виступають Т. Яблонська, О. Шовкуненко, С. Шишко, С. Григор'єв, Й. Бокшай, М. Глушенко, В. Костецький, А. Ерделі, Ф. Манайло, молода генерація живописців 70–80-х років: Т. Голембієвська, В. Зарицький, В. Задорожний, М. Божій, В. Чеканюк, В. Патик та ін.

Високих досягнень у 60–70-х роках набуває книжкова графіка, особливо в створенні цілісного ансамблю книги. Провідними митцями виступають А. Базилевич, Г. Якутович, О. Данченко, Г. Гавриленко, С. Гебус-Баранецька, А. Чебикін та ін.

70–80-і роки позначилися зміцненням творчої співдружності художників, передусім монументалістів та архітекторів. На відміну від попереднього періоду, коли синтез мистецтв мав місце переважно в унікальних спорудах, тепер творчість художників-монументалістів і скульпторів знаходять застосування також і в масовому будівництві. У цей час широко виконуються масштабні декоративно-монументальні розписи й мозаїки, які мають на меті прикрасити типові уніфіковані будівлі масового будівництва. Негативною рисою більшості цих панно, виконаних переважно через систему Художнього фонду, був стандартний набір символів та фольклорних образів.

При Академії архітектури УРСР було утворено спеціальний Науково-дослідний інститут художньої промисловості з низкою експериментальних лабораторій, який розробляв нові зразки декоративних тканин, керамічних виробів і меблів з метою подальшого їх впровадження в масове виробництво для окраси побуту та оздоблення громадських інтер'єрів. Це сприяло не лише збільшенню виробів масового вжитку, а й підвищенню їх мистецького рівня. Діяльність митців художньої промисловості спрямовувалася на вивчення народного мистецтва, використання його традицій. Провідним у творчості художників був фольклоризм, хоч на різних етапах він усвідомлювався по-різному і йшов від механічного цитування в орнаментах і малюнках тканин, у формах керамічних виробів 50–60-х років, до чіткого усвідомлення в 70–80-х роках специфіки професійного мистецтва, переосмислення традицій народного. Ознакою цього періоду були широке введення творів художньої промисловості в оздоблення громадських споруд, співпраця з архітекторами на стадії проектування та пошуки художнього образу споруди, в якій би відбивався національний колорит. Були створені цілісні за своїм художнім рішенням інтер'єри таких унікальних споруд Києва, як Республіканський будинок кіно, готелі «Київ», «Русь», «Золотий колос», «Феофанія», де керамічні вироби й декоративні тканини несли основне емоційне навантаження й мали національне забарвлення. Автори застосували оригінальні прийоми організації архітектурного простору засобами творів декоративного мистецтва.

Період 60–80-х років став найплідотворнішим у пошуках індивідуальних особливостей професійних митців та в розвитку художньої промисловості. Уже наприкінці 50-х років українська промисловість відновила свою діяльність, почали працювати фарфорові, фаянсові заводи, підприємства художнього скла, кераміки, нові потужні текстильні комбінати. На цих підприємствах працює чималий загін художників, що здобули професійну освіту у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва, Київському училищі прикладного мистецтва, школах декоративного мистецтва, навчальних закладах Москви та Ленінграда. У галузі склярства працюють художники І. Зарицький, П. Аверков, І. Аполонов, А. Зельдич, Л. Митяєва, С. Голембовська, С. Сміян; у фарфоро-фаянсовій промисловості — О. Рапай, В. та М. Трегубови, П. П. Яніда, І. Сень, Г. Клумбицька, В. Щербина, О. Жнікруп; у кераміці — Н. Федорова, Н. та В. Протор'єви, Т. Драган, З. Флінта, Т. Левків та ін.

Система художніх промислів у цей період набуває особливого розвитку як за своєю структурою, так і за художньою спрямованістю. На різних етапах розвитку промислів поняття «народний майстер-художник» набувало різного значення та творчого осмислення. Роль художника в системі промислів, форма спілкування з народним майстром не завжди були однозначними. У 50-х ро-

ках в українському декоративному мистецтві відчувається вплив засад станкового мистецтва, не зовсім правильне розуміння специфіки основ народної творчості, що призвело до абсолютизації ролі художника на підприємстві, нівелювання особи народного майстра, роль якого зводилася до пасивного втілення в матеріалі ескізу, попередньо розробленого художником.

Наступне десятиліття позначилося новим розумінням народних традицій. Художники відчували негативність механічного повторення, «цитування» образотворчого фольклору, шкідливого для творчості й розвитку народного майстра. Намітилася тенденція до глибшого вивчення основ народного мистецтва, уважнішого ставлення до його специфіки. 70-і роки проходили під знаком нового осмислення народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, принципи композиційної побудови.

Найпліднішими в розвитку художніх промислів стали 80-і роки. Впроваджуються нові організаційні форми роботи, формується новий тип народного майстра. Більшість майстрів дістають підготовку в спеціальних навчальних закладах освіти — училищах, технікумах. Змінилося соціальне значення народного майстра: ця професія стала почесною, а твори, які раніше мали утилітарне призначення, перетворювалися на унікальні, часто орієнтовані на виставки, на окрасу громадських інтер'єрів. У таких промислах, як ткацький, вишивальний, килимарський, основною фігурою виступає народний майстер, що зберігає і творчо продовжує традиції майстерності. Водночас намітилася тенденція до піднесення ролі художника на фабриці.

У 1971 році було організовано низку виробничо-художніх об'єднань з розгалуженою системою філіалів в основних осередках народного мистецтва, системою надомної праці та організованого постачання і збуту продукції: «Вінничанка», київське ім. Тараса Шевченка, харківське «Україна», полтавське «Полтавчанка», косівське «Гуцульщина», львівське ім. Лесі Українки, одеське ім. Жанни Лябурб.

Розвиткові художніх промислів сприяла постанова 1975 року «Про народні художні промисли». 70—80-і роки прикметні бурхливим розвитком художніх промислів, які одночасно з масовою продукцією створювали високохудожні твори мистецтва, засновані на глибокому вивченні народного мистецтва.

У галузі вишивки слід відзначити творчість вишивальниць О. Василенко з Решетилівки, О. Великодної з Полтави, Г. Герасимович з Косова, М. Федорчак-Ткачової зі Львова, М. Коржук та П. Березовської з Клембівки, у галузі ткацтва — Г. Верес з Обуховичів, що на Київщині та Г. Василяшук з с. Шешори Івано-Франківської області, які в 1968 році отримали звання лауреатів Державної премії ім. Тараса Шевченка.

У цей період плідного розвитку набули також гончарство, декоративний розпис, різьблення на дереві. Серед майстрів кераміки, що улавилися на міжнародних виставках, слід назвати Л. Головка, П. Цвілик, О. Залізняка, родину Пошивайлів та інших майстрів з Опішні, яку називають гончарною столицею України. Особливого розквіту в цей період набув декоративний розпис. Це, насамперед, творчість К. Білокур, Г. Собачко-Шостак, М. Тимченко, Є. Миронової, численний загін майстрів із Петриківки. Значного розвою зазнає в 60—80-х роках різьблення на дереві, передусім у західних областях України, зокрема в Косові, де працюють М. Кишук, В. Корпанюк, Ф. Шкрібляк, І. Грималюк, М. Тимків.

У 50—60-х роках у Наддністрянщині продовжує працювати найстарший майстер жанрової круглої скульптури П. Верна, в 70—80-х роках — майстер з Чернігівщини А. Штепа, лемківські майстри круглої скульптури — М. Орисик, В. Одрехівський, А. Сухорський, закарпатський різьбяр В. Свіда.

Період 90-х років кардинально відрізняється від попередніх періодів розвитку мистецтва України. Разом із здобуттям державної незалежності приходить чітке розуміння специфіки і природи народного та професіонального мистецтва, законів їхнього розвитку.

Художнє життя цього десятиліття відзначається надзвичайною широтою і калейдоскопічністю. Виникають численні галереї, які формують арт-ринок, численні «проекти», «акції», поширення набуває концепція «артефакту», відбуваються виставки за кордоном, українські митці розглядають свою творчість у контексті світових тенденцій розвитку. Незважаючи на мозаїчність художнього процесу, переважають авангардистські течії.

У ХХ ст. українське декоративне мистецтво активно заявило про себе як мистецтво високої естетичної наснаженості, мистецтво, яке дає можливість відчути живий суперечливий і водночас яскраво цілісний процес художнього життя. Зберігаючи зв'язок із традиціями народної творчості минулого, сучасне декоративне мистецтво набуває нового змісту, нових якостей і рис.

Сучасні митці беруть участь у формуванні нової моделі українського світобачення, нових естетичних вимірів духовності і сприяють усвідомленню органічного єднання глибинно національного та загальносвітового мистецьких процесів.

Творення «образу» митці розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософськими розмірковуваннями. Пошуки митців професійного мистецтва тяжіють до образотворення, посилюється індивідуальне, неординарне бачення навколишнього світу, втілене в особливій манері виконання, емоційно насиченій і змістовній. Відбувається зміна принципів формотворення: відступає принцип корисності та утилітарності, утворюється своєрідна «дифузія» декоративного та образотворчого мистецтва, яка породжує просторове мистецтво, де традиційні матеріали — скло, дерево, глина, нитки — використовуються як засоби художнього формотворення.

Професійне декоративне мистецтво 90-х років — це багатогранне явище української національної культури, що розвивається в руслі загальноєвропейського і, ширше, — світового художнього процесу, де категорія прекрасного є і залишається визначальною. Митці знаходять нові шляхи, використовують різноманітні засоби художньої та емоційної виразності, вирішують загальні формально-художні завдання пластичних мистецтв: новаторське формотворення, взаємодію з навколишнім середовищем, звернення до новітніх технологій.

Основна мета цього тому «Історії українського мистецтва» — показати в історичній ретроспективі шлях, який пройшло наше мистецтво впродовж всього ХХ століття. Шлях цей був складний, суперечливий, де кожний відрізок часу, що відповідав основним тенденціям культури, заперечував попередні етапи розвитку. Так, явища символізму, авангардні течії, що виникли на початку століття, були знищені, оголошені ворожими, викреслені з історії мистецтва, панівним у 30–50-і роки став соцреалізм, з яким, у свою чергу, боролися представники андеграунду, новітні авангардистські течії.

Водночас назріла необхідність переглянути з позицій сучасного бачення історії розвиток української культури протягом ХХ століття. Адже до наукового обігу ввійшли нові імена, актуалізувалися замовчувані раніше течії і деякі періоди історії, сучасного трактування потребують усталені в минулому художні явища та течії.

Попередня «Історія українського мистецтва», що вийшла друком у 1967–1968 роках, була написана з позицій колишнього офіційного погляду на розвиток мистецтва. Крім того, вона охоплює період лише до середини ХХ століття.

Монографії, що вийшли друком у Європі та Америці і присвячені культурі ХХ ст., розглядають мистецтво минулого століття лише в аспекті розвитку новаторських течій, що виникли на початку століття [10]. До того ж, Україна у них присутня не як цілісна країна, а як частина Росії [11]. Якщо авангардні напрями початку століття розглядалися зарубіжними дослідниками, то мистецтво після 30-х років, уся його складність зводилася до спрощеного розгляду як мистецтва тоталітарного режиму. Водночас мистецтво соцреалізму було достатньо повно проаналізовано в мистецтвознавчій літературі [12].

Отже, у томі розглядається мистецтво ХХ століття в усіх його проявах і стилістичних напрямках. Дослідження такого характеру і спрямування могло з'явитися в Україні лише сьогодні. До цього часу авангардні течії українського мистецтва, особливості мистецтва «соцреалізму», аспекти сучасного розвитку не були предметом глибокого і всебічного культурологічного і мистецтвознавчого аналізу через об'єктивні причини функціонування нашого мистецтвознавства в контексті вітчизняної історії. Адже вивчення і відповідно написання історії мистецтва за радянських часів перебувало під пильною ідеологічною увагою, категоричною заборонаю як самих «формалістичних течій», національних особливостей, так і відповідного їх дослідження, з історії були викреслені численні імена митців, цілі періоди і певні художні явища. Це створювало викривлену картину мистецького життя України.

ХХ століття добігло свого кінця, і саме це спонукає науковців до підбиття підсумків, пройдених нашим мистецтвом, до переосмислень з позицій нового, вже ХХІ століття. Важливим сьогодні є новий погляд і виклад історії українського мистецтва, яке розглядається в єдиному річищі світового художнього розвитку. Так, ряд яскравих стилістичних течій образотворчого мистецтва мали міжнародний характер, авангардні напрями тяжіли до універсалізації, провідні тенденції знаходили відгомін у національних школах. Оцінка культури радянського періоду сьогодні позбавлена

ідеологічного забарвлення, і такі явища, як «тоталітарне мистецтво, ортодоксальний соцреалізм розглядаються як автохтонний феномен, який до того ж має аналогії у світовому мистецтві» [13].

Присвячений мистецтву минулого століття том — це, власне, перша спроба накреслити й висловити свій погляд на основні процеси, що відбувалися впродовж всього ХХ століття в художньому житті на теренах нашої країни, намагання відтворити цілісну картину мистецького життя, що розвивалося в контексті загальноєвропейського художнього процесу.

1. Ювілей 25 літньої літературної діяльності Івана Франка // Літературно-науковий вісник. — 1898. — Т. 4. — Кн. 11. — С. 115–133.
2. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. — Л., 2001. — С. 14.
3. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусства // Социалистический канон. — С.Пб., 2000. — С. 11–14.
4. Там само. — С. 12–13.
5. Голомшток І. Соцреалізм и изобразительное искусство // социалистический канон. — С.Пб., 2000 — С. 140.
6. Рогомченко О. Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930–1950-х рр. // Мистецтвознавство України. — 2003. — Вип. 3. — С. 274–282.
7. Голубець О. Деформації в термінології мистецтва соціалістичного реалізму // Соціалістичний реалізм і українська культура. — К., 1999. — С. 17–20.
8. Карло Звіринський (1923–1997). Спогади, статті, малярство. — Л., 2000.
9. *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism* // Cambridge, Mass.: VTI Press, 1999.
10. Read H. *A Concise History of Modern Sculpture* // New York — Washington, 1964; Read H. *A Concise History of Modern Painting* // New York — Washington, 1975).
11. Степанян Н. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. — М., 2004.
12. Голомшток І. Тоталитарное искусство. — М., 1994; Паперный В. Культура Два. — М., 1996; Збірник «Соціалістический канон». — С.Пб., 2000.
13. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. — К. — 2006. — С. 10.

Ольга Коновалова
(Київ)

УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ОРНАМЕНТИКА ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД НАЦІЇ. ПРОБЛЕМА МЕТОДІВ ДОСЛІДЖЕННЯ АНТРОПОМОРФНИХ ЗОБРАЖЕНЬ

За останнє десятиріччя значно змінилася інтенсивність та глибина наукових пошуків у галузі теорії народного мистецтва. Зміни відбулися як у напрямі активізації досліджень, так і в розширенні й деталізації тематичної спрямованості. Намагання ретельно дослідити національні витоки, окреслити етнічну самобутність стали метою наукових досліджень. У зв'язку з цим посилювалося зацікавлення українською народною орнаментикою.

Термін «орнаментика» визначається як система знаків, що нанесена на окрему річ. Свідомість традиційного суспільства не припускає повної свободи у виборі зображень та їх сполучень. Суттєвою складовою дослідження знаків є код — система вираження окремих понять, при якій ці поняття ототожнюються з певними системами знаків. Сучасні методи дослідження надають такий повний список кодів: геометричний, зооморфний, рослинний, астральний, антропоморфний, ландшафтний, архітектурний, предметний та шрифтовий коди [1]. Дослідження антропоморфних зображень у народній орнаментіці ХІХ–ХХ ст. дозволяє простежити зв'язок індивідуального, особистого, що йде від майстра, з колективним, з генетичною пам'яттю предків. Зображаючи свого двійника чи міфологізовану постать, майстер створював модель світу, надаючи ужитковим речам особливий, космогонічний зміст. Використання антропоморфних зображень сучасними майстрами народного мистецтва свідчить не тільки про збереження національних традицій, а й про існування стійких архетипів, вивчаючи які можна простежити зміни в духовному розвитку людини і відображення цих

змін на зв'язку *людина — ужиткова річ*. Адже витвір майстра завжди був наслідком переформування природних матеріалів та особистої енергії людини. Отже, сакральність була закладена ще на початку створення речі. Потім оформлена й закінчена річ повторювала коло, входячи в конкретний ритуал, чи, розриваючи його, переходила в повсякденність. І тому існування антропоморфних зображень в українській орнаментиці розглядається, по-перше, як наслідування пам'яті наших предків, коли людина ще відчувала тісний зв'язок з природою, по-друге, як особисте світосприйняття, в якому віддзеркалюється сучасний стан людини, її філософія життя і погляд на навколишній світ.

Дослідження антропоморфних зображень української народної орнаментики малочисленні й поодинокі. У ХІХ ст. вчені не зосереджували увагу на цьому матеріалі, на той час були інші завдання: збирання орнаментів, їх класифікація та дослідження. Федір Вовк на ІІІ археологічному з'їзді в 1874 році констатував: «В южно-русской орнаментике полное отсутствие изображений целых деревьев, фигур птиц, человеческих и архитектурных» [2].

Упродовж майже усього ХХ ст., з домінуванням таких центрів, як Москва і Ленінград, дослідження активізувалися на матеріалах російського народного мистецтва. І якщо згадували про зображення людини в орнаментиці України, то не заглиблюючись і детально не аналізуючи: «В сучасному українському мистецтві залишилось значно менше давніх сюжетів. Богиня з вершинами відома у вишивках з Кролевця та поблизу Переяслава-Хмельницького, але ці зображення сильно стилізовані і не йдуть в порівняння з північними» [3]. Але треба віддати належне російським науковцям, які почали глибоко вивчати антропоморфні зображення, позначили проблеми, актуальні питання і розробляли методику досліджень.

Сучасна наукова ситуація потребує не тільки фундаментального вивчення національної орнаментики, а й створення методологічної бази її дослідження. Науковці часто користуються досить складною, іноді нечітко сформульованою й логічно невиправданою термінологією. Так, у методах наукового дослідження поряд з мистецтвознавчим позначають порівняльно-історичний метод, а до генетичного додають культурно-історичний, порівняльно-типологічний і порівняльно-графічний. Тому постала необхідність як критики, так і аналізу методів дослідження.

Одним із перших зображення людини в орнаментах досліджував російський вчений О. Некрасов. У 1914 році автор опублікував велику кількість зображень з рукописних книг ХІV ст. і зосередив свою увагу на дослідженні їх походження. Незважаючи на зовнішню схожість з романськими рел'єфами, вчений довів зв'язок антропоморфних зображень з греко-східними і візантійськими орнаментальними мотивами завдяки болгарській інтерпретації. О. Некрасов систематизував зображення за композиційними ознаками, окреслив характерні типи, порівняв із західноєвропейськими зразками. І незважаючи на те, що книжковий орнамент ХІV ст. не був складовою народного мистецтва, необхідно позначити важливість цієї невеликої праці. Адже вперше були виокремлені антропоморфні зображення як важлива складова орнаментики, поставлені питання їх походження, вперше матеріал було систематизовано і виявлено методи його дослідження. Саме на початку ХХ ст. порівняльно-історичний метод поширюється в сфері мистецтвознавства.

У 1926 році професор В. Городцов публікує статтю, в якій аналізує центральну фігуру північно-російської вишивки — зображення жінки. Вивчаючи збірку народного мистецтва Російського історичного музею в 1921 році, дослідник зібрав і детально описав композиції вишивок з фігуративними зображеннями. Але автор не позначив місце і час створення вишиваних речей, загально окресливши регіон (північно-російський) і тільки одну губернію — Олонецьку. Також дослідник не вказав, на якій речі розташований орнамент: на рушнику, сорочці і т. п. Поза його увагою залишились і техніки виконання вишивок. В. Городцов визначив семантику домінантних мотивів у зіставленні з дако-сарматськими пам'ятками. На думку автора, жіноче зображення на вишивках — це язичницька богиня, цариця небесна, культ якої, ймовірно, був розповсюджений серед давніх слов'ян. Для того, щоб довести свою гіпотезу, автор звернув увагу на зображення з курганів Кубані, які датуються початком нашої ери. Аналізуючи археологічні знахідки з курганів півдня Росії і нинішньої України, він побачив багато спільних з вишивками композицій і образів. На наш погляд, це порівняння достатньо умовне: саме стилістичні особливості не дозволяють наголошувати на спільних витоках. Язичницькі образки з релігійними сценами виконані низьким рельєфом і щільним заповненням площини, з намаганням змоделювати об'єм. Зображення на вишивках узагальнене й стилізоване згідно вимогам матеріалу й техніки виконання, більш геометризоване, з великою кількістю орнаментальних елементів. Єдина спільна риса — композиція

мотиву, зображення жіночої постаті з двома вершниками. Треба зауважити на необґрунтованість деяких гіпотез і припущень, наприклад, яким шляхом елементи орнаменту з півдня Росії потрапили на північ. Чи справді відбулося таке розповсюдження зображень — від даків, через Україну (чи іншим шляхом?) на північ Росії? Адже автор стверджував: «...русская иконография шитья, насколько известно, оказывается неповторяющейся ни у одной славянской народности Средней Европы» [4]. Публікація дослідження В. Городцова створила значний резонанс у наукових колах. Необхідно позначити тогочасну новизну порушених питань і відзначити головне досягнення дослідника: він один із перших провів паралелі між етнографічним матеріалом і археологічним, намагаючись розкрити символіку жіночої фігури. Залучивши до ґрунтового аналізу археологічні джерела, він поставив ряд нових питань і дав поштовх для подальших досліджень.

У 30-х роках сакральність композиції світового дерева і зображення людини як її невід'ємної складової досліджував російський учений Б. Латинін. Обґрунтовуючи метод дослідження, автор заперечував твердження про те, що для пояснення композиції необхідно проводити аналогії тільки з археологічними даними інших країн і народів. Б. Латинін пропонує аналізувати зображення за допомогою місцевих джерел. «Исследования заставляют ставить вопрос о генезисе, о смысловом значении, об увязанности орнаментального сюжета со всеми другими областями проявлений деятельности человека, т.е. со всем тем, что определяет подлинный облик общества, привлекая для этого все данные: и материальную культуру, и быт, верования, язык, фольклор» [5]. Досліджуючи язичницькі ритуали мордві та чувашів, що стосується родючості землі і «молянам» про урожай, вчений провів зв'язок із композицією *дерево—людина*, яка з'являється на ритуальних рушниках. Логіка дослідження мотиву світового дерева виводить автора на культ богині-матері і його відтворення в народній вишивці. Провідний образ мордовського фольклору богиня *Az-ava*, на думку дослідника, відповідає Ізолді на Заході та Іштар в Азії. Цей образ пов'язаний з побутовим культом російської Богородиці і йде в глибину віків, де немає різниці між мордвою і слов'янами. Окрім цього дослідник з'ясував два витoki мотиву світового дерева і людини біля нього. Перший — дерево як образ неба, місце проживання богів. Приношення дарів під дерево відбувалося тоді, коли на дереві сидів жрець. Другий виток — у культі богині-матері, де дерево, частіше береза, ототожнюється з жіночим еством.

Незважаючи на те, що робота Б. Латиніна аналізує антропоморфні зображення на матеріалі мордовського та чуваського фольклору, важливим є включення в науковий обіг додаткових етнографічних джерел і висновків, зроблених на основі ґрунтового дослідження.

У той самий час, у 30-х роках, український учений Д. Антонович окреслив проблемні питання у вивченні орнаменту. Автор констатував, що на даний час орнамент — найменш досліджена галузь українського мистецтва [6]. І щоб її систематизувати, необхідно вибрати доцільний принцип класифікації. Д. Антонович виводить декілька принципів: перший — за функціонуванням орнаменту в площині чи в трьох вимірах, але вважає його надто загальним; і звертається до другого — розподілу орнаментів за характером зображення. Дослідник позначає чотири роди орнаменту: геометричний, рослинний, тваринний і плетений. Зображення людини автор не виділяє окремо, а приєднує до інших живих істот: риб, птахів і тварин. Але й таку класифікацію Д. Антонович вважає недоцільною, адже дуже часто геометричні елементи поєднуються з формами живої природи. Автор звертає увагу на дослідження професора Г. Павлуцького, який класифікував орнамент за епохами і стилями, використовуючи порівняльно-історичний метод. Розділяючи метод Г. Павлуцького, але і констатуючи свої сумніви щодо такої класифікації, Д. Антонович аналізує орнамент за епохами і стилями. Розглядаючи орнамент кожної епохи, автор звертає увагу насамперед на орнамент архітектурний, книжковий, скульптурний, ювелірний, тобто на елементи, які сформувались у міському середовищі та монастирях і збереглися значно краще. Орнаменти з речей народного вжитку, вироблені сільськими майстрами, аналізуються значно менше. А що стосується антропоморфних зображень, то про них мова не йде взагалі: автор намагається в цілому описати зображувальні мотиви, простежити їх походження і розповсюдження, пов'язати з конкретним стилем та епохою. У дослідженні використовується типологічний метод, який дозволяє класифікувати та систематизувати споріднений матеріал і визначити його поширення та існування в часі та просторі.

Протягом другої половини ХХ ст. дослідники продовжували створювати науково обґрунтовану методологічну базу дослідження орнаментики. Необхідно зазначити два головні напрями в методиці, які сформувалися у середині ХХ ст. у радянському науковому просторі й продовжують існувати в наш час. По-перше, це комплексні дослідження, в яких для з'ясування проблем похо-

дження і розвитку орнаменту залучається значний за обсягом матеріал з фольклору, мовознавства, археології та інших наук. Ця традиція йде від досліджень В. Городцова, Б. Рибаківа і знаходить продовження в суперечливій і популяризаторській роботі С. Китової.

Центр другого напрямку досліджень сформувався в російських наукових колах з кінця 50-х років завдяки роботам С. Іванова і структурно-типологічному аналізу В. Іванова і В. Топорова 70-х років.

Необхідно проаналізувати ці напрями, щоб визначити здобутки сучасних українських науковців у цій галузі.

У 1948 році Б. Рибаків публікує роботу, в якій досліджує композицію російської вишивки із зображенням жінки і вершників. Аналізуючи статтю В. Городцова, автор виводить два головні завдання: по-перше, розглянути археологічний матеріал, що знаходиться в хронологічних межах між скіфо-сарматськими знахідками та етнографічним матеріалом XIX ст. По-друге — привести до системи всі відомі дані про культ великої богині. Дослідник розділяє матеріал за наступними епохами:

- скіфська (кінець I тис. до н. е.)
- сарматська (початок I тис. н. е.)
- антська (середина I тис. до н. е.)
- Київська Русь (X–XIII ст.)
- народне мистецтво (XIX–XX ст.)

Але на поставлені завдання автор так і не дає повної відповіді. З поля зору дослідника викреслюється значний період з XIII по XIX ст. Автор зазначає, що в X–XII ст. в Придніпров'ї зникають речі з культом великої богині і з'являються в народному мистецтві півночі Русі, в Архангельській та Вологодській областях та слов'яно-чудському пограниччі від Ільменя до Клязьми. Таким чином, у Рибаківа з'явилися два «темних місця» в теорії поширення зображень великої богині, пов'язані з їх зникненням у X–XII ст., і відсутністю відомостей про них протягом XII–XIX ст. Отже, ситуація з дослідження зображень не прояснилась, а коло питань збільшилось.

До 80-х років Б. Рибаків завершив свою концепцію слов'янського язичництва і видав два монументальні томи: «Язичництво давніх слов'ян» (1981) та «Язичництво давньої Русі» (1987). Окремі частини роботи присвячені дослідженню антропоморфних зображень у різних видах народного мистецтва: у вишивці, різьбленні, ювелірстві. Б. Рибаків трактує постать жінки на одних зображеннях як Макош, на других — як Рожаницю, на третіх — як світло, відзначаючи при цьому, що ідея світла «выражена преимущественно при посредстве женского человеческого образа» [7]. Даючи назви цим богам та явищам, автор уникає системного наукового підходу. Б. Рибаків не будує типологічні ряди, не виявляє з великої кількості модифікацій інваріанти окремих типів. Він виділяє випадкові екземпляри і відмічає подібність із потрібним йому образом. Наприклад, у зображенні Рожаниць нижня частина узору (начебо розкинуті ноги) може зображати і декор одягу, і суто орнаментальний мотив для формування більш декоративної композиції. В орнаментальних вишивках XIX–XX ст. автор кожену деталь і кожний стібок пропонує розглядати як елементи, наповнені смыслом, що залишився без змін ще з X ст. Інтерпретацію зображень майстрами XIX ст. Б. Рибаків залишає поза увагою. До того ж дослідник не звертає увагу на техніки вишивки (архаїчні, нового часу), не підключає до аналізу їх вплив на формування зображення. Аналізуючи зображення «небесних лосиць» на архангельській вишивці, Б. Рибаків відтворює послідовність розвитку культу від поклоніння тваринам, жінкам-рожаницям до Зевса (чи Сварога). Дослідник детально аналізує давньогрецький пантеон, намагаючись провести зв'язок між міфологією греків і праслов'ян. Він пов'язує Артеміду і Латону з давніми уявленнями про двох небесних богинь-рожаниць. Це досить умовне поєднання, адже йдеться про зовсім відмінні явища як територіально, так хронологічно і типологічно (образи з міфології і вишивки). І яким шляхом ці образи потрапили на північ Росії, автор не відстежує.

В аналізах антропоморфних композицій Б. Рибаків спирається й на дані лінгвістики. Його метод досить детально і критично проаналізував Л. Клейн у роботі «Воскрешение Перуна». Він зауважив, що Б. Рибаків, використовуючи мову як джерело дослідження, не спирався на методи лінгвістів-науковців, а висунув власні припущення, не маючи в цій науці спеціальної підготовки. Адже мовні зв'язки неможливо встановлювати за суто зовнішньою подібністю, необхідно знати внутрішню форму слова, закони відповідностей і словозміни, спорідненість слів. Л. Клейн піддав критиці пояснення Б. Рибаківа походження назви жіночого божества Макоші. Важливо привести цитату повністю.

«В слове «Макошь» Рыбаков видит две части: Ма- и -кошь. Первую толкует как «мать», поскольку богиня Ма засвидетельствована в крито-микенских табличках (у очень далекого народа!), а вторую — как древнерусское название жребия и, одновременно, корзины (действительно такие слова есть в древнерусском языке). Таким образом, название богини расшифровывается Рыбаковым как «Мать счастливого жребия» (богиня судьбы) и «Мать хорошего урожая» (поскольку в корзину могли складывать плоды). И «Мать счастья», ведь урожай — конечно, счастье. Все это с самым серьезным видом, не смотря на то, что в образе богини ничто не свидетельствует ни о первом, ни о втором, ни о третьем (больше всего материалы говорят о женских работах, в частности о прядении). И где же в русском языке «мать», «матери» сокращается в «ма»? Разве что в языке детей. Кроме того, в русском языке сложное (составное) слово иначе строится: основное существительное стоит в конце, а определяющее слово — в начале (так обстоит дело с «Богоматерью», так и с «Дажьбогом»)» [8].

Отже, аналізуючи мовні джерела, Б. Рыбаков створював свою систему, яка не базувалась на лінгвістичних методах дослідження, в результаті чого з'явилося багато послідовників, які не мали досвіду й ерудиції російського академіка, а були заінтриговані легкістю і доступністю такого аналізу. Дослідження етнографічних джерел, і вишивки зокрема, часто спрощувалось і не відповідало особливостям досліджень: твори сучасного народного мистецтва розглядалися як наповнені виключно язичницьким змістом, не залишаючи місця для сюжетів і мотивів XIX–XX ст.

Але, розглядаючи всі критичні моменти, віддамо належне академіку Б. Рыбакову: він зібрав величезний матеріал, поставив велику кількість запитань і проблем, запропонував багато гіпотез і зробив оригінальні спостереження.

На праці російського академіка посилається і дослідниця української вишивки С. Китова. Її книга «Полотняний літопис України» заслуговує на увагу тому, що вперше окремий розділ присвячений дослідженню антропоморфних образів рушникової вишивки. Але тут виникає багато зауважень щодо використання термінів. Автор розділяє зображення на антропоморфні та антропоїдні, вважаючи перші метаморфозами людини — людино-рослинами, -тваринами, -птахами, -комахами, а другі — натуралістичними зображеннями людини, і пропонує поряд з терміном «антропоїдні» використовувати «приміром, антропні, антропосні і т. ін.» [9]. Але в науковій термінології «антропоїдний» походить від «антропоїд» — так позначають людиноподібних мавп класу приматів, до якого входить і людина розумна. Отже, вільне використання основної термінології не надає вагомості всьому дослідженню. Автор вважає, що середньодніпряньська вишивка XIX–XX ст. «копіює верхньопалеолітичні наскельні «ялинки» [10], які в свою чергу є жіночими та чоловічими знаками. Дуже легко і безпідставно автор створює зв'язок між палеолітом і сучасністю. В орнаментальному барочному мотиві автор вбачає «рослинну антропоморфну маску» і виводить при цьому без аналізу і досліджень такий ряд: палеолітичне зображення людини в масці з печери «Трьох братів» — пластика трипільських часів — язичницький Переплут — французькі маскарони XIII ст. з альбому Віллара де Оннекура — і «рослинні маски» української вишивки. Ще декілька рослинних елементів автор розглядає як образ смерті в жіночій подобі. Таке припущення пов'язане з розташуванням елементів у перевернутій позиції на кінцях рушника. Але чомусь не враховувалося розміщення цих мотивів на вільно звисаючій площині, що і обумовило саме таку композицію. У кожному наведеному орнаменті автор знаходить антропоморфні елементи, при цьому не позначаючи матеріал, техніку і час створення вишивки. Робота претендує на науковість, і в анотації пропонується мистецтвознавцям, студентам, вчителям, школярам і тому вимагає досить критичного аналізу.

Наукові засади в дослідженні орнаменту були закладені в роботах С. Іванова. У 1958 році він опублікував статтю «Народный орнамент как исторический источник», в якій одним із перших критично проаналізував існуючі на той час методи дослідження орнаменту і позначив нові підходи для його подальшого ґрунтового вивчення [11].

Автор виділив два найпоширеніших методи: еволюційний і номінативний. Еволюційний метод використовувався в дослідженнях, коли на різному матеріалі розвивалась теорія походження геометричних узорів від реалістичних чи стилізованих зображень людини. Аналізуючи різні точки зору на еволюційний метод, С. Іванов робить висновок про доцільність його використання там, де збереглися різні варіації споріднених мотивів — від реалістичних до геометричних, і де процес еволюції не визиває сумнівів. Автор зазначив, що неможливо вважати в цьому методі єдиний шлях розвитку орнаменту: процес трансформації може йти як від антропоморфних зображень до геометричних, так і навпаки. Дослідник зауважив, що вузьке, однобоке розуміння процесу роз-

виту призвело до того, що в кожному орнаменті намагалися перш за все знайти антропоморфні чи зооморфні прототипи, шукали навіть там, де їх не було, наприклад, у випадку походження узорів з техніки плетіння.

Дослідник критично розглядав номінативний метод, звертаючи увагу на різну інтерпретацію одного орнаменту не тільки різними народами, а й окремими майстрами, адже в сучасних умовах назви узорів виникають у результаті асоціацій при втраті давньої назви і первинного значення. Але автор зазначив досить вагому цінність збирання і дослідження народних назв орнаментів, що вимагає ґрунтового аналізу матеріалу. С. Іванов піддає нищівній критиці роботу з дослідження киргизького національного узору, в якій на основі народних назв автори читають його як закінчену оповідь, де геометричні елементи виступають у ролі людей, що їдуть на конях та грають на музичних інструментах.

У висновках дослідник зосереджує увагу на необхідність дослідження формальних складових орнаменту: на внутрішніх закономірностях розвитку композиції та симетрії як його організаційної структури. Робота С. Іванова стала етапом у подальшому розвитку структурного аналізу орнаменту.

На початку 1970-х років філологи В. Іванов і В. Топоров запропонували використовувати методи структурної лінгвістики при дослідженні народного орнаменту. Актуальність такого напрямку вчені пояснювали необхідністю створення нормативних характеристик, які не залежать від індивідуального сприйняття мистецтвознавця. Використовуючи синхронний опис та діахронічне дослідження, автори окреслили розвиток орнаменту як «закономірність перетворення знаків-символів з чіткою семантикою в знаки, які перетворюються в службові елементи» [12]. Автори вважають, що така еволюція орнаменту дозволить встановити зв'язок знаків-символів, з яких орнамент виникає, і міфу, де за допомогою слів описуються ті ж знаки-символи. Отже, автори акцентували увагу на структурно-типологічному підході в дослідженні орнаменту, коли «семантична інтерпретація співставляється з елементами синтаксичної (формальної) структури» [13].

Дослідження орнаменту в цьому напрямку пов'язано з діяльністю кафедри археології історичного факультету МГУ під керівництвом професора Ю. Шапової. З 1989 року на семінарах «Морфологія древностей» розробляється методика створення нормованого опису ужиткових речей. На даний час вже створений нормований опис декору архаїчних та традиційних суспільств [14]. Дослідники розглядають декор як єдину систему, основний елемент якої — знак, мінімальна смислова одиниця. Пропонуються наступні позиції опису декору: знак — те, що нанесено на ужиткову річ; композиція — те, як організовані знаки; локалізація — місце, на якому розташовані знаки; і характер знаків — те, як вони нанесені. Детально аналізується орнамент, як найдослідженіша складова декору з точки зору теорії симетрії. Отже, російськими вченими протягом останніх десятиліть створена ґрунтова методологічна база з дослідження орнаменту. Головне в методиці — строгий системний підхід, який ґрунтується на упорядкуванні і класифікації інформації.

Значний внесок у методику дослідження орнаменту зробили й українські вчені. Т. Романець, розглядаючи витоки української народної кераміки, виявила важливість порівняльного методу й чітко визначила його різновиди: «виявлення етнокультурного споріднення творців глиняного посуду в різні часи; показ взаємовпливів різних етнічних груп у даній галузі народної творчості в межах єдиної історико-етнографічної області» [15]. Автор позначає головні складові методу — діахронічний і синхроністичний аспекти і визначає шляхи розв'язання проблеми збереження та механізмів передачі архаїки в нове народне мистецтво. Також автор окреслює принципові позиції в подальшому дослідженні мотивів орнаменту: «Перш ніж починати пошук ідеологічних коренів мотивів, треба з'ясувати час їх появи в тій чи іншій галузі мистецтва та безпосереднє джерело наслідування [16]. Для цього необхідно простежити зв'язок декору посуду з розвитком кераміки як мистецтва і зв'язок з певними ремісничими процесами, які зумовили появу тих чи інших видів декору. І незважаючи на те, що робота Т. Романець присвячена дослідженню кераміки, методичні засади, окреслені в ній, як і словник понять і термінів, можуть бути використані в наукових працях іншої спрямованості.

Аналіз методики дослідження орнаменту не був головним завданням роботи М. Селівачова «Лексикон української орнаментики» [17], але треба зауважити, що саме в цьому дослідженні чітко й лаконічно позначені структурно-типологічна й історико-генетична методики, дотримуючись яких автор систематизував, класифікував домінуючі мотиви.

Досліджуючи походження мотивів, композицій, іконографічних схем у народному мистецтві О. Найден використовує структурний аналіз [18]. Саме такий аналіз дозволяє зосередити увагу не

на особистій інтерпретації мистецтвознавця, а на дослідженні фундаментальних законів. Автор з'ясовує принципи зародження, критерії функціонування, розвитку та міграції форм. Це необхідно для формування подальшої стратегії і характеру дослідження певного виду народного мистецтва.

Українські вчені за останнє десятиліття створили методологічну базу для дослідження орнаментики. Але на даному етапі не вистачає фундаментальної роботи, яка б узагальнила здобутки провідних учених у цьому напрямі. Необхідним став і тлумачний словник наукових понять, який дозволив би не плутатись у термінології і чітко окреслювати методику досліджень.

1. *Кокорина Ю., Лихтер Ю.* Морфология декора. — М., 2007.
2. *Волков Ф.* Отличительные черты южно-русской орнаментики // Труды III археологического съезда в России. — К., 1878. — С. 324.
3. *Рыбаков Б.* Древние элементы в русском народном творчестве. (Женское божество и всадники) // Советская этнография. — 1948. — № 1. — С. 90.
4. *Городцов В.* Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ. — М., 1926. — Вып. 1. — С. 34.
5. *Латынин Б.* Мировое древо жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы. К вопросу о пережитках. — Ленинград, 1933.
6. *Антонович Д.* Український орнамент // Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К., 1993. — С. 385–404.
7. *Рыбаков Б.* Древние элементы в русском народном творчестве. (Женское божество и всадники) // Советская этнография. — 1948. — № 1. — С. 95.
8. *Клейн Л.* Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества. — С.Пб., 2004.
9. *Китова С.* Полотняний літопис України. — Черкаси, 2003. — С. 93.
10. Там само. — С. 93.
11. *Иванов С.* Народный орнамент как исторический источник // Советская этнография. — 1958. — № 2. — С. 3–23.
12. *Иванов В., Топоров В.* Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1977. — Вып. 411. — С. 105.
13. Там само.
14. *Кокорина Ю., Лихтер Ю.* Морфология декора. — М., 2007.
15. *Романець Т.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. — К., 1996. — С. 82.
16. Там само. — С. 81.
17. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики. — К., 2005.
18. *Найден О.* Іконографічні і вербальні образні форми у народному мистецтві // Народне мистецтво. — 2005. — № 1–2, 3–4.

*Наталія Кубриш
(Одеса)*

ОБРАЗ Т. Г. ШЕВЧЕНКА У СКУЛЬПТУРІ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ: ВІД РЕАЛІЗМУ ДО МОДЕРНІЗМУ

До образу Кобзаря І. Кавалерідзе вперше звернувся 1909 р. під час конкурсу на пам'ятник поетові для Києва. Скульптор створив два варіанти проекту. Уже першому варіантові притаманне новаторство у трактовці форми. Очевидно, на І. Кавалерідзе вплинули скульптури О. Родена і, можливо, П. Трубецького й А. Голубкіної. Скульптор згадував: «У той час Париж для мене — це Гюго, Роден, Аронсон. Щодня я прокидався із думкою: сниться мені чи я насправді в Парижі?! Гюго в мармурі і бронзі Родена дивиться на мене» [7, 35]. На образний лад пам'ятників Т. Шевченкові І. Кавалерідзе могла також вплинути грандіозна фігура роденівського «Мислителя» (1880–1917), що мала значення для всього мистецтва кінця ХІХ — початку ХХ ст. Символічно, що вона була створена для композиції «Ворота Пекла». Роздуми про трагізм епохи, сповненої братовбивчими війнами, відчуженням людей, про втрату зв'язку з божественним началом виражені в позі «Мислителя», що стала пластичною характеристикою часу.

І. Кавалерідзе створює образ Т. Шевченка як пророка. У ньому він близький до ідеї О. Архипенка, який не раз звертався до образу великого поета (наприклад, «Тарас Шевченко» (1933), «Шевченко-пророк» (1936)). У скульптурі «Шевченко-пророк» поета показано з атрибутом пророків — сувоєм. Таке трактування правомірне. Т. Шевченко часто звертається до народу від імені Бога. Він — страдник, що живе життям народу і лише для народу. Цікаво, що, за спогадами І. Кавалерідзе, історик М. Довнар-Запольський ототожнював Т. Шевченка з Кирилом і Мефодієм, поаяк заради просвітництва він ішов на подвижництво [10, 15]. Як бачимо, образ Кобзаря можна ототожнювати з архетипом жертви заради добробуту й щастя народу.

Перші два варіанти пам'ятника поетові І. Кавалерідзе не були реалізовані. Тільки 1918 р. у Ромнах встановили перший пам'ятник Кобзареві. Деякі дослідники мистецтва вважають, що цей пам'ятник був тісно пов'язаний з планом монументальної пропаганди. Так, автори книги «Українське мистецтво другої половини ХІХ — початку ХХ століття» Б. Лобановський і П. Говдя пишуть: «Перший пам'ятник Т. Шевченку було встановлено вже після Жовтневої революції, в процесі реалізації ленінського плану монументальної пропаганди. Серед творців скульптурної Шевченкіани були активні учасники конкурсів — московський скульптор С. Волнухін та український майстер І. Кавалерідзе, якому належать монументи Т. Шевченку в Ромнах (1918) та Полтаві (1925)» [14, 45]. Але це не зовсім так, тому що політична ситуація в Україні після Жовтневої революції розгорталася за іншим сценарієм, ніж у Росії. Так, упродовж 1917 р. й пізніше більшість української інтелігенції своє сподівання на національне відродження України пов'язувала з діяльністю Центральної Ради. Вони були небезпідставні. Принаймні в перший період своєї діяльності вона концентрувала в собі волю українського народу до історичного буття. Після проголошення Української Народної Республіки (20 листопада 1917 р.) її уряди, попри зміни в партійному складі і своїй загальнополітичній орієнтації, дбали про розвиток національної культури. Зрештою, і режим П. Скоропадського, який прийшов до влади після підтриманого німцями гетьманського перевороту (29 квітня 1918), також бажаючи виступити від імені Української держави, робив чимало кроків задля національної культури. Українське мистецтво періоду його державної підтримки й утвердження своєрідності шляхів розвитку (1910–1920 ті рр.) відчувало себе частиною європейського. Воно поєднувало питання якості з володінням технічними досягненнями західної культури.

Ці політичні події не могли обминути І. Кавалерідзе, який брав активну участь у відродженні національної культури і мав тісні контакти з українською прогресивною інтелігенцією. Знайомство скульптора з видатними українськими діячами культури розпочалося ще в сім'ї С. Маза-ракі. І. Кавалерідзе захоплювався, як і його дядько, національною історією та культурою. У травні 1917 р. І. Кавалерідзе за дорученням тимчасового уряду їде на Всеукраїнський військовий з'їзд, скликаний Центральною Радою. Після зустрічі з С. Петлюрою, котрий порадив йому займатися не політикою, а творчістю, повертається до Ромен [11, 45]. У період тоталітаризму такі факти не могли бути оголошені дослідниками, оскільки це могло мати трагічні наслідки.

У Ромнах скульптор починає працювати над створенням пам'ятника Т. Шевченкові. Відкриття пам'ятника Кобзареві відбулося 27 жовтня 1918 р. Це був перший пам'ятник Т. Шевченкові в добу УНР [11, 46]. Тільки в березні 1919 р. Тимчасовий робітничо-селянський уряд України доручив відділу мистецтв оголосити конкурс на пам'ятник великому поетові [13]. І. Кавалерідзе пригадував: «Повертаюсь до літа 1918 року, коли споруджувався пам'ятник Шевченкові. З юних літ мене захоплювала монументальна пластика — вічне мистецтво вічних образів. Я мріяв створити цілий цикл пам'ятників видатним діячам історичного минулого. Серед них був і Шевченко» [7, 68].

Пам'ятник Т. Шевченкові в Ромнах створювався у відчутті пронизаного пафосом революційного романтизму часу. Але в ньому зберігаються реалістичні засоби відображення природи (традиційна форма відповідає умовам замовлення). До речі, образне й композиційне рішення цього пам'ятника дуже близьке до першого київського варіанту (1909). Однак, на відміну від нього, в деяких місцях скульптури в Ромнах помітне узагальнення пластичних об'ємів, проявляється більша чіткість форми. Це впливає на світлотіньові характеристики пам'ятника в просторі. Надаючи образу узагальненого рішення, скульптор відмовляється від натуралістичного трактування обличчя і фігури. Слід згадати, що на формування манери пластики І. Кавалерідзе мало вплив ознайомлення зі світовою культурою під час перебування в Парижі (1909–1910). Скульптор опинився в центрі художнього життя Європи. Це період найбільш напруженого пошуку нових форм у мистецтві. Він з подякою пригадував настанови улюбленого вчителя Н. Аронсона: «Не треба великого

підсвічування — дробиться форма. Натурою рекомендую користуватися як гіпсом. Ви мимоволі захопитесь фотографуванням. Натурі дайте можливість вільно рухатися. Розмовляйте з нею і через це пізнавайте її. Фотографічну подібність приборіть» [7, 35]. У Парижі І. Кавалерідзе зустріне не тільки з другом дитинства — О. Архипенком, який тоді вже був достатньо відомим скульптором авангарду, а також із С. Ерзей, О. Екстер та ін. Художнє середовище Парижа виявилось плідним імпульсом і підтримкою його творчого потенціалу.

У пам'ятнику Т. Шевченкові фігура народного поета набуває надзвичайної виразності й монументальності багато в дечому за рахунок поєднання з виразним постаментом, який став частиною образу поета. Постамент втілює символічно ємний образ кургану-гори. Н. Капельгородська пише: «Автор майстерно використав зміцнення масштабів. Невеличка за розмірами (дві натури) постать замисленого Тараса вражала своєю єдністю з символічним курганом, що перетворювався на постамент» [12, 14]. Спроби введення в монументальну скульптуру постаментів у вигляді кам'яних глиб і скель робились і раніше, наприклад, фонтан «Чотири ріки» Берніні, але в такому разі він мав декоративний характер. Ця ж ідея була використана Фальконе в монументі Петру І. Д. Аркін відзначає: «Образ скелі як символу «переможених труднощів» уявлявся Фальконе в найбільш природному, звичайному вигляді — у формі дикої кам'яної скелі, яку перемагає герой. Новаторський досвід введення в офіційний монумент подібної «натуральної» гранітної брили став художнім висновком з ідеї натуральності, «вірності природі» — цих основоположних естетичних принципів просвітництва XVIII ст.» [1, 355].

Фігура поета зливається з образом гори-кургану. Тим самим він приймає її символічну значимість, енергію і міць. У час бентежного стану духу рідна земля дає силу селянському сину. Постамент плавно переходить у реальний ландшафт. Скульпторові вдалося втілити задум, про який він пізніше писав: «У роменському пам'ятнику уже в самій поставі голови, в руці, що лежить на коліні, у всій фігурі, органічно злитій з п'єдесталом, що нагадує курган, я намагався поряд з соціальною характеристикою передати нездоланну внутрішню силу поета, його зв'язок з рідною землею. Хотілося, щоб пам'ятник збуджував думку про безсмертя тепер уже звільненого від пут революційного слова Шевченка. Про це повинні були говорити і рядки, висічені на п'єдесталі:

*...і оживу,
і думу вольную на волю
із домовини воззову» [7, 68].*

В образі Кобзаря відчувається духовна сила й поетичність, але присутній також внутрішній драматизм. Це підкреслюється постановкою і характером рук. Голова низько опущена. Поет заглиблений у переживання про драматичну долю українського народу. Психологічний стан Т. Шевченка споріднений з тим, що пережив його великий співвітчизник М. Гоголь, який прагнув оживити «мертві душі» сучасників. Н. Андреев створив пам'ятник, у якому, за словами академіка Д. Сараб'янова, письменник «з сумом дивиться не стільки на світ, скільки в глибини своєї змученої і втомленої душі» [16, 270]. Чудово знаючи творчість Кобзаря, І. Кавалерідзе відчув, що всій творчості поета притаманний саме драматизм. Як зазначає Г. Грабович, поезія Т. Шевченка найчастіше використовує лише ті фольклорні тексти, які містять меланхолійну кінцівку, формально — похоронні пісні та елегії (сирітство й самотність, чужина й вороги, передчуття смерті на чужині, мотив долі, який домінує над усім). Майже зовсім не відбилися в його поезії веселощі та гумор народної пісні [3, 58]. Образ Т. Шевченка у витворі І. Кавалерідзе є втіленням долі багатостраждального українського народу, його надій і віри в прекрасне майбутнє Вітчизни.

У наступному пам'ятнику Т. Шевченкові в м. Полтаві (1925) композиційна схема органічного єднання людини й гори зберігається. Пам'ятник створений відповідно до плану «монументальної пропаганди» в Україні [15, 53]. У ньому І. Кавалерідзе вдалося досягти більшої монументальності й виразності. Скульптор відмовляється від деталей. Фігура набуває символічного характеру завдяки моделюванню скульптурних мас узагальненими геометричними площинами. Погляд поета спрямований уже не всередину самого себе, а в простір. Якщо в розміщенні рук Кобзаря в роменському пам'ятнику спостерігається деяке безсилля, то в наступному — руки сповнені рішучості та духовної сили. В енергії образу виявляється момент відносної стабілізації суспільства.

Видозмінюється й характер п'єдесталу: якщо в роменському він нагадував природні, дикі форми гори-кургану, то тут, завдяки ритму геометричних форм, перетворюється в гігантський

кристал-піраміду. І. Кавалерідзе з'єднує архітектурні й скульптурні елементи в одне ціле. Фігура Т. Шевченка є продовженням цього кристалу-піраміди (чи кургану), її вершиною. Видно трансформацію від великих геометричних форм п'єдесталу й фігури до реалістичного узагальненого трактування голови. Фігура поета ніби з'являється з могутнього кристалу, де чітко спостерігається кубістичне узагальнення форми.

З'єднання скульптури й гори в Україні було властиве половецькій і скіфській культурі. За своїм значенням кургани, зведені над похованнями знатних воїнів, певною мірою можуть бути зіставлені з єгипетськими пірамідами, які й донині справляють велике враження, ніби сама вічність застигла в їхніх образах. Ця спадщина була творчо освоєна І. Кавалерідзе. Як було зазначено попереду, ще в юності він брав участь в археологічних експедиціях свого дядька С. Мазаракі.

На ідею й характер пластичного моделювання пам'ятника Т. Шевченку в Полтаві вплинув створений раніше, в 1924 р., пам'ятник Артему в Бахмуті, з яким ознайомимося далі. Аналогічна композиція й характер пластики пам'ятника в Полтаві повториться і в пам'ятникові Кобзарю в Сумах (1926). Варто згадати не реалізовані, але досить цікаві й оригінальні проекти пам'ятників Шевченкові для Канева (1926), де І. Кавалерідзе прагнув перетворити в монумент саму Чорну гору, вирізавши гігантську фігуру у верхній частині «тіла» гори. Напівлежача фігура людини-титана мала увінчувати вершину піраміди. Пластичне відтворення символу людини-гори на цей раз більш ємне і дуже складне. Характеризуючи ідею проекту, скульптор писав: «Втілюю у воску те, що виношував роками. Хочеться передати нерозривність поета з рідною землею, масштаб його генія. П'єдесталом повинен служити курган над сивим Дніпром. На ньому перебуває в спокою виконана в площинній манері гігантська фігура заглибленого в думу мислителя. Усе разом нагадує велику піраміду — грандіознішу і величнішу, ніж Храм Сонця ацтеків чи єгипетський Сфінкс. Проект успіху не мав: і переміг, як відомо, скульптор Манізер. Не приховую, я боляче сприйняв необхідність відмовитися від своєї мрії. Саме в цей період я знову звернувся до кінематографа» [7, 88]. С. Верговський слушно зауважує: «В цій ідеї живе дух геніального поета, водночас усе прекрасно поєднано з первісною ідеєю степової гори-могили» [2, 7]. У проекті гігантського монумента титана Т. Шевченка, що пробуджується, чиновники побачили утвердження національної ідеї.

З часом мистецтво 1920-х років, що визначалося як нове, революційне, сучасне, почало витіснятися пролетарським. Пролетарське мистецтво негативно ставилося до «буржуазної», тобто західної, культури (кубізм, футуризм, абстракціонізм та ін.). Відкидалося й національне в мистецтві як таке, що «стирає класові відмінності», пропонує «класовий мир» і, взагалі, є небезпекою для класового. І. Кавалерідзе пригадував: «Якраз у цей час Й. Сталін надіслав пам'ятного «Листа тов. Кагановичу та іншим членам ЦК КП(б)У від 26 квітня 1926 року», звертаючи увагу на ворожі виступи українських націоналістів» [9, 14].

До речі, Іван Кавалерідзе мріяв стати архітектором, але, «не маючи змоги оплачувати навчання на архітектурному факультеті, вступив на скульптурне відділення Київського художнього училища» [7, 14]. Скульптор не просто враховував архітектурний простір, в якому існує пам'ятник, він прагнув з'єднати формотворчі елементи скульптури й архітектури в єдине ціле. На зв'язок скульптури з староукраїнською дерев'яною архітектурою вказував і сам митець: «Трактуючи скульптурну форму площинами, можна досягти зовнішнього і внутрішнього зв'язку з архітектурою. А без цього немає і не може бути справжньої монументальної пластики. Створюючи скульптурну форму площинами, я не йшов від «нічого», а використав конкретні художні пам'ятники минулого, зокрема, хоч це й видається дивним, староукраїнську дерев'яну архітектуру» [7, 71]. Можна розширити діапазон творчої орієнтації скульптора, вказавши на єгипетські ступінчасті піраміди і храми Сонця ацтеків, стародавні піраміди степів України (за висловлюванням Ю. Шилова), колосальні скульптури стародавнього Єгипту і Греції. Усі ці споруди утверджували ідею безсмертя.

У проекті пам'ятника Т. Шевченкові для Канева (1926) ми бачимо своєрідний ступінчастий мавзолей. С. Верговський писав, що проект нагадував «антропоморфну усипальницю, подану І. Кавалерідзе як вершину його могутньої Шевченкіани» [2, 7]. Архітектурні і скульптурні образи органічно співіснують у проекті. Фігура гіганта, що пробуджується, вписана у форму гори. Східчастість п'єдесталу викликає асоціації не лише з пірамідами Єгипту і Древньої Мексики, але й з найстародавнішим святилищем Хаджіар Кім на Мальті (II тис. до н. е.).

У пам'ятниках Кобзареві в Полтаві (1925) і Сумах (1926) простежується зв'язок з кристалічною гірською вершиною Кавказу — батьківщиною прадіда скульптора. 1935 р. І. Кавалерідзе зняв у Гру-

зії кінофільм «Прометей». Інтуїтивно відчувши «геологічний» час каменя, І. Кавалерідзе поєднав його з просторовою структурою людини-гори. Вписана в стійку пірамідальну форму фігура гіганта втілює якості непорушної сили, грандіозності. Особистість Т. Шевченка поєднується з архетиповим образом гори. Та ж ідея знайде продовження в пам'ятниках Артему (1924 і 1927) і в одному з проєктів пам'ятника Г. Сковороді (1971). Пошук І. Кавалерідзе був співзвучний проблематиці авангарду й конструктивізму. Виразність його скульптури заснована на тому, що зупиняється на первісному етапі «обрубки». Наприклад, в ті ж роки (1924–1926) К. Малевич створює динамічні супрематичні архітектони. У кубо-футуристичній стилістиці працювали О. Екстер, В. Степанова, В. Єрмілов та ін.

У першому пам'ятнику Т. Шевченкові для м. Ромни (1918) автор використовує контраст пластичності, м'якості в трактуванні фігури поета і властиву каменю (під який імітується п'єдестал-гора) твердість, масивність і важкість. У пам'ятникові 1925 р. для м. Полтави виразність досягається не за рахунок психологічного трактування обличчя, жести і фігури, а насамперед за допомогою співвідношення світла і тіні, малих і великих форм, динаміки ритмів, що відбивають світло великих і малих площин. Виразність реалістичного портрета Кобзаря досягається за рахунок контрасту з кубістичним трактуванням складок одягу й п'єдесталу. І. Кавалерідзе стверджував, що «нова епоха, епоха переможної революції потребувала нового вирішення образу Шевченка» [7, 68]. Матеріал пам'ятника — залізобетон — відповідав «залізному віку» [18, 100–101].

Вибраний І. Кавалерідзе мотив гори-кургану співзвучний поезії Т. Шевченка. Дослідники творчості поета звернули увагу на найочевидніший мотив творчості Кобзаря — козацьку могилу-льох-курган. Цей мотив свідомо поставлений поетом у центр композиції чи оповіді й утворює частину літературно-романтичної умовності. Будучи знаком, що містить певні асоціації, цей образ несе символічні навантаження. Цікаво, що поет проявляв великий інтерес до археології. У «Щоденнику» (1967) він писав: «Я поважаю людей, що присвятили себе цій таємничій матері — історії. Я цілком усвідомлюю користь цих розкопок. Але краще б не розкопували нашої Савур-Могили. Дивна і навіть нерозумна прихильність до безмовних курганів, що нічого не говорять». Т. Шевченко брав активну участь в археологічних експедиціях з дослідження курганів. Йому належить низка цікавих замальовок стародавніх поховань, наприклад, «Коло Седнева» (1846) і «Чумаки серед могили» (1846).

Дослідник творчої спадщини Кобзаря Г. Грабович у книзі «Міфологізм Т. Г. Шевченка» зазначає: «Важко не помітити, як часто розвиток дії та образи кожного конкретного вірша підкреслюють це розкриття прихованого. Ключовою метафорою чи символом цього процесу служить могильний насип, який має значення закодованих письмен, наприклад, у фіналі «Розритої могили» [3, 49]. У вірші «Буває, в неволі іноді згадаю...» (1850) козацька спільна могила постає як священна гробниця [17, 509]. Г. Грабович зазначає, що козаки виходять із могили, аби явити людям сакральне одкровення, пояснити, чим була Україна і якою мусить стати [3, 131]. Образ могильного кургану служить для Шевченка символом козацтва й минулого загалом. У суті Шевченкової поезії лежить міфологічне мислення, зокрема міфологічне сприйняття України [5]. У «Заповіті» Кобзар звертається до народу з такими словами: «... Поховайте мене на могилі, серед степу широкого, на Україні милій». І. Кавалерідзе теж захоплювався простором степів. Згадуючи своє навчання в Парижі, він писав: «У цих країнах немає широкого простору» [8, 121]. І далі: «Мені снились тихі верби над ставом і просторі поля моєї батьківщини» [7, 40]. Як бачимо, для Т. Шевченка та І. Кавалерідзе символами рідної України стали безмежний степ і стародавні могили.

Таким чином, постамент у вигляді кургану-піраміди в пам'ятниках Шевченкові в Ромнах, Полтаві та Сумах, безперечно, набуває також і образу священної гори, сходження на яку символізує прагнення до вищого стану, відмову від земних пристрастей, просування від повсякденного та обмеженого до всесвітнього — туди, де відсутнє відчуття часу.

-
1. Аркин Д. «Медный всадник» // Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. — М., 1990. — С. 311–359.
 2. Верговський С. Серед степу широкого // Літературна Україна. — 1989. — 20 квітня. — С. 7.
 3. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета: Пер. з англ. — К., 1991.
 4. Дмитрієва Г. Його бавили титанічні постаті // Київ. — 1991. — № 7. — С. 158–163.
 5. Забужко О. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. — К., 2001.
 6. Кавалерідзе И. Так начиналась работа на революцию // За Ленинским планом. — К., 1969. — С. 71.

7. Кавалеридзе И. Тени быстро плывущих облаков // Иван Кавалеридзе: Сборник статей и воспоминаний. — К., 1988. — С. 8–125.
8. Кавалеридзе И. Париж, Париж... // Вітчизна. — 1978. — № 1. — С. 121–130.
9. Кавалеридзе И. Тіні // Україна. — 1988. — № 39. — С. 14–17.
10. Капельгородська Н., Синько О. Відновлення історії. Пам'ятник княгині Ользі в Києві. — К., 1996.
11. Капельгородська Н., Синько О. Иван Кавалеридзе. Грані творчості. — К., 1995.
12. Капельгородська Н., Синько О. Мікеланджело ХХ століття // Иван Кавалеридзе. Скульптура. — К., 1997. — С. 2–28.
13. Киевский коммунист. — 1919. — 7 марта. — С. 4.
14. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини ХІХ — початку ХХ ст. — К., 1989.
15. Німенко А. Ленінський план монументальної пропаганди і розвиток української скульптури // Українське мистецтвознавство: Республіканський міжвідомчий збірник. — К., 1968. — Вип. 2. — С. 53–62.
16. Сарабьянов Д. История русского искусства конца 19 — начала 20 вв. — М., 1993.
17. Шевченко Т. Кобзар. — К. — 1982.
18. Шкловський В. Памятник III Интернационалу // Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). — М., 1990. — С. 100–101.
19. Шумов А. Быть нужным времени и людям: К 100-летию со дня рождения И. Кавалеридзе // Творчество. — 1987. — № 4. — С. 6–8.

Анна Носенко
(Одесса)

СВОЕОБРАЗИЕ ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ ОДЕССЫ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА (Ю. ЕГОРОВ)

«Писать — не значит рабски копировать действительность. Это значит — уловить гармонию разнообразных отношений и переложить их на свой лад, раскрыв их согласно новой и оригинальной логике».

Поль Сезанн

Мощная энергетика полотен заслуженного деятеля искусств Украины Юрия Николаевича Егорова (род. в 1926 г.) обусловлена его способностью ощущать объединяющую силу света, проявленного в сиянии песчаного побережья, в насыщенном влагой воздухе и — главное — в лучезарном море. Восхищение этим сверкающим миром зародилось в душе мастера в детстве, когда он десятилетним мальчиком жил в Одессе на даче Большого Фонтана. В полотнах зрелого мастера сохраняется сила эмоционального потрясения ребёнка, ощутившего, что «с летних небес лились потоки ослепительного света, лавина эта обрушивалась в море, и оно кипело расплавленным серебром» [14, 9].

Лаконичная природа северного Причерноморья стала для Ю. Егорова воплощением идеального места, где знойная световая стихия пропорциональна горению мастера-творца. Известный одесский живописец А. Лоза писал, что для многих художников 1960-х годов стремление на юг — это «не что иное, как поиск абсолюта, идеала, рая земного. То есть, идеализация на самом деле несовершенного мира. Но свет! Но яркие краски! Но оптимизм: это экзотика для среднерусского, окруженного пасмурностью природы и бытия, славянина» [6, 84–85]. Такая установка во многом была связана с открытием во время «оттепели» живописи постимпрессионизма. Юг Франции в пейзажах П. Сезанна и В. Ван-Гога, Полинезия П. Гогена, Алжир А. Матисса и А. Марке дали пример светоцветовой экспрессии, взаимосвязанной с характером природной среды.

Ю. Егоров родился в г. Царицыне (г. Сталинград, ныне г. Волгоград). Родители были балетными танцовщиками. Личность впечатлительного мальчика формировалась под воздействием романтического музыкального театра, где проявлялось возвышенное состояние человека, что впоследствии станет определяющим качеством героев картин художника. Кроме того, театр — это воплощение синтеза искусств. В творчестве Ю. Егорова он проявился в обращении к монументальным техникам: росписи, мозаике, гобелену.

В 1941 г. вместе с труппой Одесского оперного театра семья Егоровых была эвакуирована в г. Ташкент, а затем переехала в г. Красноярск. Там будущий живописец познакомился с киевскими художниками Степаном Андреевичем Кириченко и Зинаидой Волковицкой, которые стали его первыми учителями. По альбомам они знакомили юношу с мировым искусством, открывали для него творчество Сезанна, Веласкеса и др. В 16 лет начинающий художник вступил в Союз художников г. Красноярска. Вернувшись в 1946 г. в Одессу, Ю. Егоров был принят сразу на IV курс живописного отделения художественного училища, где учился в мастерской проф. Т. Фраермана. В 1948 г. он поступил в Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина при Академии художеств СССР. Будучи студентом IV курса, он перешел на IV курс факультета монументальной живописи Высшего художественно-промышленного училища им. В. Мухомовой. После его окончания в 1955 г. Ю. Егоров стал членом ЛОСХ. Вернувшись в Одессу, он преподавал в Художественном училище, был ректором Одесской Академии художеств (1994–1996).

Для выбора пути художника и его творческого становления решающим было знакомство (еще в восьмилетнем возрасте) с живописью мастеров южнорусской школы, в частности, с картинами К. Костанди, П. Нилуса, П. Волокидина в Одесском художественном музее. «Это были мои первые впечатления, когда я, не формулируя это словесно, понял, что я — художник по тем чувствам, по тому невероятному различию внутренних состояний (художника или простого зрителя. — А. Н.), которые я открыл, когда попал в музей» [17]. В начале пути он писал натурные этюды «под Костанди». Уже тогда для него была важна «живописная ткань», фактура поверхности: маленькие картонки он грунтовал столярным клеем, и коричневато-золотистый грунт просвечивал между мазками.

Этюдные «пейзажи-впечатления» стали фундаментом для дальнейшей ступени — «пейзажей-ощущений», воплощенных в большой картинной форме. Тематические картины-пейзажи «Утро» (1967), «Юность» (1967), «Водолаз» (1973), «Пловец» (1984) и др. являют собой выражение одной из основных тем в творчестве художника, которую О. Тарасенко определяет так: «Человек и природа в их глобальном охвате» [12, 21]. Творческий метод работы над этими полотнами сочетает работу на пленэре и поиск композиционного и пластического решения в мастерской. Эти два взаимодополняющих компонента позволяют на основе натуральных впечатлений создавать целостный художественный образ, в котором выражается мировоззренческая позиция художника-композитора. Уникальность творческого метода Ю. Егорова состоит в том, что он работает над большими по масштабу, по философскому осмыслению темы композициями непосредственно на пленэре. Художнику необходимо ощущать энергию солнечного света и насыщенного влажного воздуха — атмосферу юга, дающую силы жить и творить. «Я очень люблю знойное лето, — говорит живописец, — с одной стороны, повышается творческая энергия, с другой, зной и безумное солнце — мои персонажи» [13, 81].

В отличие от современных одесских художников импрессионистического направления, основной задачей которых является стремление запечатлеть меняющиеся под воздействием света состояния природы, для Ю. Егорова важно найти и выразить постоянные характеристики, присущие именно этому состоянию и месту. Задачи, которые мастер ставит перед собой как художником и как преподавателем, он формулирует так: «Возбуждать у учащегося страстную любовь к красоте природы, рассматривать ее как совершенное творение, видеть красоту и пластику предметного мира, предельно объективно приблизиться к нему в изображении, при этом все больше и больше овладевать искусством отбора и обобщения» [8, 13–14]. Эта концепция Ю. Егорова созвучна позиции высокочтимого им. П. Сезанна: «Нам следует вчитываться в природу, а затем реализовать наши ощущения, исходя из эстетической концепции одновременно индивидуальной и традиционной» [2, 191].

Такой подход к природе у Ю. Егорова определяет эволюционную тенденцию от непосредственного видения к опосредованному, к нахождению своеобразных выразительных формул составных частей композиции. И как следствие — переход от временного к постоянному, к вечному. Художник вспоминает слова искусствоведа В. Цельтнера об одном из его пейзажей: «Вот там у вас, в том пейзаже, все НАВСЕГДА и никогда больше другого не будет!» [17]. Это высказывание может служить характеристикой для многих произведений художника. Ю. Егоров следует цели, выраженной П. Сезанном: «Наше искусство должно дать ощущение постоянства природы через ее элементы, через её изменчивую видимость. Оно должно показать нам её вечной» [4, 276]. Стремление к обобщенности формы ведёт к знаковости пейзажных образов. «Пейзажи-ощущения» Ю. Егорова постепенно вышли на новый уровень и, по выражению В. Цельтнера, стали «пейзажами-откровениями»: «Они — плод некоего наития. Не поглощая друг друга, не смешиваясь, в них живут умудренность

опыта и острота ощущений» [14, 7]. Написанные на основании натуральных мотивов пейзажи приобретают символический подтекст. Они являются собой уже не просто отражение чувств от увиденного мотива, но воплощают его собственный идеальный мир, созданный на условной поверхности холста. Романтический характер живописи Ю. Егорова более всего проявлен в серии композиций под названием «Скоро отправляемся» (1970, 1972, 1973, 1975, 1997, 2003 и др.), «За далью непогоды» (2002) и «Элизиум» (2003). Сами названия выражают стремление автора преодолеть привычное пространство земли и отправиться к неведомому.

Свет. Ю. Егоров пишет искрящееся серебром утро, полдень с солнцем в зените, когда световая среда находится в состоянии самого большого накала, или расплавленное золото южного заката. В большинстве его пейзажных произведений присутствует мотив непосредственного взгляда на солнце, результатом которого является контражур (фр. *à contre jour* — против света) постановки моделей и других объектов картины. Контражур у Ю. Егорова — это своеобразное предстояние перед светом, солнцем, которое дает жизнь всему земному, но предстояние не персонажа (как перед святыми в религиозных сюжетах Возрождения), а самого художника. Его обращение к свету солнечному — реальному выражает устремление к Единому — божественному «абсолютному» свету, который, по учению Ф. Шеллинга, есть идея, у П. Флоренского — первообраз, существующий вне времени. Изучая древнюю сакральную символику и ее проявления в различных культурных традициях, французский мыслитель Р. Генон называет солнце «чувственно осязаемым образом Первоначала» [10, 392]. В Евангелии описан сюжет «Преображения», когда Иисус Христос предстал перед апостолами в своем божественном облике в виде Невещественного и Присносущного Света, недоступного человеческому глазу: «И просияло лице Его, яко солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17, 2). В «Беседе святителя Григория Паламы, архиепископа Фессалоникийского» читаем: «Христос Бог — для живущих и созерцающих духом есть то же, что солнце — для живущих во плоти и созерцающих чувством: ибо другого Света для ведения Божества и не нужно тем, которые обогатены Божественными дарованиями» [3]. При работе на пленэре Ю. Егоров располагаться лицом к солнцу. Необходимо иметь большую личную энергию для того, чтобы выдержать мощный световой напор, перенести его на холст, передать зрителю.

Контражур дает четкое разделение на свет и тень. М. Ямпольский в книге «Наблюдатель. Очерки истории видения» пишет: «Абсолютный свет невидим. Синтезируясь с телом, свет замутняется и предстает в виде цвета, то есть соединения с темнотой» [16, 55]. Выбеливая и объединяя все, что попало под его влияние, свет, благодаря контрасту, проявляет насыщенную цветом тень, которая, в свою очередь, позволяет максимально показать сияние света. Кроме того, свет дематериализует видимый мир. «Тень заменяет художнику материю, и она есть материал, с которым ему надлежит связать мимолетное явление света и души», — утверждал Ф. В. Шеллинг [15, 77]. Контражур позволяет расширить тональный диапазон от черного до белого с множеством градаций, которые живописец выражает в цвете. В картинах Ю. Егорова собственные и падающие тени объектов в контражуре, несмотря на их насыщенность в тоне, написаны цветом. Работа с натуры на пленэре позволяет наблюдать все цветовое многообразие мира.

В полотнах Ю. Егорова встречаются различные варианты изображения солнца. В яркий полдень, когда на светило в зените нельзя смотреть без вреда для зрения, отражающий щит моря помогает увидеть его ослепительный блеск. Например, в пейзажах «Отмель» (1977), «Пляж Отрада в Одессе» (1988), «Вечер в июле» (1991) и многих др., световой поток солнечных лучей отображен художником в сверкающей дорожке бликов на водной поверхности, которая в композиции занимает больше половины холста. В картинах с состояниями восхода и заката, когда солнце находится низко относительно горизонта, Ю. Егоров пишет полный диск, например, «Сентябрьское утро» (1991), «Заход солнца на лимане» (1991), «Вечер в сентябре» (1999). Подобное изображение светила (достаточно редкое в живописи) выражает стремление живописцев воплотить на холсте ощущение светового источника. Свечение «изнутри» характерно для картин мастера классического пейзажа К. Лоррена, которого называют «люминистом» (от лат. *lumen* — свет) за его внимание к передаче эффектов света и световоздушной среды. В творчестве К. Лоррена довольно часто встречается изображение солнечного диска восходящего или закатного солнца, как, например, в полотнах «Прибытие Клеопатры в Тарс» (1643), «Товия и ангел» (1663) или «Морская гавань при восходе солнца» (2-я треть XVII в.). Но солнце в его полотнах имеет второстепенное значение по отношению к световоздушной среде: небольшое по размеру, оно кажется бесконечно удаленным

благодаря множеству планов и своеобразной атмосферной завесе, световой дымке, в которой стираются очертания светящегося диска.

В отличие от К. Лоррена, солнце у Ю. Егорова трактовано более экспрессивно. Характер его изображения в картинах «Заход солнца на лимане» и «Вечер в сентябре» созвучен произведениям В. Ван Гога «Красные виноградники» (1888) и «Пейзаж с обработанными полями» (1889). Их сближает повышенная экспрессия трактовки мотива солнечного диска: большой сверкающий круг с четкими краями и желто-золотистым свечением, расходящимся от центра, подобно кругам на воде. В картинах Ю. Егорова солнце становится центром композиции, самым активным элементом, к которому устремляется взгляд зрителя. Блеск солнца распространяется на весь мотив, повторяясь в малых количествах во всех его элементах. Световая насыщенность живописи одесского художника позволяет применять для ее характеристики понятие *люминизм* как особое качество светоносности красок, дающее необычную экспрессивность.

Произведения зрелого периода творчества Ю. Егорова (1990–2000-е гг.) носят более условный характер, мастер использует выкристаллизованные годами, найденные им художественные формулы для достижения максимальной выразительности минимальными средствами. Постоянная работа над решением проблемы света и цвета в живописи на пленэре позволили Ю. Егорову добиваться в композициях, имеющих знаковый характер, такой же светоносности, как и в натуральных пейзажах. Например, картины «Скоро отправляемся» (варианты 1997 и 2003 г.), «Девушка со стрелой» (2001) и др. не имеют определенного источника освещения, но, тем не менее, они буквально пронизаны светом, который как бы исходит от самого холста.

Ю. Егоров выработал свою изобразительную форму для образа моря. Несмотря на условность живописной трактовки, оно передано весьма убедительно. Море Ю. Егорова буквально «покрывает» сферическую поверхность земли. Пейзаж характеризуется пластичностью, он как будто вылеплен руками (например, «Каролино-Бугаз», 1970). Не случайно выразительная формула моря художника перекликается с его экспериментами в области малой пластики и скульптуры. Параллельно с живописью Ю. Егоров создал ряд моделей сфер с выпуклой лепкой и структурной резьбой, где мотивы переплетающихся лент вторят форме волны в различных состояниях, а шар ассоциируется со сферой Земли. Благодаря этим экспериментам художник «чувственно осмыслил» форму, перейдя от моделирования к модулированию — к созданию условного универсального модуля, выразительного как для трехмерной скульптуры, так и для двухмерного живописного полотна. Таким модулем стал «ленточный орнамент», который, по словам О. Савицкой, является изобретением мастера, его авторским выражением архетипа, «кода тяжко и плавно перекатывающейся морской волны» [11]. В отличие от буйства водной стихии в полотнах И. Айвазовского или Д. Тернера, море Ю. Егорова спокойно и величественно.

Произведениям Ю. Егорова присуще ощущение наполненности насыщенным приморской влагой воздухом, которое неразрывно связано со световой средой. Но в отличие от импрессионистической трактовки световоздушной среды, растворяющей очертания предметов (например, у К. Моне или А. Гавдзинского), предметный мир в картинах Ю. Егорова не теряет своей определенности. В некоторых картинах живописец вводит контур, очерчивая силуэты. Контур, имеющий различную толщину, фактуру, цветовую интенсивность, образует своего рода ореол вокруг предмета и воспринимается как его световоздушная оболочка. На подобный приём в творчестве Сезанна указывает А. Костеневич [5, 129–130].

Ю. Егоров создает собственную модель пространства, где сочетаются прямая, обратная и сферическая перспектива. Все линии в ней не сходятся в одну точку на горизонте, а наоборот, расходятся из единой — точки зрения художника, которая является синтезом сразу нескольких точек зрения: сверху-вниз, прямо, вправо, влево, снизу-вверх и других промежуточных. Пространство тем самым разворачивается во все стороны относительно автора или включенного в него зрителя (получается своеобразная «центробежная» перспектива). Оно становится бесконечным, что дает возможность передать ощущение величия бескрайних просторов моря, земли и распростертого над ними неба. Световой поток, изображенный на картинах в виде солнечной дорожки бликов на поверхности моря, становится путеводной нитью, подсознательно уводящей зрителя за горизонт. Ю. Егоров строит пространство по планам. Чаще всего — это ближний (где изображаются персонажи) и дальний планы (мыс или парус вдаль). Художник также вводит дополнительные композиционные элементы среднего плана (лодка, гребень волны, диагональ волнореза и пр.),

которые создают пространственную глубину. Поскольку контражур делает уплощенным тело в пространстве, контраст темных силуэтов фигур первого плана и условно объемного светоносного пейзажа усиливает эффект глубины.

Линия горизонта в пейзажах Ю. Егорова всегда дугообразно изогнута. Такое очертание можно увидеть только с большой высоты (с самолета, с горы) или «внутренним зрением», ощущая мир в глобальном масштабе. Подобное пластическое решение расширяет пространство пейзажа от фрагментарного (подобного «виду из окна») до планетарного (которое можно уподобить своеобразной «модели мира»). Сущность такой пластической формы помогают понять слова Г. Башляра: «Для того, кто поднимается, горизонт расширяется и освещается. Для него горизонт — необъятный ореол земли, созерцаемый с высоты; все равно, будет ли возвышение физическим или моральным. У того, кто ясным взглядом смотрит вдаль, освещается лицо и светится лоб» [1, 82]. Постоянный диалог с природой позволил мастеру выйти на ступень её познания и выражения как вечного образа Природы-Творения, что роднит творческую позицию Ю. Егорова с искусством Сезанна. Е. Мурина пишет, что живопись великого француза — «это «подражание», но не предметной видимости природы, а её законосообразной упорядоченности, гармоничности» [7, 177]. Е. Мурина также отмечает пристрастие Сезанна к сферическому мотиву, благодаря которому его пейзажи приобрели характер «образов мироздания» [7, 191].

В отличие от построения пространства в пейзажах единомышленника Ю. Егорова О. Слешинского, где художник также сочетает несколько точек зрения, результатом чего становится ощущение нахождения внутри сферы, в картинах Ю. Егорова зритель чувствует себя как бы стоящим на сфере. Такая трактовка пространства близка миропониманию К. Петрова-Водкина, который воспринимал землю как «массив, ворочающий бока луне и солнцу» [9, 260]. Падая в детстве с холма, он «увидел землю как планету» [16, 271]. Персонажи картин К. Петрова-Водкина «Мальчики» (1911), «Смерть комиссара» (1927) и др. живут и умирают на сфероидной поверхности земли.

Рожденный природой юга колорит произведений Ю. Егорова можно назвать воздушным, а некоторых картин — солнечным благодаря преобладанию в цветовом строе светлых голубых и золотистых тонов. Внутреннее напряжение создается за счет светлотеневых и цветовых контрастов. Гармония строится на контрасте взаимодополняющих цветов, которые, усиливая друг друга, составляют звучные цветовые аккорды, льющиеся от картин. Живописная ткань образована сложными цветовыми замесами, дающими «перламутровость» каждому цветовому пятну, а в целом — органическую целостность колорита произведения. Ю. Егоров пишет пастозно кистью и мастихином. Он делает замесы на палитре или вплавляет новый цвет в толщу красочного слоя прямо на холсте. Таким образом, получается эффект перелива отшлифованного среза полудрагоценного камня. Разница в толщине красочного слоя, различные направления объемных и продавленных мазков приводят к тому, что лучи света падают и отражаются от холста в разных направлениях, создавая дополнительную игру света и тени. По мнению мастера, «такие категории как композиция гораздо больше поддаются упорному волевому натиску. А вот поверхность — это то самое стихийное вдохновение, которое ничем нельзя подменить. Если эта стихия есть, поверхность будет излучать энергию, и тот, кто способен ее воспринять, просто не сможет уклониться от этого» [17].

Романтические картины Ю. Егорова несут в себе отпечаток вечности. Их выразительность достигается благодаря сочетанию необычайно лаконичной композиции с воспринятой непосредственно от природы жизненной энергией. Свет и воздух юга, еще в детстве поразившие Ю. Егорова, стали основой живописной ткани его полотен. Кроме изобразительной формулы «егоровского» моря (ставшего отдельным понятием в истории одесской живописной школы XX — начала XXI в.), мы можем говорить о «егоровском солнце» как об особой выразительной формуле ослепительного источника света — неотъемлемой составляющей образа «егоровского юга».

-
1. Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б. Скуратова. — М., 1999.
 2. Бернар Э. Поль Сезанн. Статья 1904 г. // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. — М., 1972. — С. 186–195.
 3. Беседа святителя Григория Паламы, архиепископа Фессалоникийского // <http://www.days.ru>.
 4. Гаске Ж. Сезанн // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. — М., 1972. — С. 270–281.
 5. Костеневич А. Французское искусство XIX — начала XX века в Эрмитаже. — Ленинград, 1984.

6. Лоза А. По волнам моей памяти: Записки. — О., 2004.
7. Мурина Е. Концепция природы Сезанна // Сов. искусствознание. — М., 1988. — Вып. 23. — С. 168–206.
8. Одесская Академия художеств. — О., 1994.
9. Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. — Ленинград, 1982.
10. Генон Р. Символы священной науки / Пер. с франц. — М., 2002.
11. Савицкая О. Имя мастера // Юг. — 2001. — 1 февр.
12. Тарасенко О. Человек и море в живописи Юрия Егорова // Искусство. — М., 1985. — № 1. — С. 21–24.
13. Тарасенко О., Тарасенко А. Собрание живописи Одессы Людмилы Викторовны Ивановой. Вторая половина XX века. — К., 2004.
14. Цельтнер В. Юрий Николаевич Егоров. Живопись. Рисунок. Каталог выставки. — М., 1989.
15. Шеллинг Ф. В. Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф. В. Й. Соч. в 2 т. / Сост., ред., авт. вст. ст. А. Гулыга. — М., 1987. — Т. 2. — С. 52–85.
16. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. — М., 2000.
17. Интервью автора с Ю. Егоровым 3 ноября 2002 г.

Любов Попова
(Київ)

РОБОТИ ДРУКАРНІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ В КОЛЕКЦІЇ МНАП НАН УКРАЇНИ

Друкування книг у Києво-Печерській лаврі започаткував архіандрит Єлисей Плетенецький (1530 — 29.10.1624). У 1615 році він придбав у нащадків Федора Балабана гарну друкарню і перевіз її до монастиря. Зі збільшенням попиту з часом нарощувалися обсяги друкованих видань: якщо на початку за 8 років було видано 11 великих книжок (релігійних, історичних, полемічних), то надалі зростала їх кількість і розширювалась тематика. Безперерйну роботу друкарні забезпечувала збудована архіандритом велика паперова фабрика (папірня) у Радомишлі [3; 4; 6].

Справу Єлисея Плетенецького продовжили Петро Могила (13.12.1596 — 01.01.1647), який у 1635 році відкрив друкарню в Довгому Полі і Ясах (1641) та Інокентій Гізель (прибл. 1600 — 18.11.1683), який керував друкарнею Києво-Печерської лаври за дорученням свого попередника — Петра Могили [3; 4; 8].

І якщо попервах невелика кількість книжок не потребувала великої кількості майстрів переплетення та обкладання, то в подальшому вибудовувалась логічна економічно обґрунтована послідовність: значне збільшення попиту — заснування папірень і друкарень — потреба в спеціалістах. Лавра дбала про якнайкраще оздоблення своїх видань. Це, в свою чергу, зумовило створення цехів інтролігаторів — вже у XVII ст. були свої рисувальні і граверні, а майстри не мали рівних в оздобленні книжок¹.

Трудомістка робота по переплетенню книги передбачала такі процеси: складання, зшивання, обрізування, настилення, обкладання тощо. Від адресності (кому призначалась книга) залежали матеріал та кількість етапів і складність оздоблення.

Найціннішими були книги в пудлах², у пергаментній обкладинці, оздоблені золотом. Такі фоліанти³ призначались коронованим особам та вищому духовенству. До другої групи належали книги в обкладинках зі шкіри, «золотого паперу» та оксамиту (або інших дорогих тканин). Для населення видавались дешеві книжки («по-просту»). За архівними даними лаврська майстерня в 1765 році виготовила: у парчі 3, у червоній матерії 12, у білому пергаменті 15, зеленому й оливковому 80, у «золотому» папері 80, маленьких книжечок в «бумаге золотій» 100 тощо — разом 3113 книг. І все одно друкарня не встигала задовольняти попит на книжки [5].

Лавра стала центром інтролігаторства в Києві, і це мистецтво розповсюдилося далеко за його межі. Кожне наступне покоління майстрів, поряд із шанобливим і трепетним ставленням до творчості попередників та наслідуванням релігійних канонів, намагалось привносити своє особисте сприйняття і трактування усталених традицій. Тому особливо цілісно сприймається книга в оздобленні одного майстра або групи майстрів і учнів. Поява нових матеріалів, методів їх обробки, досконаліших інструментів сприяли урізноманітненню технік оздоблення. Лаврська школа вирізнялася своїм індивідуальним «почерком» серед інших видань.

До загальної збірки основного фонду гр. зб. «РК» МНАП НАН України⁴ (близько 500 од. зб.) входять книги (і їх фрагменти), журнали, словники, підручники, алфавіт, креслення церков, грамоти, свідоцтва, запрошення, листівки, паперові гроші, альбоми, репродукції, афіші, записник, квитки, кредитні білети, поштові знаки, квитанції, мапи, атласи, театральна програма, конверти, паспорт, виписка з метричної книги, табелі, ошадна книжка, ноти тощо (на деяких виданнях стоять печатки і штампи палітурних майстерень, монастирів, священників, церков, державних установ, магазинів тощо). Осібне місце займають стародруки релігійного змісту, які використовували як у церквах, так і віруючі. У музейній колекції є книги, виготовлені у різних друкарських центрах і країнах, серед них і в друкарні Києво-Печерської лаври (згідно з описами інвентарних карток виявлені станом на 2005 рік):

| Інв. №№ ⁵ | КН | Назва | Датування |
|----------------------|-----------|----------------------------|-----------------|
| РК — 17 | 147 / 14 | «Канон великий» | поч. ХХ ст. |
| РК — 18 | 199 / 1 | «Псалтир» | 1742 рік |
| РК — 22 | 199 / 5 | «Ірмологіон» | сер. ХVІІІ ст. |
| РК — 23 | 199 / 6 | «Православное ісповіданіє» | 1764 рік |
| РК — 36 | 611 / 13 | «Євангеліє» | 1909 рік |
| РК — 84 | 874 / 42 | «Канон великий» | поч. ХХ ст. |
| РК — 96 | 1172 / 53 | «Псалтир» | 1898 рік |
| ЦН — 51 ⁶ | 68 / 51 | «Євангеліє» | 1900 рік |
| ЦН — 52 | 68 / 52 | «Осьмогласник» | ? |
| ЦН — 103 | 69 / 36 | «Євангеліє» | 1872 рік (?) |
| ЦН — 749 | 419 / 12 | «Псалтир» | 1902 рік |
| ЦН — 910 | 448 / 15 | «П'ятидесятниця» | 1904 рік |
| НД—1116 ⁷ | 142 / 7 | «Правильник» | 13.05.1900 року |
| НД — 1118 | 142 / 9 | «Служебник» | кін. ХVІІІ ст. |
| НД — 1120 | 142 / 12 | «Поминальник» | ХІХ ст. |

Серед цих книг у музейній збірці можна виокремити дві яскраві роботи лаврських майстрів — два Євангелія (РК-36 і ЦН-51), які датуються одним часовим періодом (1900 і 1909 роки відповідно).

Ці книги було знайдено науковими співробітниками в різних областях України. Одна з них (ЦН-51) була передана в дар церковним старостою місцевої Троїцької церкви (1895) с. Переброди Дубровицького району Рівненської області. Друга (РК-36) — дар із с. Максимівка Уманського району Черкаської області — містить дарчий напис власника, зроблений чорним чорнилом на форзаці⁸: «*Даръ въ Свято-Параскевѣвскую церковь села Максимовки Уманскаго уезда Кіевской губ. Мѣстныхъ прихожанъ Нестора и Пулькеріи Жовтобрюхи. 8 мая 1916 год*». Наступні аркуші також підписані (внизу) послівно, а далі — позначково (окремими буквами зі слів попереднього запису). Дарчий напис було виявлено у 2005 році музейним реставратором під час огляду книг (аркуші були склеєні). [Варто ще раз нагадати, що зміна парадигми в радянський період призвела до закриття і нищення храмових споруд, а тому багато наших співвітчизників «розбирали по хатах» та переховували церковні предмети, одяг, тканину, ікони, в тому числі і книги. Люди слушно вважали, що, віддавши ці предмети в музей, вони збережуть їх для майбутніх краших часів. Як наслідок — багато книг передано музеєві в дар].

Нижче наведено дані і параметри обох книг для наочного порівняння:

| Шифр | Дата | Розмір | Походження | Матеріал, техніка | Аркуші |
|------------------------|--|----------------|---|--|------------|
| РК — 36 КН — 611/13 | 1909 рік Києво- Печерська лавра | 31,2×22×7 (см) | с. Максимівка Уманського р-ну Черкаської обл. (знайдено у 1977 році) | папір, оксамит, дерево, метал, стрічки, фарба; друк, «золочення», цвяхування, настилення, штампування, обріз | 484 повний |
| ЦН — 51 КН — 68/51 | 1900 рік Києво- Печерська лавра | 32,5×24×5 (см) | с. Переброди Дубровицького р-ну Рівненської обл. (знайдено у 1971 році) | папір, оксамит, дерево, метал, стрічки; фарба, друк, «золочення, сріблення», штампування, цвяхування, настилення, обріз ⁹ | 140 втрати |

Для виготовлення книг було використано папір, картон, дерево, тканину, метал, різнокольорові стрічки (для закладок), фарбу. Для декоративного оформлення застосовували настилення, тиснення, штампування, цвяхування, «золочення», «сріблення», фігурний обріз тощо.

Зовні книгу РК-36 декоровано окремими металевими оздобами: кутовиками, середниками, медальйонами, пуклями, розетками¹⁰. Чотири кутовики із зображенням євангелістів з відповідними символами — на верхній кришці і такі ж кутовики — на нижній (меншого розміру з круглими опуклими розетками як ніжками-підставками). Символи євангелістів — це образи живих істот, засвоєні іконографічною традицією, що зображені разом із євангелістами: Матвію (Матфею) відповідає ангел як символ месіанського посередництва у світ Ісуса Христа; Марка символізує лев в ознаменування могутності й царської гідності Христа; символ Луки — тілець, що підкреслює жертвне служіння Спасителя; символ Іоанна — орел, який означає висоту євангелійного вчення і таємниць, що відкриваються в ньому [7].

Другу книгу (ЦН-51) прикрашає металевий оклад¹¹, закріплений по периметру і кантах¹² верхньої і нижньої кришок простою металевою рамкою за допомогою цвяшок. На поверхні окладу на тлі квітково-рослинного орнаменту закомпоновано по кутах чотири овальні медальйони із зображенням євангелістів з відповідними символами. Між медальйонами розташовані: круглі квіткові розетки (4 шт.); середник кибалкової форми («мереживного» типу) з біблійним сюжетом «Воскресіння» у ще одному (більшого за розміром) центральному овальному медальйоні. На нижній пластині: по кутах в аналогічних медальйонах чотири 8-кутні опуклі розетки як ніжки-підставки; посередині середник (із сюжетом «Старозаповітна Трійця»). На обох окладах символи, зображені разом із євангелістами, розміщені в однаковому порядку: Матфей — ангел; орел — Іоанн; Марк — лев; тілець — Лука (зліва направо, верхній і нижній ряд відповідно).

Застібки¹³ слугували не тільки окрасою книги, а й утримували її в належному стані — щільно підігнані замки захищали папір від шкідливого впливу світла і пилу. У книзі РК-36 збереглися лише фрагменти застібок — одна металева деталь (вгорі на верхній кришці) і фрагменти двох смужок полотна, обтягнутого залишками оксамиту (на нижній). Так звані («шпинькові») замки наявні у книзі ЦН-51: дві металеві фігурно вирізані пластинки на рояльних петлях, з отвором для застібання на штирі, розміщені на торці верхньої кришки.

Книги обтягнені оксамитом (різких відтінків червоної гами: вишневого і малинового відповідно) суцільно (цілісно) з корінцем¹⁴. У представлених книгах тільки одна (ЦН-51) містить напис на корінці — «Євангеліє».

Окрасою даних книг є «золочений» обріз: нанесений упоперек, згрупований у три смужки геометричний орнамент — на кінцях ширші (горизонтально спрямовані ∞-подібні і серцевидні елементи, обабіч яких «хвильки») та вужча середня смуга — взаємообернений аналогічний орнамент (РК-36) і такий же «золочений» обріз із поперечними смугами орнаменту (згрупованими на протилежних кінцях поверхні зрізу) в ЦН-51. На жаль, в останньому випадку малюнок узору не читається через велику втрату аркушів і їх пошкодження.

Представлені книги не мають фабричного лясе¹⁵. Закладками служать атласні стрічки різної довжини і ширини: салатова, темно-зелена, рожева (РК-36); рожева і помаранчева (ЦН-51).

Зовнішнє оздоблення книг:

| Складники | РК — 36 | ЦН — 51 |
|-----------|---|---|
| Формат | Повний | Фрагмент (втрати аркушів) |
| Дерево | 2 дошки прямокутної форми, канти прямі; зі сторони корінця — «стесані на косяк» | 2 дошки прямокутної форми, канти прямі; зі сторони корінця — «стесані на косяк» |
| Оксамит | Малиновий | Червоно-вишневий |
| Корінець | Оксамитовий, суцільний з обкладинкою, назва | Оксамитовий, суцільний з обкладинкою (без оздоблення) |
| Оправа | Металеві оздобки: вісім кутовиків кибалкових обрисів «мереживного» типу: чотири на верхній обкладинці (зображення євангелістів із відповідними символами — повнофігурні, у сидячій позі), інші чотири меншого розміру — на нижній (як ніжки-підставки круглої опуклої форми), у вершинах кутів маленькі квіткові розетки; рослинний орнамент; фон — горизонтальні лінії; деталі прикріплені до основи маленькими гвіздками. У центрі — відбиток від середника (восьмикутної форми з прямокутником посередині); слід середника меншого розміру залишився і на нижній кришці оправи | Дві суцільні металеві пластини закріплені відповідно на верхній і нижній кришках (по периметру до основи і кантив за допомогою маленьких гвіздків). На верхній оправі: квітково-рослинний орнамент; чотири овальні медальйони з поясним зображенням євангелістів із відповідними символами; між медальйонами — круглі розетки; середник кибалкової форми з центральним овальним медальйоном («Воскресіння»). На нижній пластині: по кутах чотири 8-кінцеві опуклі розетки — ніжки-підставки; аналогічної форми середник (із сюжетом «Старозаповітна Трійця») і орнамент |
| Застібки | На верхній обкладинці (вгорі) — одна металева деталь; на нижній — залишки двох смужок полотна, обтягнутого оксамитом (фрагменти) | Дві фігурно вирізані металеві пластинки на рояльних петлях, з круглим отвором на кінцях (для застібання на верхні клепки — штирі) |
| Обріз | «Золочений», з поперечними, згрупованими у три широкі (середня вужча) смужки, орнамент геометричний — хвильки, серцевидні елементи | «Золочений», з двома смугами поперечного орнаменту (згрупованими на протилежних кінцях); малюнок не читається через велику втрату аркушів |
| Закладки | Три стрічки: темно-зелена, салатова, рожева | Дві стрічки: помаранчева, рожева |

Внутрішнє оздоблення книг.

В обох представлених музейних предметах використані: заставки, кінцівки, орнаментальні рамки, ініціали, віньетки, в'язь, вклейки¹⁶.

Назви книг, відображені на титульних листах, відрізняються кольором: чорним — РК-36, червоним — ЦН-51. На титулі (РК-36) розташування символів відмінне від розташування на окладі: орел, ангел, тілець, лев (відповідно — ангел, орел, лев, тілець). Заставки прямокутної форми із ввігнутими кутами, прикрашеними невеликими кутовиками, тло заповнене орнаментом, середник — восьмикутний прямокутник із відповідним біблійним сюжетом. Разом з ініціалами і заголовками такі заставки та ілюстрації розділяють глави книги. Розділи текстів, як і передуючі їм ілюстрації, в обох книгах ідентичні — глави «От Матфея», «От Марка», «От Іоанна», «От Луки».

| Складові | РК — 36 | ЦН — 51 |
|----------|---|--|
| Форзац | Настилання рифленим папером зі сріблястим узором — неправильної форми плавні видовжені ланцюжки; дарчий напис | Настилання рифленим папером, зі сріблястим узором — хвилеподібні зигзаги довільних обрисів (з голографічним ефектом) |

| Складові | РК — 36 | ЦН — 51 |
|-----------------------------|--|---|
| Титул | <i>Поліхромний:</i> широка орнаментальна рамка (з незначними кутовими виступами); тло заповнене орнаментом; зображення: вгорі — Ісус Христос; кутовики східчасті (євангелісти із символами); посередині — назва; внизу — Успенська церква; вихідні дані (під рамкою) | <i>Орнаментальна рамка</i> (широка, подвійна): 1) чорний меандр, обабіч подвійні лінії, кола; 2) «хвилі», кутовики з розеткою (кольори чорний і червоний), назва, віньєтка (у формі трикутника вершиною вниз, у центрі кругла червона розетка), вихідні дані |
| Назва | В'язь (колір чорний) у середнику кибалкових обрисів | Шрифт простий, прописний (колір чорний) |
| Орнаментальні рамки | <i>На титулі:</i> поліхромна, орнамент геометричний, з незначними кутовими виступами. <i>На сторінках:</i> геометричний орнамент (ритмічно повторювані квадратики з розеткою в центрі), з обох боків підкреслений потрійними червоними орнаментальними вузькими лініями з невеликими кутовиками. <i>Ілюстраційні:</i> орнаментальні із серцевидними елементами, обабіч — червоні прямі лінії; з кутовиками (квіти у колах) | <i>На титулі:</i> орнамент геометричний (лінії, круги, меандр, хвилі), з орнаментальними зовнішніми і внутрішніми кутовиками (у кожному — по чорній / червоній розетці). <i>На сторінках:</i> лінії, вузькі прямокутники, квадрати, чотирипелюсткові квіти, на верхній лінії в контур рамки вписано орнаментальний елемент з хрестиком. <i>Зовнішні кутовики:</i> трилисники (чорного кольору). <i>Ілюстраційні:</i> ідентичні РК-36 |
| Ініціали | Червоного кольору, висотою 5 см; контури обведені подвійними лініями (заштрихованими всередині), з орнаментальним наповненням; у проміжках елементів букв — тонкі виті лінії; верхнє завершення літери «З» орнітоморфне | Велика літера червоного кольору, висотою 4 см; проста лінійна рамка; тло — поперечно заштриховане, рослинний орнамент, буква біла з червоною тінню (на початку кожного розділу обох книг) |
| Великі літери | 1) Висота орнаменту 3 см (виходить за рамки букви з трьох сторін), орнамент — тонкі виті лінії (червоного кольору). 2) Абзацна — простий жирний шрифт червоного кольору, висотою 1,8 см | 1) Червоного кольору, висотою 2,5 см, проста лінійна рамка, тло заштриховане, орнамент рослинний, буква біла з тінню. 2) Абзацна — простий жирний шрифт червоного кольору, висотою 1 см |
| Ілюстрації | <i>Поліхромні вклейки:</i> 1) Матфей (з ангелом) 2) Іоанн (з орлом) 3) Марко (з левом) 4) Лука (з тільцем) | <i>Ідентичні:</i> 1) Матфей (з ангелом) 2) Іоанн (з орлом) 3) Марко (з левом) 4) Лука (з тільцем) |
| Заставки розділів (сюжетні) | Прямокутної форми, рамка із ввігнутими кутами та кутовими зовнішніми елементами; 8-кутний середник із сюжетами: 1. «Різдво» 2. «Хрещення Ісуса Христа» 3. «Благовіщення» 4. «Вознесіння» 5. Кибалкових обрисів ромбічної форми середник (знаки, символи); витий орнамент затонований і заштрихований [глава «Соборник»] | Ідентичні (5×12 см): 1. «Різдво» 2. «Хрещення Ісуса Христа» 3. «Благовіщення» 4. «Вознесіння» 5. Прямокутна, розділена на три частини (кожну з яких узято в рамочку), центральна більша — прямокутний сюжетний середник («Собор Святої Трійці»; обабіч геометричний («плетений») орнамент [глава «Соборник»]) |
| Заставки орнаментальні | 1) Орнамент стрічковий, плетінка, в центрі хрестик. 2) Аналогічна, меншого розміру, на чорному тлі «плетена решітка», в центрі (вгорі) хрестик / ромбічний елемент. 3) Орнамент геометричний, з хрестиком у центрі / хрестик і обабіч серцеподібні елементи, заштриховані і затоновані окремі ділянки, заокруглені краї. 4) Орнамент геометричний стрічковий, з хрестиком у центрі; скошеними краями | 1) Ідентична РК-36. 2) На прямій основі «хвилі», центральна віньєтка. 3) Орнамент геометричний, з хрестиком у центрі, заштриховані і затоновані окремі елементи, видовжені краї. 4) Орнамент геометричний (в центрі у колі хрестик, видовжені шестикутники з увігнутими паралельними сторонами, ромби, по краях — 4-кінцеві елементи) затонований і заштрихований [заставки повторюються] |

| Складові | РК — 36 | ЦН — 51 |
|----------|---|---|
| Віньєтки | Лілеєподібні, взаємообернені, з хрестиком посередині (у верхньому полі) | Серцеподібні, взаємообернені, з хрестиком посередині (у верхньому полі) |
| Кінцівки | Двох типів (прямолінійні і композиційні): 1) прямолінійні (орнамент на / під / над лінією): в центрі квітка / розетка, спіралеподібний / серцеподібний узор, обабіч взаємообернені видовжені пікоподібні елементи; пряма лінія; 2) композиційні: серцеподібна / овальна / прямокутний середник зі стрілоподібними елементами обабіч | Двох типів (прямолінійні і композиційні): 1) прямолінійні (орнамент на / під / над лінією): в центрі розетка / віньєтка / елемент; коротка пряма лінія; 2) композиційні: серцеподібна / ліроподібна; трикутників / кибалкових обрисів (вершиною вниз); [в обох книгах кінцівки періодично повторюються] |

Розглянуті музейні предмети відносяться до однієї лаврської школи, мають спільні техніки і методи оздоблення: штампування, цвяхування, настилання, «сріблення», «золочення». Для виготовлення Євангелій було використано однаковий матеріал: папір, оксамит, дерево, метал, фарбу: [У «Євангелії» ЦН-51 останні 9 аркушів чисті (для нотаток, папір цупкий)].

Книги датуються близьким часовим періодом (1900 р. і 1909 р. відповідно) і мають відмінності як у зовнішньому, так і внутрішньому оздобленні: книга РК-36 — окремі елементи (кутовіки, середники), ЦН-51 — суцільна оправа поверхні кришок. Титули: поліхромний, виготовлений у формі ілюстрації (РК-36) і двоколірний, скромно оформлений (ЦН-51). Ініціали різної висоти й оформлення. Відмінні текстові рамки (по ширині і орнаменту); також відрізняються рамки на титулах: поліхромна, об'єднана з титульною ілюстрацією (РК-36); двоколірна, широка, із зовнішніми і внутрішніми кутовиками (ЦН-51). Заголовки на титулах: в'язь у середнику (РК-36) чорного кольору і простий, виділений червоним кольором (ЦН-51). Висота шрифту, а відповідно і розміщення тексту на сторінках РК-36 і ЦН-51 відрізняються: 16 і 23 та 25 і 31 рядків крупного і дрібного шрифтів. Обріз в РК-36 має по три орнаментальні смуги на кожній стороні; в ЦН-51 — дві. Відрізняються кінцівки, рамки, віньєтки, розділові лінії.

Оправи книг виконані з використанням різних сплавів; композиційно відмінні штампи з подальшою ручною проробкою деталей (підвищеної складності в РК-36) тощо дають підстави вважати, що виконані вони різними авторами. Натомість використання ідентичних ілюстрацій, а також заставок (за розміром, формою, орнаментом, сюжетом) вказує на використання однакових гравюр одного майстра.

Можливо, після укладання всього каталогу основного фонду групи збереження «Рідкісні книги» у музейній збірці будуть атрибутовані нові артефакти друкарні Києво-Печерської лаври. Тоді можна буде зробити ширший порівняльний аналіз, особливо якщо нові пам'ятки відноситимуться до іншого часового періоду, матимуть інше призначення адресата, а відповідно інше оздоблення. А тепер на часі проведення відповідних консервативних і реставраційних робіт для максимального збереження цих пам'яток.

¹ Інтролігаторство — мистецтво обкладання і оздоблення книжок [5].

² Пудла — оздоблені (по краю обвідкою — каймою, всередині — середниками) дерев'яні футляри (скриньки), схованки для книжок та інших цінних речей церковного вжитку [5].

³ Фоліант (нім.) — старовинна книга, розміром у половину паперового аркуша; книга великого формату.

⁴ МНАП НАНУ — Музей народної архітектури та побуту Національної академії наук України.

⁵ К — група збереження основного фонду «Рідкісні книги».

⁶ ЦН — група збереження основного фонду «Церковне начиння».

⁷ НД — науково-допоміжний фонд.

⁸ Форзац — подвійний аркуш паперу, що з'єднує книжку з внутрішньою частиною обкладинки, а також служить для оформлення книжки.

⁹ Цвяхування — оббивання цвяшками; прикрашання, оздоблювання бляшками.

Настилання («настилування») — обтягування папером або матерією — парчею, китайкою, оксамитом, шовком, вибіркою готової обкладинки

Штампування — техніка виготовлення оздоб окладу за допомогою форм

Обріз — обрізаний край книжки; оздоблення (кольором і орнаментом) бокових зрізів аркушів книги.

¹⁰ Оздобы (оздобки) — окремі елементи оздоблення з викінченою композицією; їх використовували як оздобу на передній та задній дошках книжки, поміж «плетів» на порені тощо.

Кутовики — кутові елементи оздоблення.

Середник — центральний елемент оздоблення різної конфігурації (прямокутний, квадратний, овальний, круглий, кибалковий); у ньому відображається головна тема / направленість видання (у стародруках).

Медальйон (фр.) — зображувальна або орнаментальна композиція в круглому або овальному обрамленні.

Пуклі — розетки випуклої форми, які замінюють ніжки-підставки.

Розетка — орнаментальний мотив у вигляді круглої квітки з однаковими пелюстками.

¹¹ Оклад — декоративне оздоблення металевого покриття книг.

¹² Кант — ребро, пруг дошки, бруса [2].

¹³ Застібки, замочки («клябзурки, клязурки») — з різних матеріалів, різної конфігурації і способів замикання.

¹⁴ Корінець — місце, де зшито аркуші книжки, або частина обкладинки, що закриває це місце; може містити напис (з'являється у 2-й пол. XVIII ст.), орнамент тощо.

¹⁵ Лясе — закладка у книзі, тасьма, що її приклеюють у верхній частині корінця книги і вводять у середину книжкового блока; листок паперу, що його вкладає в книгу видавництво або книготорговельна організація, повідомляючи про книги, які готуються до випуску або надійшли у продаж [7].

¹⁶ Заставка — невелика композиція орнаментального або образотворчого характеру на всю ширину сторінки, перед початком тексту, розділу, частини тощо.

Кінцівка — невелика композиція орнаментального характеру, що закінчує розділ або книгу загалом.

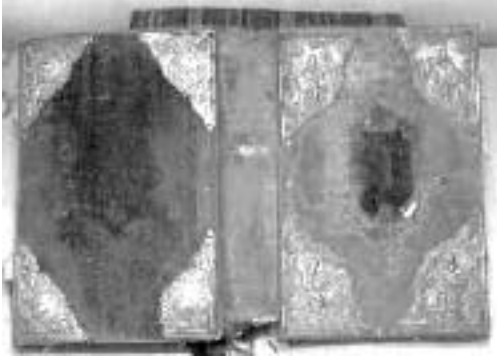












Ініціал (лат.) — збільшена, часто прикрашена заголовна літера якогось розділу в тексті книги.

Віньетка (фр.) — орнаментальна або сюжетна художня прикраса у вигляді невеликого малюнка.

В'язь — з'єднання, сплетення суміжних літер у суцільний знак.

Вклейки (уклейка) — багатоклірні ілюстрації — репродукції або гравюри, виконані окремим відтиском і вклеєні між сторінками [2, 7].

1. *Вайдахер Ф.* Загальна музеологія: Посібник / Перекл. з нім. В. Лозинський, О. Лянг, Х. Назаркевич. — Л., 2005.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і гол. ред. Т. Бусел. — К., 2004.
3. Довідник з історії України (А—Я): Посібник для серед. загальноосв. навч. закл. / Заг. ред. І. Підкови, Р. Шуста. — 2 вид. доопр. і доп. — К., 2002.
4. Енциклопедія українознавства / За ред. В. Кубійовича. — К., 1994. (перевид. 1945 р., Мюнхен — Нью-Йорк).
5. *Курінний П.* Лаврські інтролігатори XVII—XVIII ст. Український науковий інститут книгознавства. — К., MDMXXVI.
6. *Огієнко І.* Українська церква: Нариси з історії Української православної церкви: У 2 т. — К., 1993.
7. *Шкаруба Л., Спанатій Л.* Російсько-український словник художніх термінів: Навч. посібник для студентів вищих навч. закладів. — К., 2004.
8. Український історичний календар-96. Науково-популярний та літературний альманах історичного товариства Нестора-літописця. АН України / За ред. акад. НАНУ П. Толочка. — К., 1995.

| PK — 36 | | ЦН — 51 | |
|---|---|--|--|
|  | |  | |
| Титул | Обріз | Титул | Обріз |
|  |  |  | Малюнок орнаменту обрізу не читається через відсутність великої кількості аркушів книжкового блоку |
| Заставки, ініціали, рамки | | | |
|  |  |  |  |
| Ілюстрації | | | |
|  |  |  |  |

ТВОРЧИСТЬ СУЧАСНИХ БУКОВИНСЬКИХ МАЙСТРІВ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ МЕТАЛУ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИС- ТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ

Ставши незалежною державою на демократичних засадах, Україна на зламі тисячоліть опинилася в неоднозначній ситуації. З одного боку, повноправна участь країни в політичних, економічних і культурних світових процесах передбачає причетність до так званої глобалізації, а тому і певну залежність від загальносвітового розвитку. З другого — загострюється проблема збереження і розвитку національної культури, зокрема в галузі прикладного мистецтва, на теренах усієї держави і окремих її регіонів. Питання розвитку сучасного мистецтва художньої обробки металу на Буковині теж неможливо розглядати поза цими процесами і явищами.

Взаємозалежність суспільств у різноманітних сферах співіснування створила враження про наявність певної тенденції, яка має поширитися на весь світ, у результаті чого всі країни рухатимуться в одному, загалом прогресивному напрямку [2, 187]. Поява Інтернету змінила саму природу спілкування між людьми і культурами: загальнопоширений і доступний, він став одним із чинників формування нового суспільства, влучно названого Маршалом Мак-Люеном «*global village*» [7, 15]. Глобалізація, яка втягує до своєї орбіти майже все людство, окрім технічного та соціального, має також і культурний вимір, який полягає в прагненні максимально можливого розповсюдження певної культури на весь відомий світ і поглинання або асиміляції інших культур. Внаслідок подібних процесів поступово створюється однакова система цінностей, ідеалів, тобто світ рухається в напрямку створення універсальної культури.

У таких умовах постає питання збереження національної мистецької культури, традицій минулого, що є одним із найважливіших, найсуттєвіших засобів протистояння глобалістському поглинанню [4, 67–70].

Основною противагою нівелюванню різних культур виступають національні школи та осередки, що діють у багатьох країнах, зокрема, і в Україні. Результатом їх діяльності стало і виникнення таких понять, як «італійський ювелірний дизайн», «чеська школа ковальства», «німецька школа ковальства і зброярства» та ін. Розвиток європейського мистецтва художнього металу з кінця XIX ст. у галузі ювелірної справи та кованої пластики позначений більшою свободою, стрімким розвитком нових тенденцій, коли твори стають вираженням, перш за все, індивідуальності їх автора, а не лише виявом соціального або матеріального становища замовника. Ковалі, дизайнери, ювеліри почали широко застосовувати нові матеріали, такі, як пластмаса, сталь, титан, нетрадиційні, як для прикрас, матеріали — повсть, пір'я, папір або дерево, поєднуючи їх зі звичайними ювелірними матеріалами — благородними металами та коштовними каменями. З'явилися нові технології виробництва і обробки матеріалів.

Ці тенденції здебільшого стосуються розвитку пластичних мистецтв та ювелірної справи в країнах Західної Європи і світу [3, 187]. Сучасний європейський дизайн у галузі художньої обробки металу позначений авангардизмом, художники часто працюють, створюючи нове шляхом заперечення минулого або вже існуючого. У баченні митцями шляхів розвитку сучасного художнього металу багато індивідуального, суб'єктивного, спостерігається прагнення вирватись за рамки загальних стереотипів, бути оригінальними, навіть епатажними. Прикладом служать творчі роботи представників різних шкіл з Німеччини, Англії, Голландії, США, Чехії, Франції.

Українському та східному дизайну нинішнього часу притаманне опертя на традиції, збереження в роботах відчуття культурного контексту країни, заглиблення в національну культуру певного регіону. Прикладом служать творчі роботи представників таких країн, як Україна, Росія, Узбекистан, Литва, Латвія, Естонія, Болгарія, Польща, Чехія, Румунія, Індія, Китай, Японія, Іран, Єгипет, Ізраїль та ін.

Мистецтво художньої обробки металу в Україні відзначається цілком відмінними етнічно-національними, графічно-стильовими та емоційно-психологічними особливостями, притаманними різним регіонам. Протягом останніх десятиліть, окрім наявних традиційних осередків, сформувались такі школи, як «львівська школа ковальства», «івано-франківська школа ковальства», «емальерна школа О. Бородая» та інші. Проте в Україні важко говорити про новаторство

та пошук як у технологіях, так і в ідеях [4, 67–70]. Судячи з багатьох експозицій останніх років, зокрема, міжнародної виставки «Ювелір Експо Україна», «Сучасне ювелірне мистецтво України», сучасний дизайн ювелірних виробів, використання несподіваних матеріалів та застосування новітніх прийомів обробки матеріалів наявні здебільшого в окремих авторських роботах і практично відсутні у промислових виробках. Це можна пояснити як консервативністю ринкової кон'юнктури, так і застарілим поглядом на ювелірну справу в цілому. Зазначені виставки водночас продемонстрували цікаві підходи українських митців до втілення ідей виробів, віднайдення цілісного образу твору, що дає їм змогу успішно конкурувати на престижних міжнародних конкурсах.

Можемо говорити і про фактичне відродження художньої обробки металу як важливої галузі сучасного декоративно-ужиткового мистецтва і на Буковині, де значне поширення дістало художнє ковальство і виник «буковинський осередок ювелірного мистецтва».

Для художнього металу Буковини, як і декоративно-ужиткового мистецтва краю в цілому характерний тісний зв'язок із традиціями минулого, йому притаманні узагальненість художнього образу, стилізація і умовність орнаментальних форм, композиційна ясність та яскрава декоративність [1, 120].

У кращих творах сучасних майстрів зміст, форма і техніка виконання органічно поєднуються з функціональним призначенням речей. Ні форма виробів, ні характер їх виконання ніколи не залишалися незмінними, оскільки кожен майстер, дотримуючись традиційних прийомів, завжди вносив у твір щось своє. На Буковині було відомо декілька технік обробки металу, які збереглися до наших днів. Найдавнішими були кування, лиття, інкрустування (мосяжництво), різноманітні ювелірні техніки.

Створення виробів з металу було відроджено на Буковині у 50-х роках ХХ ст. у Вижницькому училищі прикладного мистецтва, де відділення обробки металу, на якому молодь навчали прийомів лиття, кування, карбування та гравіювання, очолили молоді фахівці О. Шишкін, З. Шишкіна та В. Білик.

За п'ятдесят років навчальний заклад випустив плеяду фахівців з художнього металу, які стали митцями високого професійного класу в цій галузі. Серед перших — майстри, початок творчості яких припадає на 70–80-і роки ХХ ст. (М. Руснак, О. Жарков, Я. Ільченко, С. Ковалюк, І. Зубик, О. Дідик та ін.). Вони зробили вагомий внесок у розвиток мистецтва металообробки і ювелірної справи Буковини. Їхня творчість характеризується шанобливим ставленням до традицій рідного краю.

Наступним мистецьким поколінням стала плеяда художників-ювелірів та ковалів, чия творчість має вагомий вплив на розвиток художнього металу Буковини кін. ХХ — поч. ХХІ ст. До них належать Ш. Пержан, К. Кравчук, І. Салевич, О. Дідик, І. Поп'юк, П. Прокопчик, В. Цуркан, О. Куконін, викладачі Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка І. Задорожний, І. Труфен та ін. Молоді митці легко й природно сприймають світові новації, їхні роботи вирізняються увагою до національних і світових традицій, розкутістю думки, сміливістю пошуків нових композиційних і технологічних прийомів. Такими, хто проявив себе як художники-експериментатори та новатори в ювелірному мистецтві є Ш. Пержан, К. Кравчук, О. Куконін. Вони стали першопрохідниками, які по-новому трактують мистецтво створення прикраси на Буковині.

«Ювелірні вироби Ш. Пержана зачаровують оманливою простотою витонченого контуру, який окреслює площинну барвисту мозаїку різноманітних матеріалів. Штефан Пержан прагне виявити розмаїття фактур та кольорів і водночас віднайти гармонію у їх поєднанні, надати творам ошатності, стриманої піднесеності настрою» [6]. Особливої виразності творам надають перламутр різного кольору, динамічно-мерехтливі рухи елементів декору, об'єднані в стилістично цілісному вирішенні (гарнітур «Черемош», 1989, браслет «Буковинські мотиви», 1996, брошка-плакетка «Чернівці», 1989 та багато ін.). Твори митця експонувались на різних європейських виставках та неодноразово відзначались дипломами (Польща, Румунія, Росія, Угорщина, Іспанія). Вони зберігаються у Всеросійському музеї декоративно-ужиткового мистецтва, Чернівецькому художньому та краєзнавчому музеях, у приватних колекціях України, Німеччини, Австрії, Ізраїлі, Канаді та інших країн.

Костянтин Кравчук з'явився на буковинському мистецькому видноколі на початку 90-х років ХХ ст. Вже тоді його знали як талановитого дизайнера та ювеліра. «Артистичні роботи К. Кравчука вирізняються поєднанням традиційних елементів і технік ювелірного мистецтва та сучасних пластично-дизайнерських ідей» [5]. Надзвичайно тонке відчуття металу й каменю надають його творам цілковитої органічності.

Вишукана робота «Моє місто», де на мармуровій яшмі зображений силует міста з полірованого срібла — пісня про Чернівці в камені й металі. «Всевидяче око» (2002), кільце «Лада» (2005), «Місячна доріжка» (2006) — романтичні, стримані і водночас філософські роботи К. Кравчука ваблять глибиною задуму, лаконічністю вирішення, досконалим володінням найрізноманітнішими прийомами виконання. Творча думка і первісна пластична природа матеріалу досягли в його роботі небувалої органічної єдності, а останнім часом знайшли пошанування і були відзначені нагородами на престижних міжнародних виставках: XXI—XXV міжнародні виставки «*HEFAISTON*» (2002—2006, Чехія) — I місце в категорії «Ювелірне мистецтво»; всеукраїнські виставки «Ювелір-Експо» (Київ) — II місце в конкурсі «*SIGNITI*» (2005) та I місце і головний приз «*SIGNITI*» (2006) за роботу «Місячна доріжка».

Твори митця зберігаються в колекції Національного банку України, приватних збірках Югославії, Бельгії, Америки, Ізраїлю, Польщі, Франції, Чехії, Австрії.

Представником наймолодшої генерації буковинських ювелірів є випускник ВКПМ ім. В. Шкрібляка, а згодом кафедри художнього металу Львівської академії мистецтв Олексій Куко-нін. У галузі ювелірного мистецтва він працює з 1998 року. Його роботи є чудовим прикладом переваги прикрас ручної роботи над серійними, виконання виробів із застосуванням таких незвичних для традиційного ювелірного мистецтва матеріалів, як скло, дерево, каміння, пластик та ін.

Лінійно-графічні гравіровані елементи поєднуються з об'ємно-конструктивною пластикою форм та декоративною поверхнею фактур, надаючи прикрасам ошатності і святковості. О. Куко-нін є призером численних мистецьких конкурсів і міжнародних виставок: XXII Міжнародного фестивалю «*HEFAISTON*» (2003, Чехія) — I місце в номінації «Ювелірне мистецтво» за кільце і ді-адему «Дана і Водолій»; XXIII Міжнародного фестивалю «*HEFAISTON*» — III місце в номінації «Ювелірне мистецтво» за роботу «Кажан» і кільце «Флояри». Твори Олексія Куконіна знаходяться в приватних збірках Ізраїлю, Польщі, Франції, Чехії, Австрії та ін.

Свою професійну майстерність репрезентує на різних мистецьких форумах України і за кордоном вихованець ВУПМ ім. В. Шкрібляка Ілля Поп'юк. Окрім ювелірної справи, художник приділяє чимало уваги декоративній кований пластиці, плідно працюючи в обох сферах. Велика кількість робіт відмічена призами різних симпозіумів Європи та України. Митець є учасником багатьох міжнародних фестивалів та майстер-класів з ковальства (Ібзіц, Австрія; Гефайстон, Чехія та ін.). Кована пластика «Моя родина» (2003), «Розваги кохання» (2004), «Пробудження» (2006) пред-ставляли буковинське мистецтво на Міжнародному фестивалі «*HEFAISTON*» у Чехії (2002—2006). Твори І. Поп'юка знаходяться в Австрії, Чехії, Польщі, Росії, Німеччині, Беларусі. Окрім того, І. Поп'юк викладає на кафедрі художніх виробів з дерева і металу КДІДПМД ім. М. Бойчука.

Привертають увагу художні ковані вироби, що останнім часом почали з'являтися на бере-гах Буковини, репрезентуючи широкий діапазон робіт майстрів: декоративні двері, настінні бра, вуличні світильники, решітки, вази, малі архітектурні форми. Стає очевидним, що ковані вироби поступово набувають традиційного для них ужиткового призначення і стають самодостатнім яви-щем сучасного буковинського декоративно-прикладного мистецтва.

Практичні навички ковальського ремесла демонструють майстри О. Дідик (с. Киселів), В. Іллюк (с. Лужани), І. Труфен (м. Вижниця). На особливу увагу заслуговують творчі роботи май-стерні В. Цуркана (м. Чернівці) та багатьох інших приватних підприємців. Більшість з перерахо-ваних майстрів своєю творчою працею долучаються до різних мистецьких форумів в Україні та за кордоном (міжнародні симпозіуми та конкурси ковальської майстерності в Івано-Франківську, Львові, Києві, Донецьку, в Чехії, Білорусі, Польщі). Саме такі міжнародні конкурси і фестивалі мають непересічне значення для розвитку ковальського і ювелірного мистецтва Буковини. Обмін практичним досвідом, майстер-класи, сучасні засоби спілкування між майстрами — все це приво-дить до розуміння сутності глобальних, всезагальних культурних явищ Європи і світу. Водночас, чіткіше окреслюється важливість збереження здобутків народного ковальського та ювелірного мистецтва, оскільки саме воно є невичерпним джерелом національної самобутності і запорукою майбутнього успішного розвитку українського художнього металу.

На Буковині є реальні підстави сподіватись на активізацію практичних і теоретичних по-шуків у царині художнього металу. Одним із головних чинників цього процесу має стати рефор-мування відповідної професійної освіти, в основі якої поруч із дбайливим збереженням народних

традицій будуть використані авангардні рішення, освіта, спрямовані на опрацювання нових творчих ідей, конкурентоспроможних як в Україні, так і за її межами.

1. Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини. — К., 1986.
2. Денизюк Ж. Національні аспекти мистецької освіти в контексті глобалізаційних процесів та поширення масової культури // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції. — К., 2005.
3. Кравченко М. Експериментальні візії // Художня обробка металу в навчальних закладах України. — К., 2006.
4. Косів В. Глобалізація і національні моделі в сучасному графічному дизайні // Пластичне мистецтво. — 2002. — № 1.
5. Костянтин Кравчук. / Авт.-упоряд. І. Міщенко. — Чернівці, 1999.
6. Штефан Пержан. / Авт.-упоряд. І. Міщенко. — Чернівці, 1999.
7. Miller J. *Spor z McLuhanem*. — Warszawa, 1974.

*Наталія Порожнякова
(Одеса)*

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И СИМВОЛИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. И. НАРБУТА И Е. С. МИХАЙЛОВА

Историей отмечено, что рубежным эпохам сопутствует кризис, который сопровождается сменой способа мышления, переходом к иной, по сравнению с предшествующей, философской модели мировосприятия, к новому образу человека и мира. Современное искусство стремится обрести утраченную гармонию. Эта проблема стояла и перед мастерами конца XIX — начала XX вв.

Возрождение мифа в искусстве XX в. опиралось на новое отношение к мифу как хранителю первооснов будущей культуры. Миф облакает универсальные представления о мироустройстве в чувственно-конкретную форму, и это свойство наследует от него искусство.

Творчество Г. Нарбута и Е. Михайлова принадлежит интересному и сложному периоду начала XX века, когда искусство переходило от мимесиса реализма к мифологизму модерна (далее — к индивидуальному мифотворчеству авангарда). Многие произведения обоих мастеров выполнены в стиле модерн. Поскольку означенные художники являлись не столько иллюстраторами, сколько интерпретаторами национальной мифологии в изобразительном искусстве, наше исследование посвящено изучению мифологических и связанных с ними символических мотивов. Мифологические и символические мотивы как содержательная основа художественных произведений Г. Нарбута и Е. Михайлова способствовали формированию нового художественного языка стиля модерн. Важно осмыслить то, что было достигнуто предшественниками, создавшими значительные художественные произведения на актуальную для современности тему.

Целью данной статьи является показать влияние содержательной основы мифологических и символических мотивов на стилеобразование модерна.

Мотив Мирового Древа и его алломорфов в произведениях Г. И. Нарбута. Модерн, в соответствии со своим наименованием, стремится к новому, но в то же время он созвучен архаике, черпая в ней и по-своему воплощая устойчивые образы утраченной гармонической картины мира. Обращение к национальной мифологии расширило временные и пространственные границы искусства и во многом определило высокую степень обобщения изобразительного языка модерна. Профессиональное искусство восстанавливало связи с народной культурой. Это касалось как содержания, так и формы выражения.

Языческая мифологема «Мировое Древо» была востребована мастерами модерна как устойчивая жизнеутверждающая модель мира. Она послужила содержательной и структурной основой произведений Н. Рериха, М. Бойчука, Г. Нарбута. Образ Мирового Древа характерен для мифопоэтического сознания, он воплощает «универсальную концепцию мира» [11, 398]. Древо Жизни является одним «из вариантов образа древа мирового» [11, 396]. Образ Древа Жизни присутствует во многих вариантах оформления журнала «Мистецтво», выполненных Г. Нарбутом.

Мотив Мирового Древа (Древа Жизни) взаимосвязан (часто заменяем) с образами Космической горы, человека-героя, который, по выражению Дж. Кэмпбелла, «сам является центром мира, пуповиной, через которую энергии вечности вливаются во время» [5, 46]. Образ человека и мотив Древа Жизни взаимосвязаны также в композициях художников модерна (а в дальнейшем и авангарда) — например, Н. Рериха, П. Кузнецова, В. Хлебниковой. То же можно наблюдать в графических произведениях Г. Нарбута. В оформлении фронтисписа книги В. Нарбута «Аллилуйя» (1919) композиционной осью является дека кобзы — инструмента, позволяющего певцу соединять времена и пространства. Используя орнаментальный строй, график объединяет виноградную лозу (вариация Древа Жизни) с фигурой казака Мамай. Целостность природы, слитой с человеком в органическое орнаментализированное целое, — важнейшая стилистическая особенность модерна. Построение композиции Г. Нарбута и трактовка им образа родственны панно Н. Рериха «Хозяин дома» из Горловского художественного музея.

Соединение мотива Древа Жизни с образом женщины-матери либо вообще с женским началом прослеживается в заставках журнала «Мистецтво» (1919) Г. Нарбута. В варианте заставки к тому же журналу (1919) изображена сидящая под деревом девушка. Её фигура и дерево объединены в декоративный орнамент.

В оформлении обложки «Мистецтва» (1919) художник использовал три образа, связанные с так называемым «пупом земли»: дерево, гору и человека. В центре композиции показан огромный треугольник (мотив Космической горы), сотканный из мелких черных и белых треугольничков. Его изображение и композиционно, и символически «держит» остальные детали рисунка. Тема «белого и черного» («света и тьмы», «добра и зла», «смерти и воскресения») важна для Г. Нарбута не только как для художника-графика, но и как для символиста. Слева от вершины треугольника-горы мастер изобразил солнце, на фоне которого показана голова человека. Но это солнце черного цвета, что неслучайно. Черное солнце связано с хтоническими силами или темной стороной человеческой души [4, 312]. В правой руке человека — серп (он изображён под черным солнцем). Серп символизирует смертность, а также закат или истощение силы солнца [4, 299]. Справа от черно-белого треугольника-горы симметрично солнцу нарисованы летящие по кругу ласточки. Ласточка олицетворяет надежду, приход весны, а в христианстве — это символ воскрешения. Круг из ласточек изображён над Древом Жизни. Фигура человека движется в левую сторону треугольника-горы, т. е. в сторону смерти (создаётся впечатление, что человек уходит), но лицо и поднятая левая рука развёрнуты в сторону возрождения и света. Что же в целом могут означать все эти символы? Предчувствие художником близкой смерти или размышление о путях искусства?..

Во фронтисписе журнала «Мистецтво» (1919) из собрания ХХМ в центре композиции вместо треугольника-горы показана колонна (соединяющая верх и низ), состоящая из чёрно-белых ромбов. На фоне чёрно-белой колонны изображён летящий крылатый белый конь, который в мифологии символизирует Солнце, космическую творящую силу, жизнь, свет [4, 187–188]. Слева от колонны показан Казак Мамай в традиционной позе, но на его лице нет глаз. Фигуру Казака визуальнo уравнивает странное и несуразное изображение какой-то фабрики. Над её крышей возвышается несоразмерно большая труба, напоминающая гору. Таким образом, народ (который олицетворяет Казак Мамай [1, 21]) — слеп и не видит подмены понятий: величественные космические символы (например, Космическая гора) заменяются грубыми конструкциями (труба фабрики), которые, хоть и отдалённо, напоминают древние образы, но в них нет гармонии. В этом графическом произведении заключён своеобразный протест художника против окружающей обстановки как в государстве в целом, так и в искусстве.

Г. Нарбут, как и другие мастера конца XIX — начала XX вв., используя древние символы, создают свой индивидуальный миф, корни которого уходят в глубинные пласты человеческой культуры. Тем самым через искусство осуществляется гармонизация человека и Природы.

Мифологические и символические мотивы в творчестве Е. Михайлова (*в сравнении с произведениями Н. Рериха*). Имя Е. Михайлова только сейчас вновь открывается, и его творчество мало изучено. На символический характер его произведений указывали современники художника: Гр. Майфет [6], Е. Кузьмин [3]. Немногочисленные публикации частично освещают его жизненный и творческий путь (Т. Болт [2], Ю. Пьядик [7]).

Мотив камня (горы). Модерн как органический стиль стремился создать образы одухотворенной природы. Мифологическое восприятие мира как единого живого целого свойственно

как Н. Рериху, так и Е. Михайлову. Величественный образ одухотворённой природы представлен в картине Н. Рериха «Дом духа» (1915). В центре композиции изображён огромный цельный скалистый массив, напоминающий остров. Сюжет произведения глубоко символичен, в отличие от мифологического в «Великанше Кримгерд» (1915). С композициями Н. Рериха тематически и ритмически взаимосвязана пастель «Душа камня» (1916) украинского художника Е. Михайлова. По утверждению современника художника Гр. Майфета, Е. Михайлов на выставке «Мир искусства» «знакомится с духовно близкими ему и сейчас Рерихом и Борисовым-Мусатовым» [6, 33]. И это духовное родство, которое художник ощущал по отношению к Н. Рериху, отображено в близких мотивах и формах. Смещение вправо композиционного центра произведения Е. Михайлова аналогично «Великанше Кримгерд» Н. Рериха. По отношению к «Дому духа» композиция украинского мастера — зеркальна, но не создаёт ощущения стойкости. Напротив, по выражению исследователя его творчества Е. Кузьмина в изображении камней Е. Михайлова «нет камня, нет твёрдости, нет веса» [3, 148]. Такое различие обусловлено отображением художниками различных планов бытия «духовного» и «душевного» (на что указывают сами названия картин «Дом духа» и «Душа камня»). Единство одухотворённой природы выражено в волнообразных ритмах прибрежных камней, перекликающихся с движением легких облаков и рябью на воде.

Образ «каменных баб». Отмеченное родство художников проявляется в их отношении к памятникам старины. Каменные изваяния, так называемые «бабы», поставленные на вершинах древних курганов и холмов, привлекали внимание художника-археолога Н. Рериха, стремящегося проникнуть вглубь веков. Впервые он изобразил их в иллюстрациях к «Литературному сборнику произведений студентов Императорского С.-Петербургского университета» (СПб, 1896, 136). Знаменательно, что подобную композицию с каменной бабой посреди степи художник повторил в конце своего творческого пути — в работе «Страж пустыни» (1941).

Композиция Е. Михайлова «Каменные бабы» (1919) близка указанным произведениям Н. Рериха, что было замечено ранее Гр. Майфетом [6, 36]. Подобно Н. Рериху, Е. Михайлов показал тёмные силуэты «каменных баб» на фоне светлого неба. Их фигуры как бы слиты с курганом в единое целое. В отличие от произведений Н. Рериха на рассматриваемую тему, в пастели украинского художника больше динамики, что выражено в смещении композиционного центра вправо.

Образ Леля-Орфея. Объединяет художников обращение к образу Леля-Орфея — древнему образу гармонизации человека и природы посредством музыки. Он прочитывается в произведениях Н. Рериха «Человечьи праотцы» (1911) и Е. Михайлова — «Музыка водопадов» (1916). В картине Н. Рериха играющий на рожке человек и фигуры медведей выстроены в форме созвездия Большой Медведицы. Фигура музыканта входит в рисунок созвездия. «Человечьи праотцы», как и вариант этого произведения — «Наши предки» (1919), являют зримое воплощение идеи пантеистического и мифологического мировосприятия древних.

Тот же образ Леля-Орфея запечатлён в произведении Е. Михайлова «Музыка водопадов». Фигура играющего на дудочке обнажённого юноши изображена в нижнем правом углу композиции. Человек не доминирует в пейзаже, а вписан в него. Построенное на ритмах плавнотекущих линий одухотворённое пространство приобретает значимость. Посредством обращения художников к образу Леля-Орфея было выражено общее чаяние — обрести утраченную гармонию и целостность человека и природы.

Образ Книги Мудрости. Размышляя на тему Высшей Мудрости, художники шли в одном направлении. Об этом свидетельствуют картины с одинаковым названием — «Книга мудрости» Е. Михайлова (1918) и Н. Рериха (1924). Но есть кардинальное различие в понимании мастерами этой темы. Е. Михайлов изобразил книгу на вершине дикой безлюдной скалы. В произведениях Н. Рериха «Книга мудрости», как и «Книга жизни» (1939), находится в руках человека, который открыл её перед ликом величественных гор. Гора, её вершина символизирует «центр мира», «ось мира», точку соединения неба и земли [10, 311]. Именно на вершине горы Моисей получил скрижали Завета, преобразование Иисуса Христа происходило также на горе; в запечатлённых житиях многих подвижников явления Высшего Духовного плана происходили в горах. Поместив книгу мудрости на самую высокую, недоступную людям вершину, Е. Михайлов, таким образом, считает высшее духовное знание непостижимым для человека. Так понимал это произведение искусствовед В. Светлицкий. Он писал, что изображённые мастером горы, которые «не имеют подножия, поют гимн, гимн недостижимой вечной мудрости «абсолютного бытия»» [9, 55]. В художественных

и философских произведениях Н. Рериха, напротив, выражена идея открытой человеку книги духовной мудрости, но нужно суметь прочесть её письменна.

Образ духовного Пути. Глубоко символичен триптих Е. Михайлова «Соната Украины» (1916). Современник художника Гр. Майфет считает, что мастер отобразил здесь идею пробуждения и поиска национального духа Украины [6, 37–38]. Другие исследователи полагают, что «Соната Украины» отражает поиски творческого духа самого художника [9, 56]. На наш взгляд, этот триптих можно считать своеобразным духовным автопортретом Е. Михайлова. Первые две картины «Старое кладбище» (1916) и «Нарушенный покой» (1916) по стилистике близки М. Чурленису. (На влияние литовского символиста на творчество Е. Михайлова указывали современники.)

Особый интерес для нас представляет композиция «Блуждающий дух» (1916). Стилистически она близка как М. Чурленису, так и произведениям художников группы «Амаравелла». Некоторое сходство в композиционном построении и пластике линий можно видеть в произведении Н. Рериха «Сила» (1922) из серии «Океан». Композиция Е. Михайлова по художественным средствам выражения близка «Силе» Н. Рериха и является как бы отражением, но в кривом зеркале (выражение «в кривом зеркале» не несёт в себе негативный оттенок). Е. Михайлов также использует единый ритм плавнотекучих «силовых линий». Материя в фантастическом пейзаже украинского художника — мягкая, податливая (одна её форма перетекает в другую), в ней нет ясности форм. Одним из главных аспектов содержательной основы произведения, как было указано выше, является духовный поиск автора.

Если рассматривать пастель Е. Михайлова как его духовный автопортрет, то можно сравнить её с картиной Н. Рериха «Путь» (1936), являющейся выраженным в красках философским понятием «духовного пути». Можно отметить также некоторое «родство» в цветовом и композиционном решении обоих произведений. Но, если у Е. Михайлова доминирует «текучесть», «мягкость» форм, то композиция Н. Рериха основана на модуле чётко очерченных островерхих гор. Такая разница в форме выражения продиктована различием содержательной основы произведений (что показано даже в их названиях). «Блуждающий дух» не имеет цели, отсюда — размытость очертаний предметов. Путь Н. Рериха определён ясно, и кажущаяся бесплотной фигурка идущего человека показана целеустремлённой.

Мифологические и символические мотивы дали содержательную основу для формирования условного символического языка модерна. С их помощью в изобразительном искусстве преодолеваются рамки конкретного исторического времени, осуществляется многомерность пространства. Таким образом, идея (содержание) диктовала художникам соответствующую форму выражения.

1. Білецький П. Георгій Нарбут. Альбом. — К., 1983.

2. Болт Томас. Символічні праці Юхима Спиридоновича Михайлова // Юхим Михайлів. Його життя і творчість 1885–1935. — Нью-Джерси, 1988. — С. 13–23.

3. Кузьмин Євген. Юхим Михайлів // Життя й революція, 1928. — Кн. XI. Листопад. — С. 145–152.

4. Купер Дж. Энциклопедия символов. — М., 1995.

5. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Пер. с англ. А. Хомика. — М., 1997.

6. Майфет Гр. Творчість Ю. Михайлова — спроба нарису // Юхим Михайлів. Його життя і творчість 1885–1935. — Нью-Джерси, 1988. — С. 31–46.

7. П'ядик Ю. Згадаймо це ім'я: Юхим Михайлів // Вітчизна. — 1988. — № 5. — С. 200–208.

8. Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. — Харьков, 2003.

9. Світлицький В. Юхим Михайлів // Юхим Михайлів. Його життя і творчість 1885–1935. — Нью-Джерси, 1988. — С. 53–60.

10. Топоров В. Гора // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. — М., 1991. — Т. 1. — С. 311–315.

11. Топоров В. Дерево мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. — М., 1991. — Т. 1. — С. 398–406.

ГАВРИЛО ВАСЬКО — ВИКЛАДАЧ РИСУНКА І ЖИВОПИСУ В КИЇВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ (1847–1863)

У 1846 році, після виходу К. Павлова на пенсію, в Київському університеті звільнилася посада вчителя рисунка. Серед шести претендентів на посаду — Ф. Беляєва, П. Шлейфера, Т. Шевченка, Н. Буяльського, Й. Габерцеттеля, Г. Васька — в березні 1847 року був призначений Тарас Шевченко. Та через його арешт місце знову звільнилося. Цю посаду зайняв Гаврило Андрійович Васько (1820 — бл. 1865) — відомий український живописець, портретист.

Г. Васько викладав у Київському університеті з 11 серпня 1847 року до 19 листопада 1863 року [1]. Опрацьований і систематизований архівний матеріал дає підстави розділити його викладацьку діяльність на два умовних періоди. У перший період, 1847–1859 роки, студенти на заняттях тільки копіювали «оригінали», гіпсові зліпки та живопис. З 1850–51 навчального року додається ще і креслення. У другий період, 1860–1863 роки, викладання рисунка було передусім підпорядковано практичним потребам різних факультетів, інтересам майбутніх фахівців. Був уведений рисунок з натури.

Стисло охарактеризуємо перший період викладацької діяльності Г. Васька за його типовими щорічними звітами. Читаємо: «Рисованню обучал студентов, желающих обучаться сему искусству, учитель рисования при Университете Васько в оба полугодия, по 6 часов в неделю. Учащиеся занимались копировкою с оригинальных картин, писанных масляными красками, рисовали с бюстов, гравюр и литографий карандашом, акварелью и тушью и кроме того они еще занимались черчением» [2]. Таким чином, студенти спочатку копіювали «оригінали» (гравюри, літографії, академічні малюнки), потім антики в гіпсових зліпках, напевно, голови Аполлона, Ніуби, Лаокоона, Гомера, Ахілла, Епікура, Сенеки, Цицерона, Сократа та ін., фігури Венери Медіцейської, Меркурія, Купідона, Аполлона, Лаокоона та ін., які зберігалися в колекції живописного кабінету. Студент приступав до рисунка антиків, уже володіючи певними графічними навичками після копіювання «оригіналів». Він рисував, а точніше, вмів змальовувати різноманітні предмети, фігури, знав тонові співвідношення, вмів малювати різними лініями, йому був знайомий принцип побудови рисунка, правила, що дозволяли швидко виконати «схожу» копію. Студенти опановували техніки олівцевого малюнка, акварелі й туші.

Г. Васько викладав і живопис. Його студенти копіювали живописні твори з університетської художньої колекції. Також на своїх заняттях художник давав загальні поняття з рисунка, живопису та креслення.

Слід зазначити, що сам Г. Васько, щоб здобути фахову освіту, багато копіював. Ось що пише В. Рубан: «До сих пор в искусствovedческой литературе (и в современных справочниках) бытовало мнение, что Г. Васько учился в Петербургской Академии художеств и окончил ее в 1844 году. Но, как оказалось, в Академии он не учился, а прошел путь, обычный для многих одаренных бедняков. Не имея возможности учиться искусству в художественных заведениях, они копировали картины и портреты старых мастеров, постигая таким образом основы изобразительной грамоты» [3]. Далі В. Рубан зазначає, що в 1844 році директор училищ Чернігівської губернії Київського навчального округу пише до Петербурзької академії мистецтв про те, що «уволенный из мещан Гавриил Васько в поданном от 11 прошлого марта прошении изъяснил, что он, имея склонность к копированию, которым он постоянно и продолжительно занимался для большего усовершенствования в оном, желает иметь звание свободного или некласного художника и право поступить на государственную службу» [4]. У 1844 році він одержав від Петербурзької академії мистецтв звання некласного художника [5].

Г. Васько продовжував займатися копіюванням і під час своєї служби в Київському університеті. Так, він виїздив у відрядження до С.-Петербурга для зняття копії з портрета імператора Олександра II [6], у 1848 році виконав копії з оригінальних картин «Теньера, Франклина и Нерли» [7] та ін.

З 1860 року викладання рисунка й живопису повністю підпорядковується фаховим інтересам університетських факультетів. Зростає необхідність у практичному застосуванні студентами свого уміння малювати для наукових досліджень. Г. Васько писав: «В классе живописи и рисования, кроме общих понятий, сообщаемых студентам по предметам рисования, черчения и живо-

писи, они занимались специально теми родами искусства, которые ближе и свойственны каждому отдельно взятому факультету» [8]. «Таким образом, студенты разряда математических наук преимущественно занимались черчением архитектурных построений перспективы и орнаментов; студенты медицинского факультета — рисованием как внешних, так и внутренних частей человеческого тела; студенты факультета Естественных наук — изображениями произведений царства растительного, ископаемого и животного. Причем, учитель рисования преимущественно обращал внимание к приспособлению студентов изображать предмет с натуры» [9]. Цей документ свідчить про високий професіоналізм художника-педагога, яким був Г. Васько. Звісно, для кожного факультету треба було розробити окрему програму навчання, методики, так би мовити, спецкурси — для кафедри архітектури, де цей предмет викладав О. Беретті, для медичного факультету, де, наприклад, анатомію людського тіла читав проф. Вальтер з кафедри природничих наук. У програму навчання входив рисунок з натури, знайомство з анатомією людського тіла. В. Рубан про здібності Г. Васька пише: «...За час служби йому доводиться виконувати наочні посібники для терапевтичної клініки і анатомічного театру (відкритих при університеті). Відчувалася потреба в майстрові, котрий досконало знав би основи анатомії. Г. Васько в цьому відношенні був підготовлений досить ґрунтовно, з успіхом застосовував ці знання, коли поставала необхідність не лише в точності відтворення пластичної виразності людського обличчя і тіла, а й створення живого відчуття мінливості душевного стану, які можливо відтворити, лише глибоко проникаючи в тонкощі механізму мускульної взаємодії частин тіла та володіючи належною вправністю, щоб за мімічною рухливістю обличчя виявити властивості характеру людини і її емоційний стан» [10].

Показово, що саме в 1860 році Київський університет посилає Г. Васька у відрядження за кордон. В архівному документі зазначається: «Учитель рисования Васько был отправлен в мае 1860 г. на 6 месяцев в Германию, Францию и Италию для осмотра картинных галерей и ближайшего ознакомления с новейшими школами и самим преподаванием живописи» [11].

Цікаві статистичні дані про кількість студентів, які навчалися рисунку й живопису в Г. Васька, які демонструють з 1860 року збільшення кількості студентів удвічі. Так, у 1847–1848 навчальному році навчалася 20 студентів, серед них 7 сторонніх осіб [12], у 1854 навчальному році — 26 студентів [13], 1855 року — 18 студентів [14], 1856 року — 17 студентів [15], 1857 року — 18 студентів [16], 1858 року — 20 студентів [17], 1859 року — 20 студентів [18], у 1859–1960 навчальному році — 21 студент [19], 1860 року — «студентов, занимавшихся в рисовальном кабинете было 41, из них разряда: Математических наук — 9, Медицинского ф-та — 26, Естественного разряда — 4, Историко-филологического и юридического — 2» [20], 1861 року — «число студентов, занимающихся в рисовальном кабинете, было 53: из них разряда Математического — 19, разряда Естественного — 9-ть, Медицинского — 17-ть, Философского и Юридического — 8-мь» [21]. Слід підкреслити, що кількість студентів, що бажали займатися рисунком і живописом, була досить великою, з урахуванням того, що ці предмети були не обов'язковими в університетській освіті.

1850–1860-і роки позначені активізацією художнього життя Києва, зростанням інтересу до образотворчого мистецтва. Нагадаємо цікаві факти, що стосуються мистецької освіти та художньої колекції Київського університету. У 1856 році Лев Жемчужников організував в університеті художній клас. У своїх «Спогадах» він писав, що тодішній попечитель університету Юзефович був добре до нього налаштований і дозволив йому займатися в залі університету і в сусідній кімнаті, де стояли античні статуї (гіпсові зліпки. — О. С.). Завдяки цьому він мав можливість закінчити картину «Чумаки» і, «кроме того, открыл здесь для себя и приятелей художественный класс, пользуясь живущими в то время в Киеве художниками А. Агиным и И. Штромом. А. Агин был тогда учителем рисования в кадетском корпусе, а И. Штром строил Владимирский собор» [22]. Далі Л. Жемчужников писав: «Я просил профессора Вальтера читать нам лекции художественной анатомии, что он исполнял безвозмездно и вполне ясно, интересно и охотно, указывал и объяснял мускулы при разных движениях на голых натурщиках и антиках. Лекции посещались мной, Агиным и де Бальменом. По вечерам, при особо приспособленной лампе, мы рисовали натурщиков в костюмах карандашом, красками — кому чем угодно...» [23]. На жаль, Л. Жемчужников не згадує Г. Васька, який на той час викладав у Київському університеті.

У 1850 році було відкрито «Публичную методическую школу живописи» Наполеона Буяльського, яка орієнтувалася на західноєвропейську методику викладання. Школа проіснувала не більше семи років (останній звіт в Академію був датований 1857 роком). До навчальної програми

Н. Буяльського входила підготовка не тільки професійних художників-живописців, але й навчання мистецької грамоти учнівської молоді, яка зверталася до образотворчого мистецтва одночасно з оволодінням іншою, основною своєю спеціальністю. Тому в першій київській школі було так багато студентів університету та гімназистів. Деякі з них потім змінювали свої життєві плани, ставали живописцями, закінчували Академію мистецтв. Також у 1853 році Н. Буяльський відкрив майстерню для друкування гравюр і літографій.

Також є свідчення, що в 1850-х роках при Київському університеті Михайлом Башиловим (1821–1870), відомим графіком і живописцем, були відкриті рисувальні класи. Про це писав «Художественный хроникер»: «...Затем, по инициативе некоего Башилова, открылись при университете вечерние рисовальные классы, но и они, просуществовав один зимний сезон, исчезли так же, как и школа Буяльского» [24].

Київський університет володів якісною і цінною художньою колекцією, яка була не тільки навчальною базою при викладанні рисунка й живопису студентам, а також приваблювала художників, іконописців, які бажали удосконалити свою майстерність. Основна частина художньої колекції зберігалася в кабінетах рисунка й живопису. Завідувачем цих двох кабінетів був Г. Васько. Про колекцію живописного кабінету Г. Васько у звіті 1848 року пише: «Собрание художественных произведений состоит из трех отделений: Живописного, Скульптурного и Гравировального... В отделении Живописном 2 портрета Его Императорского Величества Государя Императора Николая 1-го, писанные масляными красками известными живописцами Крюгером и Даву (Портрет ім. Миколи I, 1836, Крюгера, Франца (*Krüger, Franz*, 1797–1857), п. м. 281×190, інв. Ж-433; та Портрет ім. Миколи I, 1829, Доу Джордж (*Dawe Georg*) 1781–1829, п. м., 240×155, інв. Ж-429, тепер зберігаються в Київському музеї російського мистецтва (КМРМ. — О. С.); портрет блаженної пам'яті Государя Императора Александра 1-го, писанный тоже Даву (Портрет ім. Олександра I, 1825, Дж. Доу, п. м., 239×156, Ж-51, в колекції КМРМ. — О. С.); копії портретів блаженної пам'яті Петра Великого і Катерини II (можливо, це «Портрет ім. Катерини II», копія невідомого художника другої половини XVIII ст. з портрета 1793 року І.-В. Лампі, п. м., 145×99, інв. Ж-857, що знаходиться в КМРМ); портрет Графа Валицького писанный Лампі с золоченными к ним рамами» [25]. Далі ми дізнаємося зі звіту 1851 року: «Вообще картин, писанных масляными красками большею частью оригинальных, в золоченных к ним рамах 50-т, а именно:

- а) Исторических и Мифологических 19-ть;
- б) Портретов разных лиц 5-ть;
- в) Морских видов 5-ть;
- г) Ландшафтов — 4-ре;
- д) Перспектива 1-на;
- е) Картин представляющих ярмарки и разные домашние сцены, 3-ри;
- ж) Картины, представляющие плоды, цветы, птиц и Академ. этюды и проч:
 - 13-ть. Миниатюрных головок, писанных масляными красками, 12 и также с золоченными к ним рамками. Рисунков подлинных, известных художников 185-ть. Эстампов 447. Литографированных образцов 217. Приборов 2. Итого 919 предметов.
 - Скульптурном 449 предметов, а именно: разных гипсовых фигур 41; с разными изображениями камей 408. Итого 449 предметов.
 - Гравировальном 1368 предметов, а именно: эстампов 678. Гипсовых слепков 339. Инструментов и других по сей части приборов 351...» [26].

Великою заслугою художника було поповнення університетської художньої колекції на 245 експонатів. На час прийняття її у 1846–1847 навчальному році Г. Васьком вона нараховувала 2678 предметів, а в 1862 р. — 2923 предмети. Зупинімося на зазначених в архівних документах надходженнях до колекції, які автори вдалося віднайти. Так, у 1848 році було придбано 65 гравюр і літографій, а також директором ботанічного саду було передано мідну дошку з вигравірованою рослиною *Alisma Plantago* [27]; у 1850 році поступили: ікона Успіння Богородиці (пожертва), одна кисть руки і один «слідок» ноги (покупкою) [28]; в 1850–1851 навчальному році — «Портрет Катерини II в натуральную величину или шествие в Петергоф по принятии престола» [29]; з 2 її Київської гімназії були передані О. Беретті чотири гіпсові фігури з п'єдесталами: Геній, Меркурій,

Венера і Фавн [30]; 1851–1852 навчальному році — естамп із зображенням Преображення Господнього і чотири гіпсові статуї (покупкою; в документі не вказано, які саме) [31].

У дослідженні «Учителя рисования — художника брата Васько» Валентина Рубан пише, що художник, розуміючи свої задачі набагато ширше, ніж просто збереження колекції, займається її поповненням, причому першокласними творами, схиляючи власників до передачі їх університету. Далі автор цитує Г. Васька «...Трудясь над исправлением старых испорченных картин и других художественных предметов, я также заботился над увеличением числа оных. И так поступили в рисовальный кабинет, собственно по моему старанию, следующие четыре картины, пожертвованные моими знакомыми. Оригинальная картина 1 я, в натуральную величину в громаднейшей раме, изображающая Императрицу Екатерину II, едущую на лошади; цена этой картины, по словам пожертвовавшего, 21 000 руб. ассигнаций. 2 я — вид Киева, цена 50 руб. сереб.; 3 я — внутренность Софийского Собора, цена 75 руб. сереб. и 4-я картина, изображающая Иосифа Обручника, цена 50 руб. сереб.» [32].

Крім комплектування, збереження університетської художньої колекції, Гаврило Васько займався реставрацією живопису. Ці цінні свідчення ми знову ж таки знаходимо у Валентини Рубан, де зазначається, що художник у записці до попечителя пише про незадовільний стан скульптур і картин університетської колекції: «Два царские портрета — блаженной памяти Александра 1-го и Николая 1-го, писанные масляными красками во весь рост профессором Дове и купленные бывшим Виленским Университетом за 12 000 руб. ассигнациями, были в совершенном беспорядке и хранились в кладовой. Оригинальная картина А. Дюрера, изображающая Святое Семейство, написанная на доске, была разбита и повреждена очень. Портрет неизвестного, написанный тоже на дереве, был разбит на три части и, несмотря на то, что работы первоклассного художника, исключен был из наличностей рисовального кабинета. Сверх того, восемь картин, писанных масляными красками, были совершенно испорчены и, свернутые в трубу, хранились в кладовой; из числа этих картин четыре и поныне не исправлены, а только переложены мною на новый холст» [33]. Далі В. Рубан пише про реставрацію художніх творів Г. Васьком і цитує його: «...Прежде всего я занялся приведением в должный порядок принадлежностей кабинета: старые испорченные картины, статуи, бюсты и эстампы исправлены мною и приведены в хороший надлежащий вид». «Одна из картин, мною исправленных, именно та, которая по негодности была исключена, удостоилась рассматривания и особенного одобрения покойного императора Николая 1-го. Его Величество изволил отозваться, что она может занять первое место между картинами Эрмитажа...» [34].

Нам невідомо, де Г. Васько навчався реставрації, але він, напевно, знав відомі на той час методи реставрації, зокрема, методику дублювання на полотні.

Г. Васько, як і його попередники художники-педагоги Б. Клембовський, К. Павлов, працював над написанням каталогів колекції, її обліком, тобто виконував мистецтвознавчу роботу. Так, у 1848 році від попечителя Київського навчального округу до правління університету надійшло розпорядження — скласти повний систематичний каталог живописного кабінету, який «состоит из довольно значительного числа предметов, из коих некоторые весьма замечательны по своему достоинству и ценности; но до сих пор эта коллекция не имеет систематического каталога» і «возложив этот труд на учителя рисования Васька...» [35]. Г. Васько у рапорті до ректора університету М. Х. Бунге від 15 квітня 1861 року пише, що він представляє складені ним нові на основі старих: «систематический и хронологический каталоги произведений живописи, гравирования и скульптуры рисовального кабинета, книгу с означением рисунков и эстампов, моделей, служащих руководством для гг. студентов, обучающихся искусству рисования, и материальную книгу наличностей кабинета,.. что при составлении означенных каталогов относительно размещения произведений искусства по их содержанию и разделению их на роды я руководствовался не только соображениями историко-филологического факультета, но и тем порядком систематического распределения картин, который существует в Императорской Академии Художеств» [36].

Г. Васько виконав кропітку наукову роботу — склав систематичний та хронологічний каталоги університетської художньої колекції. Ці каталоги, залишившись у рукописах, не стали надбанням науки, а були лише відомчою довідкою для задоволення університетського начальства. На жаль, матеріальні книги живописного й рисувального кабінетів, рукописні каталоги ще досі не знайдені, є тільки списки, описи, доповнення до каталогів.

Також Г. Васько досить професійно склав «Список картинам, находящимся в здании Императорского Университета Св. Владимира, принадлежащие Змиоскому» (54 експонати, з них 12 хромолітографій і 1 естамп) [37] виставки німецького і австрійського живопису та графіки 1859 року (назва умовна). Виставка була влаштована в Київському університеті. Це була перша з відомих зарубіжних художніх виставок у Києві. Вона достатньо повно демонструвала стан і напрям розвитку німецької і австрійської художніх шкіл другої чверті — середини XIX ст.: дюссельдорфської, мюнхенської, берлінської, дрезденської та віденської. На виставці були твори художників-академістів, представників романтизму і бідермайєру. Серед них — Освальд Ахенбах (*Achenbach O.*, 1827–1905), Фердинанд Георг Вальдмюллер (*Waldmüller F. G.* 1793–1865), Карл Шредер (*Schröder K.*, 1802–1867), Альберт Арнц (*Arnz A.*, 1832–?), Генріх Карл Антон Мюкке (*Mücke H. K. A.*, 1806–1891), Еміль (Пауль Еміль) Якобс (*Jacobs E. [P. E.]*, 1802–1866), Генріх Мерц (*Merz H.*, 1806–1875), Карл Вільгельм Гюбнер (*Hübner K. W.*, 1814–1879), П. І. Шотель (*Schotel P. J.*, 1808–1865), Вільгельм Клейн (*Klein W.*, 1821–1897), Томас Ендер (*Ender Th.*, 1793–1875), Едуард Мерк (*Merk E.*, 1816–1888), Т. Шіс (*Schieß T.*, 1834–1869), Поль Мартін (*Martin P.*, 1821–1901), Гісберт Флюгген (*Flüggen G.*, 1811–1859), Йозеф Петцль (*Petzl J.*, 1803–1871), Едуард Леонарді (*Leonhardi E.*, 1828–1905), Август (Карл Ліберт) Ленц (*Lentz, A. (K. L.)*, 1827–1898), Георг Енгельгарт (*Engelhart G.*, 1823–1883), Жюль (Ісаак) Лунтешіц (*Lunteschütz J., [I.]* 1822–1893), Томас Ендер (*Ender Th.*, 1793–1875), Антон Ганч (*Hansch A.*, 1813–1876), Фелікс Шіавоні (*Schiavoni F.*, 1803–1881), Франц Іосиф Добіяшевські (*Dobyaschofsky F. J.*, 1818–1867) та ін. Виставка була дуже цікавою і знайомила з маловідомим для киян тогочасним західноєвропейським мистецтвом другої чверті-середини XIX ст.

Працюючи викладачем рисунка в Київському університеті, Г. Васько за вислугу років «одержав звання титулярного радника зі старшинством з 1851 року», був нагороджений 1858 року пам'ятною бронзовою медаллю на андріївській стрічці для «ношення в петлиці» — на честь війни 1853–1856-х років, а також «удостоївся отримати» від Олександра II діамантовий перстень за «Портрет імператора Миколи» [38]. Зі скасуванням у 1863 році викладання рисунка, живопису й архітектури в Київському університеті Г. Васько переходить учителем малювання в І київську гімназію.

Упродовж 16 років у Київському університеті викладав рисунок, живопис та креслення талановитий український художник Г. Васько. Його художня, педагогічна, музейна, реставраційна діяльність відіграли позитивну роль у розвитку української культури, освіти та мистецтва, згуртуванні української творчої інтелігенції.

-
1. Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира (1834–1884) / Под ред. В. Иконникова. — К., 1884. — С. 402.
 2. Державний архів міста Києва (далі: ДАК). — Ф. 16, оп. 465, спр. 88, арк. 83; Там само. — Спр. 74, арк. 32; Там само. — Спр. 85, арк. 79; Там само. — Спр. 88, арк. 83; Там само. — Спр. 94, арк. 94; Там само. — Спр. 97, арк. 88; Там само. — Спр. 101, арк. 90; Там само. — Спр. 105, арк. 88; Там само. — Спр. 112, арк. 97; Там само. — Спр. 115, арк. 101; Там само. — Спр. 119, арк. 95; Там само. — Спр. 121, арк. 72; Там само. — Спр. 127, арк. 44, зв. — 45.
 3. Рубан В. Учителя рисования — художники братья Васько // Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX — начала XX века. — К., 1990. — С. 110.
 4. Там само. — С. 110.
 5. Там само. — С. 127: «Художнику было тогда 24 года, а постигал науку рисования он копированием. Но, вероятно, имел и определенные навыки работы с натуры, если в Академию художеств, кроме копий, послал «рисунок человеческой фигуры карандашом в рост» и «портрет масляными красками с натуры». Следовательно, его наставником в приобщении к изобразительной грамоте был человек, знакомый с академической системой. Вообще, для живописца, не проходившего курса Академии, Васько очень грамотный художник, портреты которого отличаются безукоризненным рисунком, он свободно и умело оперирует светотенью. Его мастерство портретиста могло бы сделать честь любому прославленному художнику-академисту».
 6. Там само. — С. 116.
 7. ДАК. — Ф. 16, оп. 465, спр. 74, арк. 32, зв. Також Г. Васько виконав вільні копії з портретів К. Г. і О. Г. Розумовських. Див. Рубан. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття. — К., 1984. — С. 216, 349.
 8. ДАК. — Ф. 16, оп. 465, спр. 131, арк. 20.
 9. ДАК. — Ф. 16, оп. 465, спр. 128, арк. 18, зв.

10. *Рубан В.* Український портретний живопис... — К., 1984. — С. 214. — ДАК. — Ф. 16, оп. 465, спр. 74, арк. 32, зв.: «По собственному желанию и по просьбе Директора Терапевтической клиники я написал масляными красками натуральной величины портрет женщины, находящейся в Университетской клинике и страдавшей очень редкой болезнью. Потом написал ручной крест в Православную церковь Университета Св. Владимира...» (1848 р. — О. С.).
11. ДАК. — Ф. 16, оп. 465, спр. 127, арк. 201, зв. — 202.
12. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 74, арк. 32.
13. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 101, арк. 90.
14. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 105, арк. 88.
15. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 112, арк. 97.
16. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 115, арк. 101.
17. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 119, арк. 95.
18. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 121, арк. 72.
19. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 127, арк. 45, зв.
20. Там само. — Оп. 465, спр. 128, арк. 18, зв.
21. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 131, арк. 20, зв.
22. *Жемчужников Л.* Мои воспоминания из прошлого. — Ленинград, 1971. — С. 209.
23. Там само. — С. 209.
24. *Мацанура Н.* Башилов — первый иллюстратор произведений Т. Г. Шевченко // Искусство. — М., 1964. — № 12. — С. 66.
25. ДАК. — Ф. 16, оп. 465, спр. 74, арк. 31.
26. Там само. — Спр. 89, арк. 4 — 4, зв.
27. Там само. — Спр. 74, арк. 31. Слід зазначити, що в травні 1847 року Київський університет придбав літографії із зображенням байкаря І. Крилова (чотири екземпляра по 3 р. сріблом кожний). Див.: ДАК. — Ф. 16, оп. 286, спр. 81, арк. 1: «В недавнем времени отлитографирован портрет покойного баснописца И. А. Крылова, рисованный с оригинала Брюллова, весьма схожий и лучший из всех известных портретов Крылова. Портрет этот орнаментирован 22 картинами, изображающими басни. Публичная цена портрета в большой лист на китайской бумаге — 4, на лучшей эстампной — 3 р. сереб.; для учебных же заведений издатели уступают 25 % с каждого экземпляра».
28. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 85, арк. 129–130.
29. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 88, арк. 121–122; ДАК. — Ф. 16, оп. 465, спр. 89, арк. 4.
30. Там само. — Ф. 16, оп. 388, спр. 281, арк. 1–2.
31. Там само. — Ф. 16, оп. 465, спр. 94, арк. 138, зв.
32. *Рубан В.* Учителя рисования ... — С. 115. Там само читаємо: «Кроме того по моему старанию и ходатайству сделаны бесплатно живописцем Иеромонахом Киево-Печерской Лавры Иринархом две огромные золоченые рамы для царских портретов во весь рост. Киевские мастера выпрашивали за такие две рамы 500 руб. серебром».
33. Там само. — С. 114.
34. Там само. — С. 115.
35. ДАК. — Ф. 16, оп. 385, спр. 103, арк. 1.
36. Там само. — Оп. 300, спр. 264, арк. 1.
37. Центральний державний історичний архів України (далі: ЦДІА України). — Ф. 707, оп. 87, спр. 4152, арк. 22–23, зв.
38. *Рубан В.* Український портретний живопис ... — С. 213.

*Андрей Тарасенко
(Одесса)*

НАЦИОНАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ЖИВОПИСНОМ МИФОТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА КАБАЧЕНКО

Владимиру Кабаченко присуще мифопоэтическое мировосприятие. Вслед за мастерами старшего поколения В. Алтанцом, А. Антонюком, Ю. Коваленко, Н. Степановым он продолжает линию традиционализма в современном изобразительном искусстве Одессы. Этот художник одарён способностью воплощать в живописи ментальность украинского народа. В его индивидуальном мифе соединяются личные переживания с коллективной «прапамятью», возникающей из глубин подсознания. По мысли Е. Мелетинского, «сугубо индивидуальная психология оказывается одновременно универсально-общечеловеческой, что и открывает дорогу для её интерпретации в терминах символично-мифологических» [11, 297].

По теме нашего исследования существуют статьи А. Федорука [16; 17], Л. Данишевской [8] и О. Авраменко [2], О. Савицкой [14], О. Петровой [13], в которых искусствоведы указывают на значение развития мифологического направления в современной живописи Украины. Но с достаточной полнотой, в контексте национального и мирового искусства творчество В. Кабаченко изучено не было. В. Кабаченко ищет пути проникновения в смысл бытия. Через жизненно-конкретные образы живописец передает сверхчувственный мир. Кредо художника: «Творить гармонию своей вселенной из элементов, которые я вижу!» (Космос из хаоса — космогония). Направление его творчества можно определить как символическое. Учитывая мифологический стиль художественного мышления В. Кабаченко и осознанную склонность к архетипичности, можно определить его отношение к символу «как к универсальному способу корреляции сущностного и экзистенциального бытия, как парадоксальной смысловой структуре, в которой бесконечное выражается в конечном, вечное — во временном», по выражению В. Топорова [15, 579].

Героем произведений В. Кабаченко является включённый в мироздание человек (женщина-крестьянка, определяемая им как «праматерь», и казак), пребывающий на пересечении настоящего, прошлого и будущего. Его персонажи связаны с вечными циклами земли. Они в стороне от стремительно изменяющейся цивилизации города.

Картины В. Кабаченко возвращают зрителя в лоно природы. Раннее детство Владимира прошло в сельской местности (в с. Ингуло-Каменка Кировоградской области) у бабушки в традиционной украинской среде: «Я народився на березі Інгула, — говорить он. — Там такий очерет, що й жирафа сховається. І такі жуки, що ту жирафу проковтнуть. І такі рибалки, що тих шук голими руками зловлять. І які ж там художники мають бути?» [2]. Самые яркие и радостные впечатления детства, дающие творческую энергию по сей день, — вода, глина, солнце. «В деревне другое время, чем в городе, — утверждает живописец. — Можно видеть, как поднимается и опускается солнце. Ритм жизни города психологически сдавливает» [22]. Это вызывает подсознательное желание у художника вернуться в гармоничный мир детства, который он воссоздаёт в своих полотнах. Ритмы степи, холмов вызвали чувство беспредельного, отсылающего к переживанию начала творения. Адекватную форму для этого живописец нашёл в неопрimitивизме.

Историк искусства модернизма С. Маковский термином «*примитив*» называл такое состояние искусства, когда, «ещё не развитое и даже зачаточное, оно заключает в себе некую недифференцированную *полноту духовной выразительности*. Религия, мораль, быт, всё чувство жизни и мира наивно претворяются примитивом в наивную художественную форму, полную, как сосуд священный, творческих недосказанностей» [10, с. 295].

І. ПТИЦЕ-ЛЮДИ. Космогонический миф.

Произведения В. Кабаченко возвращают нас во времена, когда природа-тотем-коллектив были единым целым. В древности священные птицы и животные воспринимались как проводники-посредники между поюсторонним и потусторонним мирами. В украинской культуре отголоски этих верований сохранились в виде ряженных Масленицы. Люди, трансформируясь в птиц, наделяются возможностью полёта. В свою очередь, антропоморфные животные обладают качествами человека: мудростью, способностью беседовать, созерцать.

Метафорической выразительностью обладает полотно-панно «Та, що запалює зірки. Народження Великої Ведмедиці» (1988). В. Кабаченко создаёт космогонический миф, в котором летящая по ночному небу женщина с головой вороны огнём свечи зажигает созвездия Большой и Малой Медведиц, которые ярко горят в просторе ночного неба над бескрайней украинской степью. Диск Луны, озаряющей гладь реки, подобен горлышку кувшина, из которого проливается молоко. Так, через конкретно чувственный образ создана метафора небесной реки — Млечного пути.

Фантастическому образу женщины-птицы присуща двойная зооантропоморфная природа (оборотничество), свойственная тотемным первопредкам или культурным героям. Концентрируя взгляд в нижней части головы вороны, мы замечаем женское лицо, написанное более светлой краской, нежели алый рукав. Серебристый клюв вороны воспринимается как седые волосы, а чёрное оперение сливается с темнотой ночи. Волшебная женщина-птица облачена в красную сорочку, синюю душегрею и длинную юбку. Художник наделяет её крыльями, необходимыми для полёта. Созданный В. Кабаченко мифологический персонаж обладает большой убедительностью, поскольку он создан на основе детских впечатлений.

Реальные формы птиц и животных позволяли древним создателям космогонических мифов представить и передать сверхъестественные возможности мифологических персонажей. К. Г. Юнг отмечает, что «архетип духа», понимание которого «не может быть произведено собственными средствами», выступает в образе людей, гномов и животных [21, с. 302]. Как пишут В. Иванов и В. Топоров, у народов северо-восточной Азии и у американских индейцев существует мифологический сюжет, где «чудесное средство (огонь, свет, солнце и т. п.) добывает птица — орёл или ворон, выступая в этом случае как демиург или культурный герой, а также как первопредок». Учёные указывают также, что птицы могут быть представлены в роли родоначальников культурной традиции [9, с. 346]. Художник-романтик У. Блейк в иллюстрации к Книге Бытия «Бог создаёт Адама» (1795) изображает парящего Творца с огромными крыльями. Таким образом, произведение В. Кабаченко входит в контекст традиционализма.

В композиции «Вечерний чёлн» (1997) художник изобразил женщину-ворону, плывущую в лодке в сумраке ночи. Ворон имеет амбивалентную символику: в хтонической ипостаси он связан с царством мёртвых. Персонаж картины вызывает ассоциации с древнегреческим Хароном — перевозчиком мёртвых в Аиде по водам подземных рек. В античной вазописи он изображался в ладье с веслом в виде мрачного старца в рубище. Иконография картины близка изображениям «Солнечной ладьи с покойником за рулевым веслом» (XIX династия) древних египтян или «Священной барки» (III тыс. до н. э.) шумеров. Теме мистического путешествия на границе миров соответствует также картина В. Кабаченко «Перевоз» (2002). Это художественная форма рассмотренных нами произведений родственна в неопрIMITивистской композиции П. Филонова «Запад и Восток» (1912–1913).

Художника манит мистическая тайна ночи. Именно в это время происходят события, изображённые в большинстве произведений В. Кабаченко. Ночь — это время таинства зарождения и рождения жизни. Её образ требует особого языка выражения. Он лишен определенности дневного состояния. Ночь и лунный свет стирают границу между землёй и небом, исчезает гравитация. Изображаемые декоративными пятнами предметы лишаются объемности. От развоплощенного предмета лежит путь к визуализации потустороннего. В связи с этим меняется отношение к свету и темноте. В. Кабаченко показывает мир, увиденный внутренним зрением. В рамках космогонической формулы мира ночь вызывает в человеке бессознательное ощущение природной стихии и, преобразуя хаотическое пространство, подготавливает его переход к целостному бытию.

Можно привести множество цитат из священных текстов об онтологичности темноты. Например, в разделе «Космогонические мифы» в антологии Мирча Элиаде «Священные тексты народов мира» [12, с. 110, 112, 115], в строфе из ведического «Гимна о сотворении мира» говорится о «тьме, сокрытой тьмой» и о том, что «в начале нечто и нечто сокровенное было», «бывшее в небывшем стало». В даосских текстах сказано, что «бытие рождается в небытии, сущее берёт начало в пустоте», в древнеегипетской космологии — «Нун-небытие», в каббалистических трактатах — «Эйен-Соф», Бог-Бесконечность, в эдических сказаниях — «мировая бездна» [7, с. 16]. К этой тематике В. Кабаченко относит мотив потопа, показанный на писанках в виде идущих по кругу животных (олений) [25].

Пространство картин В. Кабаченко представляет мифологическую оппозицию «космос — хаос». Оно характеризуется темнотой и дробностью, присущей хаотической стихии. На полотнах художника разыгрывается мистерия диалектического противоборства света и тьмы. Его образы рождаются спонтанно, из глубин подсознания. Их характер имеет соответствие в словах М. Волошина, выраженных в статье «Театр и сновидение»: «Мир внешней реальности брезжит сквозь эти обманные многоликие сумерки, которые сочетают в себе свойства сознания со свойствами подсознательной ночи» [6, с. 350].

Картины В. Кабаченко имеют романтическое звучание. Художнику свойственно поэтически-возвышенное восприятие природы. Глядя на его произведения, вспоминаешь строки украинской народной песни «Ніч яка місячна, зоряна, ясная». Обращение к теме ночи сближает живопись В. Кабаченко с творчеством Н. Гоголя, А. Чехова, И. Крамского, А. Куинджи, М. Врубеля, Н. Рериха. Экспрессия борьбы света и тени роднит живопись В. Кабаченко с полотнами мастеров романтизма (К. Брюллов, «Последний день Помпеи», 1833) и с абстрактными композициями В. Кандинского («Композиция № 6», 1913), кубофутуризмом А. Лентулова («Василий Блаженный», 1913).

II. ДОМ и МИРОЗДАНИЕ. Космическая модель.

ОКНО. СВЕТ.

Мотив дома — один из главных в творчестве художника. Он воспринимает и показывает «Дом как Мир» и «Мир как Дом». «Хата является моделью вселенной. Космос подобен хате. Поэтому в моих картинах на небе окна», — говорит В. Кабаченко [23]. Образный мир живописца питают воспоминания о хате бабушки и деда, где прошло его детство. Живописец утверждает, что дома́ на его родине, в селе Ингуло-Каменка, сохраняют структуру трипольского жилища. У него есть множество сделанных с натуры зарисовок домов, их планов, интерьеров, окон. Поэтому образ дома для В. Кабаченко является моделью, связывающей его творчество с культурой предков.

Мотив дома в творчестве В. Кабаченко неразрывно связан в мотивом окна и света. Например, в картине «Пейзаж з Великою Ведмедицею» (1989) падающий из окон и двери дома свет создаёт на земле своеобразные дорожки в ночной мгле. В тёмном небе изображено созвездие Большой Медведицы, четыре звезды ковш которой напоминают очертание окна. В картине «Вікна» (1989) программно выражено символическое содержание: окну земного дома вторит небесное оконце. Льющийся из него чудесный световой поток нисходит на фигурку старушки. Мы можем видеть, как путём глубокого осмысления и работы интуиции художника происходит преобразование натурального мотива в художественный образ: от реального — к идеальному, от чувственного — к сверхчувственному. По словам П. Флоренского, «вне отношения к свету, вне своей функции окно как не действующее мертво и не есть окно: отвлечённо от света — это дерево и стекло» [19, с. 49]. В. Кабаченко удалось передать идею окна как света, о которой столь выразительно писал П. Флоренский: «Окно <...> есть самый свет в его онтологическом самоощущении, тот самый свет, неделимый в себе и неотделимый от солнца, что светит во внешнем пространстве» [19, с. 49].

Символическим знаком живительной силы небесного света в картине «Вікна» является озарённая им зазеленевшая ветвь засохшего дерева. На крыше хаты показана птица — символ крылатой души человека (например, египетская «Ка»; Данте Габриель Росетти — «*Beata Beatrix*», 1864). Созданная В. Кабаченко метафора небесного окна как аналога окна деревенской хаты родственна поэтическому образу раскрытого неба в футуристической драме П. Филонова «Пропевень о проросли мировой» (1914): «явят царствование в райские ворота» (17), «Бог нам в двери дивен сед бел», «открывают в небе створы» [18]. К мотиву окна часто обращался М. Шагал. Как пишет его биограф Н. Апчинская, «он позволял соединить в одном изображении внешний и внутренний мир, передать чувство любви и к дому, и к миру» [3, с. 84]. Этот мотив актуален для творчества украинских живописцев А. Антоноука и В. Микиты.

Мотив окна в картинах В. Кабаченко имеет конкретную жизненную подоснову. Посетив его старую мастерскую с расположенным в потолке окном один из друзей сказал: «Теперь я знаю, откуда в твоих картинах такие высокие окна» [25]. Необычная световая ситуация интерьера послужила одним из импульсов к созданию оригинального образного светового и пространственного решения полотен В. Кабаченко.

Ночные пейзажи подготовили художника к созданию убедительных полуабстрактных композиций. Так, в картине «Червона жінка. Триптих» (1992) пространство теряет привычную архитектуру: рыба изображена в верхней части холста, птица показана вниз головой. Огромные плоды равновесны фигуре женщины и подобны ей по цветовому решению. За счёт линейной структуры и контрастных сопоставлений локальных цветовых пятен возникает множество пространственных планов. Поскольку цвет имеет пространственную характеристику, происходит вибрация геометризованных цветовых поверхностей. Многомерное пространство родного дома В. Кабаченко сгущает до метафоры бытия. «Предполагается, что туда можно зайти и дальше двигаться», — говорит художник о пространстве своих картин [24]. Изображение женщины имеет иконографию, родственную иконописным предстояниям святых (например, «Борис и Глеб», XIV в.). Если в древнем искусстве святые изображались на золотом фоне, символизирующем эманацию Бога, то простая женщина-крестьянка в картине одесского живописца показана на границе двух взаимозаменяемых символических пространств: внешнего и внутреннего.

В композиции «Червона ніч» (1990) игра призрачного лунного света и пламени свечи магически преображает пространство. Для выражения мифологической темы В. Кабаченко ломает привычные рамки пространственной коробки линейной перспективы с её привязкой к линии горизонта. Подготовительный эскиз к картине «Червона ніч» показывает принцип построения

уподобленного кристаллу многомерного пространства. Художник выявляет его структуру за счёт эффектов освещения: внешнего (близкого к зрителю) — свеча в руке антропоморфного филина и внутреннего — луна. Третьим (скрытым) источником света является как бы самосветящийся фон. Для выражения таинственного мира фантастической ночи живописец использует красную имприматуру. В стремлении к обновлению языка станковой живописи В. Кабаченко обращается к наследию искусства не только Древней Руси, но и средневековой Европы. В композиции «Червона ніч», как и в триптихе «Червона жінка», заметно изучение художником эффекта витража. Как было точно отмечено Б. Виппером, готическое цветное стекло «даёт краске её наивысшую потенциальную силу, чистую звучность, которую до сих пор краска не имела <...>. Только готика могла найти эту сверхкраску, этот нематериальный свет, который даёт зрителю созерцание поистине «преображённого» мира» [4, с. 187, 190]. В колористической системе В. Кабаченко, как и в живописи художников-экспериментаторов конца XIX — начала XX вв. цвет выступает не как имитация природных качеств предмета, а как «окрашенный свет», по образному выражению М. Волошина [5, с. 213]. По словам В. Кабаченко, «цвет — есть форма света» [23]. Для его живописи характерны контрасты света и тьмы. В цветовом решении это достигается с помощью использования дополнительных цветов. Чаще всего художник использует контрасты: красный — изумрудно-зелёный, синий — жёлтый. Цвет выражает глубокое эмоциональное переживание живописца. Колористической основой многих его полотен стало традиционное цветовое триединство: «Красный, белый, чёрный — это классика украинского прикладного искусства. Особенно в вышивке. И даже в писанках», — говорит автор [25].

Картина В. Кабаченко «Промінь світла. Рипа» (2001) родственна композиции «Червона ніч». Но в ней художник показывает уже не фантастический ночной, а реальный вечерний пейзаж (с. Тымково Одесской области), в котором путешествует его идеальный герой, (*молд.* рыпа — глубокий овраг, балка). Пейзаж написан не непосредственно с натуры, а на основании длительного созерцания природы, озарённой лучами заходящего солнца. Ландшафт этой картины является вариантом пейзажного пространства в созданной годом ранее мифопоэтической композиции «Надвечір'я» (имеющей расширенное название: «Сідає сонце. Конає тисячоліття, щоб завтра відродитись знов»). Такой метод давал свободу для обобщения аскетически трактованного пейзажа и сосредоточения внимания на смысловом центре: прорвавшийся сквозь облака столп света озаряет фигуру юноши со свечей. Реальный поток солнечных лучей, проявленный в насыщенном парах земли влажном воздухе, в картине художника наделяется символическим смыслом. Подобный приём естественной взаимосвязи реального и символического в изображении светового потока можно видеть в картине М. Караваджо «Призвание св. Матфея» (1599–1602). В христианской традиции свеча символизирует душу человека. Свеча — постоянный атрибут евангельских персонажей Жоржа де Ла Тура (например, «Воспитание Богоматери», 1640-е годы). Её изображение можно видеть в картине А. Антонюка «Золотая корона» (2000). В композиции В. Кабаченко свеча горит при дневном свете, что свидетельствует о поиске человеком Истины. Тема духовного откровения, чуда убедительно передана в живописи М. Нестерова: «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890) и «На Руси (Душа народа)» (1914–1916).

Стремление к свету как творческое кредо В. Кабаченко наиболее выразительно в картине «Світло» (1998). Художник показал экстатическое состояние женщины, держащей в руках лампу, перед которой открылось чудесное видение. О характере трактовки фигуры женщины можно сказать словами Хосе Ортега-и-Гассета из эссе «Воля к барокко» (1915): «Жестикулируют не только руки, все существо — сплошной жест» [20]. В украинском и русском искусстве можно найти аналогии, где созерцание чуда или вселенского события выражено динамическим жестом персонажей, например: гравюра Л. Тарасевича из «Печерского патерика» «Основание Успенской церкви в Киеве» (1702), А. Иванов — «Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на распятие» (1850 е).

В картине В. Кабаченко идея света передана своеобразным «взрывом» контрастов тона и цвета. Закономерно, что, чем сильнее тьма, тем ярче свет. Определяя понятие «метафизика света» С. Аверинцев рассматривает его как комплекс философских представлений о свете: в онтологическом плане — как о субстанции всего сущего; в гносеологическом плане — как принцип познания; в эстетическом плане — как о сущности прекрасного [1, с. 135].

Композиционная форма картин В. Кабаченко напоминает «видения» святых в произведениях мастеров барокко. Например, в картине Ф. Сурбарана «Видение св. Бонавентура» (1629) в тёмном пространстве интерьера появляется Свет как откровение духовного мира. Природа экстатического действия состоит в том, что при соприкосновении со сверхъестественным визионер испытывает эмоциональный подъём, возвышается над собственной индивидуальностью. В отличие от изображаемых мастерами барокко видений святым и отшельникам, в произведениях В. Кабаченко окно в сверхмир из человеческого мира открывается простым людям. Созданный художником в картине «Світло» эффект можно сопоставить также с пространственным прорывом в виде золотого окна над кафедрой в Соборе св. Петра в Риме (1657–1666) Л. Бернини.

В. Кабаченко является носителем ментальности украинского народа-земледельца. Творя индивидуальный миф, художник обращается к истокам: фольклору и традиционному народному искусству. В то же время живописец является преемником искусства модерна и авангарда (в частности, Г. Нарбута, К. Малевича, Д. и В. Бурлюков, А. Богомазова, М. Синюковой, Г. Собачко). Подобно футуристам 1910-х годов, он разрушает границу между бытом и бытием. В мифотворчестве В. Кабаченко переплелись основы языческого и христианского мировосприятия. Важную роль в создании индивидуального мифа художника играют также глубинные детские переживания.

В своих произведениях В. Кабаченко восходит от чувственно конкретной реальности к первообразу. Такая направленность способствует достижению символической глубины его творчества. С помощью авторских мифологем — небесное окно, дом-мироздание, свеча, нить мечты, чёрная вода — В. Кабаченко соединяет пространства посястороннего и потустороннего миров. Его произведения захватывают зрителя ощущением причастности к тайне бытия.

В фантастическом преображённом пространстве картин живописца возможны волшебные превращения персонажей, что свойственно фольклорному мироощущению. Образы рождаются из глубин подсознания художника. Его герои — птице-люди, женщина-праматерь, художник-творец, казаки — свободно путешествуют в пространстве земли, воды и неба.

Живописец творит космогонические и астральные мифы, в которых показано: рождение Большой и Малой Медведиц; процесс создания писанки как гармонизация вселенной; бинарность дневного и ночного солнца как метафора жизни и смерти человека. Художник обращается к архетипу креста, мирового яйца, дома, матери, моря.

Выразительность художественных образов В. Кабаченко достигается благодаря высокой степени условности пространственного, светового, цветового и линейного решения композиций. Художника интересует метафизический аспект света, проявленный в искусстве Киевской Руси, западноевропейского средневековья, маньеризма (Караваджо), барокко (Рембрандт, Ла Тур), романтических пейзажах А. Куинджи, Н. Рериха. В композиционном и цветовом строе его произведений ясно прослеживаются национальные истоки (писанка, вышивка, профессиональная и народная иконопись, парсуна, народная картинка). В полотнах живописца можно отметить связь с иконографией Древнего Египта, Киевской Руси, неопримитивизма.

В творчестве В. Кабаченко господствует стремление преодолеть отрыв человека от природы, разобщенность людей и разрешить созданное цивилизацией противоречие жизни и смерти.

1. *Аверинцев С.* София — Логос. Словарь. — К., 2001.
2. *Авраменко О. В.* Кабаченко, О. Маркитан, В. Покиданець. Каталог. — К., 1991.
3. *Апчинская Н.* Марк Шагал. Графика. — М., 1990.
4. *Виппер Б.* Проблема и развитие натюрморта. — С.Пб., 2005.
5. *Волошин М.* Скелет живописи // *Волошин М.* Лики творчества. — Ленинград, 1988. — С. 211–217.
6. *Волошин М.* Театр и сновидение // *Волошин М.* Лики творчества. — Л., 1988. — С. 349–404.
7. *Генон Р.* Символика креста. — М., 2004.
8. *Данішевська Л.* Недитячі казки Володимира Кабаченка // *Сучасність.* — 1996. — № 5.
9. *Иванов В., Топоров В.* Птицы // *Мифы народов мира.* Энциклопедия: В 2-х томах / Гл. ред. С. Токарев. — М., 1982. — Т. 2. — С. 346–349.
10. *Маковский С.* Почему варварство экспрессионизма — не примитив // *Маковский С.* Силуэты русских художников. — М., 1999. — С. 295–296.
11. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. — М., 2000.
12. *Мирча Элиаде.* Священные тексты народов мира. — М., 1998.
13. *Петрова О.* Світ на гръох китах // *Образотворче мистецтво.* — 1990. — № 1.
14. *Савицька О.* Ми, пiтьма i сонячні зайчики // *Образотворче мистецтво.* — 2003. — № 1.

15. *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М., 1995.
16. *Федорук О.* Від артбізнесу до національного мистецтва // Образотворче мистецтво. — 1992. — № 3.
17. *Федорук О.* Міфи та реалії перехідного періоду // Родовід. — 1994. — № 9.
18. *Филонов П.* «Пропевень о проросли мировой» (1914). — 1915. Февраль.
19. *Флоренский П.* Иконостас. — М., 2003.
20. *Хосе Ортега-и-Гассет.* Эссе «Воля к барокко». — 1915 // <http://philosophy.allru.net>.
21. *Юнг К. Г.* Божественный ребёнок. — М., 1997.
22. Беседа автора с В. Кабаченко 30 октября 2003.
23. Беседа автора с В. Кабаченко 12 мая 2004.
24. Беседа автора с В. Кабаченко 3 февраля 2005.
25. Беседа автора с В. Кабаченко 22 сентября 2006.

Ольга Тарасенко
(Одеса)

БЫТ И БЫТИЕ В НАТЮРМОРТАХ СЕРГЕЯ БЕЛИКА

Программное произведение Сергея Белика «Сфера» написано в 2000 году (вариант «Сфера в пленере» — 2005 год) (ил. 1). Этот идеальный образ является ключевым для творческой концепции художника. Сфера, по словам Дж. Купера, — это совершенство, изначальная форма, содержащая в себе возможность всех иных форм, Космическое яйцо, мир, душа, это Великий Круг, содержащий Вселенную, скрытый исток в тайну существования, космическое время и пространство [3, 322]. В картинах С. Белика сфера проявляется не только как абстрактное геометрическое тело, но и в образах плодов, кувшинов, чаш, крон деревьев, облаков.

Сергей Белик живёт и работает в Одессе — портовом городе на юге Украины. Одесса основана во времена классицизма два века назад на месте древних цивилизаций, в том числе, греческой. В ее архитектуре живет память о гармонических пропорциях Эллады. Идеальная геометрия города соединяет человека с ритмами структурированного, оформленного Космоса и тем самым противостоит Хаосу морской стихии. Хаос и Космос подобно магниту создают особое энергетическое пространство, обладающее качеством полноты проявления жизни. Сконцентрированная в месте средостения воды и земли огромная энергия, память времен рождают и привлекают великих художников. В художественном училище давал мастер-классы волшебник марины К. Айвазовский. В Одессе выросли открыватели новых путей в искусстве художники-пророки М. Врубель и В. Кандинский, учился Д. Бурлюк, преподавала А. Экстер. Здесь в 1910-е годы проходили знаменитые «Салоны Издебского», где были представлены произведения европейского авангарда.

ИНСПИРАЦИЯ (ОТКРОВЕНИЕ)

В юности Сергей Белик получил духовное откровение: *«Лет в 16 меня поразила мысль о конечности Вселенной, что она замкнута, и всё сотворённое конечно. Только Бог бесконечен, поскольку он не сотворён. Я почувствовал, что Космос, как и Земля, имеет свою пространственность. Мистичность этого переживания в том, что за этим миром есть коконы иных миров. За материей — бесконечность духа»* [10].

В 1975 году — сразу после окончания Одесского художественного училища — поочерёдно были созданы два различных по сути варианта сферы: «Сфера» (100×100) (ил. 6) и «Движение» (100×100) (ил. 7). Художник утверждает, что передавал только свои ощущения. Его *«освоение идеи многомерности Вселенной в разных измерениях»* оказалось созвучно проникновению в мир Божественной геометрии предшественников [11]. Прежде всего, древнерусских иконописцев (например, центральная икона иконостаса «Спас в силах» — ил. 2), Леонардо да Винчи («Схема пропорций человеческого тела» — ил. 3), художников русского и украинского авангарда (К. Малевич, В. Кандинский — ил. 4, 5; Родченко, А. Экстер).

Сравнение «Сферы» (1975, 100×100) с композицией «Чёрный круг» (начало 1920-х) К. Малевича (ил. 4) показывает, что С. Белик остаётся верен пластике чувственного мира Земли. В отличие от бесплотного чёрного круга К. Малевича, его сфера имеет объём. Истоки пластической трактовки идеальной сферы можно найти в греческой классике. Общим для К. Малевича и С. Белика

является абстрактный белый фон. Белое, по словам В. Кандинского, есть «как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас» [2, 130].

«Движение» (1975, 100×100) (ил. 7), представляющее концентрические цветные круги, имеет аналог в восточной мандале, созерцая которую можно постичь единство макро- и микрокосма. Впечатляет близость «Движения» описанию мандалы, где внешний круг символизирует «стену огня», или метафизического знания, сжигающего неведение. Следующий, бриллиантовый круг — это просветление. Важно, что проникновение в духовную реальность Сергея происходило не на основе духовных практик Востока и изучения супрематических откровений К. Малевича (в 1970-е годы творчество этого лидера авангарда было под запретом), а интуитивно.

Согласно глубинной психологии К. Юнга, архетип самости — ядро нашей личности. Эта *imago Dei* в человеке (самость) «неотличима от образа Божия» [8]. Самость проявляет себя в изображении мандалы. Спонтанно рисуя круг, крест, квадрат, человек воспроизводит космогенез. Русский философ Ю. Линник считает, что «бессознательное запечатлело узловые этапы мирового процесса — и проявляет их в символической деятельности. Рисуя мандалу, вы проявляете Бога в себе» [4, 21].

В конце 1970-х годов у С. Белика происходило активное осмысление мира. «Духовной жаждою томим...» он перечитывал Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова. Затем обратился к философии и богословию. В 1979 году возникло чёткое, глубокое религиозное мировоззрение. Художник принял основной догмат православия о триединстве Бога Отца, Сына и Святого Духа. Иными словами — о гармонии физического тела, души (эмоциональный план) и вечного духа. В результате осмысления христианской традиции в 1991 году С. Белик написал статью: «Икона — основной догмат христианства». Её смысл заключался в том, что поскольку Христос является воплощением Бога Отца (сверхчувственного в материальном, плотном), то средствами изобразительного искусства возможно передавать присутствие вечного божественного начала через мир воплощённый.

ЦЕЛЬ Сергея Белика — передать «воплощение духа в материи», показать её в новом — одухотворённом качестве. *«Вмне пульсирует внутренняя духовная заданность. Я должна её воплотить через некие образы — натюрморты, пейзажи. Сюжетная картина мне не близка. Она имеет «дальнее» происхождение. Сюжет обращает к обыденному»* [10]. Художнику важна пассивность предмета, чтобы самому быть в роли режиссёра. В то же время, мир конкретных предметов, вещей даёт убедительность его абстрагированию. Предмет необходим ему, как и Моранди, для того, чтобы через его плоть передать своё душевное и духовное состояние. В определённом смысле его композиции выполняют функцию, свойственную иконе: возводить дух человека от чувственного к сверхчувственному.

МЕТОД

В период творческого становления С. Белик постоянно работал с натуры. Поскольку изображаемые им предметы варьировались в различных натюрмортах, он хорошо изучил их. В настоящее время художник в основном работает по памяти. Этот метод даёт возможность уйти от привязанности к предмету и выразить своё душевное состояние. *«Лучше писать без натуры, — говорит живописец. — Вначале возникает некий едва ощутимый образ, и ты его воплощаешь. Можно написать за неделю. А натуры работа длится месяцами. Раньше натура воспринималась мною более однопланово, а сейчас вижу её гораздо шире. Поэтому сложнее сконцентрироваться, решить её в определенном стиле»* [10]. Метод творчества С. Белика можно определить как интуитивизм, восхождение от бессознательно-го к сознательному постижению идеального в зримых, материальных формах природного бытия.

ДИАЛОГИ

Путешествие во времени — особенность современной культуры. С. Белику свойственен своеобразный диалог с мастерами различных эпох. В поиске созвучий художник обращается к творчеству Леонардо да Винчи, Вермеера, Шардена, Моранди. Всех их объединяет стремление к познанию тайны мироздания.

Импульсом для создания натюрморта С. Белика «Ренессанс» (1976, 80×100) (ил. 8) послужило произведение Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» (ил. 9) из Санкт-Петербургского Эрмитажа. (С. Белик имел возможность созерцать этот образ во время обучения в Высшем художественно-

промышленном училище им. В. И. Мухиной). Леонардо знаменует возможность проникновения мысли человека в трансцендентное: в его творчестве максимально проявился синтез духовности средневековья с постигаемой Ренессансом осязательной ценностью земного мира. Образ Мадонны, давшей воплощение (плоть) божественному Младенцу, олицетворяет единение Духа и Материи.

На первый взгляд парадоксально, что С. Белик, взяв за основу пространственное и цветовое решение композиции Леонардо, вместо Марии и Христа представляет натюрморт. Это объясняется мироощущением художника, которому близка идея о том, что божественное начало существует во всём. Целью живописца является выражение личного ощущения божественного присутствия в обыденном пространстве человека. В композициях С. Белика нет изображения человека, поскольку герой — сам художник. Он является проводником зрителя из физического пространства в одухотворённое.

С. Белика не привлекает присущая жанру портрета передача индивидуальной психологии персонажа, его душевного состояния, эмоций (хотя в раннем творчестве им были созданы выразительные портретные образы). Он стремится передать свой духовный опыт, лично пережитое состояние одухотворённости через простые предметы. Для постижения сущности бытия необходимо сосредоточенное созерцание. Жанр натюрморта с естественным для предметов качеством статики даёт максимальную возможность для проявления душевного и духовного состояния художника. Энергия динамической медитации процесса создания полотна аккумулируется в энергетически насыщенной статике тихой, молчаливой жизни вещей — голл. «*Stilleven*». Именно это понятие, а не французское «*nature morte*», данное в век Просвещения материалистом Д. Дидро, соответствует философии натюрмортов С. Белика.

Прямой цитатой из Леонардо в картине-натюрморте «Ренессанс» являются окна. Для художника они — символ проникновения в духовное пространство Возрождения. Через них он стремится соединить времена. Сергей использует присутствующий у Леонардо приём сопоставления пространственных планов: панорамного пейзажа, показанного в арочных проёмах окон и интерьера. Их масштабное сопоставление позволяет показать значительность мира вещей. Тёмная стена фона словно выталкивает вперёд освещённые предметы. Пространство натюрмортов С. Белика отлично по сути от реального, хотя и построено на основе прямой перспективы. Как правило, своеобразным «порогом» для входа в ритуальное пространство его картин служит передняя (вертикальная) грань покрытого скатертью стола, совмещённая с изначальной двумерной плоскостью холста.

Ещё более наглядно главенствующая роль предметов по отношению к нейтральному тёмному фону показана в «Натюрморте с красными яблоками» (1981, 80×100) (ил. 10). Здесь проявлено внимательное изучение голландского натюрморта периода расцвета (XVII в.) (ил. 12) и драматургии контраста света и тени Караваджо. В этом раннем произведении живописец уделяет большое внимание индивидуальной материальной характеристике предметов. Он мастерски изображает тонкость стекла, мягкость складок ткани, полировку деревянного стола. Но уже здесь явно видна тенденция к универсальности. Художник показывает локальный цвет предметов, присущий им изначально. Отказ от цветовых рефлексов, передающих конкретное состояние световоздушной среды, свидетельствует о программной установке на вневременную характеристику. Отметим, что в отличие от голландских или фламандских мастеров С. Белик не воспринимает «столовый натюрморт» как снедь, вызывающую гастрономические чувства. Его плоды не предназначены для еды.

Метафизическая направленность творчества обуславливает внимание С. Белика к творчеству Моранди. Так, например, в произведении «Фронтальный натюрморт» (1995, 60×70) (ил. 13) подобно итальянскому мастеру (ил. 15), живописец стремится к ритмической организации, упорядоченности композиции. Чередование высоких и низких, округлых и вытянутых форм предметов, теплых и холодных цветовых пятен вызывает ассоциации с музыкальным произведением. Предметы представлены как своеобразный оркестр, в котором, по словам С. Белика: «*Художник как дирижёр начинает «бегать» кисточкой по полотну, чтобы всё «засимфонило»* [11].

АРХЕТИПЫ

Предметный мир в полотнах С. Белика прост. Художника привлекает универсальная архетипическая форма. Предметы, которые он показывает, проходят через все времена, не претер-

певая существенных изменений. Живописца не интересует история предмета, его владельца. Столы, скатерти, сосуды, плоды несут отвлечённый метафизический смысл. На восприятие С. Беликом архетипичности привычного мира вещей оказало влияние изучение трудов О. М. Фрейденаберг (двоюродной сестры поэта Бориса Пастернака). «*Весь мир — загадка, но оказывается, всё открывается и расшифровывается. Все скатерти и столы — это мои ментальные формы. Они для меня сакральны*», — говорит художник [11]. Тема стола и еды взаимосвязана с темой жертвы. В трактовке О. М. Фрейденаберг стол — «небо-земля, позднее — местопребывание божества; стол имеет свой культ, и ему воздаются божеские почести. <...> Пребывание на столе означает обожествление, победу жизни над смертью. <...> Как небо, стол — святыня храма, святая святых, престол, где совершается евхаристия и где лежит божество в виде вина и хлеба» [6, 184]. Стол взаимосвязан с постелью для сна и, в то же время, с погребальным ложем. Стол в особом обряде омывают подобно живому существу, одевают в сорочку и верхнее платье. В натюрмортах С. Белика столы, как правило, покрыты скатертью.

Кувшины, сосуды — изначальный символ детородного женского начала. В древние времена в сосудах совершалось захоронение человека для того, чтобы он мог возродиться к новой жизни. Двухметровые амфоры устанавливались греками в качестве надгробий. Например, амфора с Дипилонского некрополя в Афинах (середина VIII в. до н. э.), на которой изображена сцена оплакивания умершего (ил. 11). Чаша, бокал — символизируют открытое для верхней полусферы оплодотворяющего неба пространство рождающей земли. Яйцо — символ тайны сотворения мира, модель строения земного шара, универсальный микрокосм. Космическое яйцо может изображаться в виде сферы. Яблоко символизирует бессмертие как плод из сада Гисперид или из сада Фрейи. Оно означает плодородие, любовь, мудрость, но, вместе с тем, обманчивость и смерть (искушение).

СВЕТ

В 1990-е годы всё большее значение для С. Белика приобретает свет. В его композициях он имеет два аспекта: солнечный свет реального мира и божественный нетварный свет. В Евангелии понятие света выражено словами Христа: «Мир вам. Я свет миру». По Псевдо-Дионисию Ареопагиту, Бог как Добро есть Архетипический Свет, стоящий выше любого другого света. Он «даёт свет всему, что может его принять, и он есть мера всех существ и их Принципа вечности, число, порядок и единение» [5, 99]. По теологии аббата Сугерия, божественная эманация от абстракции следует к более плотной форме. Современный учёный С. С. Аверинцев пишет, что зримый, чувственный свет может вполне восприниматься как «икона незримого». Свет — «икона божественных энергий» [1, 46–47].

Подобно мастерам Возрождения художник тщательно изображает падающую от предметов тень. Её формальная роль в том, что она определяет плоскость. Диагональная направленность тени вносит динамику в статическую основу композиции. Не случайно тень в священных текстах Древнего Египта была неотъемлемым признаком земной жизни.

В 1980 — 1990-е годы «собеседником» С. Белика становится Вермеер. «Натюрморт с двумя апельсинами» (1980, 100×80 и вариант 1999) (ил. 16) и «Натюрморт за ширмой» (2000, 75×60), «Натюрморт с бокалом молока» (2000, 75×60) (ил. 19) вызывают ассоциации с картиной голландского мастера «Девушка с письмом» (1657) (ил. 18). Композициям присуще четкое членение по планам. Светом выделен композиционный центр — девушка (у Вермеера) или уподобленный ей белый кувшин (у С. Белика). Высокая линия горизонта создаёт впечатление значительности натюрмортов С. Белика. Художник создаёт величественный натюрморт, в котором предметы (кувшины, бутылки, чаши) показаны как бы на пьедестале. Монументальность достигается в частности тем, что зрителю передаётся точка зрения художника, смотрящего на предмет снизу вверх. В композиции «Зеленая бутылка» (2006) (ил. 14) достигнута высокая степень выразительности за счет лаконизма. Темная вертикаль бутылки (повторяющейся в различных композициях художника) в композиционном и символическом плане являет жизнеутверждающий фаллический принцип, взаимосвязанный с проявленной открытостью чаши, кувшина.

Сакральность определена состоянием художника. При восприятии натюрмортов С. Белика необходимо помнить, что вещь, предмет является плотной составляющей триединства: плоти (физического тела), душевного состояния (психологии) и духа. Дух проявляется через плоть — воплощается. Вариант композиции «Одинокое яблоко» (1996, 90×100) (ил. 24) не случайно имеет

название «Медитация» (2000). Предельный лаконизм компонентов — тёмный стол, наполовину покрытый белой скатертью и небольшое красное яблоко — способствует сосредоточению внимания зрителя на льющемся потоке света, оживляющем неподвижные предметы. В трактовке С. Белика свет является чувственной реальностью, родственной по природе материи скатерти. С помощью живописной техники, напоминающей лёгкое пуантилистическое (точечное) касание кисти, художник передаёт универсальную «материю мира». Это качество роднит его с создателями византийских мозаик, близкими ему по духу мастерами модерна и авангарда — Н. Врубелем и Филоновым. Процесс общения живописца с холстом — своеобразное священнодействие: «Ты общаешься с духом, — говорит С. Белик. — *Главное то, как художник «утрамбовал» поверхность. Она живая, она дышит*» [10]. Это свойство живописной поверхности явственно в написанных без использования натуры композициях «Айва» (1997) и «Апельсины» (2004).

СНЯТИЕ ПОКРОВОВ

В композициях С. Белика занавес помогает условно отделить одухотворённое пространство картины от обыденного. Отодвинутая штора на первом плане одновременно служит соединению и разделению реального мира человека и идеального художественного микрокосмоса. В композициях С. Белика «Натюрморт за ширмой» (2000, 75×60), «Белый натюрморт с бокалом молока» (2000, 75×60) (ил. 19) занавес имеет то же назначение, что и в «Сикстинской мадонне» Рафаэля (ил. 17). Отдёрнутый занавес как бы снимает покров с тайны, показывает зрителю то откровение, которое дано было пережить художнику в часы творческого вдохновения. С. Белик буквально «открывает» для нас свое душевное пространство.

В композициях «Яблоко за занавесью» (2003, 80×100) (ил. 21) «Зелёное яблоко за красной ширмой» (2004, 80×100) (ил. 22) основное пространство холста занимает драпировка. Сравнение показывает, что в варианте 2003 года ткань уподоблена театральному занавесу, а яблоко на столе воспринимается как герой на просцениуме. Со временем драпировка приобретает всё более сакральный характер, родственный храмовой завесе. По словам художника, символическим первообразом занавеса для него является завеса перед «Святая святых» в Иерусалимском храме. Она была прорвана, когда произошла жертва Христа и воссоединились два мира: «горный» и «дольный» [11]. Характер складок композиции «Зелёное яблоко за красной ширмой» свидетельствует об осмысленной трансформации ткани в пульсирующую материю. Художник воспринимает её как самостоятельную сущность.

В творчестве С. Белика заметна тенденция к развоплощению материи. Монументальные занавесы в его картинах, аналогичные массивным драпировкам барокко, неожиданно трансформируются в жанре пейзажа в плотные, могучие облака. Например, «Багровый закат» (2005, 70×100) (ил. 22). Если в телесности барокко свинцовые облака как бы превращаются в тяжелые складки бархатных балдахин — живописные образы отражают материализацию сознания, то у С. Белика наоборот — дух постепенно преодолевает материю. Это объясняет перенос его внимания к пейзажному жанру. Из интерьера художник выходит в открытое пространство природы. «Пейзаж, — по выражению живописца, — это природа, прошедшая через ментальный план человека. Когда я изображаю пейзаж, я обращаю мысль к первообразу. Поэтому у меня пейзажи не реалистичные, не пленэрные, а отвлечённые» [10]. В пейзаже, как и в натюрморте, художник стремится постичь и выразить таинственную сущность мироздания. Его волнуют мистерии закатов, и он стремится передать волшебный свет, струящийся из-за естественных занавесов — облаков. В многослойном пространстве пейзажа «Вечерние отражения» (2006, 80×100) (ил. 23) обобщённые тёмные силуэты деревьев, подобно театральным кулисам направляют взгляд зрителя к центру — светящейся полосе неба, окрашенной последними лучами заходящего солнца.

В пейзажах часто сохраняется композиционная структура, свойственная натюрмортам. Так, роль белой или голубой скатерти играет водная гладь. Способность ощущать двуединство большого и малого мира роднит современного живописца с великим поэтом начала XX века Велимиром Хлебниковым, которому принадлежат строки:

*«Сегодня я в гостях у моря,
Скатерть широка песчаная ...»*

В пейзаже «Подобия» (2006, 70×90) (ил. 25) запечатлена способность единой материи к трансформации. «Нет ничего вечного, все превращается в частицы, атомы, молекулы — всё энергии. А энергия — божественного происхождения», — говорит С. Белик [10]. Плотная, геометрически оформленная крона дерева и кустов отражается в воде, теряя определённую форму. В то же время её силуэт ритмически повторяется в рисунке лёгких облаков. В композиции «За далью даль» (2006, 70×90) внимание живописца сконцентрировано на передаче глубины пространства с помощью воздушной перспективы. Художник реализует сформулированный Леонардо принцип «пропадания очертаний».

В пейзажах С. Белика 1990 — 2000-х годов доминирует стихия воздуха. Земля часто обозначена лишь узкой полосой. Во многих произведениях земную твердь заменяет зеркальная поверхность вод. Отражение неба в воде упраздняет логическую архитектуру «верха» и «низа», даёт ощущение лёгкости. Обращение к теме отражений в природе было свойственно многим художникам модерна и авангарда. В частности, «Голубой рассвет» (2006, 90×80) (ил. 29) С. Белика имеет родство с пейзажными мотивами Мондриана («Деревья вдоль реки Гейн», 1905) (ил. 27). Зеркальность вод делает наглядной двоичность мира: проявленного (земного) и идеального (небесного). С. Белик, как и Мондриан, композиционно утверждает равноправие двух миров.

Тема отражений, прочувствованная художником в пейзаже, получает развитие в натюрморте. В «Архетипическом натюрморте» (2006, 80×90) (ил. 28) овал полированного стола ассоциируется с поверхностью водоёма, отражающего небо. По горизонтали стола в мерном ритме расположены белые яйца, силуэты которых удваиваются благодаря отражению. Пересекающая овал вертикаль красной драпировки образует с рядом яиц своеобразный крест. Через геометризацию композиции и универсальную форму избираемых предметов С. Белик переходит к новому качеству натюрморта — знаковой ёмкости. Здесь мы вновь можем заметить черты общие с эволюционным путём Мондриана в его переходе от чувственно-конкретного впечатления к созданию универсальных формул мироздания. Родственным примером «Архетипическому натюрморту» С. Белика может служить композиция «Звёздное небо над морем» (1914) Мондриана (ил. 26). Обращение к архетипам (крест, сфера, яйцо...) свойственно художникам, стремящимся к расширению сознания. Карл Густав Юнг писал, что «архетип» — это пояснительное описание платоновского «эйдос». Это наименование значит, что, «говоря о содержании коллективного бессознательного, мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, т. е. испокон веков наличными всеобщими образами» [8, 98]. К. Юнг утверждал, что «любой архетип способен к бесконечному развитию и усложнению». Творчество С. Белика основано на интуиции, безошибочно ведущей его к созданию образов, доступных для интерпретации (на разных уровнях) каждому интеллектуальному зрителю.

Ощущение значительности предметов в композициях «Зелёное яблоко на чёрном столе» (2006, 100×80) (ил. 30) и «Ассоциации» (2006, 100×80) достигнуто благодаря минимализму. Художник избирает конкретные предметы (круглый стол, яблоко), имеющие универсальную геометрическую форму. Это необходимо ему для достижения поставленной цели: выражения единства физического, душевного и духовного миров. Масштабное сопоставление округлых форм маленького яблока и большого стола, не вмещающегося в границы холста, даёт качество монументальности и внутренней экспрессии статическим предметам. Чёрный цвет стола и тени помогают выявить вибрации света. В композиции «Ассоциации» развёрнутая в динамическом ракурсе поверхность стола отражает световой поток, устремлённый из окна в интерьер. Свет развоплощает плотную материю стола и уподобляет его водной глади. Натюрморт приобретает качества пейзажа.

Художник говорит, что уже в пейзажах «Подобия», «За далью даль» он стремился выйти к архетипу Мирового Древа. Думаю, что в рассматриваемых нами композициях, стол имеет ассоциативную связь с этой моделью мироздания. Композиция черного стола С. Белика имеет трёхчастный характер: выраженное основание (корни), средняя часть (ствол) и овал, отражающий небо (крона). О глобальности символики архетипа Мирового или Космического Древа писал Мирча Элиаде: «В некоторых случаях Древо жизни открывается нам как *imago mundi* (образ мира) в других случаях как *axis mundi* (ось мира), как ствол, который одновременно поддерживает Небо, соединяет три космические зоны (Небо, Землю, Ад) и осуществляет связь между Землей и Небом» [7, 345]. По мысли М. Элиаде, Космическое Древо символизирует тайну бесконечно обновляющегося Мира. Оно открывается как «шифр» Мира, понимаемого как «священная и неисчерпаемая живая реаль-

ность» [7, 347]. Символ являет собой индивидуальную или коллективную трансформацию универсального первообраза.

В картине «В гостях у моря» (2006, 80×90) (ил. 31) происходит синтез жанров. Натюрморт включается в пространство пейзажа. Снятие пространственных границ замкнутого интерьера связано с раскрепощением сознания художника. «Если раньше я был больше сосредоточен на внутреннем состоянии, то сейчас происходит синтез внутреннего с внешним», — говорит С. Белик [10]. Подобие форм тарелки, стола, моря ведёт зрителя к восприятию идеи о всеобщей взаимосвязи — гармонии. Высокая степень обобщения сочетается у живописца с убедительностью чувственного восприятия. Пейзажные планы картин С. Белика — природная среда родного города. Одесса — порог земли и моря, отражающего небо. Это встреча бесконечностей: накаленной солнцем твердыни степи и вечно волнующегося моря. Это чаша «сферического пространства», не имеющего начала и конца (ил. 35).

В «Сфере» 2000 года (и последующих вариантах) (ил. 34, 35) происходит возвращение к тому первичному, универсальному образу, с которого началось творческое восхождение художника. В отличие от монохромной сферы 1975 года, написанной на абстрактном белом фоне, «Сфера» 2005 года (100×100) (ил. 1) представлена в реальном пространстве морского пейзажа. Идеальное геометрическое тело расположено на постаменте подобно монументу. Универсальному образу соответствует пространственная структура, включающая стихии земли (пьедестал), воды и доминирующего неба. Всё объединено огненной стихией солнца. Показанная в насыщенной световоздушной среде сфера приобретает качества, присущие живой природе. Впечатление пульсации жизни создаётся с помощью живописной фактуры. Этим достигается неожиданное, новое ощущение: шар дышит энергией.

В композиции «Белые предметы» (2006, 55×70) (ил. 32) простые формы избраны художником для выражения идеи света. Сохранение предметной основы позволяет С. Белику избежать тупиковой ситуации, в которой оказался К. Малевич, создавший супрематическую композицию «Белый квадрат на белом» (1918). Для выражения духовного плана бытия художнику необходима физическая составляющая. В обращении к белому цвету выражено устремление художника к Абсолюту.

Философское восприятие мира актуально, поскольку человечество всегда будет стремиться постичь тайну запредельного. Через видимое происходит восхождение к невидимому миру. Как в иконе. Но в натюрмортах и пейзажах С. Белика нет изображения святых. Простые предметы преобразены состоянием души художника. В наше время вещь утратила свою ритуальную роль. Простой обеденный стол, перед которым, как перед алтарём, совершалась молитва перед едой, уже не сакрален. Показывая предметы во взаимосвязи с миром Вселенной, с духовной реальностью, а не с точки зрения практической пользы, живописец возвращает привычному миру вещей их значимость. Произведения Сергея Белика являются своеобразными мостами в духовную реальность.

-
1. *Аверинцев С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия, Южные славяне и Древняя Русь. — М., 1973. — С. 46 — 47.
 2. *Кандинский В.* О духовном в искусстве // *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства. — М., 2001. — Т. 1.
 3. *Купер Дж.* Сфера // *Купер Дж.* Энциклопедия символов. Книга IV. — М., 1995. — С. 322.
 4. *Линник Ю.* Архетипы. Альманах. — Петрозаводск, 1999.
 5. *Псевдо-Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. Цит. по: *Эрвин Панофский.* Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени / Богословие в культуре средневековья. — К., 1992. — С. 99.
 6. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.
 7. *Элиаде Мирча.* Мефистофель и андрогин / Пер с фр. — С.Пб., 1998.
 8. *Юнг К.* Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. — М., 1991.
 9. *Юнг К.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // *Юнг К.* Архетип и символ. — М., 1991.
 10. Беседа автора с С. Беликом 10 мая 2006 года.
 11. Беседа автора с С. Беликом 2 июня 2006 года.

ТЕРРАКОТОВЫЕ МАСКИ ДИОНИСА И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В АНТИЧНЫХ ВАЗОВЫХ РОСПИСЯХ (НА МАТЕРИАЛАХ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА СЕ- ВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ)

Известно, что античная греческая маска являлась неотъемлемым атрибутом Диониса и была непосредственным его воплощением во время культовых церемоний. Маска, изображающая Диониса, прикреплялась к столбу и являлась его идолом. Участники церемоний также одевали маски. Символика эта сохранялась на протяжении всей истории античной религии. Особая роль масок в погребальном ритуале греков была несомненной [1, 15]. А. Ашик в этом не сомневался: «глиняные и меловые маски употреблялись, вероятно для украшения деревянных гробов, потому что они обыкновенно находимы были в склепах, в которых стояли такие гробы» [1, 46]. Античные авторы Марциал и Лукреций упоминают о глиняных масках в связи с употреблением оных в похоронах [1, 47].

Широкое распространение погребальные маски имели в эпоху бронзы. Из всего обилия материала по этому вопросу обратим внимание только на маску-личину из погребения 9, кургана № 2 у с. Снигирёвка Николаевской обл. Оттуда происходит чаша, на которой изображена личина, усы и борода которой показаны точками, — виноградными ягодами, в виде гроздей. Личина, представлена довольно реалистично: имеются рот, глаза, брови. По венчику идёт «ёлочка», обозначающая, вероятно венок из плюща [26, 462]. Подобные личины мы посеем поставить в генетическую связь с античными масками Диониса-винограда. Дионис-виноград изображался и в статуарной форме. Например, — фреска из Неаполя, — где Дионис предстаёт в виде гигантской виноградной грозди [28, 12]. Иногда Диониса изображали в виде юноши, увешанного гроздьями винограда [3, 204; 4, рис. 38–39]. Терракотовые маски Диониса-винограда найдены и в Северном Причерноморье. Так, с Боспора происходит ряд масок I в. до н. э., оттиснутых в одной форме, где волосы Диониса трактованы в виде ягод. Интересна в этом отношении маска из Мирмекия [6, табл. XXI (M–171 a); 19, табл. 44–5; 5, рис. 100, 87]. Образ Диониса здесь трактован в его ранней иконографии. Он представлен не молодым, как это было характерно для эллинистического времени, а зрелым мужчиной с чертами силенов, — старых сатиров, с огромной бородой. Тонкие губы и усики производят впечатление смотрящего на нас лукавого старца. Важной особенностью трактовки бороды и причёски было отсутствие их чёткого членения на пряди. Они здесь заменены на хаотически расположенные плоские кружки, имитирующие виноградные ягоды.

В собрании ОАМ хранится замечательная маска Диониса-винограда [Инв. № 26806] из Пантикапея, с тонкими губами, прорезанными, как в предыдущей маске. Есть также маска (подобная мирмекийской, происходящей из Пормфии) с сохранившимися плодоподобными выступами на голове и короной. Она отличается от предыдущих изображений лика Диониса пухлыми губами [5, рис. 101, с. 87]. Своей короной, бородой и пухлостью губ она сближается с другой маской «грозного» Диониса-винограда из Керчи. Эта маска представляет пожилого Диониса-винограда в растительной короне с коримбами [22, рис. 42; 16, рис. к табл. II, с. 14 и сл.]. При аналогичной трактовке бороды с двумя масками из Мирмекия и Пормфии, заметно резкое отличие их образной нагрузки. Дионис представлен здесь устрашающим, грозным. Художник передал это ощущение с помощью контраста величин «аксессуаров» лица. Глаза и нос показаны утончённо, в то время как усы, и в особенности губы, изображены большого размера. Рот с мощными губами приоткрыт, что усиливает впечатление его грозности.

Из Пантикапея также происходит другая маска Диониса [15, рис. к табл. III, с. 14 и сл.; 23, II, рис.; 19, табл. 40–1], где он представлен совсем молодым, от чего, вероятно, изображение было неправильно названо А. Ашиком и следующими за ним учёными маской Ариадны [1, р. 80; 24, рис. 77; 8, табл. LXVI 3, 3а]. Как и предыдущая, эта маска Диониса относится к I в. до н. э. Существует подобная ей фрагментированная маска [6, табл. XXI д (M–172); 5, рис. 102, 87]. Причёска показана такими же ягодами, как в предыдущей маске. На голове бога изображена аналогичная растительная корона, борода отсутствует, что и послужило, вероятно, для определения этих масок, как масок Ариадны. Лицо бога трактовано крайне женоподобно: маленький чувственный рот, при увесистом подбородке, широко открытые «женские» глаза, кипа мягких волос-ягод нежно обрамляет округлое лицо.

Дионис показан не в фас, что было своеобразным для масок, а в динамическом повороте в три четверти. Это существенное отличие заставляет нас отнести данную маску в разряд произведений ко-ропластики, ощутившей влияние лучших традиций эллинистической скульптуры.

В более ранние времена существовал и другой тип Диониса, где установленная на герме маска бога, задрапированная по горло, имела причёску ниспадающих с плеч длинных завитков волос, живо напоминающих «усики» виноградных лоз. Терракоту, изображающую такого Диониса, мы видим в книге Т. Панофки [37, *Taf.* XXXVI, p. 115–116]. Подобную трактовку волос можно видеть и в масках силенов [29, II, *Abb.* 1343, s. 1150]. В 1837 году в кургане под Керчью была найдена другая великолепная маска, которая, возможно, в миниатюре представляет образец масок, подвешиваемых на столбах. Маска увенчана пышной короной из плодов, листьев и цветов. Погружённое в блаженное умиротворение лицо бога необычайно спокойно. Изящество черт лица поражает отточенностью и мягкостью моделировки. Лицо дано в лёгком повороте влево, в то время как рисунок век глаз нам говорит о взгляде, направленном вправо. Этот приём вносит жизнь в это уникальное произведение. Пропорции лица идеальны. Это произведение носит следы влияния праксителейского круга, где была впервые разработана идеальная форма мужской красоты, уже не времени героев, а эллинистического периода. Об этом свидетельствует, в частности, характер трактовки носа, посадка глаз. Изящные губы молодого лица контрастируют с огромной, почти старческой бородой, переданной густыми прядями волос [8, Табл. LXXIV 2; 19, табл. 42–1, с. 20, № 54; 20, табл. 12–1]. Маска изготовлена предположительно в Амисе и датируется много раньше, чем описанные выше маски Диониса-винограда, — IV–III в. до н. э. [20, 21]. На сегодняшний день известны 33 аналогичные маски, происходящие из Пантикапея и хранящиеся в разных музеях. Только в ГМИИ имеется 14 из них [25, рис. 8, 9]. Целая группа этих масок была обнаружена в святилище Диониса в Пантикапее в 1865 году [ОАК за 1865, с. VIII; 25, см. прим. 25, с. 240]. Рассмотренная нами маска из кургана под Керчью 1837 году имеет среди них точную реплику. Одна из аналогичных масок IV–III в. хранится в Одесском археологическом музее (ОАМ) [7, 1897 табл. XI, 3, с. 28–29; 39, VI № 23, с. 299]. Такой тип дионисовой маски был назван Э. Штерном «Индийским Дионисом» [27, 11]. Все указанные маски представляют «один и тот же иконографический тип, отличающийся друг от друга незначительными деталями» [25, 240]. Форма, в которой отжималась маска, по всей видимости, каждый раз после изготовления разбивалась — «в параллель с самим Дионисом, который, умирал ежегодно и ежегодно воскресал вновь». По мнению С. Финогеновой, все эти маски были изготовлены в Пантикапее [25, 241]. Значительная часть масок имеет отверстия для подвешивания, а также специальные «ушки» — выступы для крепления.

Особое внимание следует уделить одной уникальной маске-налепе из ОАМ (№ 57732 — по описи Э. Штерна), также происходящей из Пантикапея. Маска поступила в дар от Бертье-Делагарда в 1893 г. Она представляет собой яркий образец того же «Индийского Диониса», служившего декоративным украшением под ручкой тонкостенного, покрытого бурым лаком хорошего качества, сосуда, относящегося примерно к III–II вв. до н. э. По словам Э. Штерна, — это «часть сосуда с великолепно отлепленной рельефной головой этого бога» [7, I, табл. XVII, 3; 27, 11]. В керамике практически всех известных производительных центров этого времени характерно широкое распространение рельефных украшений, часто включающих изображения разнообразных масок. Изображающиеся на сосудах маски имели различную символическую нагрузку: от чисто декоративной, как считал Б. Фармаковский, до имеющей непосредственное отношение к культу ушедших [23, 49]. Рельефные украшения и фигурные сосуды были известны с древнейших времён, однако широкое применение они нашли только начиная с эллинистического времени, что связано с рядом причин. Среди них особенно важен всеобщий упадок и исчезновение около II в. до н. э. вазовой живописи и широкое распространение дорогой чеканной посуды из ценных металлов в среде небывало разбогатевшей рабовладельческой аристократии. Их эстетическим вкусам не отвечали строгие и гармонические изделия классического времени, изготавливавшиеся из простой глины. Мастера-керамисты, учитывая новые запросы общества, перестроились на производство ваз, имитирующих до мельчайших деталей металлические образцы.

На лобных буграх маски-налепа из ОАМ изображены два крупных завитка, которые подчёркивают анатомию головы и символически изображают рожки-коримбы (здесь они являются самой высокой точкой рельефа). В их центрах расположено по одному цветку (левый — с 6 лепестками, правый — с 5). Подобные цветы можно встретить в украшениях корон терракотовых

статуэток, в частности, Деметры. Например, на протоме Деметры из ОАМ и др. [39, VI № 11, s. 293; 19, табл. 32–1; 17, рис. 15, с. 33; 18, рис. с. 337; 8, табл. LXX 4]. Такие цветы мы видим также в короне протомы Диониса Олсуфьева [28, табл. VII–2.]. Цветочки-коримбы, расположенные на завитках волос, как на нашем одесском налпе, мы встречаем и на многих других масках [6, табл. XXI в, г]. Ярким образцом коримбов, напоминающих одновременно соцветия или гроздья ягод с точками в серединках, есть великолепная маска силена из бывшего французского собрания Гофмана [32, Pl. 37], а также одна маска с коримбами-«яблочками» [8, табл. LXXIV–1; 18, рис. С. 404; 19, 12–4]. Цветочки-коримбы имеют восточное происхождение ещё в эпоху ориентализма. Аналогичные цветы имеются не только в коронах протом, но и в растительных коронах масок Диониса. Идентичные цветки есть и в короне рассматриваемой нами маски из Керчи 1837 года (см. выше). Там они расположены по двум сторонам огромного плодобразного выступа, находящегося по центру над лбом Диониса. Этот выступ окаймляют с двух сторон изящные каплевидные выросты. Выросты, вероятно, изображают рожки. Подобные выросты встречаются и в ряде других масок [8, табл. LXXIV–1; 19, Табл. 44–1; 6, табл. XXI б (М 173), в (М 176); 19, табл. 12–4]. Рассматривая маски Диониса, можно заметить противоречие между ритуально-мифологической действительностью и реальностью художественной. О том, что у Диониса были рога, нам возвещает лидийский хор в «Вакханках» Еврипида, воспевая о рождении «бога с рогами быка» [II. 86–87]. Хочется привести размышления Лессинга о причине этого внутреннего противоречия, которое не давало художникам открыто изображать рога. «Суеверие перегружало богов символическими атрибутами, и прекраснейшие из богов не всегда почитались в прекрасном виде» [12, 151]. То, что проблема изображения рогов на прекрасном божественном челе сильно волновала скульпторов и короoplastов, видно даже из пантикапейской маски 1837 года. Рожки, показанные здесь, не только чрезвычайно малы, за счёт чего они не сразу бросаются в глаза, они также вплетены в сложную корону, растворяясь в её орнаменте. Таким образом, понятно, что художник не хотел изображать рога, но он символически выполнил это нежелательное с эстетической точки зрения, но необходимое с точки зрения культа требование. Для сокрытия рогов, разрабатывались сложные короны с плодобразными выступами, которые также могли служить символическим намёком на рогатость божества. Эти выступы часто располагались по три, как в маске Диониса 1837 года, рассмотренных нами масках Диониса-винограда и других подобных им, а также та терракотах, изображающих театральные маски и др. [8, табл. LXXIV–1,3; 25, рис. 8–9; 6, табл. XXI б, в]. Иногда выступ был один, как в масках ГМИИ и ОАМ. В ОАМ хранится ряд масок с одним, ярко выраженным плодобразным выступом на голове. В театральных масках сатиров и Пана, для которых характерна гротескная трактовка лица с искажёнными и преувеличенными пропорциями, плодобразные выступы или рога показаны откровенно больших размеров [8, табл. LXXIV 9; 19, табл. 40 2, 3]. В классическое время встречались терракоты Диониса, где эти выступы располагались один за одним по периметру головы. Одна из них происходит из Тарента (середина V в.) [9, рис. 1–2]. Можно предположить, что доминанта центрального выступа на масках эллинистического времени связана с подражанием театральным маскам, в которых над и без того высоким лбом помещали треугольную «подставку», с которой ниспадали волосы. Тем самым увеличивались пропорции головы актёра для того, чтобы его было также хорошо видно зрителям, далеко и высоко сидящим от сцены. Существуют примеры масок Диониса с такими треугольными подставками кон. V в. [9, рис. 8–9]. В ОАМ хранится терракота, воспроизводящая театральную маску с подставкой [7, II, табл. XV, 11].

Восемь аккуратных локонов маски Диониса с буролакового фрагмента из ОАМ трактованы медальерно. Благодаря чётному их количеству они сообщают нашей маске равновесие и полную гармоничность. По преимуществу встречается чётное количество локонов. Это заметно во многих керченских масках, в том числе и рассматриваемых нами. Нечётное их количество (11 штук) замечаем в ближайшей аналогии нашему рельефному налпе среди металлических прототипов «Индийского Диониса» в подручной маске бронзового позолоченного сосуда из коллекции ОАМ II в. до н. э. [27, табл. I; 34, № 108В; 16, № 91]. Бронзовая маска сильно уступает по качеству нашей маске-налпе. Маска отличается некоторой схематичностью. В то же время все детали чёткие, чеканные. В маске-налпе также можно проследить приподнятость внешних уголков глаз, специально использованную для усиления передачи объёмности лица, но там этот приём использован весьма умело — осевая линия глаз имеет дугобразную форму. В бронзовой маске заметны слегка приподнятые уголки верхней губы. Линии бровей плавно переходят в переносицу, соединяясь с носом таким образом,

что образуют красивые дуги, заканчивающиеся внизу «завитками» крыльев носа. Такая трактовка указанных деталей лица создаёт ощущение повышенной декоративности — нос воспринимается как элемент орнамента, как бутон цветка. Бронзовая маска несет не только «отпечаток искусства эллинистического и римского периодов» [27, 11], но и элементы архаизирующего направления.

Терракотовые маски Диониса изображались подвешенными к ритуальным столбам в вазовых росписях (см. ниже). Однако сразу следует заметить, что сами терракотовые маски предоставляют значительно больше информации для выяснения иконографических изменений образа Диониса, чем вазовые росписи. Это связано с тем, что производство масок процветало от архаического до греко-римского времени. Изображения же масок Диониса в вазописи ограничено более узкой хронологией, о чём подробнее будет сказано ниже.

Особенно крепки традиции масок были в народной среде. По свидетельству Гесиода маски первоначально делались из дерева. «Были маски комические, трагические и сатирические. Лукиан говорит и о 4-м роде масок, употреблявшихся танцорами: они делались с закрытым ртом» [1, 48]. В сельских культах Дионис представлялся в виде деревянного столба, на котором была прикреплена его маска или кукла с подвешенной к верхушке керамической маской. Сохранилось значительное количество изображений таких идолов в греческой вазописи. Определённое представление об этих столбах и ритуальных церемониях мы имеем благодаря изображениям последних на т. н. «ленейских» вазах конца VI—V в. до н. э., где воспроизводились сцены Леней — одного из праздников в честь Диониса, проводившегося в Афинах в зимний месяц гамелион [11, 140–141; 21, см. прим. 1 на таб. 46; 14, 130]. Это был праздник выжимания винограда. Среди ваз, посвящённых празднику Леней, особого внимания заслуживает аттический стамнос, найденный в Керчи в 1968 году середины V в. до н. э. и хранящийся в ГМИИ им. А. С. Пушкина, — по сути единственная ленейская ваза из Северного Причерноморья [21, табл. 46–88, 89–90; 14, рис. с. 126–129]. Хотя идол Диониса отсутствует в изображениях этого стамноса, мы всё же определяем ленейскую тему по атрибутам участниц действия. Сам сосуд, вероятно, использовался как урна [14, 125]. На лицевой стороне вазы изображены три женские фигуры, предстоящие перед треножником, на котором стоит стамнос. Эта атрибутика весьма характерна для ленейских vaz, среди которых попадаются и такие, где на столике или треножнике со стамносами помещён идол Диониса.

Поначалу широко встречавшиеся в ленейских вазах изображения силенов позднее исчезают, как это видно на вазе из ГМИИ. И если, скажем, во время господства чёрнофигурного стиля сатиры и менады изображаются танцующими и веселящимися, иногда совокупляющимися, то в краснофигурных росписях менады не отвечают на надоедливые ухаживания сатиров [13, 242]. Ранние краснофигурные изображения ленейских сюжетов попадают иногда на киликах, во времена же классики — только на стамносах. Причём в композициях присутствуют только женские фигуры. Фигуры эти преисполнены достоинства — они предстоят перед сакральным местом, сами совершают священнодействие. Дикие же и постыдные спутники Диониса совсем исчезают в краснофигурных ленейских вазах. И наиболее распространёнными на этих вазах становятся изображения женщин, разливающих вино, смешивающих его с водой [13, 212], предстоящих перед жертвенным столиком, за которыми «следит» сам Дионис. Выделяется группа vaz, объединённых одним общим элементом: изображением столба, который заткан драпировками и к которому прикреплены одна или несколько масок Диониса. Столб этот украшен плющом, спасшим младенца Диониса во время его преждевременного рождения во дворце царя Кадма от огня. Иногда маску крепили не к бревну, а к колонне, как правило, дорического ордера [40, *Abb.* 1, s. 81, *Abb.* 2, s. 83; 33, *Taf.* II. Nr. 12, 13, 14]. Были и изображения идолов в виде примитивных эолийских колонн с прикреплёнными к ним двойными масками [32, *Taf.* I. Nr. 5, 7]. Известны также скульптурные изображения с двойными масками (т. н. допельгермы) [29, II *Abb.* 1341; 30, *Abb.* 52, 53]. Другим вариантом идола была огромная маска, стоящая на земле [40, *Abb.* 4, s. 89; 33, Nr. 1, s. 3]. Напрасно С. Финогонова считает, что до нас не дошло ни одного письменного свидетельства о поклонении Дионису в виде столба. Она ссылается только на находку бревна с маской в Вани, но забывает о ещё одном имеющемся письменном свидетельстве почитания Диониса Фаллена в Метимне [*Euseb. praep. ev.* V, 36]. Так, известен Мегарский «закрытый» идол Диониса, поставленный жрецом Полиидом, дочери которого были организаторами местного фиаса менад, из внешних частей которого Павсаний видел только лицо (*prosoron*). По мнению Вяч. Иванова, это была одна из голов Диониса, широко почитавшихся в островном культе [10, прим. 1, с. 60], а также идол Диониса в Фивах — столб,

увитый плющом [*Plut. De fr. Am.* 1]. В. Иванов считает, что от этого выловленного в море идола с личиной бога пошли фаллические гермы. Известен также идол Диониса, чудесно явленный в дереве. О нём повествует надпись из Магнесии I в. н. э. [10, см. ссылку 2, с. 60, перевод Вяч. Иванова]: «Диониса явление, / В полом расщеплённом древе лежащем, / юноши видом». Вазовые рисунки показывают большое разнообразие этих идиолов. На основе постоянства указанных изображений, встречающихся в течение длительного периода, С. Финогорова предполагает, что они отражают реально существовавшие ритуалы [24, 127].

Маски первоначально изготовлялись из дерева и коры. Об этом мы узнаём от Гесиода, а также от Вергилия [*Virg. Georg.* II, 387]. Образ Диониса в виде столба — ксоанона с маской и одеждами можно видеть на стамносах из Кракова, Парижа и Лондона [24, рис. 2–1, 2 с. 136, рис. 7–2 с. 139]. Значительное количество ленийских ваз показано в специальном исследовании Августа Фрискенхауза [33]. Некоторые из них вторично воспроизведены у С. Финогоровой. Изображение идола на лондонском стамносе можно поставить в сравнение с роскошно представленным идиолом Диониса на вазе из гиерона в Вульчи [36, *Abb.* 60, s. 97; 33, *Nr.* 11A, B, s. 6; 35, *Pl.* XXI; 29, I, *Abb.* 479, s. 432; 31, *abb.* 174; 38, *taf.* XIX 32]. Здесь столб, олицетворяющий Диониса на время оргиастического действия, одет в тонкий хитон, расшитый узорами плащ с красивой маской Диониса, характерной для архаического периода, и богато украшен плющом, виноградом, а также нанизанными на ветки плюща круглыми предметами, относительно объяснения которых есть два варианта. По мнению Павсания, эти предметы не что иное, как ритуальные хлебцы [*Paus.* VIII. 30. 6]. По мнению же некоторых современных учёных мы имеем дело с пчелиными сотами, как элементами близкими к хтоническому культу Диониса [24, см. ссылку на с. 129]. Менады высекали мёд из земли своими тирсами [10, 94]. «Пчёлками» назывались экстатические женщины в культах Диониса и Артемиды [10, 40]. Известно изображение сот не только нанизанных на ветки, но и лежащих ровными рядами на жертвенном столике перед идиолом на вазах из Бостона и Лувра [33, *Taf.* III, *Nr.* 16, 17]. Лондонский стамнос роднит с вульчинским киликом наличие этих сот на идиоле. Для подавляющего большинства ленийских ваз, при всей динамичности, с которой изображаются на них менады, центральная композиция с идиолом и предстоящими женщинами кажется совершенно статичной. Идол располагается строго центрично относительно жертвенного столика, за которым он обычно стоит. Изображения на стамносах были не просто иллюстрацией религиозного праздника, но сами по себе носили сугубо ритуальное значение. Некоторое отступление от устоявшейся композиции заметно в упомянутом выше вульчинском килике из Берлина, где композиционный центр утрачивает абсолютизм центрического строя. Идол смещён влево относительно алтаря как центра и показан здесь в профиль. Профильное изображение идола в ассиметрических композициях встречается часто. Некоторые учёные считают, что изображение маски в профиль, а не в фас является признаком несколько «светского» характера тех церемоний, которые представлены в таких росписях [24, 128]. Отсюда следует, что композиции эти существовали параллельно с чисто сакральными, где идол изображался в фас. Тем самым это мнение лишает ленийские вазы того последовательного генезиса композиции, который приведён нами выше.

Следует отметить смелость в решении разнообразных поз и жестов менад вульчинского килика. Одни жесты — плавные и грациозные, как в крайней фигуре справа, в композиции лицевой стороны. В противоположность ей жёсткий вынос руки менады в пространство (крайней фигуры слева), как бы указывающей на происходящее действие, можно истолковать как введение зрителя в композицию. Ещё более смелое отступление от канона мы видим в 2-х вазах [33, *Taf.* V *Nr.* 26, 27, s. 12; 40, *Abb.* 3, s. 86]. Идол здесь вписывается в композицию не как принадлежность ритуала, его силуэт напоминает нам прекрасную статую, и кажется, что он активный участник действия. Здесь (при сохранении условности, которая нам говорит о том, что это не живая фигура) достигнуто впечатление её наполненности особым жизненным содержанием. Это «оживление» во многом достигнуто с помощью ассиметричной постановки идола относительно жертвенного столика, который почти наполовину загорожен им. Впечатление усиливают небрежно брошенные драпировки на столике.

ВЫВОДЫ

1. Таким образом, мы вкратце осветили разнообразие масок Диониса, происходящих по преимуществу из Пантикапея, где вероятно существовала крупная мастерская по их производ-

ству. Нами было прослежено наличие черт (плодообразных выступов, растительных корон), сохраняющихся на протяжении нескольких столетий, что говорит об особой крепости религиозных канонов, в рамках которых творили античные художники. Удаётся выделить большое разнообразие типов лица Диониса и сопутствующих аксессуаров — венков, корон и т. п. — от условного архаического, до пластически совершенного, в традициях праксителейского круга и архаизирующего направления эпохи позднего эллинизма.

2. Почитание Диониса в виде деревянного столба было характерно для сельских празднеств [2, 261–264]. В таком виде он именовался Дендритом. Прекрасное изображение праздника в честь Диониса-Дендрита мы видим на стамносе из Неаполя (430–420 до н. э.), где так же, как и на вазах из Лондона и Вулчи, видны круглые предметы, вероятно, соты. [30, *Abb.* 58, s. 87; 2, рис. 1, с. 263; 31, *Abb.* 342]. Это последняя по времени известная ваза с сюжетом, относящимся к празднику Лены [14, с. 130]. Говоря о связанных с Дионисом ритуальных изображениях (особенно в архаическое время), мы сталкиваемся с чрезвычайно устойчивой традицией, подчас тормозящей развитие образа. Маски на киликах — яркий тому пример. Можно предполагать, что в народной среде, где древнейшие формы культов плодородия держались очень крепко, почитание Диониса в виде дерева неслучайно, поскольку оно символизировало силу растений. Прекрасной иллюстрацией возникновения культа деревьев может служить басня Эзопа «Земледелец и дерево» [*Fab. Aesop.* 102, p. 52 *Halm*].

Автор выражает глубокую благодарность коллективу Одесского Археологического музея и персонально В. П. Ванчугову — директору, Л. Ю. Полищук — зав. фондами, Г. П. Украинской — зав. библиотекой за оказанную помощь в работе и предоставленные материалы.

1. Ашик А. Боспорское царство с его палеографическими и надгробными памятниками, расписными вазами, планами, картами и видами. Одесса, 1849. — Ч. III.
2. Блаватский В. Эллиническое искусство в городе и в хоре (различные слои граждан и искусство) // Античная Археология и История. — М., 1985. — С. 261–264.
3. Богаевский Б. Земледельческая религия Афин. I. Пг.: Тип. М. А. Александрова, 1916.
4. Бритова Н. Искусство Афин в эллинистическую эпоху (торс юноши из собрания ГМИИ) // Труды ГМИИ им. А. С. Пушкина. — М., 1960. — С. 32–42.
5. Гайдукевич В. Мирмекий. Советские раскопки в 1956 г. 1934–1956. — Варшава, 1959.
6. Денисова В. Корoplastика Боспора (по материалам Гиритакки, Мирмекия, Илурата и сельской усадьбы). — М.—Ленинград, 1981.
7. Деревицкий А., Павловский А., фон-Штерн Э. Музей Императорского Одесского Общества Истории и Древностей. Терракоты. — Одесса, 1897. — Вып. I.
8. Древности Боспора Киммерийского, хранящиеся в Императорском Музее Эрмитажа. — СПб., 1854. — Т. I.
9. Забелина В. Отражение орфических культов в корoplastике Тарента на примере группы терракот из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина // Сообщения ГМИИ. — М., 1991. — Вып. IX. — С. 53–62.
10. Иванов В. Дионис и прадионисийство. — СПб., 1994.
11. Латышев В. Очерк греческих древностей. Ч. 2-я: Богослужбные и сценические древности. — СПб., 1889.
12. Лессинг Г. Лаокоон или о границах живописи и поэзии / Общ. ред. Г. М. Фридендера. — М., 1957.
13. Лиссава Ф. Фигуры женщин // История женщин на Западе. От древних богинь до христианских святых / Под ред. П. Ш. Пантель. Пер. с англ. — СПб., 2005. — Т. I. — С. 167–248.
14. Лосева Н. Аттический краснофигурный стамнос, найденный в Керчи // Сообщения ГМИИ. Культура и искусство Боспора. — М., 1984. — Вып. 7. — С. 125–132.
15. ОАК за 1878 и 1879 годы. — СПб., 1881. — С. 186.
16. Одесский Археологический музей АН УССР. — К., 1983.
17. Русяева А. Земледельческие культы в Ольвии догетского времени. — К., 1979.
18. Русяева А. Религия понтийских эллинов в античную эпоху. Мифы. Святилища. Культы олимпийских богов и героев. — К., 2005.
19. Свод Археологических Источников. Терракоты Северного Причерноморья. — М., 1970.
20. Свод Археологических Источников. Пантикапей. — М., 1974. — Ч. III. — Вып. Г1–11.
21. Сидорова Н., Тугушева О., Забелина В. Античная расписная керамика из собрания Государственного музея Изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. — М., 1985.
22. Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. — СПб., 1889.
23. Тревер К. Ольвийская полихромная амфора 1901 года // МАР № 36. — Пг.: Девятая ГоС. тип. — 1918.
24. Финогенова С. МифоДионисе (повазовым рисункам VI–V вв. до н. э.) // Жизнь мифа античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1985». — М., 1988. — Вып. XVIII. — С. 126–139.

25. *Финогенова С.* Терракоты Пантикапея из раскопок последних лет // Сообщения ГМИИ. Археология и искусство Боспора. — М., 1992. — Вып. X. — С. 237–256.
26. *Шилов Ю.* Прародина ариев. История, обряды и мифы. — К., 1995.
27. *Штерн Э.* Несколько античных бронз из коллекции Одесского музея // Отд. оттиск из ЗООИД. — Одесса, 1911. — Т. XXIX.
28. *Щербаков Н.* Античные подлинники Государственного Музея Изыщных Искусств // Памятники Государственного Музея Изыщных Искусств. — М., 1926. — Вып. V. — С. 26–37.
29. *Baumeister A.* *Denkmaler des Klassischen altertums zur erlauterung des lebens der Griechen und Romer in religion, kunst und sitte.* — *Munchen und Leipzig*, 1885, B-d. I; 1887, B-d. II.
30. *Bieber M.* *Die Herkunff des tragischen kostums* // JKDAI. — Berlin, 1917. — Band XXXII. — S. 15–114.
31. *Buschor E.* *Griechische Vasen.* — Munchen, 1974.
32. *Frcehner W.* *Terres Cuites D'asie Mineure.* — Paris, 1881.
33. *Frickenhaus August.* *Lenaenvasen.* — Berlin, 1912.
34. *Greek and Cypriote antiquities in the Archaeological museum of Odessa.* — Nicosia, 2001.
35. *Harrison J. E. D. S.* *Mac Coll. Greek vase paintings.* — London, 1894.
36. *Hoeber F.* *Griechische vasen.* — Munchen und Leipzig, 1909.
37. *Panofka T.* *Terracotten des koniglichen Museums zu Berlin.* — Berlin, 1842.
38. *Schaal H.* *Griechische vasen* // *Bilderhefte kunst und kulturgeschichte des altertums.* Heft. V. — Leipzig-Bielefeld, 1928.
39. *Skarby znad Morza Czarnego. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie.* — Krakow, 2006.
40. *Wrede W.* *Der Maskengott* // *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts.* — Athen, 1928. — Band LIII. — s. 65–95.

Ірина Ходак
(Київ)

ДАНИЛО ЩЕРБАКІВСЬКИЙ ЯК ОРГАНІЗАТОР АКАДЕМІЧНОЇ НАУКИ

У багатогранній діяльності Данила Щербаківського — музейника, науковця, педагога, пам'яткоохоронця — вагоме місце посідала організаційна праця. У зв'язку з 85-літтям Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (далі — ІМФЕ) ми вважали за доцільне згадати про внесок вченого в розбудову етнографічних та мистецтвознавчих установ Всеукраїнської академії наук (далі — ВУАН), які були предтечами інституту.

Як відомо, ІМФЕ нині відраховує свою історію з 1 червня 1921 року, коли згідно з рішенням Раднаркому УРСР відбулося злиття Українського наукового товариства в Києві (далі — УНТ) та ВУАН, внаслідок чого Фольклорна комісія ВУАН об'єдналася з Етнографічною секцією УНТ, утворивши Етнографічно-фольклорну (Етнографічну) комісію при І (історично-філологічному) відділі академії.

Сучасники Д. Щербаківського завжди відзначали його роль в організації етнографічних установ та товариств, зокрема, велику цінність мають відомості, подані В. Камінським у статті «Етнографія в науковій діяльності Данила Михайловича Щербаківського»¹. Вірогідно, розпочата В. Камінським справа мала б своє продовження², але різка зміна політичної ситуації у зв'язку з процесом Спілки визволення України надовго викреслила ім'я Д. Щербаківського з наукового контексту в УРСР³. Водночас про внесок вченого пам'ятали його колеги, які працювали в еміграції. Так, приміром, 1954 року на сесії Української вільної академії наук у Німеччині в циклі доповідей «Провідні ідеї та люди української науки», присвяченому 35-й річниці з дня створення ВУАН, П. Курінний виголосив доповідь «Д. Щербаківський, найбільший етнограф України»⁴. Невдовзі її було опубліковано під назвою «Данило Михайлович Щербаківський — керівник етнографічного дослідження України за доби українського культурного ренесансу»⁵. Нині, коли зникли ідеологічні застереження, ім'я вченого переважно згадується серед працівників Етнографічної комісії ВУАН чи засновників Етнографічного товариства без конкретизації його ролі як організатора наукової справи⁶.

Етнографічна секція УНТ була створена ще 1912 року, але під час Першої світової війни фактично припинила свою діяльність. На початку 1920 року Д. Щербаківський, який активно співпрацював з УНТ ще в довоєнний час, разом з кількома іншими колегами почав вживати заходів для відновлення роботи секції. У квітні 1920 року відбулося три організаційні засідання, результатом яких стало поновлення Етнографічної секції УНТ⁷. У протоколі першого з цих засідань, що відбулося 20 квітня під головуванням В. Клінгера за участі О. Алешо, В. Ганцова, П. Попова, А. Онищука, Д. Ре-

вучького, Д. Щербаківського та ін., зазначалося: «Звідродженням України, коли культурно-організована робота нашого громадянства не має вже перепон, а наукове життя може свobodно розвиватись більш, як коли, відчувається потреба рятувати все те, що стосується до побуту нашого народу. Праця в цій області, яку розпочала Етнографічна Секція Укр. Наук. Т-ва була перепинена; аж тепер стараннями ініціативної групи київських етнографів-українців, головно Д. М. Щербаківського, скликано 20/IV. 1920 зібрання, на якому вирішено відновити Етнографічну Секцію Укр. Наук. Т-ва»⁸. У своєму виступі на засіданні Д. Щербаківський наголосив, що донині інтерес до духовної етнографії, тобто фольклору, значно перевищував інтерес до матеріальної етнографії, а тому здобутки у цій сфері залишаються вкрай скромними, дещо зроблено в царині народного мистецтва й орнаментики, загалом матеріалу зібрано мало, описано його погано й ще гірше видано⁹. На другому організаційному засіданні (25 квітня) відбулася дискусія щодо завдань та програми діяльності секції, внаслідок чого головними завданнями визначили об'єднання наукової діяльності в царині етнографії на всій території України, надання допомоги розвиткові нових центрів для дослідження народного побуту та видання профільної літератури¹⁰. Також було вирішено створити у складі Етнографічної секції чотири підсекції:

- 1) загальної етнографії;
- 2) фольклору;
- 3) виучування звичаєвого права;
- 4) досліджування народної музики¹¹.

Нарешті, на останньому організаційному засіданні 29 квітня обрали тимчасову президію секції (голова — В. Клінгер, містоголова — Л. Чикаленко, секретар — А. Онищук), остаточно затвердили програму її діяльності та структуру. На пропозицію Д. Щербаківського вирішили прилучити Етнографічну секцію до відділу гуманітарних наук УНТ, а також обрали його представником до цього відділу¹².

З часу відновлення роботи секції Д. Щербаківський став членом підсекції загальної етнографії (керівник — О. Алешо)¹³, 25 вересня його було обрано до редакційної колегії, а 21 листопада — скарбником секції¹⁴. Після перевиборів керівництва секції (21 листопада 1920 року) дослідник увійшов до складу її Ради разом з А. Лободою, К. Квіткою та А. Онищуком¹⁵. Активну роботу вчений проводив як член підготовчого комітету першого Всеукраїнського етнографічного з'їзду, який планували провести 25 червня 1921 року в Києві, але через відсутність фінансування він не відбувся¹⁶. У рамках з'їзду передбачалося заслухати великий цикл доповідей «Метод і програми збирання етнографічних матеріалів», зокрема, Д. Щербаківський мав виголосити дві доповіді — «Основи українського народного орнаменту» та «Українська церковна дерев'яна архітектура»¹⁷.

З-поміж різних організаційних справ Д. Щербаківський найбільше уваги приділяв налагодженню видавничої діяльності секції: розглядав подані до друку праці колег, рецензував їх, готував власні розвідки, погоджував питання з відповідними органами, вишукував фінансові та матеріальні ресурси. Фактично вже влітку 1920 року секція підготувала до друку перше число нового періодичного видання «Вісник етнографії» та другий том «Етнографічного збірника». Було отримано дозвіл на їхнє видання від редакційно-видавничого відділу Губвидату¹⁸, але через фінансову та матеріальну скруту реалізація затрималася на кілька років¹⁹. У одному з некрологів Д. Щербаківського його колеги згадали, що коли в часи загальної руїни постало питання про етнографічне видання, вчений першим вніс на цю справу свій останній пуд борошна²⁰.

Впродовж усього періоду роботи Етнографічної секції Д. Щербаківський брав активну участь у засіданнях, мало того, в холодну пору року вони відбувалися в приміщенні Першого державного музею, де працював і мешкав дослідник²¹.

Традиційно вважається, що після об'єднання УНТ та ВУАН підсекція загальної етнографії Етнографічної секції УНТ злилася з Кабінетом антропології та етнології імені Ф. Вовка, підсекція народного права — з відповідною комісією III відділу ВУАН, фольклорна підсекція перетворилася на Етнографічно-фольклорну комісію, при якій 1922 року було створено Кабінет музичної етнографії²². Насправді, об'єднаний процес розпочався з другої половини 1922 року. На першому етапі після формального злиття (1921 — 1922) Етнографічна секція УНТ, як і інші секції товариства, намагалася зберегти свою автономність²³. Протягом цього часу Етнографічна секція УНТ збиралася в старому складі чи за участю представників Фольклорної комісії. У другій половині 1921 та впродовж 1922 років Д. Щербаківський активно відвідував засідання, а згодом, коли робота секції ввійшла в звичне русло, він відійшов від активної організаційної праці, хоча продовжу-

вав жваво цікавитися науковим здобутками комісії, долучався до вирішення конкретних справ. У цьому яскраво виявився характер Д. Щербаківського: він перебирав на себе невдячні науково-організаційні обов'язки в найважчі періоди, а після того, як справу було налагоджено, зосереджувався на власних наукових студіях чи долучався до розбудови інших установ²⁴.

Д. Щербаківський мав безпосередню причетність до створення Музею (Кабінету) антропології та етнології імені Ф. Вовка. Хоч ця інституція формально утворилася 29 березня 1921 року, робота над її організацією розпочалася за кілька років до цього. Саме в помешканні Д. Щербаківського, розташованому в будівлі київського музею, 1919 року відбувалися перші організаційні засідання зі створення Музею антропології та етнології імені Ф. Вовка²⁵. Участь дослідника в цій справі пояснюється не лише усвідомленням необхідності утворення наукового центру, а й прагненням завершити справу, розпочату Ф. Вовком²⁶, з яким його єднали багатолітні людські та професійні взаємини²⁷. Прикметно, що очолив Музей антропології та етнології учень Ф. Вовка О. Аleshо, який розпочинав етнографічні дослідження під керівництвом Д. Щербаківського²⁸.

Д. Щербаківський був одним із фундаторів Етнографічного товариства в Києві. Організаційна робота зі створення цієї науково-громадської організації тривала впродовж другої половини 1924 року. Після того, як 13 січня 1925 року було затверджено статут товариства, скликали перші загальні збори (22 січня), на яких Д. Щербаківського обрали до Ради організації разом із В. Ганцовим, Є. Дзбановським, Н. Малечою, В. Мамонівим, А. Онищуком, Л. Шульгіною²⁹. Саме цей перший склад Ради виробив засади діяльності Етнографічного товариства, забезпечив матеріальні умови праці, розробив положення про етнографічні гуртки, з метою залучення нових членів уклав реєстр установ та осіб, що працювали в царині етнографії, підготував низку програм для збирання етнографічного матеріалу, улаштував лекції, підготував перший том «Записок Етнографічного товариства» тощо³⁰. Крім організаційної праці, Д. Щербаківський долучався до наукової та просвітницької діяльності товариства. Так, приміром, у першій книжці «Записок Етнографічного товариства» було опубліковано його розвідку про відділ народного мистецтва (колишній етнографічний) Всеукраїнського історичного музею імені Т. Шевченка, де короткий огляд кожної групи пам'яток доповнено екскурсом в історію створення підрозділу³¹. Незадовго до загибелі дослідник передав для збірника пам'яті В. Гнатюка, який готувало до друку товариство, статтю «Головні явища в ритміці українського орнаменту»³². Також він виступив із доповіддю «Нові російські праці по народному мистецтву» на т. зв. «вечорах нової етнографічної книги», які регулярно проводило товариство³³.

Ще більш активною та різнобічною була робота Д. Щербаківського над організацією та розбудовою мистецтвознавчих установ ВУАН — Секції мистецтв, Софійської комісії, Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, Всеукраїнського археологічного комітету (далі — ВУАК).

1918 року Д. Щербаківський разом з колегами з УНТ виступив з ініціативою створення в структурі товариства окремої Секції мистецтв для організації систематичного дослідження пам'яток вітчизняного мистецтва. У заяві, направленій 29 серпня 1918 року до Ради УНТ, вони передусім наголосили на критичному стані справ у мистецтвознавчій сфері: *«Сучасний стан науки про українське мистецтво не відповідає ні тому інтересові до нього, який так глибоко захопив громадянство, ні цінності тих скарбів мистецтва, що зібранні за останні десятиліття по українських музеях і безліччю розкидані по всій широкій території України. Скільки десятків наукових дослідів тільки по частині освітлюють деякі питання історії нашого мистецтва; ці галузі цілком і до сьогоднішнього дня зовсім нерозробленими, навіть матеріал для них не зібраний. Досить сказати, що українська наука десяти років тому назад вже мала загальну «історію України», мала «історію української літератури», а ще й досі не має жадної, хоча б популярної, «історії українського мистецтва»³⁴. Одним з чинників такого стану справ автори заяви називали розрізненість науковців, внаслідок чого вони були позбавлені можливості мати фахове періодичне видання та публікувати окремі праці. «Нова секція, про яку йде мова, — зазначалося в заяві, — мала б на меті влаштувати відчити, видавати студії по історії українського мистецтва і особливо — матеріали, систематично підібрані по архівах, музеях і різних збірках старовини. Крім того, нова секція має також своїм завданням згуртувати навколо себе тих небагатьох людей, що тепер працюють окремо в обсязі історії нашого мистецтва, а також підібрати, привабити й виховати молоді сили, які би надалі працювали над студіюванням нашого минулого в цьому напрямкові»³⁵.*

Рада УНТ 15 вересня 1918 року вирішила пристати до пропозиції щодо створення Секції мистецтв. 20 вересня Д. Щербаківський разом із Д. Антоновичем, С. Гіляровим, В. Данилевичем, В. Козловською, В. Модзалевським узяв участь в організаційному засіданні секції, на якому

було сформовано її персональний склад, обрано керівництво (голова — Д. Антонович, секретар — Д. Щербаківський)³⁶ та визначено головні напрями діяльності³⁷.

Протягом усього існування Секції мистецтв Д. Щербаківський брав активну участь як у організаційній, так і у власне науковій роботі цієї науково-громадської організації. Майже рік дослідник виконував обов'язки секретаря секції. 30 травня 1919 року він разом з головою секції Г. Павлуцьким та товаришем голови В. Модзалевським склав повноваження через обтяженість іншими справами³⁸. Та навіть після цього на прохання голови секції М. Макаренка йому неодноразово доводилося головувати на засіданнях чи бути заступником голови³⁹.

Після того, як у складі секції було утворено сім комісій (бібліографічна, збирання архівних матеріалів з історії українського мистецтва, термінологічна, лекційно-екскурсійна, реєстраційна, складання словника діячів українського мистецтва, видавнича), дослідник 5 липня 1919 року увійшов до складу термінологічної комісії, а 7 лютого 1920 року — очолив бібліографічну комісію. Про інтенсивність праці Д. Щербаківського свідчить хоча б той факт, що на засіданні секції 21 березня 1920 р., вирішили виплатити йому одинадцять тисяч карбованців за три тисячі карток до бібліографічного словника⁴⁰. Д. Щербаківський брав участь практично в усіх засіданнях секції, долучався до дискусій з приводу оприлюднених доповідей, а також підготував власні наукові доповіді — «Виноградна лоза як ехаристичний символ в українському іконописі» та «Український архітектурний стиль в освітленні нової праці професора Ф. Шміта»⁴¹.

Особливо багато уваги Д. Щербаківський приділяв видавничій справі. Ще на організаційному засіданні секції він виступив з ініціативою організації видань за трьома напрямками:

- 1) періодичний журнал,
- 2) фундаментальне видання пам'яток, т. зв. «*Monumenta artis Ukrainae*»,
- 3) популярні підручники для кустарів, архітекторів тощо.

Пропозиції вченого були підтримані його колегами, які вирішили зосередитися на виданні «Записок Секції мистецтв» та «*Monumenta*». Згодом, 5 липня 1919 року, Д. Щербаківському разом із Г. Саливоном і М. Макаренком було доручено розробити програму видань секції, а 7 лютого 1920 року вченого разом із В. Модзалевським та М. Макаренком обрали до складу редакційної колегії першого збірника секції⁴². В тому, що до кінця 1921 року «Збірник Секції мистецтв» побачив світ, велика частка праці Д. Щербаківського. Втрата УНТ внаслідок націоналізації власної видавничої бази, фінансова та матеріальна скрута практично унеможливили видання ґрунтовного наукового збірника. Зрештою, сучасники відзначали, що справа з його підготовкою практично не посувалася, поки за неї не взявся Д. Щербаківський. Він не лише редагував подані матеріали, вирішував питання матеріального забезпечення, а й протягом півроку щодня відвідував друкарню Державного видавництва України (далі — ДВУ), де безпосередньо доглядав за виданням збірника⁴³.

Після об'єднання УНТ та ВУАН Секція мистецтв разом з кількома іншими гуманітарними секціями товариства увійшла до Археологічної комісії академії. Однак через порушення автономності роботи секції невдовзі її члени залишили комісію, надалі Секція мистецтв працювала при І відділі ВУАН. У структурі секції в середині 1920-х років виокремилося чотири комісії:

- 1) дослідження художніх цінностей, вилучених з церков і молитовних будинків України,
- 2) термінологічних словників з мистецтва,
- 3) реєстрації пам'яток мистецтва,
- 4) видавнича⁴⁴.

Як і раніше, Д. Щербаківський залишався одним з найактивніших організаторів праці за всіма вказаними напрямками.

Після перевезення до Києва з московського Гохрана Д. Щербаківським та А. Середою близько 3 тисяч золотарських виробів⁴⁵, ВУАН 24 жовтня 1922 року затвердила Комісію з дослідження художніх цінностей, вилучених із церков і молитовних будинків України (скорочено — Золотарська комісія), до складу якої увійшли О. Новицький (голова)⁴⁶, М. Біляшівський, Д. Щербаківський, Ф. Ернст, А. Серета, Ю. Красицький. З 1924 р. Золотарська комісія продовжила роботу в структурі ВУАКу під головуванням О. Новицького, а згодом — Д. Щербаківського. Незважаючи на відсутність будь-якого фінансування, члени комісії провели перевірку перевезених речей, систематизували колекцію, працювали над встановленням головних типів та змін стилів в українському золотарстві, його центрів, іноземних впливів, фіксували клейма майстрів та вкладні написи. Вкрай складні умови праці не дозволили більшості членів комісії опрацювати намічені наукові

теми. Практично тільки Д. Щербаківський, який мав постійний доступ до сховища речей у Першому державному музеї, зумів підготувати й опублікувати три наукові розвідки з історії вітчизняного золотарства⁴⁷. Крім того, за свідченнями В. Козловської, за два дні до загибелі дослідник передав до ВУАКу великий рукописний матеріал з історії українського золотарства⁴⁸. Дослідження золотарських виробів Д. Щербаківський поєднував із вивченням архіву Києво-Печерської лаври, Софійського собору та інших монастирських архівів. На основі цих відомостей він планував підготувати працю «Київські золотарі за матеріалами Лаврського архіву», в роботі над якою йому допомагали й інші члени комісії⁴⁹.

Позаяк одним з нагальних завдань українського мистецтвознавства Д. Щербаківський уважав вироблення термінології, він продовжував активну роботу в Комісії зі складання словників з мистецтва. В січні 1924 року вона була приєднана до Інституту української наукової мови (далі — ІУНМ) як його мистецький відділ. У травні 1925 року на загальних зборах мистецького відділу ІУНМ ухвалили організувати сім секцій: археологічну, архітектурну (будівельну), малярську, різьбарську, художньо-промислову, музичну та театральну⁵⁰. Д. Щербаківський увійшов до складу архітектурної й малярської секцій, а також очолив художньо-промислову секцію⁵¹. Передбачалося, що кожна секція підготує окремий термінологічний словник. Навесні 1926 року ІУНМ та ДВУ уклали угоду, відповідно до якої будівельний, театральний та музичний словники потрапили до категорії словників другої черги, тобто тих, що мали бути здані у видавництво до кінця 1927 року⁵². Щодо інших термінологічних словників, які готував мистецький відділ ІУНМ, то конкретний час їхньої підготовки до друку точно не визначався. Але, як відомо, зміна політичної ситуації в країні, згортання політики «українізації» та хвиля політичних репресій не дозволили видати навіть словники другої черги.

Серед видавничих проектів Секції мистецтв Д. Щербаківський найбільше уваги приділяв реалізації серії альбомів «Українське народне мистецтво» (редактор — В. Кричевський). Планувалося, що кожен з 12 випусків, присвячений архітектурі, різьбленню, металу, кераміці, склу, килимам, тканині, вишивці, живопису, вбранню, іграшкам, писанкам, міститиме 50 таблиць з ілюстраціями та оглядову статтю обсягом в друкований аркуш. 16 жовтня 1923 року Д. Щербаківський виступив з доповіддю про план цього видання на засіданні президії наукового комітету Наркомату освіти. Президія підтримала ініціативу Секції мистецтв і звернулася з відповідним поданням до колегії Наркомату освіти. Невдовзі видавництво «Шлях освіти» отримало для підготовки першого випуску 400 золотих карбованців. Але незважаючи на підтримку ВУАН, особисту зацікавленість наркома освіти, в кінцевому результаті президія Наркомату відклала реалізацію проекту на невизначений термін через тривіальну причину — брак фінансування⁵³.

Д. Щербаківський брав активну участь в організації та безпосередньому здійсненні наукового комплексного дослідження собору Св. Софії в Києві. Перша спроба заснування спеціалізованої наукової структури для розроблення питань нагального ремонту, реставрації й вивчення пам'ятки була здійснена влітку 1918 року, коли при митрополиті Київському та Галицькому Антонієві сформувався Софійський комітет на чолі з Ф. Шмітом. Д. Щербаківський увійшов до його складу разом з такими відомими істориками мистецтва, архітекторами, пам'яткоохоронцями та митцями як Д. Айналов, М. Біляшівський, В. Глоба, П. Голландський, Д. Гордєєв, А. Грабарь, Ф. Ернст, Г. Красицький, В. Леонтович, В. Модзалевський, І. Моргилевський, Г. Нарбут, К. Широцький та ін. Уже на перших засіданнях виявилися суттєві розбіжності в поглядах учасників на засади реставрації собору, обумовлені прагненням групи дослідників (Ф. Шміт, Д. Айналов, В. Глоба, П. Голландський та ін.) відновити пам'ятку у «первісних», тобто давньоруських формах. Водночас інша група, умовно названа сучасниками «українською фракцією», до складу якої входив і Д. Щербаківський, наполягала на збереженні цілісності пам'ятки з урахуванням усієї історії її побутування, передусім барокових архітектурних форм та елементів інтер'єру, що, зрештою, цілком відповідає сучасним засадам наукової реставрації. В гострих дискусіях вдалося погодити питання щодо непорушності екстер'єру собору, остаточно сформованого в XVII–XVIII ст., водночас в інтер'єрі планувалося здійснити низку змін. Особливу тривогу «української фракції» викликало прагнення опонентів демонтувати центральний бароковий іконостас XVIII ст.⁵⁴ Вже на цьому початковому етапі роботи Софійського комітету в його складі було сформовано кілька комісій (архітектурна, археологічна, художня, внутрішнього оформлення) та конкретизовано їхні завдання.

Попри суттєві розбіжності між членами комітету, їх єднало розуміння необхідності всебічного дослідження Софійського собору та видання фундаментальної монографії про пам'ятку.

1918 року саме Д. Щербаківський став довіреною особою Ф. Шміта в Києві, на яку покладалося забезпечення видання програми дослідження собору⁵⁵.

Через від'їзд владики Антонія з Києва Софійський комітет позбавився фінансової підтримки й припинив свою діяльність. На початку 1919 року було зроблено спробу відновити його діяльність при науковому комітеті ВУКОПИСу на основі попередньої програми, але через нестабільність політичної ситуації вона не мала успіху. Лише 26 квітня 1921 року при ВУАН було створено Софійську комісію на чолі з Ф. Шмітом, який перебрався до Києва після обрання його академіком по кафедрі загальної історії мистецтва. Д. Щербаківський увійшов до складу комісії разом з Г. Павлуцьким, М. Макаренком, О. Грушевським, В. Пархоменком, І. Моргилевським, В. Козловською, Ф. Ернстом, Г. Красицьким, Ф. Морозовим, О. Гермайзе. Комісія продовжила роботу на основі програми, розробленої ще 1918 року. Перед її членами стояло завдання:

- 1) з'ясувати історію будівництва та нинішній стан будівлі собору;
- 2) провести розкопки в межах монастирської садиби та самого собору;
- 3) дослідити фрескове й мозаїчне малярство собору, з'ясувати стан його збереженості, провести укріплення та розчистку від пізніших записів;
- 4) розробити проект реставрації пам'ятки;
- 5) обстежити всі рухомі мистецькі пам'ятки в соборі, прийняти на зберігання ризницю, бібліотеку та архів собору;
- 6) виконати креслення, малюнки, світлини, необхідні для вивчення Св. Софії;
- 7) на основі архівних та літературних джерел з'ясувати історію собору;
- 8) опублікувати результати досліджень у вигляді лекцій, доповідей, розвідок, монографій з окремих питань;
- 9) підготувати та видати загальну монографію про Св. Софію⁵⁶.

Щодо узагальнювальної монографії про Софійський собор, то вона мала складатися з дванадцяти розділів:

- 1) документальна історія будівлі за архівними джерелами;
- 2) садиба собору;
- 3) матеріали та будівельні прийоми;
- 4) архітектурна композиція собору;
- 5) порівняльно-історична характеристика будівлі;
- 6) барокові добудови та фасади;
- 7) мозаїки;
- 8) фрески;
- 9) скульптура;
- 10) підлога;
- 11) іконостаси та ікони;
- 12) ризниця⁵⁷.

Відповідно до цієї програми Д. Щербаківський мав написати для монографії розділ про начиння собору, тобто ікони, золотарські вироби, тканини тощо⁵⁸.

Через непорозуміння між членами Софійської комісії Спільне зібрання ВУАН 1 січня 1922 року розпустило цю структуру. Однак вже за півтора роки — в червні 1923 року — з ініціативи О. Новицького та під його головуванням Софійська комісія поновила свою роботу при I відділі академії. Після реорганізації Археологічного комітету ВУАН у Всеукраїнський (1924) комісія продовжила роботу при комітетові. На всіх цих етапах Д. Щербаківський брав активну участь в організації дослідження пам'ятки, особливо в 1925—1927 роках, коли він виконував обов'язки товариша голови ВУАКу та голови його мистецького відділу. Вчений долучався до обстеження й вивчення матеріалів бібліотеки та архіву Софійського собору, організації археологічних розкопок на його території, обстеження та забезпечення реставрації пам'яток монументального й станкового малярства, що зберігалися в соборі.

З 1924 року Д. Щербаківський долучився до організації роботи Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства⁵⁹. Згідно з проектом, розробленим Ф. Шмітом на початку 1922 року, вона мала складатися з восьми секцій, але на практиці обмежилася лише секцією українського мистецтва, яку очолив О. Новицький⁶⁰. Хоча на першому етапі Д. Щербаківський не був співробітником кафедри,

він уважно слідкував за її роботою. Так, зокрема, вчений написав ґрунтовний відгук на звіт про роботу кафедри протягом першого року її існування (з 1 жовтня 1922 року до 1 жовтня 1923 року)⁶¹.

Наприкінці 1924 р. Ф. Шміт залишив Київ, тому керівництво кафедрою перебрав О. Новицький, який постав перед необхідністю її реорганізації. Він одразу залучив до роботи Д. Щербаківського: «Як тільки керування кафедрою перейшло до мене, я звернувся до нього [Д. Щербаківського — І. Х.], запрошуючи його до складу кафедри, й він зразу ж дав згоду із усім власним йому захопленням в зв'язі з працею. З того часу я не робив жодного важного кроку без поради з ним: звичайно всяку таку справу ми обмірковували з ним спільно, раніше ніж перевести її в життя»⁶². Д. Щербаківський брав активну участь у розробці нової структури кафедри, виробленні операційних планів діяльності, під час відпусток чи хвороби О. Новицького перебирав на себе практично усю педагогічну та адміністративну роботу.

Одне з нагальних завдань Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства за часів роботи Д. Щербаківського полягало в підготовці молодих фахівців. Адже після закриття 1924 року Київського археологічного інституту, де здійснювалася підготовка істориків мистецтва, кафедра втратила єдину базу, що постачала аспірантів. Спроби відновити діяльність інституту при ВУАКу та Інституті народної освіти успіху не мали. Водночас, аби заповнити прогалину у підготовці фахівців, Д. Щербаківський проводив семінар з народного мистецтва при Всеукраїнському історичному музеї імені Т. Шевченка, а О. Новицький керував роботою гуртка «*Studio*» при Кабінеті українського мистецтва. Позаяк частина слухачів семінару входила до складу гуртка, було вирішено об'єднати їх при кафедрі. Таким чином, сформувався гурток молодих дослідників, з якого фактично й постачалися кандидати на аспірантів як для кафедри, так і для київських музеїв. За словами О. Новицького багато в чому завдяки Д. Щербаківському було налагоджено педагогічну роботу кафедри: «...Д[анило] М[ихайлович] був педагогом на турі — в нього була якась надзвичайна умілість захопити роботую найінертнішу людину, а на молоді він мав такий вплив, що коли він вимагав від них якоїсь роботи, то вони готові були кинути, а часом і дійсно манкували своєю службовою роботою, аби тільки виконати ту, якої він домагався»⁶³. Члени гуртка студювали літературу з питань мистецтва, складали бібліографічні картки, розробляли інвентарні картки для датованих пам'яток мистецтва та інструкції їхнього опису, здійснювали екскурсії, зачитували доповіді. Варто наголосити, що Д. Щербаківський дуже вимогливо підходив до вибору тем аспірантських робіт: «Сама тема роботи повинна була вибиратися не випадково. Анаправленого вивчення або окремих майстерень, або окремих центрів даного виробництва (у нього звичайно були теми по народному мистецтву), щоб з часом з ряду таких робіт могла скластися загальна характеристика цієї галузі мистецтва»⁶⁴. З допомогою вченого для членів гуртка було організовано цикл лекцій з історії техніки різних видів образотворчого та декоративного мистецтва. Мало того, позаяк операційних коштів кафедри не вистачало для оплати праці лекторів, Д. Щербаківський відмовився від платні за роботу на кафедрі, переадресувавши її на оплату лекцій⁶⁵.

З 1924 року Д. Щербаківський також долучився до науково-організаційної праці у ВУАКу. Дослідник увійшов до складу Археологічного комітету 12 червня 1924 року, а 23 грудня його було обрано заступником голови. Разом з головою комітету О. Новицьким і вченим секретарем М. Рудинським він увійшов до складу президії ВУАКу⁶⁶.

М. Рудинський згадував, що налагодження діяльності комітету після його реорганізації в 1924 році вимагало від членів президії «величезної організаційної праці, праці глибоко невдячної, що її, передовсім, скеровано в бік чужого всім нам листування через канцелярії, праці, що її наслідків довгий час незнати, бо завше непропорційно малі в порівнянні до втраченої енергії — вони виявляються тільки через роки»⁶⁷. Далі дослідник наголосив: «Та якщо ця праця є тяжкою для всіх, хто любить вечірні одвідини *Meditationis*, цієї приятьельки зморених денною обіганиною робітників науки, вона була десятикратно тяжча для покійного Данила Михайловича, бо шлях канцелярії, то був єдиний шлях, яким його ноги — ці дивовижно прудкі ноги — зовсім одмовлялися ступати.

І отже — з величезним напруженням волі, у глибокому переконанні, властивому кращим представникам старішої генерації українців, що не можна зрікатися й одної роботи, яку треба робити і якої нема кому робити, Данило Михайлович бере на себе цей тягар.

[...] Берей його легко, не вагаючися, безогляднате, що на його плечах і без того лежить багато пудовий вантаж, накинутий йому в одинишх численних закладів і в інших численних сферах, безогляднате, що від тої праці він — історик мистецтва — не матименічого, що вона для нього є чистий видаток з його ресурсів науково-дослідчих»⁶⁸.

Робота в комітеті проводилася в двох відділах — археології та мистецтва. Традиційно в комітеті переважали археологи, відповідно цей напрям отримував фінансування на проведення експедицій та організацію розкопок. Д. Щербаківський став ініціатором створення в комітеті повноцінного мистецького відділу, він розробив програму його діяльності, а також намагався забезпечити фінансування. Засідання мистецького відділу відбувалися починаючи з другої половини 1925 року під головуванням Д. Щербаківського, який нерідко брав на себе й обов'язки секретаря. В них брали участь М. Біляшівський, П. Курінний, К. Мощенко, О. Новицький, М. Рудинський, Д. Щербаківський, згодом — В. Барвінок, В. Безсмертний, Ф. Ернст, О. Кобелев, В. Кричевський, М. Макаренко, В. Осьмак, А. Серета, С. Таранушенко та ін. На засіданнях розглядалися питання видачі відкритих листів на мистецтвознавчі дослідження, організації наукових експедицій, обліку, охорони та реставрації загрожених пам'яток мистецтва. Крім того, відділ провів велику роботу з виявлення мистецьких пам'яток, вивезених у різний час до музеїв та приватних збірок Росії, а також з укладання реєстру садиб та будинків Києва, в межах яких заборонялися будь-які земельні роботи та перебудови без узгодження з ВУАКом⁶⁹. Упродовж 1925 року через брак коштів відділ мистецтв переважно обмежувався заходами щодо загрожених пам'яток мистецтва, реставрації кількох давніх ікон, складанням анкет та програм, підготовкою наукових досліджень. Жодних експедицій, архітектурних обмірів чи фотографування провести не вдалося. Зважаючи на те, що фінансування на 1926 рік дещо збільшилося, Д. Щербаківський розробив програму систематичних досліджень, які мав організувати мистецький відділ. Програма передбачала:

- 1) розшуки архівного матеріалу з історії українського мистецтва;
- 2) реєстрацію пам'яток мистецтва (як рухомих, так і нерухомих), що перебували в культових спорудах, державних установах та приватній власності;
- 3) обміри та фотографування пам'яток;
- 4) організацію фахового розкриття пам'яток давнього малярства з метою виявлення творів XII–XVI ст.;
- 5) складання мап пам'яток мистецтва з урахуванням не лише творів, що збереглися, а й тих, що втрачені;
- 6) організацію планових експедицій;
- 7) налагодження співпраці з місцевими архівами, центральними та місцевими музеями, реставраційною майстернею та ін.;
- 8) забезпечення підготовки фахівців;
- 9) організацію видавничої справи.

Влітку 1926 року працівникам відділу вдалося провести кілька експедицій на Волинь і Поділля. Поступово налагоджувалися контакти з місцевими архівами та музеями. Але через брак коштів значною мірою робота відділу концентрувалася в спеціально створених комісіях — студіювання джерел по історії українського мистецтва (голова — М. Василенко) та студіювання пам'яток монументального малярства (голова — М. Макаренко), а також Софійській комісії (голова — О. Новицький) та комісії студіювання українського золотарства (голова — О. Новицький, потім — Д. Щербаківський).

Д. Щербаківський доклав багато зусиль для налагодження видавничої діяльності комітету. Велика частина його праці у виданні першого звідомлення ВУАКу (за 1925 рік)⁷⁰, першого тому серії «*Fontes artis Ukrainicae*» (праця В. Модзалевського «*Гути на Чернігівщині*»)⁷¹, підготовці першого тому «*Записок ВУАКу*»⁷² та ін. Про роль дослідника в реалізації видавничої програми комітету промовисто свідчить звіт цієї установи за 1927 рік: «*На жаль, раптова смерть одного з найдіяльніших його [ВУАКу—І.Х.] членів—Вице-президента і голови мистецького відділу, не втомного дослідника українського мистецтва та української археології Д. М. Щербаківського—стала причиною того, що минулого року не було видано «Записок Археологічного комітету» та чергового тому «Fontes artis Ukrainicae», яке підготував до друку небіжчик Д. М. Щербаківський*»⁷³.

Таким чином, Д. Щербаківський відіграв важливу роль у заснуванні й розбудові академічних установ етнографічного та мистецтвознавчого напрямів. Здобутки дослідника в науково-організаційній справі були обумовлені як глибоким розумінням завдань кожної з цих галузей, так і здатністю офірувати свої знання, час та сили на користь спільної справи, всупереч особистим науковим інтересам.

- ¹ Камінський В. Етнографія в науковій діяльності Данила Михайловича Щербаківського // Етнографічний вісник. — 1928. — Кн. 6. — С. XXV–XXVI.
- ² Так, приміром, у періодичних виданнях анонсувалося, що в другій книжці «Записок Етнографічного товариства» буде вміщено життєпис та характеристику наукової діяльності Д. Щербаківського (див.: Д. М. Щербаківський [Некролог] // Бюлетень Етнографічного Товариства. — 1927. — Ч. 1. — С. 12), але це видання, очевидно, потрапило до великої категорії інших праць, «заборонених на стадії верстки, або тиражі яких було знищено» (визначення С. Білоконя, див.: Білокін С. Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено (1920–1941) // До джерел. Збірник наукових праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя. — К.; Л., 2004. — Т. II. — С. 554–602).
- ³ У більшості праць 1930–1980-х років., присвячених розвитку етнографічної науки, ім'я Д. Щербаківського не згадується взагалі (див., приміром: Попов П. М. Вивчення фольклору в Академії наук УРСР за 25 років її існування (1919–1944) // Мистецтво. Фольклор. Етнографія. — К., 1947. — Т. I–II. — С. 61–80; Музиченько С. М. Біля витоків української радянської етнографії (Діяльність етнографічної комісії ВУАН) // Народна творчість та етнографія. — 1986. — № 4. — С. 21–27), або воно називається лише серед фундаторів Етнографічного товариства в Києві (див.: Березовський І. П. Українська радянська фольклористика. Етапи становлення та розвитку. — К., 1968. — С. 84).
- ⁴ Курінний П. Провідні ідеї і люди української науки // Шлях перемоги. — 1954. — Великдень. — № 9–10. — С. 3.
- ⁵ Курінний П. Данило Михайлович Щербаківський керівник етнографічного дослідження України за доби українського культурного ренесансу // Шлях перемоги. — 1954. — 9 травня. — № 11. — С. 3. — 16 травня. — № 12. — С. 3.
- ⁶ Див., приміром: Скрипник Г. Етнокультурне та державне відродження України та розгортання наукової діяльності установ УАН (20-і роки ХХ ст.) // Народна творчість та етнографія. — 1998. — № 5–6. — С. 19, 20; Рубан О. Етнографічна комісія Академії наук України // Народна творчість та етнографія. — 1999. — № 4. — С. 127.
- ⁷ І в архівних документах, і в літературі вказуються різні дати відновлення роботи секції — 20 квітня та 29 квітня 1920 року, тобто дати першого чи третього, заключного, організаційного засідання.
- ⁸ Протокол цитується за: Камінський В. Зазн. праця. — С. XXIV.
- ⁹ Інститут рукописів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (далі — ІР НБУВ). — Ф. 285 — Од. зб. 2692. — Арк. 14 зв.
- ¹⁰ Камінський В. Зазн. праця. — С. XXIV–XXV. Див. також «Інструкцію Етнографічної Секції Україн. Наукового Товариства в Києві» (див.: ІМФЕ, Національні наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів (далі — ННАФРФ). — Ф. 1 дод. — Од. зб. 89. — Арк. 11).
- ¹¹ Там само. — Арк. 3.
- ¹² Там само. — Арк. 9.
- ¹³ Там само. — Арк. 54.
- ¹⁴ Там само. — Арк. 26.
- ¹⁵ Там само.
- ¹⁶ Там само. — Од. зб. 2. — Арк. 3 зв.
- ¹⁷ Там само. — Од. зб. 89. — Арк. 52.
- ¹⁸ Там само. — Арк. 13, 14.
- ¹⁹ Другий випуск «Етнографічного збірника», що містив зібрані К. Квіткою «Українські народні пісні», було видано 1922 року, а журнал «Етнографічний вісник» почав виходити з 1925 року
- ²⁰ Д. М. Щербаківський // Український музей. — К., 1927. — Зб. 1. — С. VII.
- ²¹ У приміщенні Першого державного музею засідання Етнографічної секції УНТ відбувалися з 5 грудня 1920 року до 3 квітня 1921 року (див.: ІМФЕ, ННАФРФ. — Ф. 1 дод. — Од. зб. 87). У цьому музеї також працювали колеги Д. Щербаківського по секції загальної етнографії: М. Біляшівський (директор музею), В. Козловська (завідувачка археологічного відділу музею), А. Онищук та Г. Колцуняк (галицькі етнографи, які незадовго до відновлення роботи секції прибули до Києва).
- ²² ІМФЕ, ННАФРФ. — Ф. 1 дод. — Од. зб. 12. — Арк. 1–2.
- ²³ Звіт про роботу в 1921 році академік А. Лобода назвав «Звідомлення про діяльність Фольклорної Комісії та Етнографічної Секції б. Українського наукового товариства в Києві» (див.: ІМФЕ, ННАФРФ. — Ф. 1 дод. — Од. зб. 2).
- ²⁴ Камінський В. Зазн. праця. — С. XXV.
- ²⁵ Д. М. Щербаківський // Український музей. — К., 1927. — Зб. 1. — С. VII.
- ²⁶ Д. Щербаківський максимально дбав про збереження матеріалів померлих колег, видання їхніх праць тощо. Так, приміром, Є. Спаська, учениця Д. Щербаківського, згадувала: коли до неї потрапляли матеріали померлих дослідниць, учитель наполегливо вимагав, щоб вона відклала власні розвідки й опрацювала згадані матеріали (див.: Спаська Є. Спогади про мого найсуворішого вчителя Данила Щербаківського / Публікація С. Білоконя // Наука і культура: Україна. — К., 1990. — Вип. 24. — С. 278, 284).
- ²⁷ З Ф. Вовком Д. Щербаківський був знайомий ще з довоєнних часів, він збирав на його прохання виробу українського народного мистецтва для музею Олександра III в Петербурзі (див.: Листування М. Ф. Біляшівський — Ф. К. Вовк / Вступ та прим. В. Наука. — Запоріжжя, 2002. — С. 59, 60), дослухався до порад щодо методики наукових досліджень тощо.

- ²⁸ У Ф. Вовка, як відомо, О. Алешо навчався в Петербурзькому університеті. Середню освіту О. Алешо отримав в уманській гімназії (закінчив 1910 р.) в той самий час, коли там викладав Д. Щербаківський (1906–1910 рр.). Д. Щербаківський створив неформальний гурток гімназистів, разом з якими він навідувався до навколишніх сіл, збирав твори декоративно-вжиткового й сакрального мистецтва, записував пісні, замальовував орнаменти та ін. Дослідник прагнув створити в Умані музей, але його бажання наштовхнулося на спротив місцевої влади, яка вбачала в інтересі до українських старожитностей небезпечні політичні тенденції. Тому частина зібраних матеріалів поповнила фонди київського музею, частина надійшла до Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові. Згодом деякі матеріали було опубліковано в праці «Орнаментация української хати» В. Щербаківського (див.: *Щербаківський В.* Українське народне мистецтво: Орнаментация української хати // Богословія (Рим). — 1978. — Т. XLII. — С. 7–43 і окремо: *Щербаківський В.* Українське народне мистецтво: Орнаментация української хати. — Рим, 1980), але більшість виконаних гімназистами замальовок збереглася в архіві вченого. Серед них вдалося виявити зошит гімназиста О. Алеші з замальовками орнаментациі саней, кожухів та писанок (див.: ІА НАНУ, НА. — Ф. 9. — Од. зб. 93 б).
- ²⁹ *Дзбановський Є.* Огляд діяльності Етнографічного Товариства за час з 22/II–1/VI 1925 р. // Записки Етнографічного товариства. — К., 1925. — Кн. 1. — С. 61.
- ³⁰ Там само. — С. 61–63.
- ³¹ *Щербаківський Д.* Відділ народнього мистецтва у Всеукраїнському Історичному Музею імені Т. Г. Шевченка у Києві // Записки Етнографічного товариства. — 1925. — Кн. I. — С. 54–59.
- ³² Д. М. Щербаківський [Некролог] // Бюлетень Етнографічного Товариства. — 1927. — Ч. 1. — С. 12.
- ³³ Бюлетень Етнографічного Товариства. — 1927. — Ч. 1. — С. 7.
- ³⁴ ІА НАНУ, НА. — Ф. 9. — Од. зб. 223. — Арк. 24–24 зв.
- ³⁵ Там само.
- ³⁶ 13 жовтня 1918 року відбулися вибори президії секції: головою було обрано Г. Павлуцького, товаришем голови — В. Модзалевського (див.: Протоколи засідань Секції мистецтв Укр. Наукового Т-ва в Києві // Збірник Секції мистецтв [Українського Наукового Товариства] / За ред. *М. Макаренка, Д. Щербаківського, Ф. Ернста.* — К., 1921. — Зб. 1. — С. 155).
- ³⁷ Там само. — С. 154–155.
- ³⁸ 30 травня 1919 року головою секції обрали М. Макаренка, секретарем — Ф. Ернста (див.: Протоколи засідань Секції мистецтв... — С. 156).
- ³⁹ ІА НАНУ, НА. — Ф. 9. — Од. зб. 168/М–594, 168/М–605, 168/М–606.
- ⁴⁰ Протоколи засідань Секції мистецтв... — С. 162.
- ⁴¹ Перша з цих доповідей була зачитана на засіданні Секції мистецтв 25 січня 1920 року (див.: Протоколи засідань Секції мистецтв... — С. 160) й невдовзі опублікована (див.: Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. I. Виноградна лоза // Збірник Секції мистецтв [Українського Наукового Товариства] / За ред. *М. Макаренка, Д. Щербаківського, Ф. Ернста.* — К., 1921. — Зб. 1. — С. 55–74). Другу доповідь планувалося заслухати 31 липня 1919 року (див.: Протоколи засідань Секції мистецтв... — С. 159), під назвою «Українські дерев'яні церкви» її опубліковано в першому збірнику Секції мистецтв (див.: *Щербаківський Д.* Українські дерев'яні церкви. Короткий огляд розробки питання // Збірник Секції мистецтв [Українського Наукового Товариства] / За ред. *М. Макаренка, Д. Щербаківського, Ф. Ернста.* — К., 1921. — Зб. 1. — С. 80–102).
- ⁴² Після смерті В. Модзалевського (помер 3 серпня 1920 р.) до складу редакційної комісії ввійшов Ф. Ернст.
- ⁴³ *Ернст Ф.* Данило Михайлович Щербаківський. (Пам'яті дослідника) // Бібліологічні вісті. — 1928. — № 1. — С. 131.
- ⁴⁴ ІР НБУВ. — Ф. 279. — Од. зб. 1. — Арк. 3–3 зв.; Звідомлення Першого (Історично-Філологічного) Відділу за 1923 й рік // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. — К., 1924. — Кн. IV. — С. 321.
- ⁴⁵ Детальніше див.: *Ходак І. Д.* Щербаківський та його книгознавчі студії // Друкарство. — 2004. — № 4. — С. 83–87.
- ⁴⁶ О. Новицький з 9 жовтня 1922 року очолював Секцію мистецтв ВУАН.
- ⁴⁷ *Щербаківський Д.* Золотарська оправа книжки в XVI–XIX століттях на Україні // Бібліологічні вісті. — 1924. — № 1–3. — С. 3–15. Його ж. Готичні мотиви в українському золотарстві // Україна. — 1924. — № 4. — С. 3–11. Його ж. Оправи книжок у київських золотарів XVII–XVIII ст. // Труды Українського наукового інституту книгознавства. — К., 1926. — Т. I: Українська книга XVI–XVII–XVIII ст. — С. 353–400.
- ⁴⁸ *Козловська В.* Пам'яті дорогого товариша Д. М. Щербаківського // Етнографічний вісник. — 1928. — Кн. 6. — С. XII.
- ⁴⁹ *Нестуля С.* Становлення Всеукраїнського Археологічного комітету ВУАН (середина 1920-х років). — Полтава, 1997. — С. 41–42.
- ⁵⁰ *Савченко Ф.* Інститут Української наукової Мови Української Академії Наук // Україна. — 1926. — Кн. 5. — С. 184.
- ⁵¹ Там само. — С. 186.
- ⁵² Там само. — С. 185.
- ⁵³ *Новицький О.* Здобутки українського мистецтвознавства за десятиріччя після Жовтневої революції // Записки Всеукраїнського Археологічного Комітету. — К., 1930. — Т. I. — С. 228.

- ⁵⁴ Ремонт, реставрація та обслідування св. Софії Київської // Наше минуле. — 1918. — Ч. 2. — С. 209.
- ⁵⁵ Ф. Шміт неодноразово звертався за допомогою до Д. Щербаківського щодо сприяння у виданні відповідних матеріалів. Так, у серпні 1918 р., дізнавшись про вихід у Києві часопису «Наше минуле», він прохав київського колегу погодити з В. Модзалевським питання публікації його статті про київські мозаїки (див.: ІА НАНУ, НА. — Ф. 9. — Од. зб. 168/Ш—793). Невдовзі Ф. Шміту стало відомо, що його розвідку «Об издании св. Софии» планується надрукувати в працях Першого з'їзду діячів українського пластичного мистецтва. Він одразу передав рукопис і 21 світлину софійських мозаїк, які виготовив С. Аршеневський, до Києва Д. Щербаківському. Принагідно дослідник прохав організувати переклад розвідки українською мовою та здійснити його наукову редакцію, «чтобы моя подпись не красовалась, в конце концов, под плодами чьих-нибудь переводческих недоразумений» (див.: ІА НАНУ, НА. — Ф. 9. — Од. зб. 168/Ш—794). Д. Щербаківський виконав прохання колеги: статтю Ф. Шміта переклав О. Гуцало. На жаль, праці з'їзду тоді так і не вдалося видати, але за кілька років дослідник подбав про її видання в «Збірнику Секції мистецтв» (див.: *Шміт Ф.* Про видання св. Софії // Збірник Секції мистецтв [Українського Наукового Товариства] / За ред. *М. Макаренка, Д. Щербаківського, Ф. Ернста.* — К., 1921. — Зб. 1. — С. 103–111).
- ⁵⁶ *Шміт Ф.* Об исследовании и издании памятников древне-русского искусства // Наука на Украине. — 1922. — № 3. — С. 144.
- ⁵⁷ Там само. — С. 142.
- ⁵⁸ *Ернст Ф.* Данило Михайлович Щербаківський. (Пам'яті дослідника) // Бібліологічні вісті. — 1928. — № 1. — С. 132.
- ⁵⁹ Академічні кафедри в той час не були установами, а репрезентували певну галузь науки (детальніше див.: Історія Національної академії наук України. 1918–1933. Науково-довідковий апарат. — К., 2002. — С. 14).
- ⁶⁰ ІР НБУВ. — Ф. 279. — Од. зб. 867. — Арк. 4.
- ⁶¹ ІА НАНУ, НА. — Ф. 9. — Од. зб. 223.
- ⁶² Цитата з виступу О. Новицького «Д. М. Щербаківський і кафедра мистецтвознавства» на урочистій академії пам'яті Д. Щербаківського, організованій 6 грудня 1927 року у ВУАН з нагоди півріччя з дня смерті вченого (див.: ІР НБУВ. — Ф. 279. — Од. зб. 876. — Арк. 2).
- ⁶³ ІР НБУВ. — Ф. 279. — Од. зб. 876. — Арк. 1 зв.
- ⁶⁴ ІР НБУВ. — Ф. 279. — Од. зб. 876. — Арк. 1 зв.
- ⁶⁵ Про це згадував О. Новицький у доповіді «Д. М. Щербаківський і кафедра мистецтвознавства» (див.: ІР НБУВ. — Ф. 279. — Од. зб. 876. — Арк. 2 зв.), а також Н. Коцюбинська, учениця Д. Щербаківського (див.: *Коцюбинська Н.* Данило Михайлович Щербаківський (17/XII — 6/VI 1927) // Нова хата. — 1928. — Ч. 3. — С. 2).
- ⁶⁶ *Нестуля С.* Становлення Всеукраїнського Археологічного комітету ВУАН (середина 1920-х років). — Полтава, 1997. — С. 12, 16. 12 січня 1925 р. склад президії затвердило Спільне зібрання ВУАН, а 31 січня — Укрголовнаука. Д. Щербаківський перебував на цій посаді до кінця життя, позаяк 10 березня 1926 року на пленумі ВУАКу під час перевиборів президії було вирішено залишити її в попередньому складі (див.: Там само. — С. 32).
- ⁶⁷ Цитата з виступу М. Рудинського «Данило Михайлович Щербаківський і ВУАК» на урочистій академії пам'яті дослідника 6 грудня 1927 року (див.: ІА НАНУ, НА. — Ф. 10. — Од. зб. Р 69).
- ⁶⁸ Там само.
- ⁶⁹ *Новицький О.* Діяльність ВУАКу в р. 1926 // Коротке звітлення ВУАКу за 1926 рік. — К., 1927. — С. 3–4.
- ⁷⁰ Коротке звітлення Всеукраїнського археологічного комітету за археологічні дослідження року 1925. — К., 1925. — 120 с.
- ⁷¹ *Модзалевський В.* Гути на Чернігівщині / За ред. і з передмовою *М. Біляшівського.* — К., 1926.
- ⁷² Записки Всеукраїнського Археологічного Комітету. — К., 1930. — Т. I.
- ⁷³ Історія Національної академії наук України. 1924–1928. Документи і матеріали. — К., 1998. — С. 347.

Марина Шатрова
(Рівне)

НАЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ БІБЛІОГРАФІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ

Простеживши розвиток образотворчого мистецтва в незалежній Україні, спостерігаємо посилену увагу до національних чинників, що сформувалися впродовж десятків років. Минуле держави надзвичайно різнопланове і різнобарвне у мистецькому відношенні, тому не дивно, що зберігає воно багатющі джерела для наступних поколінь на теренах бібліографії образотворчого мистецтва. Характеризуючи основні засади національного мистецтва, Богдан-Ігор Антонич ак-

центує увагу на нерозривності понять «нація», «мистецтво» і в умовах сучасних глобалізаційних процесів вітчизняної та світової культури: «Слід пригадати відому, не раз висловлювану, проте ще не визнану й непоширену правду, а саме, що національний характер не творить в мистецтві народна чи історична тематика чи наслідування мистецького твору. Мистецтво саме по собі є суспільним надбанням, а нація — це і є суспільство: тому мистецтво є національною вартістю. Митець є тоді національним, коли визнає свою належність до даної нації та відчуває співзвучність своєї душі з душею свого народу. Якщо це відчуття справді шире, то воно, напевно, знайде вислів — навіть мимохідь — у творах митця» [1, 234].

Історичні обставини становлення державності в Україні спричинили особливості її культурного розвитку, зокрема, образотворчого мистецтва. Фальсифікація історії народу призвела до вилучення багатьох імен видатних художників із національного культурного середовища. Тому прогалини в українській бібліографії виникали в різний час і за різних обставин, проте, завжди основною їх причиною був обмежений доступ до інформації в умовах різних державних режимів. Феномен українознавства пов'язаний із державотворчими процесами в Україні протягом 1917–1920-х років і наприкінці ХХ ст. Усвідомлення цінностей національної спільноти — соборності, єдності, нації, держави — передбачає наукове осмислення явищ і подій, що відбуваються в нашій державі. У даній статті здійснено спробу аналізу інформаційного потенціалу образотворчих видань України через призму національного питання еволюційного розвитку. На основі розробок сучасних бібліографічних концепцій Г. Юхимець, Л. Гутник, Л. Дениско, Н. Белічко та інших можна відзначити, що бібліографія образотворчих видань в Україні все ще не відповідає науково-практичним потребам, хоча має давні джерела і значний масив документів.

Зародження бібліографії мистецтва тісно пов'язане з появою вітчизняного репертуару видань із мистецтва, що починає своє існування з другої половини ХVIII ст., коли вже виходять видання з описами церков, художніх галерей та окремі видання для керування вивченням мистецтва. Такою літературою користувалося вузьке коло професіоналів, педагогів, ще менш численна група поціновувачів мистецтва — людей, як правило, заможних, що мали можливість купувати книги.

Припинення виходу в світ журналу «Труды Киевской Духовной Академии» (видання друкувалося в Києві протягом 60 років: 1859–1919) на довгий час віддаляє українське мистецтвознавство від аспекту священних зображень — чи то ікона, чи настінне малярство, мозаїка, мініатюра, гравюра. Впродовж майже всього ХХ ст. з прикрістю спостерігаємо, що про ікону пишуть, як про один із видів станкового малярства, такий собі жанр із міфологічними персонажами і сюжетами, у чомусь схожий до портрета чи до фігурних композицій із моралізаторським символічно-алегоричним змістом.

Показовою є діяльність Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові, яке протягом 1892–1917-х років видало 120 томів наукових «Записок», 35 томів «Етнографічного збірника», 14 томів «Матеріалів до української етнології», 15 томів збірників історико-філософської секції і стільки ж філологічної, крім того збірники з питань соціально-економічних, юридичних наук, культури та мистецтва. Чимало зробив І. О. Левицький як голова бібліографічної комісії при науковому товаристві ім. Т. Г. Шевченка. Його праця «Галицько-Руська бібліографія» — одне з найкращих досягнень цього періоду, що включає цінні відомості про розвиток української культури, у тому числі і мистецтва. Коли враховувати, що все це робилося без будь-якої державної підтримки, виключно за рахунок добровільних пожертв і зусиль, то можна лише дивуватися з енергії національно-культурного розвитку нашого народу. Науковий рівень тих видань може бути і сьогодні прикладом для академічних інструкцій.

Усупереч різноманітним заборонам, українським бібліографам ХІХ — поч. ХХ ст. вдалося започаткувати розвиток науково-допоміжної бібліографії з мистецтва та розв'язати важливі питання подальшого розвитку науки та практики в даній галузі. Великого значення в історії розвитку національної бібліографії набув покажчик М. Комарова «Т. Шевченко в літературі и искусстве», який став підсумком довгорічної праці автора над бібліографуванням творів Т. Шевченка та літератури про нього. Робота М. Комарова над бібліографуванням драматичних творів відображена в його праці «Українська драматургія», що вийшла в Одесі у 1906 році, доповнення до неї було надруковане у 1912 році.

У рекомендаційній бібліографічній діяльності активну участь брала місцева інтелігенція, бібліотечні комісії, товариства грамотності, земства, окремі приватні особи. Значний внесок у

цьому напрямі зробили Х. Д. Алчевська та Б. Д. Грінченко. Робота Х. Д. Алчевської «Что читать народу» була першою ґрунтовною спробою вивчення читацьких запитів у Росії та Україні. Б. Грінченко виступав як палкий пропагандист книжок серед народу рідною мовою, а видання книжок для народу пов'язував із питанням самоосвіти.

У період кін. ХІХ — поч. ХХ ст. мало розроблялися персональні бібліографічні покажчики, ще менше — тематичні, можна нарахувати одиниці покажчиків змісту періодичних видань. Тому поза увагою залишилися діячі мистецтва іконографії. Немає бібліографічних матеріалів про діяльність приватної рисувальної школи М. І. Мурашка, яка існувала чверть століття і стала базою для створення Київського художнього училища.

У 90-х роках ХХ ст. працівники відділу естампів і репродукцій НБУВ здійснили першу спробу підготувати бібліографічний опис частини аркушевих образотворчих матеріалів під назвою «Бібліографія образотворчого мистецтва україномовних видань до 1917 року». Характеризуючи перший випуск, основу якого складає розділ «Художня листівка», Л. М. Гутник наводить дані «... з 50 тис. художніх листівок до 1917 року виявлено 334 україномовних, які репрезентують 14 видавництв, що функціонували в Україні та за її межами на початку ХХ ст.» [5, 129].

Українська художня листівка до 1917 року і за кількістю, і за тематичним розмаїттям, і за якістю відбору ілюстрованих нею історичних, культурних, мистецьких, етнографічних пам'яток свідчить про надзвичайно високий рівень і активність українських видавництв та видавців. Більшість україномовних художніх листівок є спільною продукцією видавничого товариства «Друкар» (Київ) та видавництва «Галицька накладня» (Коломия). До реєстру фонду НБУВ увійшло 169 листівок, виданих у 1890—1905-х роках, які репрезентують 13 серій, присвячених різним видам і жанрам образотворчого мистецтва. За Г. М. Юхимець, «...видавниче товариство «Друкар» у Києві разом із «Галицькою накладнею» в Коломиї видрукувало більше десяти серій тонованих листівок, на яких видно українську старовину і штихи (гравюри), портрети, кераміку, твори народного малярства, металеві вироби, ікони, різьбу. Кожна серія має в середньому 15 листівок» [5, 131]. Детальний мистецтвознавчий аналіз кожної серії художніх листівок дає підставу стверджувати, що продукція видавництв «Друкар» та «Галицька накладня» донині відіграє велику роль у популяризації історії української художньої культури та її надбань.

Окрасою колекції є дві серії репродукцій широківідомих акварелей Амвросія Ждахи на теми українських народних пісень, видані у 1911—1912 роках київським видавництвом «Час». Ці листівки мають величезну наукову й художню цінність.

Видавництво «Час» на базі світопечатні С. Шульженка в Києві випустило в світ ще одну підбірку художніх листівок «Українське старовинне вишивання та мережки». Як і в серіях акварелей А. Ждахи, кожна листівка мала на звороті текст, зміст якого був спрямований на заклик про жертви на будівництво пам'ятника Т. Шевченка в Києві.

За науковими дослідженнями Л. Гутник, у фонді сектору естампів та репродукцій НБУВ є також 54 листівки, видані накладнею Я. Оренштайна. Вони дають уявлення про надзвичайно плідну працю й помітну роботу авторів, які прагнули максимально повно проілюструвати історію української художньої культури. Ця серія має рубрики: «Малярські твори Т. Шевченка», «Запорізька Січ», «Гуцульські типи» та ін. Я. Оренштайном було видано біля 290 найменувань листівок на українську тематику.

Україніка, українське образотворче мистецтво, природа й архітектура краю — в центрі уваги видавців того часу. Це видавниче товариство «Криниця», засноване 1912 року, видавництво «Русалка» Григорія Гануляна у Львові, відоме київське видавництво «День», що працювало у 1908—1915 роках, київські видавництва «Глобус» та «Квітка», видавництво Василя Різніченка в Батурині, «Союзний базар» у Львові. Листівки з репродукціями творів образотворчого мистецтва на українську тематику охоче друкували також Акціонерне товариство Гранберг у Стокгольмі, видавництво художників О. В. Маковського та О. І. Лажечникова у С.-Петербурзі.

Колекція україномовних листівок, що знаходиться у фондах НБУВ, яскраво засвідчує свою історичну і культурну цінність та розкриває віхи в історії розвитку української бібліографії образотворчих видань.

Ступінь актуальності деяких фрагментів репертуару видань з мистецтва постійно змінюється. Інформація, яка вміщується у виданнях з інших галузей знань, наприклад, сільсько-го господарства, техніки, з плином часу застаріває, і література через обставини обмежується

культурно-історичним та книгознавчим значенням; процес старіння видань із мистецтва, зокрема, образотворчого, більш складний і неоднозначний, більша частина цього репертуару активно використовується в сучасній практиці, перш за все в мистецтвознавстві.

Останнім часом посилилась увага до джерелознавчих аспектів наукового опису видань образотворчого мистецтва. Гостріше окреслилася проблема інформаційного забезпечення науковців. Інтерес викликають аркушеві матеріали: гравюра, лубок, листівка, фотографія, плакати, репродукція, екслібрис та ін., що в більшості випадків, на відміну від книжково-альбомних видань, не мають жодних вихідних даних, у кращому разі можна виявити підпис-монограму художника або назву. Тому науковий опис аркушевих матеріалів здійснюється за принципом музейної роботи. Перше фундаментальне дослідження у такому напрямі було проведено І. І. Золотоверховою, і відбилось в її книзі «Український радянський кіноплакат 20–30-х років» (1983). Складність даної праці в тім, що плакати 20–30-х років ХХ ст. здебільшого були анонімними, а деякі з них мали лише монограми, криптограми або нерозбірливі підписи. «У процесі складання каталогу І. Золотоверховою було атрибутовано 92 кіноплакати, розшифровано 17 монограм, криптограм та підписів. Каталог побудовано за хронологічним принципом. Згрупований за роками матеріал у межах року розташовано за алфавітом назв фільмів, що мають наскрізну нумерацію» [3, 95].

Відомо, що в процесі розвитку культури людство має потребу повертатися до духовних цінностей, створених попередніми поколіннями. Забуті чи заборонені імена художників, цілих народів, шкіл і напрямів мистецтва знову стають актуальними і важливими, а їхнє відображення в літературі переглядається та аналізується.

У численних публікаціях зустрічаємо випадки, коли про одних діячів мистецтва згадано і написано багато, а про інших — подана інформація не завжди глибока та об'єктивна. Деякі явища мистецтва сучасниками іноді не сприймаються, не розглядаються, як варті уваги, а іноді й просто забуваються. Лише час «просіює», «відбирає» краще та вічне. У цьому випадку репертуар видань образотворчого мистецтва відіграє деякою мірою роль бази даних, що засвідчує сприйняття, осмислення та відображення мистецтва у свідомості сучасників.

При формуванні репертуару образотворчих видань особливо важливо враховувати національні художні цінності. У даному випадку українознавство розглядається як філософська думка, релігійна творчість, суспільно-політична проблема, творіння мистецтва.

Україномовні видання образотворчого мистецтва є невід'ємною складовою частиною фонду документів, об'єднаних загальною назвою «Україніка». Облік цих видань покладено за основу при складанні повного бібліографічного репертуару образотворчих видань, і це є одним із завдань національної бібліографії. З проблемою формування репертуару тісно пов'язані питання типології видань, через те що вони впливають на якість продукції. Типи і види видань та література в даній системі можуть перетинатись і не мати чітких меж. Це пояснюється особливостями об'єкта дослідження, які визначають специфіку і можливості підготовки видань.

Наприклад, деякі науково-популярні роботи передбачають дослідження, пов'язані з пошуком і аналізом великої кількості документів про діяльність художника, з осмисленням його творчості в сучасних умовах глобалізаційних процесів. У результаті виходить науково-популярна книга з довідковим апаратом наукового видання, яка може замінити наукову монографію. Таким чином, типологічний аналіз видань з образотворчого мистецтва показує різноманітність репертуару з точки зору характеру і використання окремих видань, що і свідчить про потенційні можливості образотворчих видань.

Закони сприйняття мистецтва, його вплив на особистість визначаються багатьма факторами. Існує інтерес як до окремих видів мистецтва, так і до мистецтва загалом. Рівень підготовки користувача та його сприйняття творів образотворчого мистецтва має широкий діапазон: від глибокого усвідомленого захоплення даним видом мистецтва до повного заперечення будь-яких жанрів, шкіл, напрямів, творчої манери художника того ж виду мистецтва. Суб'єктивний характер впливу мистецтва на особистість, різний рівень естетичного відношення до дійсності визначає поєднання в одній людині таких протилежних якостей, як досконале багатоаспектне знання одного напрямку мистецтва і повне незнання іншого, небажання зрозуміти діячів цього напрямку, активне несприйняття його творчості. Така подвійність інтересів становить завдання створення літератури комплексного характеру, що дозволить формувати відношення до мистецтва як складної багаторівневої системи.

Вітчизняний репертуар образотворчих видань у загальнотипологічному плані досліджений недостатньо. Це пояснюється об'єктивними причинами: недостатньо розроблена типологія книги, слабе вивчення окремих періодів розвитку мистецтва, багатьох напрямів сучасного мистецтва. Тому проблеми бібліографії образотворчих видань нерозривно пов'язані із загальними проблемами національної бібліографії на сучасному етапі — це накопичення, збереження та введення в науковий, культурний обіг інформаційної спадщини, розроблення теоретичних та методичних засад мистецької україніки на основі узагальненого досвіду світової бібліографії.

Контингент споживачів, які використовують джерела інформації з питань образотворчого мистецтва, — це художники, мистецтвознавці, режисери кіно, театру, історики, етнографи, працівники музеїв, культурологи, працівники архівів, студенти та ін. Майже 80 % запитів користувачів бібліотек з питань образотворчого мистецтва — тематичні, що потребують складного бібліографічного пошуку. При опрацюванні великого масиву документів для виконання тематичного запиту можуть виникати проблеми:

- наукова атрибуція та бібліографічний опис аркушевих образотворчих видань, які потребують помітного наукового опрацювання у найкоротший час з метою дослідження фонду, донесення інформації до користувачів та мобільного введення їх у науковий обіг;
- достовірність чи недостовірність інформації стосовно дати народження художника, ініціалів, місця навчання тощо;
- професійна підготовка співробітників, що не лише опрацьовують спеціалізовані фонди образотворчих видань, а й використовують їх при здійсненні тематичного бібліографічного пошуку для задоволення інформаційних потреб читачів у галузі мистецтва.

Розглядаючи й аналізуючи будь-який вид образотворчих видань, можна із впевненістю сказати, що кожен із них — це своєрідний архівний документ, джерело інформації візуального характеру, яке містить значний документально-інформаційний потенціал, що допомагає при вирішенні наукових, мистецтвознавчих питань.

Для максимального збереження інформаційних джерел необхідно поступово переводити в електронні версії насамперед раритетні матеріали, а також великоформатні та аркушеві видання, що є не дуже зручними у користуванні та швидко псуються, створювати тематичні бази даних, максимально використовуючи різноманітні джерела інформації, іконографічні картотеки, оперативно вводити зібрану інформацію в науковий обіг.

Інакше кажучи, завданням бібліотеки є не тільки накопичення та зберігання величезного масиву інформаційних ресурсів, а й розробка нових форм і методів доведення інформації до споживачів.

Із викладеного вище зрозуміло, що на всіх етапах розвитку бібліографії образотворчих видань України простежується копійка праці науковців, дослідників, співробітників бібліотек над виданнями образотворчого характеру. Саме завдяки енергійній праці професіоналів або просто любителів мистецтва не зникли з обігу раритетні видання, які зберегли наукову та художню цінність для нащадків. Завдячуючи потужній праці цих людей, а, загалом, і свідомого народу, що завжди відстоював і буде відстоювати свій національно-культурний потенціал, можна сподіватися на розвиток бібліографії образотворчого мистецтва в майбутньому.

На сучасному етапі електронно-технічні мережі провідних бібліотек України набирають обертів, що в подальшому доцільно застосовувати і в практичній діяльності регіональних наукових бібліотек. Це допоможе вирішити проблему єдиної електронної мережі в галузі бібліографії образотворчих видань України. Ті надбання, які вже здобуті в цій галузі, використовуватимуться споживачами інформації і надалі, бо твори образотворчого мистецтва не старіють, а з роками тільки набувають художньої та мистецької цінності.

Можна передбачити, що майбутній розвиток української національної культури визначатиметься насамперед поглибленням історичного та культурного самопізнання. За умов демократизації суспільного та духовного життя, утвердження свободи творчості буде забезпечена конкуренція різних напрямів, тенденцій, шкіл. Одним із найважливіших завдань є найширше прилучення до інформаційного та художнього досвіду, адаптація до світових глобалізаційних процесів, співучасть у міжнародному культурному обміні; «входження в культурний час світової історії, поєднання імпульсів світового культурного життя з усвідомленням і використанням резервів національних і культурних традицій і надбань, можливостей національної духовності і ментальності — за умов під-

вищення якості духовного життя і орієнтації на створення оригінальних художніх цінностей, що мають значення для всього людства: оскільки саме це останнє і є ознакою зрілості етносу» [6, 106].

Отже, можна сподіватися, що розквіт українського національного мистецтва і бібліографії видань образотворчого мистецтва, обов'язково відбудеться. Звичайно, важко зараз передбачити їх конкретні форми, напрями художніх пошуків та характер здобутків, але вже зараз спостерігається розкріпачення творчої уяви, збагачення творчого арсеналу, розширення діапазону художніх мистецьких напрямів, що знаходить своє відображення у виданнях образотворчого мистецтва.

Все це, разом узятє, має підняти рівень нашої національної культури в умовах сучасних глобалізаційних процесів, забезпечити її новий історичний злет.

1. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва // Наука і культура. Україна. Щорічник. — К., 1990. — Вип. 24. — С. 234.
2. *Антонович Є.* Декоративно-прикладне мистецтво / Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. — Л., 1992.
3. *Белічко Н.* Мистецтвознавча атрибуція як невід'ємна частина наукової каталогізації видань образотворчого мистецтва // Бібліотечно-бібліографічні класифікації та інформаційно-пошукові системи: міжнародна наук. конф. 10–12 жовтня. 1995 р. — К., 1995. — С. 94–95.
4. *Васильєв О.* Інформаційні продукти та бази даних Книжкової палати України // Вісник Книжкової палати. — К., 1997. — № 10. — С. 10–14.
5. *Гутник Л.* Образотворчі видання фонду сектора естампів та репродукцій НБУВ // Наукові праці НБУВ: Бібліотека. Наука. Культура. Інформація. — К., 1998. — Вип. 1. — С. 129–133.
6. *Дзюба І.* Культурна спадщина і культурне майбуття // Наука і культура. Україна. Щорічник. — К., 1990. — Вип. 24. — С. 105.
7. *Дзюба І.* Між культурою і політикою. — К., 1998. — С. 23.
8. *Кириченко Л.* Добір матеріалу до державних бібліографічних покажчиків України «Літописів» // Вісник Книжкової палати. — 2003. — № 8. — С. 11–12.
9. Книга: Энциклопедия / Ред. кол. И. Е. Баренбаум, А. А. Беловицкая, А. А. Говоров и др. — М., 1999. — С. 236.
10. Книговедение. Энциклопедический словарь / Ред. кол. Н. М. Сикорской (гл. ред.) и др. — М., 1982. — С. 205.
11. *Світайло С.* Роль мистецтва у формуванні світогляду // Вісник книжкової палати. — 2005. — № 5. — С. 40–41.

*Марина Юр
(Київ)*

КОНСТРУКЦІЯ МОТИВУ «КВІТКИ» В УКРАЇНСЬКИХ СЕЛЯНСЬКИХ РОЗПИСАХ ТА БЕЗПРЕДМЕТНОМУ ЖИВОПИСІ 1910–1920-х РОКІВ

Квіти є одним з органічних складових українського селянського житлового простору, їх використовували в обрядах і звичаях: «старанно засушеними чорнобривцями, васильками, гвоздиками обкладали образи» [1, 113]; дівчата вплітати квіти у вінок, чільне місце в якому належало барвінку — символу кохання; під подушечку немовляти клали чебрець, м'яту, материнку тощо; біля хати та воріт висаджували мальви як оберіг; піч і стіни хати [2], дерев'яні меблі та посуд [3] розписували квітами; квіти вишивали на рушниках і сорочках [4], ткали на килимах. Квіти — найбільш інтерпретований об'єкт у декорі селянського житлового простору, їх можна вважати культурним кодом української нації, оскільки такий художній образ складає основу більшості типів орнаментів народного мистецтва.

«Орнамент в большей мере, чем любой вид изобразительного творчества, живет условными, а не натуральными формами, которые давно утратив семантический смысл, представляют декоративную сущность» [5, 219]. Орнаментальна система українського селянського мистецтва була одним із джерел розвитку багатьох напрямів авангарду 1910–1920 років [6]. У сюжетній лінії картин М. Синякової, В. Єрмилова, Б. Косарева, В. Пальмова, М. Андрієнка-Нечитайла, М. Бутовича, А. Петрицького, Г. Нарбута органічно вплетені цитати оригіналу — натурні чи стилізовані зображення квітки селянського мистецтва. У полотнах В. Бурлюка «Квіти» (1912) і О. Богомазова «Натюрморт» (1914) стилістична єдність з орнаментом виявляється на рівні ритмічної організації пластичних форм у просторі, натомість у безпредметних композиціях О. Екстер, К. Малевича,

С. Делоне, Б. Косарева, Н. Генке-Меллер та інших простежується зв'язок із селянським мистецтвом через архітектоніку орнаменту, культуру кольору, художню образність мотиву.

На шляху до абстракції живопис піддавався вибуховим змінам, що, здавалося б, руйнували всі колишні закони, неперервність форми й гармонію: «... безпредметний живопис, — говорив В. Кандинський, — не є викреслення всього минулого мистецтва, а лише незвичний і першочерговий важливий поділ старого стовбура на дві головні гілки, без якого формування крони зеленого дерева було б неможливим» [7, 55]. На початку 1910-х років він для себе визначив, що орнамент є метою безпредметного мистецтва [8, 107], і руйнація орнаменту як такого була одним із завдань абстракціонізму. В. Кандинський шукав пластичну мову, яка б не містила ознак орнаменту. Проте відштовхуючись від орнаменту, митець формував свою абстрактну мову: «Я часто зарисовывал эти орнаменты, никогда не расплывавшиеся в мелочах и писанные с такой силой, что сам предмет в них растворялся» [7, 37]. Власне перехід до нефігуративної, безпредметної образотворчості (1914–1915) заклав підвалини тих напрямів, що надалі будуть визначальними спочатку у європейському, а потім і в світовому мистецтві.

Гіпотеза даного дослідження полягає в тому, що абстракція (умовна форма) вже існувала протягом тривало часу в декоративному мистецтві, і в еволюційний період модернізму орнамент мав певний вплив на розвиток пластичної лексики безпредметного (абстрактного) живопису. Для підтвердження гіпотези звернемося до українського селянського орнаменту, а саме конструкції мотиву «квітки» розписів (стінописів, мальовок та розписів дерева) і прослідкуємо чи можлива була її трансформація в безпредметних композиціях К. Малевича «Супрематизм (Червоний хрест на чорному крузі)» (близько 1915) та О. Екстер «Сине-біле-червоне біле-сине-червоне» (1916–1918), «Кольоровий динамізм» (1916–1917), «Кольорові ритми» (близько 1918).

Відомо, що квітка як складова українського рослинного орнаменту в різних видах народного мистецтва мала широкий діапазон засобів вираження, що зумовлювалися композиційною ідеєю твору, матеріалом і технікою виконання. Але, дослідження *конструкції* квітки здійснювалося побіжно. Відомо також, що «провідною ідеєю» художників супрематизму є ідеальна *конструкція* з геометричних і хроматичних правильних елементів, які є універсальними в точних живописних формулах і композиціях, тоді як формотворчі принципи безпредметних композицій художників-авангардистів О. Екстер, К. Малевича досі не встановлено.

За термінологічним означенням *конструкція* (лат. — *constructio*) — будова, улаштування, взаємне розташування частин будь-якого предмета і т. д., що визначений його призначенням [9, 303]. В образотворчому мистецтві конструкція — це тип структури із функціональними зв'язками між елементами. Конструктивні та змістовні зв'язки складають цілісність композиції, а її структуру — співвідношення цілого і частин за єдиним законом формоутворення [10, 58]. Як зауважує М. Волков, частини конструкції можуть доповнюватися або змінюватися без порушення її функціональної єдності [11, 7].

Формотворчий принцип конструкції «квітки», що є компонентом основних мотивів українського рослинного орнаменту — вазон, букет, гілка, віночок, бігунець і тощо, визначається специфікою художньо-образної мови, яка ґрунтується на відображенні її природних реалій чи стилізовано-абстрагованих форм. У селянській творчості наслідування природних форм укладалося в межі добре знаних квітів: дзвіночків, жоржин, гвоздик, маків, ромашок, «туліпанів», «фіялочок» тощо [12, 288, 290, 292, 293]. Натомість їх творче переосмислення, узагальнення і втілення в декорі сприяло розвитку розмаїтого художньо-образного ряду, в якому квітка набувала абстрагованих форм. Цей різновид квітки не мав чітко визначених ботанічних ознак, а був продуктом фольклорно-естетичної селянської творчості, у якому поєднувалися абстраговані та натурні форми. «Створюється враження, — пише О. Найден стосовно квітів у стінописах, — що тут фігурує одна й та ж квітка, зображена на різних стадіях цвітіння (від ледь розтуленого бутона до цілком сформованої квітки), побачена в різних ракурсах [13, 90–91]. У селянському мистецтві абстрагований тип квітки поділяється на два композиційні модулі. Перший — це квітка, прототипом якої слугували натурні обриси мальви, ромашки, барвінку тощо, зображена розкритою (в анфас), а її конструкція була основана на принципах симетрії відносно осьових. До даного типу конструкції належать: розетка, ружа, рожа, зірка тощо [12, 293, 316]. Формотворчі принципи другого типу квітки, намальованої в профіль (ніби в розріз), базувалися на симетрії відносно вертикальної вісі та асиметрії відносно горизонтальної. Учені вважають, що даний тип квітки уподібнений до умовно розрізаного тюльпана [12, 324], будяка [14, 12], бутона [13, 96] чи цибулі, у ньому чітко простежуєть-

ся ієрархія елементів: композиційним центром є осердя, яке обрамовують різні за розміром, конфігурацією і напрямком розташування пелюстки. Пластичне рішення осердя і пелюсток квітки в одних випадках визначено ботанічною формою, в інших — довільним компонованням елементів. Номінація даного різновиду квітки в Україні має локально-регіональні відмінності: у писанкарстві — «туліпан» [12], петриківських розписах — «цибулька», керамічних розписах Поділля — «виліги». В Угорщині він відомий як плід гранатового дерева, а у західноєвропейському ткацтві та вибійці XV ст. має назву «гранатовий узор» [13, 96]. Г. Павлуцький стверджує, що походить цей елемент від орнаментів Індії, малої Азії, середземноморських країн, Кавказу [15, 23].

У настінних розписах художня система орнаментики заснована на мінімальних засобах вираження, зумовлених характером оздоблюваної поверхні, графічною манерою виконання декору, в якому головна роль відводиться лінії та плямі, обмеженою палітрою кольорів із відповідною тональною градацією, але без гри світлотіні. У стінописах формотворчі принципи конструкції квітки, зображеної анфас і у профіль, мають широку градацію пластичних форм.

Відтворення натурних обрисів квітів у стінописах не досить типове явище, але їх зображення, як і запозичених квітів лотоса, «турецької гвоздики», крину [13, 96], застосовуються, здебільшого, у фризових, менше композиційно-замкнених композиціях, завдяки чому вони набувають силуетних обрисів. Натомість широкої популярності в орнаменті стінописів отримав прийом стилізації, завдяки якому квіти набували абстрагованого вигляду. Як зазначав Є. Берченко, квіти умовної форми дають найрізноманітніші барвні плями в розписах [14, 12].

Конструкція мотиву квітки, зображеної анфас, має традиційне поєднання елементів (осердя і обрамовуючі пелюстки). Розміри осердя можуть змінюватися від крапки до крупної округлої плями, що впливає на пластичні форми його обрамування. При невеликих розмірах осердя основна увага приділяється пелюсткам, і така квітка наближається до форми восьмипелюсткової зірки, а крупна пляма перцептуально виступає центром композиції та доповнюється пелюстками лінійного плану (сонце з променями). На Уманщині початку 1920-х років, — як зазначає О. Найден, — найбільш поширеною «мотивною одиницею» вазонів був бутон, конструкція якого формувалася з округлого осердя та двох пелюсток, вигнутих навколо півмісяцем або відігнутих назад, і була позбавлена складності, але одночасно вражала графічною виразністю [13, 96].

У стінописах конструкція квітки визначалася її рольовою позицією в мотиві та місцем в архітектурному просторі. Мотивом «вазон», що є узагальненою і модифікованою схемою «дерева життя», прикрашали піч, простінки між вікнами. У вазоні диференціація формотворчих принципів конструкції квітки визначається місцем розташування. Відтак квітка, що вінчає мотив, має крупнішу форму, а на бокових гілочках меншу, всередині мотиву простір заповнюють дрібніші квіти. Головні позиції в мотиві належать квітам, зображеним у профіль, іконографія яких у художній системі стінописів розмаїтіша. Конструкція даного типу квітки продовжує векторність загальної схеми мотиву, що не відбувається з квітами, зображеними анфас, оскільки в їх конструкції закладений центричний формотворчий принцип, який відповідає статистиці. «Вазон», прикрашений квітами силуетного обрису (у профіль), сприяє умовному розширенню простору декорованої площини.

Мальовки, що набули розвитку в селянському побуті кінця XIX — початку XX ст. як різновид образотворчого фольклору, функціонували в якості імітованої орнаментики стінописів на листках паперу, згодом набули диференційованого характеру. Одні з них призначалися для наклеювання на печі, між вікнами, інші — у запічку, треті прикріплювалися уздовж полицок для посуду, і кожна з мальовок мала свій, відмінний за композицією, орнамент і свій постійний розмір, а також місце розташування [16, 9]. У зв'язку із цим їх виконували в уже встановленому потребамі форматі та широко продукували, не зважаючи на обрядово-календарні періоди селянського життя. Кожна мальовка не лише підкреслювала конструкцію хати, але й замінювала собою певний елемент її оздоблення. Мальовку, композиція якої уподібнювалася килиму, кріпили над ліжком, для полицки малювали стрічковий орнамент, фризовий прикрашав шпалери під вікнами, композиційно замкнені частини печі. Квіткові мотиви у всіх видах мальовок здебільшого відтворювали натурні обриси природних реалій з дещо більшою їх деталізацією ніж у стінописах, це дозволяли робити техніка виконання та матеріал. У даному виді творчості натурні образи квітів превалювали над абстрагованими, які малювали як локальну пляму.

У розписах селянських скринь, мисників, полиць, пасківників, тарілок тощо улюбленими елементами декору були також квіти. Серед зображень, уподібнених натурним реаліям, перевагу

віддавали мальві, троянді, маку, півонії, айстрі, ромашці, лілеї, тюльпану, дзвіночку, виконаних у живописній манері, але найбільшим регіонально-стилістичним розмаїттям вирізнялися абстраговані форми квітів, основу конструкції яких складали мотиви, мальовані анфас і у профіль, із властивим площинно-декоративним трактуванням.

Формотворчі принципи конструкції квітів, що зображалися анфас, полягали в характері будови основи — округлої плями та її подальшої деталізації, завдяки чому виокремилися два різновиди даної форми: квіти «ружі» і квіти «яблука». Квіти «яблука» мали досить узагальнені обриси — округла пляма локального червоного відтінку, верхню частину якої прикрашало суцвіття (дугоподібний мазок чорного кольору), а середину — декілька видовжених тонких мазків такого самого відтінку. Іноді «яблуко» навколо прикрашали краплевидні, дугоподібні мазки, посилюючи контраст форми загальної конструкції мотиву. У даній квітці важливим є формування основи (плями) на рівні мазка, де в одних випадках спостерігається накладання мазка за доцентровим принципом, в інших — по вертикалі.

Квіти «яблука» майже ніколи не були самостійним елементом композиції, а органічно доповнювали орнаментальні мотиви розписів — вазон, віночок, гілка, бігунець. Найперше їх використовували в системі стрічкового орнаменту полиць, наличників та карнизів мисників, лиштви і бордюрів на боках весільних скринь, вінчиках тарілок. Натомість квіти «ружі» малювали в мотивах композиційно замкнутого орнаменту, який використовували як центр розпису і яким прикрашали, здебільшого, фасадні площини (прямокутні чи квадратні) весільних скринь, бамбетлів, ліжок, мисників. Конструкція квітки «ружі» будується на центричному формотворчому принципі та симетрії, який підпорядковує всі елементи форми. Загальні обриси цієї квітки доповнюють різноманітні за пластичною мовою елементи, надаючи художньому образу стилістичної виразності, вишуканості.

Образ зображених у профіль квітів, які на Катеринославщині називали «цибульки», тісно переплітається з місцевою флорою. Конструкція даного мотиву визначається двома композиційними модулями: пляма, обриси якої уподібнені багатопелюстковій квітці з пишно декорованим осердям, плями, силует яких повторюють натурні обриси тюльпана, дзвіночка тощо зі складним внутрішнім декором або без нього.

Квіти, як і вся орнаментальна система селянських розписів, мали імпровізований характер, зберігаючи чітку послідовність їх виконання. Разом із тим вони набували площинно-декоративного трактування як у живописній, так і графічній манері виконання. У розписах по дереву [17] майстер починав малювати композицію без попереднього ескізу, розмічаючи поверхню однотонними округлими (для квітів) плямами, що згодом покривалися меншими різноманітної конфігурації плямами, штрихами, цятками, кривульками, трикутниками, потім домальовував інші елементи орнаментального рапорту чи загальної композиції. У стінописах розпис переважно розпочинали зі зв'язуючих елементів (стовбур, гілки, пагінці), завершуючи мотив квітами, бутонами, листками і т. ін. Натомість у мальовках починали з накладання мазків, що утворювали квітку, а потім переходили до інших елементів композиції.

Із проведеного аналізу стає зрозумілим, що конструкція мотиву квітки в селянських розписах на стіні, по дереву та на папері визначалася композиційним модулем, зумовленим формотворчими принципами передачі форми — анфас, у профіль та комбінуванням їхніх елементів, а також природних реалій. Ступінь абстрагованості самої форми та її елементів мав досить широкий діапазон, на що могли звертати увагу художники, і, напевно, був одним із джерел розвитку лексики безпредметного живопису 1910–1920 років. Розглянемо формотворчі принципи безпредметних композицій О. Екстер та К. Малевича.

О. Екстер, творчість якої тісно переплітається з українським образотворчим фольклором, залучала до створення нової пластичної мови безпредметного живопису формотворчі й колористичні принципи селянського мистецтва, зокрема розписів [18, 363]. В образному вирішенні полотна «Сине-біле-червоне біле-сине-червоне» (1916–1918) художниця звернулася до контрасту форм (коло, вигнуті прямокутники) і кольоротонових сполучень (зелений і червоний, жовтий і синій, чорний і білий), руху як фактору виразності пластичних форм, новизни мотиву, що властиві образотворчим засобам селянського мистецтва. Формотворчі принципи даної композиції визначаються конструкцією, подібною до конструкції мотиву «квітки», що зображена у профіль і характерна розписам весільних скринь, але підпорядкована ідеї твору. У безпредметній композиції умовно виділений центр — округла пластична форма зеленого кольору із червоною смугою, яка

ділить її навпіл, яку «огортають» правильні й вигнуті дугоподібні прямокутники, сегментовидні форми заповнюючи простір полотна, поділений діагонально на білу та чорну частини. Пластичним формам, що обрамовували центр, художниця надала нового імпульсу — вони не мали місця з'єднання з ним і «відриваючись», заповнювали вільний простір площини. Введення нових векторів «руху» форм призвели до «розбалансування» стійкої конструкції мотиву. Вказані чинники сприяли розвитку формотворчих принципів безпредметної композиції, за якими по-новому будувалася конструкція пластичних форм у просторі. Якщо в попередній картині «прочитувалися» загальні обриси конструкції мотиву «квітки», то у наступних — «Кольоровий динамізм» (1916–1917), «Кольорові ритми» (близько 1918) — збережена лише конфігурація пластичних форм, які повністю її нівелювали завдяки новому експерименту — заповненню простору полотна різновекторними елементами без чітко виділеного центра.

У безпредметній композиції «Кольорові ритми» (1917) О. Екстер продовжила експеримент із простором, у якому був застосований фронтальний композиційний прийом, завдяки чому пластичні форми конструкції, подібної до конструкції квітки, зображеної анфас, майже повністю заповнили простір, а зміщений центр (округла пляма, форма якої подібна до осердя квітки) до верхнього кута полотна надав композиції вираженої динаміки. У картинах «Абстракція» (1917), «Абстракція» (близько 1918) зміщення центра, напрямку і конфігурації обрамовуючих його пластичних форм призвів до нових формотворчих принципів конструкції.

Якщо в безпредметних композиціях О. Екстер можна прослідкувати формотворчі принципи конструкції квітки розписів весільних скринь, то у живопису К. Малевича спостерігаються прийоми, властиві стінописам з їхнім графічним вираженням на білому тлі й філософією фольклорно-обрядового життєвого циклу. Прийом «рознесення» в просторі елементів конструкції квітки в безпредметних композиціях К. Малевича здобув більш радикального вираження. Художник вважав, що «простір є місткістю без виміру, в якій розум залишає свою творчість» [19, 3]. «Чорний квадрат, чорне коло, чорний хрест» (1915) стали першими творчими першоформами в першопросторі. К. Малевич добре знав українське селянське мистецтво (а часом практикував), оскільки разом із сім'єю до 18 років проживав у селах Поділля та Слобожанщини. У безпредметних композиціях він і експериментував із першоформами образотворчої селянської творчості: у вишивці, ткацтві — хрест, лінія, квадрат, розписах — округла пляма. Власне округла пляма була першоформою у квітці, яку в подальшому декорували дрібнішими елементами, створюючи вишуканий художній образ, або вона слугувала осердям квітки. Осердя — це частина рослини, в якій зароджується життя, воно є біологічною «матрицею». Можливо такий філософський аспект і враховував К. Малевич у вирішенні простору безпредметних композицій, в яких наявна одна форма — «Чорне коло» (1920), «Чорний квадрат» (1915) і т. д. чи їх розмаїте комбінування. У картині «Супрематизм (Червоний хрест на чорному крузі)» (близько 1915), у верхній її частині, зображене чорне коло на тлі білого відтінку. Воно зміщене відносно вертикалі, вздовж якої намальовано червоний хрест, що нижнім кінцем ніби «опирається» на нахилені прямокутники. У даній конструкції поєднання пластичних форм наближене до мотиву «квітки» зі стеблом і листками. Коло є основною частиною власне квітки, а його активне використання К. Малевичем у безпредметних композиціях дає підстави говорити про те, що у живописі даний мотив втрачав принципи формотворення, проте трансформація його елементів і розташування їх у просторі набували нового імпульсу в картинах. Художник надав формам «можливості вільного лету» в просторі, але в багатофігурних композиціях підпорядковував їх єдиному вектору — «Супрематична композиція» (1910), «Супрематизм» (1916), «Супрематизм» (1920).

Окрім розглянутих полотен О. Екстер і К. Малевича потребують подальшого вивчення їхні інші твори, а також картини художників, у творчості яких мали місце програмні експерименти в безпредметному (абстрактному) живописі, зокрема Б. Косарева, А. Петрицького, Н. Генке-Меллер, В. Баранова-Россіне, С. Делоне, В. Меллера, К. Редько, В. Єрмилова, М. Андрієнка-Нечитайла та інших. Складовими безпредметних композицій цих художників є різні абстрактні форми [20]. Зрозуміло, що митці не завжди зверталися до творчості українських селянських майстрів у пошуку нової пластичної мови безпредметного живопису, але в ряді їхніх картин, у яких до програмних експериментів залучався український образотворчий фольклор, можна простежити формотворчі принципи мотивів орнаменту.

Отже, на основі даного дослідження встановлено, що конструкція мотиву «квітки» в селянських розписах на стіні, по дереву та на папері мала три композиційні модулі, зумовлені формотворчими принципами, — зображенням квітки анфас і у профіль, а також комбінованим, у якому можуть поєднуватися геометричні форми, натурні або абстраговані обриси кількох природних реалій.

Проведений аналіз надає підстави стверджувати, що художниками, які працювали над пошуком нової пластичної лексики безпредметного живопису 1910–1920 років, здійснено трансформацію конструкції квітки в безпредметній композиції, що мало вплив на розвиток нової формотворчої системи. Також, у безпредметний живопис було інтегровано культуру українського образотворчого фольклору, що збагатило європейський художній процес.

Квітка як символ цілісності буття в контексті її трансформації в селянському і професійному живописі формувала їх образний ряд. Орієнтація на традицію сприяла наповненню мотиву обрядово-декоративною сутністю в українському образотворчому фольклорі, але в безпредметності її взаємодія з перцептуальним простором сприяла зміні якісного стану і набувала нових рис, що руйнували орнаментальну систему як архетипну структуру.

1. *Вовк Х.* Студії з української етнографії та антропології. — К., 1995.
2. *Безжович А.* Український народний настінний розпис // НТЕ. — 1957. — № 4. — С. 121–128; *Космина Т.* Сільське житло Поділля. Кінець XIX–XX ст. — К., 1980; *Найден О.* Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція. — К., 1989; *Самойлович В.* Українське народне житло (кін. XIX — поч. XX ст.). — К., 1972.
3. *Юр М.* Роль М. Біляшівського у збереженні української селянської матеріальної культури: колекція мальованого дерева // Перші читання пам'яті М. Ф. Біляшівського. Матеріали наукової конференції 22 червня 2005 р. — К., 2006. — С. 24–28.
4. *Кара-Васильєва Т.* Полтавська народна вишивка. — К., 1983.
5. *Сарабянов Д.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. — М., 1989. — С. 219.
6. *Александра Экстер: Путь художника. Художник и время.* Авт. сост. Г. Ф. Коваленко. — М., 1993. *Коваленко Г.* «Цветовая динамика» Александры Экстер (из бывшего собрания Курта Бенедикта) // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. — Ежегодник 1994. — М., 1996; *Горбачов Д., Найден О.* Малевич мужицкий // Хроніка 2000. — 1993. — № 3–4 (5–6). — С. 210–231; *Кара-Васильєва Т.* Народне мистецтво і художники авангарду // Народне мистецтво. — 2001. — № 3–4 (15–16). — С. 14–17.
7. *В. Кандинский.* Текст художника. Ступени / Точка и линия на плоскости. — С.Пб., 2003.
8. *Ornament and Abstraction. The Dialogue between non-Western, modern and contemporary Art. Catalogue / Edited by Markus Brudnerlin, Fondation Beyeler.* — Germany: DUMONT, 2001. — P. 107.
9. Современный словарь иностранных слов: Ок. 20000 слов. — С.Пб., 1994. — С. 303.
10. *Шорохов Е.* Композиция: Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. — М., 1986.
11. *Волков Н.* Композиция в живописи. — М., 1977. — С. 7.
12. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). — Київ; Ніжин, 2005.
13. *Найден О.* Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція. — К., 1989.
14. *Берченко Є.* Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. — Х., 1927.
15. *Павлуцький Г.* Історія українського орнаменту / 3 передмовою Миколи Макаренка. — К., 1927.
16. *Бутник-Сиверський Б.* Народные украинские рисунки. — М., 1971.
17. *Риженко Я.* Українські скрині // Наукові архівні фонди рукописів та фонд описів ІМФЕ НАН України. — Ф. 1–4, од. зб. 319, арк. 23 [1929 р.].
18. *Коваленко Г.* «Цветовая динамика» Александры Экстер (из бывшего собрания Курта Бенедикта) // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. — Ежегодник 1994. — М., 1996. — С. 363.
19. *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. — М., 1916.
20. *Юр М.* Абстрактні форми у роботах художників-експресіоністів початку XX ст. // Мистецтвознавство України: 36. наук. праць — К., 2006. — Вип. 6–7. — С. 434–435.

ТЕАТРОЗНАВСТВО ТА КІНОЗНАВСТВО

*Олександр Безручко
(Київ)*

НАЦІОНАЛЬНІ АСПЕКТИ ПЕДАГОГІЧНОГО МЕТОДУ О. ДОВЖЕНКА

Уроки Довженка не були показовими, власною поведінкою Олександр Петрович в звичайних життєвих ситуаціях привчав молодих режисерів за будь-яких обставин не втрачати людської гідності — поважати своїх батьків [3, 398], кохати, співати, любити природу, тобто залишатися людиною.

Ще під час викладання в житомирському Другому вищому початковому училищі (ЖДВПУ) Довженко на уроках привчав не лише малювати з природи, а «знаходити красиві лінії в кожній людині. Якось у дівочому класі Олександр Петрович запропонував змалювати шию однієї учениці, яку всі вважали дуже невродливою. Весь клас по-новому глянув на дівчину, а вона, до того замкнута, невесела, ніби ожила» [4, 126].

Все своє життя О. Довженко не любив слова «кінофабрика» чи «кіностудія», а завзято наполягав на «храмі мистецтва» і намагався прищепити це відчуття своїм учням. В. Іванов пригадував: «Олександр Петрович і взимку, і влітку, заходячи до студії, завжди однією рукою знімав капелюх, а другою відчиняв двері. Так привчилися й ми — знімали шапки ще перед дверима студії» [3, 395]. «Олександр Петрович знав, що на студії минає більша частина нашого життя, тому намагався створити навколо нас таку атмосферу, що відповідала б творчості, і при цьому надавав великого значення дружбі в колективі й тиші в павільйонах. Олександр Петрович не допускав, щоб інтимна творчість акторів супроводжувалася грюкотом молотків і вищанням циркулярної пилки: він вимагав «хімічної тиші» [3, 396].

Довженко завше звертав увагу учнів на відповідність акторів національному типажу: «У кіно повинні потрапляти найбільш характерні, типові індивідуальності, що втілюють у собі красу національного типу, його еталон. Кожна національність за століття існування виробила особливі риси та властивості статури, кольору волосся, характеру, ходи, трудових звичок, соціальних прикмет, віку. Акторів я розшукував у гушавині народних мас, розвивав те, що їм дала природа, виявляв їхні здібності, різні для різних жанрових задач, і зводив їх у ракурс поетичності. Це однаково стосувалося і негативних, і позитивних персонажів» [5, 192].

Один із режисерів-лаборантів В. Галицький згадував, як Довженко багато розповідав про народ, узагальнений образ і типаж українця, характерні особливості спілкування дідів, яких митець полюбляв зображати у своїх фільмах. Знаходимо підтвердження цьому постулату і в самого Олександра Петровича, який у статті «Фільм про народного героя» зазначав: «В роботі над фільмом я приділив дуже багато уваги українському фольклору» [6, 116].

Серед великої кількості типажів Довженко навчав як київських, так і московських учнів відокремлювати найбільш характерні образи [1, 14].

За даними НКВС, митець під час завершення роботи над кінофільмом «Щорс» висловлював побоювання з приводу ситуації, яка склалася в українському кінематографі: «Чому в Грузії кіно роблять грузини, у Росії — росіяни, а на Україні й грузини, і росіяни, і євреї, але тільки не українці... якщо грузин, росіян й євреїв з кіно вигнати, то тоді зовсім нікому буде працювати в кіно України — українців то й немає! І він зробив висновок, що це зроблено навмисно, щоб українці не вирости, щоб обмежити культурний процес, що навмисно не готувалися національні кадри» [7, 4].

Після тріумфального завершення «Щорса» він прагнув змінити ситуацію, коли «української культури немає», «українську культуру загнали в гопаки й шаровари» «українською культурою бояться займатися», «на кожного творця української культури дивляться як на потенційного ворога» [7, 5–6].

Для відродження українського кінематографа О. Довженко вважав за необхідне:

1. Створення українських за духом фільмів («Тарас Бульба», «Богдан Хмельницький», «Доля поета», «Борислав сміється» та ін.), які б сприяли зростанню національної самосвідомості українців.

2. Створення цих фільмів не «заїжджими гастролерами з Москви», а в переважній більшості українськими режисерами, сценаристами, операторами і акторами.
3. Відновлення системи виховання українських митців (режисерів, акторів тощо).

Як художній керівник О. Довженко планував докорінно змінити кіностудію, аби вона здобула «своє творче обличчя — те, чого їй досі бракувало» [8], перетворилася на справжню національну студію, де у фільмах молодих українських кінорежисерів знімалися б переважно українські актори. Так, перед режисерами фільму «Борислав сміється» Г. Ігнатовичем і В. Кучвальським [9] Олександр Петрович поставив завдання «створити ювілейний фільм силами українського акторського колективу» [10].

Про те, якою хотів бачити Київську кіностудію О. Довженко, довідуємося з його новорічного побажання: «Щоб сім чи вісім фільмів, що випускатимемо ми в 1940 році, всі були восьми радісними святами нашої студії, щоб режисери не тікали з ними, як з недопеченими глевкими буханцями до Москви нишком од нас, а щоб у чистих сорочках показували свої фільми Вам першими в хорошому кінотеатрі, що ми його обов'язково збудуємо на студії цього року на 400 місць. Щоб бачили Ви наслідки всіх своїх трудів, раділи і росли, не забуваючи про свою мову, яка живе на студії чомусь лише у письмовому вигляді, як латинь... Щоб Комітет не прислав із Москви поганих сценаріїв, не примушував молодих режисерів їх ставити... Щоб легко йшли, не спотикаючись, ті, хто починає режисуру» [11]. Побажання Довженка в багатьох аспектах не втратило актуальності і в наш час.

Головною доктриною митця було максимальне сприяння національно свідомій молоді: «Що ж треба для здійснення цієї програми? Перше — необхідно, щоб колектив студії дружньо зустрів нових режисерів тт. Ігнатовича, Кучвальського, Зімгано, Вінярського і інших, і по-більшовицькому допоміг їм у створенні картини» [8].

Серед молодих режисерів, які заявили про себе у той час, слід відзначити М. Вінярського, учня Довженка по ВДІКу і РЛККФ. «Багато хорошого можна сказати про режисера Вінярського. В 1940 році він поставив художній нарис «Херсонес». Поетична мова нарису, знання «ремесла» дає підстави говорити про режисера Вінярського як про талановитого творчого працівника. Тепер Вінярський разом з автором працює над сценарієм «Командири» — про виховання середніх і молодших командирів Червоної Армії» [12]. Завідувач сценарним відділом студії О. Сирота зазначав: «Закінчив свій сценарій «Стеля миру» т. Вінярський. Студія сценарій прийняла. Це строго сюжетний, романтичний сценарій про наших радянських стратонавтів. Це сценарій про нових людей, що вміють революційно мислити і глибоко — людяно відчувати, про любов і дружбу радянських людей» [13].

Колишнього режисера-лаборанта В. Іванова студійці відносили до «людей безумовно обдарованих, здібних працювати на самостійній творчій роботі... Іванов написав сценарій «Здравствуй, Владивосток!» («Український драматург Іван Кочерга в співавторстві з Віктором Івановим, дав нам цікавий сценарій» [14]), «Брати» [15], короткометражний сценарій «Перехід через річку Сан» (затверджений Комітетом), «Маяк матері», тепер закінчує сценарій «Вулиці акацій» — про виховання молоді в умовах соціалістичної праці і побуту. Товариші, що близько знають Іванова, можуть посвідчити як чудово працює творча думка цієї людини» [12].

В. о. директора студії П. Юрко підтримував заходи О. Довженка щодо українізації та омолодження студії, «а також висування на самостійну роботу нових кадрів режисерів із числа других режисерів студії і запрошення в студію режисерів українського театру» [16]. Варто звернути увагу на останню фразу директора студії, сказану за тиждень до початку війни.

Отже, слід зазначити, що головною педагогічною доктриною Довженка було максимальне сприяння національно свідомій молоді і ренесансу системи української мистецької кіноосвіти.

Через ряд причин, головною з яких була війна, грандіозні педагогічні задуми митця були реалізовані лише частково. Як вважав І. Рачук: «Напевно можна сказати, якщо б війна не ввірвалася в життя країни, Довженко спромігся б дати українській кінематографії ряд талановитих молодих режисерів» [17, 99]. Додамо — не лише режисерів, а й акторів.

Навіть під час війни О. Довженко не припиняв опікуватися майбутнім української кінематографії і кінопедагогіки. «Після визволення Києва, — згадував учень Довженка по РЛККФ В. Іванов, — Олександр Петрович розгорнув переді мною плани створення нової великої української кінематографії та кіноінституту в Києві» [3, 401].

Але митцеві не дозволили не тільки відновити діяльність художнього факультету КДІКу, але й викладати у ВДІКу. Під час війни О. Довженко пережив тяжкий розгром свого сценарію

«Україна в огні» [18]. Після цього йому заборонили не тільки знімати фільми та друкуватися, але й викладати, як це було, наприклад, і з Л. Кулешовим.

Не маючи можливості виховувати учнів в офіційних навчальних закладах, О. Довженко з радістю допомагав молодим людям опановувати мистецтво кінематографа неофіційно.

Завдяки цим неформальним лекціям Довженка, Ю. Тимошенко, який «з першої зустрічі... був захоплений не тільки високою поетичністю натури Олександра Петровича, але й талантом Довженка-педагога» [19, 525], наприкінці війни продовжив «індивідуальне навчання» у майстра: «Завдяки надзвичайній любові Довженка до всього молодого в мистецтві і внутрішній потребі вчити молодь, я потрапив до числа молодих акторів, режисерів, письменників, яких він так щедро наділяв своїми мудрими порадами, з якими, не шкодуючи часу, провадив бесіди, як справжній учитель» [19, 526].

«Все написане, свої думки про мистецтво, — зазначав В. Іванов, — Довженко хотів передати молодій зміні, хотів продовжити своє життя в учнях, а не тільки в творіннях... Книжки і учні були для Довженка, так би мовити, запасом, резервом життя. Олександр Петрович збирався ставити «Поему про море» разом з Київською кіностудією. В групу хотів ввести 5–6 асистентів, які стали б ядром його творчої майстерні» [3, 402].

Певна річ, що О. Довженко з великою радістю відгукувався на запити молоді з України. Так, О. Муратова Довженко запримітив тому, що студент звернувся до нього українською [20, 58].

А через деякий час ладен був піти на конфлікт із С. Герасимовим, тільки б студенти-українці Олександр та Кіра Муратови потрапили до нього на зйомки «Поєми про море» [20, 58].

Немає сумніву, що, зважаючи на багатонаціональність вдківської майстерні, будь-кому Довженко не відмовив би у допомозі, хоча до української молоді, за спогадами О. Муратова, майстер ставився прихильніше: «Треба сказати, що я, завдяки своєму українському походженню, був у Олександра Петровича у «любимчиках». По-перше, я єдиний володів українською мовою, а йому час від часу дуже хотілося розмовляти рідною мовою. По-друге, він щиро вважав, що українець зовсім не так, як росіянин, сприймає світ. Він перший звернув мою увагу на те, що Гоголь, який все життя писав російською мовою, за способом мислення і внутрішньою сутністю залишався українцем» [20, 59].

Довженко вбачав різницю між українцями і росіянами не в побутовому контексті, а, як справжній філософ і митець, бачив, і головне, допомагав учневі побачити це в глибинному аспекті: «Саме Олександр Петрович привернув мою увагу до того, що два надзвичайно семантично близькі народи, російський і український, мають майже протилежний спосіб поетичного мислення» [20, 59].

Як згадував О. Муратов, з українськими студентами майстер був надзвичайно відвертий, адже розповідав про Центральну Раду, зустрічі зі Сталіним, «дуже багато міркував на українські теми, його надзвичайно мучило протиріччя між його комуністичними переконаннями і національною політикою партії комуністів... Вперше від Довженка я дізнався про творчість Хвильового, Блакитного, Підмогильного. Вперше й почув добрі слова про Скрипника і лайку у бік тільки-но реабілітованого Постишева» [20, 58].

Але головне, заради чого О. Довженко запросив до себе Олександра та Кіру Муратових, — передача досвіду на знімальному майданчику, адже, як вважав майстер, «всі, хто закінчує інститут кінематографії, повинні хоч би одну картину проходити асистентами у майстра. Це був би другий університет початківця» [6, 276–277].

Набутий на знімальному майданчику Довженка досвід допоміг подружжю Муратових в майбутньому стати видатними майстрами.

Слід відзначити, що для багатьох українських митців навчання на знімальному майданчику під керівництвом Довженка ставало другим університетом: «Після інституту потрапити до групи Олександра Петровича й навчатися у нього — було великим щастям. Через багато років я відчув це щастя» [21], — зазначав О. Мішурін.

Як згадував В. Левін, який після стажування в майстерні Г. Козинцева потрапив асистентом режисера в знімальну групу «Прощавай, Америко!», крім нього, асистентами та практикантами працювали майбутні відомі кінорежисери Р. Чхеїдзе, Т. Абуладзе, Л. Пчюлкін.

Студенти режисерської майстерні у Всесоюзному державному інституті кінематографії (ВДІКу), яких Олександр Петрович набрав за півтора роки до власної смерті, пишалися належністю до «Майстерні Довженка». Це був унікальний творчий колектив, у якому пліч-о-пліч навчалися хлопці і дівчата з України, Росії, Білорусії, Грузії, Естонії, Литви, Киргизії, Татарії, Узбекистану, Іспанії, Кореї, Німеччини, Чехії, Ірану, Польщі.

У вересні 1955, вже після початку навчального року, О. Довженко у кабінеті ректора Київського державного театрального інституту (КДТІ), прагнучи залучити до своєї майстерні талановитих українців, знайомився з київськими студентами, «розмовляв, просив їх зіграти якийсь епізод» [3, 403]. Саме завдяки додатковому пошуку до майстерні Довженка потрапив студент-першокурсник акторського курсу КДТІ М. Вінграновський [22, 231].

Одним з найголовніших завдань педагогічного методу Довженка було виховати насамперед Людину, а вже потім Митця. Так, наприклад, до наймолодшої на курсі Л. Шепітько (вона потрапила в майстерню шістнадцятирічною) Довженко ставився, як батько до власної дитини: «Сварив більше ніж інших, але й опікувався теж більше» [23, 4].

Хоча взагалі він любив усіх своїх учнів, незважаючи на їх національність, як власних дітей.

Охайність повинна бути у всьому — такі настанови отримали і С. Цибульник в середині 30-х, і В. Денисенко в 50-х: «Одного разу приніс я йому свій рукопис. Він вивірів його, а потім каже, що це за літера, що це за брудна літера. Я кажу, це «я». Він мені і каже, що треба цю літеру писати чисто, а не неохайно: так само, як і людина повинно бути завжди чистою, акуратною» [24].

Із вдківськими учнями О. Довженко проводив уроки і на природі: запрошував студентів на власну дачу в Переделкіно, радив влаштовувати колективні поїздки на Язу, в Ховрино, Володимир-Суздальський. Потім ніби вирішив сам для себе — необхідно купити невеличкий автобус (у ті часи, та навіть і нині, купити автобус для власної майстерні — це вчинок), щоб усім курсом (а їх же було двадцять дев'ять осіб) їздити на екскурсії, відпочинок до моря, на зйомки.

Більшість учнів режисерської майстерні ВДІКу стали справжніми майстрами, і не важливо в якій царині мистецтва вони збудували власний храм — в ігровому кіно, чи документальному, в акторській грі чи у віршах, — головне, що вони, як того бажав Довженко, стали справжніми людьми, а декому з них Олександр Петрович «накреслив весь життєвий шлях, особливо Ларисі Шепітько й Роланові Сергієнку. Українці, як і він сам, — вони все своє життя орієнтувалися на нього» [25].

Для Л. Шепітько, яка після смерті майстра навіть вирішила покинути ВДІК, О. Довженко був більше ніж вчитель, який «ввів нас у мистецтво, як у храм... Після його смерті ми відчули, як нестерпно важко жити так, як він закликав, але — це можливо, оскільки він так жив» [23, 4]. Такі слова зазвичай кажуть діти, що втратили люблячого Батька.

Окрім фільмів, Олександр Петрович залишив по собі багато учнів: київських, московських, серед яких були громадяни не лише СРСР, а й з багатьох країн світу. Імена учнів Довженка промовляють самі за себе. Майстер був наділений надзвичайним даром відчувати і віднаходити справжні таланти. Серед його учнів — П. Вершигора, В. Довбищенко, В. Галицький, В. Іванов, В. Денисенко, Ю. Тимошенко, Л. Шепітько, М. Вінграновський, Р. Сергієнку, О. Іоселіані, Г. Шенгелая, Д. Фірсова, В. Туров та інші.

Таким чином, найкращим пам'ятником О. Довженкові стали не лише його фільми, але й учні, які гідно продовжують справу свого вчителя і виховують нову зміну української кінематографії, продовжуючи традиції, започатковані митцем, який вважав, що найкращий шлях передачі досвіду — поєднання теоретичних занять з практичною роботою, з акцентом саме на останньому. Тому в свої фільми В. Денисенко, В. Івченко, Ю. Ілленко, М. Ілленко та ін. запрошували своїх студентів акторами, асистентами режисера, другими режисерами і навіть сценаристами.

Українські режисери-педагоги завжди підтримували своїх учнів не тільки порадою, словом, але й конкретно справою, коли щось спочатку не виходило у перших самостійних кроках. Вдячність учнів своєму вчителю — місток, який поєднує минуле і майбутнє української кінопедагогіки, О. Довженка і сучасних кінорежисерів-педагогів.

-
1. Довженко А. Беседа с молодыми режиссерами-слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. — М., 1959. — Вып. 2. — С. 8–28.
 2. ГДА СБ (Галузевий державний архів служби безпеки) України. — Ф. 11. — Спр. С–836. — Т. 1. — Арк. 120–124.
 3. Іванов В. Садівничий // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. — К., 1973. — С. 394–407.
 4. Пригорювський В. Олександр Довженко-педагог // Жовтень. — 1974. — № 9. — С. 124–128.
 5. Галицький В. Вернувшись в прошлое // Уроки Александра Довженко. — К., 1982. — С. 183–192.
 6. Довженко О. Твори: У 5 т. — К., 1984. — Т. 4. — 351 с.

7. Донесення Народного Комісаріату Внутрішніх Справ УРСР Наркомові Внутрішніх Справ СРСР Берії Л. П. про антирадянські настрої Довженка під час роботи над кінофільмом «Щорс» // ЦДАМЛМ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва) України. — Ф. 1196. — Оп. 2. — Спр. 7. — Арк. 1–6.
8. Довженко О. З новим роком! // За більшовицький фільм. — 1941. — 1 січ.
9. Фабком. До нових перемог // За більшовицький фільм. — 1941. — 1 січ.
10. Леліков І. Погане планування // За більшовицький фільм. — 1941. — 29 берез.
11. Довженко О. За дальші творчі успіхи // За більшовицький фільм. — 1940. — 1 січ.
12. Готкевич Ю. Творча молодь студії // За більшовицький фільм. — 1940. — 21 лют.
13. Сирота О. Про завтрашній день студії // За більшовицький фільм. — 1941. — 25 квіт.
14. За більшовицький фільм. — 1940. — 29 лип. — С. 2.
15. ЦДАМЛМ України. — Ф. 670. — Оп. 1. — Спр. 66. — Арк. 22.
16. Большаков І. Про заходи по забезпеченню виконання плану 1941 р. і про підготовку до 1942 р. по Київській кіностудії худ. фільмів // За більшовицький фільм. — 1941. — 11 черв.
17. Рачук І. Олександр Довженко. — К., 1964. — 200 с.
18. Секретно. О посещении товарища Сталина // ЦДАГО (Центральний державний архів громадських об'єднань) України. — Ф. 1. — Оп. 70. — Спр. 282. — Арк. 203.
19. Тимошенко Ю. Світло великої душі // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. — К., 1973. — С. 524–539.
20. Муратов О. Спомин про Довженка // Дніпро. — 1984. — № 9–10. — С. 58–59.
21. МТМК (музей театрального, музичного та кіномистецтва) України // Спр. Р н/доп. 250 — Спогади О. Мішуріна на зборах, присвячених пам'яті О. П. Довженка, 14 верес. 1959 р. — Арк. 5.
22. Довженко в воспоминаниях современников. — М., 1981. — 231с.
23. Слободян В. Лариса Шепітько: очищати душу // Новини кіноекрана. — 1988. — № 1. — С. 4–5.
24. МТМК (музей театрального, музичного та кіномистецтва) України // Спр. Р н/доп. 250 — Спогади В. Денисенка на зборах, присвячених пам'яті О. П. Довженка, 14 верес. 1959 р. — Арк. 1.
25. Йоселіані О. Навчаючись у Довженка // KINO–КОЛО. — 2002. — № 14. — С. 38.

*Інна Вівсяна, Наталія Кравець
(Кіровоград)*

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР МІЖ ТРАДИЦІЯМИ ТА ВИМОГАМИ МАЙБУТНЬОГО

Після початку проведення політики перебудови, гласності й демократизації в Україні відбувається широке національно-демократичне піднесення. З середини 80-х років за умов активізації національної свідомості, становлення демократії багато українських літераторів активно включилися в громадсько-політичне життя.

Театр в усі часи був для народів великою цінністю, яка мала моральне, культурне і громадське значення. «Чим світліші часи, чим буйніший розгін і розквіт національного життя, тим більше з'являється матеріалу для драматичної творчості, яка стає дзеркалом ідей та змагань» [1, 594].

Український театр кінця ХХ — початку ХХІ сторіччя, як невід'ємна складова української національної культури, є закономірним етапом у багатовіковому розвитку українського мистецтва. Це етап, який засвідчував «нерозривність духовного життя народу» [2, 3].

Проблеми сучасного розвитку театрального мистецтва є гостро актуальними. Процеси, що відбуваються в театрі й навколо нього не байдужі для багатьох митців. Зокрема, Красильникова О. (кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства Київського державного університету театрального мистецтва ім. К. Карпенка-Карого, науковий співробітник відділу театрознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України) досліджує історію української драматургії сценічного мистецтва (режисерського, акторського, декораційного), вказуючи на основні політичні та історичні процеси розвитку театру, що спричинили сучасний його стан. Корнієнко Н. займається проблемами пошуку театру в художній зоні, прихованими взаєминами суспільства й мистецтва, Клековкін О. (доктор мистецтвознавства) розкриває сучасний стан українського театру, використання сучасних сюжетів, театрального синтезу тощо [3; 4]. Але це не повний перелік тих діячів, яким не байдуже наше театральне мистецтво.

Український театр початку ХХІ сторіччя зосередив свою увагу на поверненні в традицію найпотужніших символів своєї культури, що протягом останніх століть стали дефіцитними: Нація, Милосердя, проблеми Життя і Смерті, Людина як частина Всесвіту [2, 24].

На сучасному етапі розвитку театри України переживають нелегкі часи. Перед ними постають безліч проблем, починаючи від матеріального забезпечення та закінчуючи професійними кадрами й постановками п'єс. Отже, основними з них для традиційного українського театру є:

1. Матеріальне становище.
2. Кадрове забезпечення.
3. Відвідування вистав.
4. Стрімкий розвиток театрального синтезу.

Актуальною проблемою сьогодення є те, що державна влада не звертає увагу на розвиток української культури, зокрема українського театру. Багато чого ми справді давно не бачимо, зокрема українських театральних вистав на закордонних гастролях. Сучасний стан розвитку культури в Україні є незадовільним. Цей період складається з окремих різних циклів «культурного виживання», основною характеристикою яких є фінансування культури за залишковим принципом і постійне невиконання запланованих видатків на державному рівні. А влада стосовно культури «... повинна, прежде всего, не мешать. Второе — доверять профессионалам. И третье — определить в приоритетах: какая культура ей сейчас нужна сегодня? Попса — или, все же, духовная культура, которая лечит общество и потихоньку воспитывает подрастающее поколение.... Но главенствующим должен оставаться принцип «не навреди»...» [6, 1].

Звичайно, це є проблема всіх театрів України, але хотілося б наголосити на становищі театрів у регіонах країни. Заслужений діяч мистецтв, головний режисер, директор Кіровоградського драматичного театру Михайло Ілляшенко проблему матеріального характеру ставить на перше місце. «Творчі люди перебувають на межі виживання...» [7, 1]. Акторам та режисерам тепер залишається вибір, і якщо людина не пішла, залишилася, вона не може, виходячи на сцену, думати про свою зарплату..., але наша держава ставить театрала в такі рамки. Приміщення Кіровоградського музично-драматичного театру, колись українського професійного театру, приміщення, де грали корифеї, знаходиться в аварійному стані — це безглуздо, боляче й несправедливо... Ніякого фінансування немає. І в гримерках, і в залі холодно, якоюсь мірою це відлякує й глядача. Чомусь у нашому місті відсутні такі явища як меценатство, спонсорство, які б відразу ж могли позначитись позитивно не тільки на театрі, а й на всій культурі. «Коли цього не роблять, значить комусь це потрібно» [7, 1]. Тобто в нашій владі (яка майже не відвідує театр) мало патріотів, людей, які дбають про духовність нації. Крім того, Кіровоградський драматичний театр мало бере участі у театральних фестивалях, тому що це вимагає додаткових затрат. Крім грошей треба мати й відповідного рівня вистави, такі, які можна було б показати і в Парижі, і у Відні, і в Москві. До такого рівня треба прагнути... До такого рівня прагне не лише театр м. Кіровограда, але й театри інших міст та містечок України...

Після того, як Україна стала незалежною державою, діячі театрального мистецтва начебто «звільнились від кайданів». Але трапилося не так, театральне мистецтво ніби завмерло. Репертуар театрів майже не змінюється, особливо в регіональних театрах. Кожного театрального сезону глядач спостерігає одні й ті ж вистави та постановки. А підґрунтям всього цього є недостатня професійна підготовка кадрів та брак коштів. Якись певні спроби, звичайно, були, але вони не осмислювали нових поглядів на життя. Молодь, і найчастіше талановита, якій бракує професійності та масштабного мислення, переважно грає з формою і багато придумує, але мало продумує. «Тому озлоблена злиденним існуванням театральна громадськість не бажає бачити молодих авторів, бо не хоче перевантажувати себе зіткненням з сюжетами та проблемами, які остогидли в повсякденному житті» [8, 1].

Режисери, які мають досвід, теж намагаються вижити. «Вони легко піддаються «соцзамовленню»: звеселити, одурманити, відволікати від важких проблем і прикрих явищ, себто догоджати хлібодавцям...» [8, 1]. І для того, щоб вижити, і перші, і другі напускають на сцену туману, а коли необхідно, то роздягають актрис, гадаючи, що все це поверне людей у театральні зали.

Проте молодь не байдужа до театрального мистецтва і також може виступити в ролі авторів сучасних п'єс. Саме тому в «Гільдії драматургів України» в 2004 році виник задум провести Всеукраїнський конкурс молодих «Вірино» серед учнівської та студентської молоді на кращий драматичний твір. Організатори були здивовані, що сучасна молодь захоплюється творенням п'єс для театру [8, 1]. Проте український театр не працює з молодими авторами.

Крім того, з глядачами існує дуже велика проблема.

Передусім нам слід відповісти на питання: «Навіщо ми ходимо в театр?». Це питання ставив ще відомий критик Віссаріон Белінський. І відповідав: «Тому що він освіжає нашу душу... могутніми і різноманітними враженнями..., відкриває нам новий, перетворений і прекрасний світ пристрастей і життя!». Для того, щоб правильно відповісти на це питання, було проведено опитування жителів м. Кіровограда. Опитано було 60 чоловік. Результати були приголомшливими: 70 % опитаних відповіли, що відвідують театр за власним бажанням, але за браком часу або грошей були в театрі приблизно 3–4 роки тому; 10 % — відвідують театр примусово (в основному це школярі та студенти); 20 % відповіли, що взагалі не відвідують театр, тому що їм не подобається репертуар та гра акторів... То кому тоді відвідувати театр, і хто ж таки ходить на вистави?

Гострою проблемою не тільки сучасного драматичного театру, але й суспільства в цілому є духовний розвиток особистості, виховання якої аж ніяк не найкраще. Сучасна молодь віддає перевагу комп'ютерним технологіям, а не живому дійству театру. Тепер школярі та студенти відвідують театр примусово, а не за власним бажанням. Навіть коли вони й потрапляють на виставу, то поведінка їх бажає бути кращою. Деякі з них навіть не знають постановок п'єс світового рівня (драми Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки). Чи є це проблемою? Чи є це помилка виховання батьків, школи чи суспільства в цілому? Це питання залишається відкритим...

Але прем'єра в театрі — це завжди подія для його шанувальників. Атмосфера в цей вечір особливо святкова. І скільки б не говорили про те, що кіно і телебачення забирають глядача з театральних залів, суперництво це перебільшене: адже живого спілкування з актором, радості колективного сприйняття, коли зал дихає одним диханням, ніщо не замінить.

Найголовнішою внутрішньою проблемою театру є театральний синтез, який стрімко розвивається і утверджується в театрах, витісняючи традиції корифеїв. Кожному періоду в історії культури властиві тенденції, спільні для всіх або для переважної більшості видів художньої творчості. «Вже понад століття однією з таких провідних тенденцій є потяг до посилення виражальних можливостей окремих мистецтв шляхом їх взаємовпливу, зближення і, нарешті, синтезу» [9, 7].

Синтез має свої особливості в театральному мистецтві, який за своєю природою і є синтетичним: сукупність драматургії, акторської майстерності, режисури, музики, танцю тощо. Проте, як зазначає Ю. Величко, характер цього синтезу може бути різним, бо залежить від низки чинників: виду театального мистецтва (драматичний театр, опера, театр масок, ляльковий театр тощо), особливостей національних театральних культур, змін домінуючих естетичних засад [9, 7]. Жанри не живуть окремо, незалежно один від одного, а складають певну систему, яка з часом змінюється і приживається. Тому потрібно розглядати всі жанри театального мистецтва як складові єдиного творчого театального процесу. Застосування різних виражальних засобів залежить від змісту вистави (виступають вони основними або допоміжними). Наприклад, музика в драматичному театрі нерідко є у виставі лише побутовим або навіть службовим елементом і тільки в небагатьох випадках посідає місце основного виражального засобу, переростаючи вузькі рамки «музичного оформлення». У багатьох сучасних прем'єрах музика відіграє одну з головних ролей. Але ця музика переважно циганського чи ресторанного характеру.

Синтез жанрів у театрі відбувається нерівномірно. Проаналізувавши певні явища та процеси минулої й нинішньої театральної практики, можна зробити висновок, що одним із перспективних напрямків подальшого розвитку театру може стати розширення художніх можливостей за рахунок використання виражальних засобів іншого жанру, взятих в їх найдосконалішій, яскравій формі. При цьому взаємовплив, взаємозбагачення (а в ідеалі синтез) театральних жанрів можливі і не лише між театром драматичним і музичним [9, 7].

На сучасному етапі відбувається процес взаємодії жанрів, як і взагалі народження після синтезу нових форм у театральному мистецтві. Підвалини українського класичного театру заклалися драматургією І. Котляревського, де музика використовувалася не тільки для оздоблення п'єси, а й для розкриття характерів її героїв. Саме тому згодом вистави за п'єсою «Наталка Полтавка» могли природно переростати з музично-драматичних в оперні музичні номери. Але іноді, всупереч традиціям, у вистави вводилася надмірна кількість вокальних, хорових, танцювальних номерів, безпосередньо з дією не пов'язаних. Наприклад, на сцені Національного театру імені Івана Франка вистава «Наталка Полтавка» (режисер — О. Ануров, художник-постановник — А. Александрович-Дочевський, музичний керівник вистави — О. Скрипка, балетмейстер — І. За-

даянная та художник по костюмах — Л. Нагорна) була спробою зблизити традиційну класику та «світ поза ним» [10, 3], тобто світ, який опинився в широких обіймах постмодернізму. Тут ми можемо побачити один із яскравих прикладів синтезу жанрів «удавання і переживання, серйозності та іронії, гопака та вогняного танго, адаптування майже до естрадного рівня знаменитих пісень, які колись унеможливлювались без наявності оперного голосу у героїні» [10, 3].

Розглядаючи проблеми синтезу, не можна не згадати такий музично-сценічний жанр з найбільшою глибиною синтезу виражальних засобів, як мюзикл. Саме цей жанр заповнив усі театри країни та телебачення сьогодні.

Одже, тепер в українському мистецтві відбуваються на перший погляд протилежні, а насправді — діалектично єдині процеси. З одного боку, триває удосконалення виражальних засобів у кожному з видів театального мистецтва. З другого боку, не припиняється і навіть посилюється процес їх взаємовпливу.

Крім того, яскраві приклади театального синтезу жанрів можна побачити на різноманітних фестивалях, які не є випадковим набором вистав, а переплетінням сюжетів, у якому можна побачити «ледве не епічне віддзеркалювання життя, його знаків, цілей, обставин та ідеалів» [11, 5]. Саме на цих фестивалях можна простежити межу між «справжнім театром» і «капусником», між театром професійним і аматорським, та різними видами театрів.

Ми бачимо, що традиційний театр існував. Мало де збереглися ті першопочаткові традиції, закладені ще корифеями українського театру. Клековкін О. зазначав: «в контексті історії театральності театр в його найзвичнішій формі — як культурна установа, що обслуговує населення в межах стандартизованого приміщення італійського зразка — це лише коротесенький епізод, що стрімко йде до завершення...» [4, 17].

Проте театр залишається невід'ємною складовою національної культури. Кожного разу режисер намагається виносити на сцену моральні, світоглядні проблеми, прагне наповнити театральне дійство глибоким смыслом. Гострі, больові точки суспільних процесів — це предмет дослідження театру, тим, врешті, й збуджується інтерес народу до нашого мистецтва.

-
1. Чернецький С. Театр // Історія української культури / за загал. ред. І. Крип'якевича, 4-те видання, стерео-тип. — К., 2002.
 2. Красицька О. Історія українського театру ХХ сторіччя: Монографія. — К., 1999.
 3. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. — К., 2000.
 4. Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів. — К., 2000.
 5. <http://president.gov.ua>
 6. <http://tribuna.com.ua>
 7. <http://www.vechirka.com.ua/culture/art>
 8. Сердюк В. Контактери прийдешнього // <http://www.proza.com.ua>
 9. Величко Ю. Театральний синтез // Український театр. — 2003. — № 4. — С. 7.
 10. Теодозія З. Історія непокірної між музеєм і часом // Український театр. — 2006. — № 1. — С. 2–4.
 11. Клековкін О. Лицедії у дзеркалі сцени // Український театр. — 2006. — № 1. — С. 5–9.

Олена Зінч
(Київ)

ПЛАСТИЧНИЙ ТЕАТР ЯК ХУДОЖНИЙ ФЕНОМЕН В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАТИВНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У СУЧАСНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

ХХ століття справедливо називають епохою синтезу, що було зумовлено динамізацією інтегративних процесів у театрі, музиці, кіно з їхньою інтенцією до зближення і взаємопроникнення. З названими процесами кореспондується і посилення ролі пластичності в різних видах мистецтва. Насамперед йдеться про проникнення зображально-пластичного начала в «незображальне» мистецтво — музику, про інтегративний вплив на неї позамузичної сфери, зокрема театру, видовишно-ігрових форм, кінематографа, через що вона (музика) намагається вийти за свої

межі (музика, за Б. Віппером, є чотиривимірною) [1, 12] в новий вимір, стати зримою, відчутною, пластично-дотиковою. Водночас музика теж впливає на виразові можливості інших мистецтв — театру, кінематографа, танцю, — які прагнуть до все більшої «музикалізації». Цей взаємозворотній інтегративний зв'язок найбільш помітний у музично-театральних жанрах, особливо в балетно-театрі, заснованому на «мистецтві руху» (термін Т. Куришевої [2, 121]) в широкому сенсі слова. Саме тут взаємовплив музики й танцю відбувається через інтеграцію «пластичності видовищно-театральної» («художньої форми, що твориться мовою рухів») з «пластичністю музичною» («транспозиція мови пластики в мистецтво звуків») [2, 121]. Через це транспонування і здійснюється зв'язок видимого-чутного в мистецтві балету.

Симптоматично, що геній танцю С. Лифар називав танець «пластичною музикою» [3, 259], де «мелодичною лінією» є танцівник [3, 221], чий «руки співають, долоні говорять, ноги відбивають і малюють ритм» [3, 259]. Власне танець постає як багатовимірна просторово-часова система координації та сполучення його горизонтальних (лінії) і вертикальних (па) складників: «лінії — це мелодії танцю, па — акорди, що пластично акцентуються, вони можуть бути гармонічними і дисонансними. У загальних рисах велике романтичне адажіо є нічим іншим, як довгим розгортанням досконалого, бездоганного акорду. І, навпаки, танці жанрові чи характерні базуються на пластичних дисонансах» [3, 259].

Тож тут ідеться про спільність законів чутного-видимого, пов'язаних із синестезійним суміщенням співвідчуттів — пластично-хореографічного та інтонаційно-звукового. Близький до цього підхід знаходимо у видатного інтерпретатора балетно-симфонічних опусів І. Стравінського Дж. Баланчина, який зауважував, що «думка про протяжність просторової динаміки» була підказана йому метроритмічною системою Стравінського, а сама музика композитора з її точним «звуковим часом» викликала в хореографа яскраві візуальні відчуття-асоціації. Недарма сам композитор щодо хореографічного перекладу Баланчиним своїх творів (зокрема «Рухів») визнавав: «Бачити хореографію Баланчина — значить слухати музику очима...» [4, 191].

Названі інтегративні процеси помітно активізуються саме наприкінці ХХ ст., що привело до пошуків нових художніх форм нової виразової мови на перетині різних мистецтв. Та сама інтенція мистецтв до виходу за їхні межі, до їхнього взаємопроникнення продукує такий феномен ХХ ст. як пластичний театр, де інтегруючим фактором виступає пластичність, що через жести об'єднує у художню цілісність мову музики, танцю, пантоміми, живопису, драми, кіно, слова. А форми сполучення всіх складників цієї інтеграції можуть бути найрізноманітнішими.

Однією з перших форм пластичного театру можна вважати мюзик-хольний напрям, що зародився в надрах балетної антрепризи С. Дягілева в Парижі й був репрезентований творчістю композиторів французької «Шестірки» (Е. Саті, Д. Мійо, Ж. Оріка, Фр. Пуленка, А. Соге, К. Ламберта) та хореографів Л. Мясіна, Бр. Ніжинської, Дж. Баланчина.

Своєрідний маніфест про народження пластичного театру 1917 року було проголошено Г. Аполлінером у п'єсі «Груди Терезія», де йшлося про «новий дух у театрі», що виник із поєднання «звуків, жестів, кольору, крику, шумів, музики, танцю, акробатики, поезії, живопису» [5, 70]. Цю думку Г. Аполлінер розвиває і у вступній статті «Дух нового» до програми спектаклю «Парад» Е. Саті-Ж. Кокто з хореографією Л. Мясіна й декораціями П. Пікассо (із цього спектаклю у 1917 році й розпочався новий мюзик-хольний напрям): тут «...вперше досягнута нова єдність (адже до цього дня декорації та костюми, з одного боку, а хореографія — з іншого, поєднувалися лише зовнішніми узами)» [5, 112].

Різновидами мюзик-хольного напрямку були вже названий футуристично-сюрреалістичний, урбаністичний «Парад» і сінематографічний «Антракт» Е. Саті; вестернізований фарс «Бик на даху» і спортивний «Блакитний поїзд» Д. Мійо; побутова комедія «Матроси», комічна історія із життя кінорежисерів та кінозірок «Пастораль» і стилізація комедії-балету епохи Ж. Б. Мольєра «Докучні» Ж. Оріка; неокласично-конструктивістська «Кішка» А. Соге; синтез античної трагедії і ревію, балет-пантоміма «Молоді Ейфелевої вежі» — колективний твір «Шестірки».

У мюзик-хольних спектаклях використовувалися стилістика кабаре, кафе-шантана, майданних, ярмаркових видовищ, балагана, джазових обробок популярних на той час регтайму і танго з елементами циркової акробатики, атлетизму, боротьби, що потребували мускульних зусиль, різних прийомів, пов'язаних зі збереженням рівноваги. Зі спорту запозичувалися ритмічні рухи плавців, гравців у теніс, гольф, ковзанярів. Мюзик-хольний спектакль асимілював також механічні машинні ритми, ексцентрику, трюки, прийом уповільненого руху, монтажність із нового (машинного) мисте-

цтва кіно. Музичний ряд був зітканий із ритмоінтонацій джазу, старофранцузького, негритянського, бразильського фольклору, музики кафе-шантану й кабаре [5, 146]. Переважали головним чином побутові жанри з їхніми чіткими, усталеними куплетно-танцювальними, дансантиними ритмоформулами, що давали поштовх відповідній пластиці руху, жесту, кроку, танцю. І все це було замішано на естетиці конструктивізму, кубізму та сюрреалізму, що проявилися і в авангардній сценографії П. Пікассо, Ж. Брака, Ф. Леже, А. Лоуренса, М. Ернста, Х. Міро, П. Певзнера, Н. Габо, П. Прюна.

Тож мюзик-хольний спектакль із його «епатуючою розважальністю» більш за все наближався до «видовища як такого» [5, 144]. Та головне — мюзик-хольний напрям запропонував «новий тип синтезу компонентів самого спектаклю.., де музика перестала бути провідною.., перетворившись на одну зі складових спектаклю», виступала «в ролі компонента синтетичних образів» [5, 147–148]. Те саме можна сказати і про хореографію, і про декоративне оформлення у мюзик-холі — вони були невід’ємними і рівноправними учасниками синтезу.

З естетикою пластичного театру в сучасній Франції пов’язані імена багатьох талановитих митців-хореографів — М. Бежара (трупи «Балет ХХ століття»¹ та «Compagnie M»), А. Прельжокажа (група сучасного танцю «Балет Прельжокаж»), Ф. Жанті («Театр Жанті»), К. Буріго (балетна трупа «Алабмік»), Ф. Бандонге (танцювальна трупа і театр «Азані»), Ф. Лескюра (балетна трупа «L’Echappee»), Н. Кло і Т. Буайє (Центр сучасної хореографії м. Монпельє) та ін. Кожного із цих майстрів вирізняє оригінальний стиль, шукання власних шляхів на терені танцювального мистецтва. Водночас їх об’єднує прагнення до інтеграції танцю з іншими мистецтвами.

«Вищою формою» такої інтеграції власне і є пластичний театр, що викликає до життя дедалі нові розгалуження пластичного видовища. Однією з характерних тенденцій сучасного пластичного театру є адаптація архаїчних форм — давніх ритуалів, обрядових дійств (у тому числі магічних) — до сучасного танцю. Видатний хореограф М. Бежар, звертаючись до витоків танцю, зберігає його первісний ритуально-обрядовий характер, бо вважає, що саме в ритуалі та обряді криється дивовижна магія руху, жесту, цієї «прамови» людства. Недаремно хореограф наполягає на тому, що «...поки танець живе як обряд — водночас і сакральний, і людський, — він виконує свою функцію».

Втім, світ бежарівських художніх уподобань надзвичайно багатолікий, увібрав у себе пульсації та ритми часу. У танці М. Бежар перевтілює саму реальність, усю її різноманітність — від високих борінь духу до найбуденніших — що б там не було — проявів людської природи.

Не відкидаючи традицій, він перетворює балетну класику шляхом поєднання її з акробатикою, етнічним танцем, пантомімою, кінематографічними прийомами — рапідом, «монтажем атракціонів», розкадровкою планів дії, стоп-кадром. Разом із тим М. Бежар ніби повертає танець до його витоків — ритуалу, карнавалу, гри — вивільняє вакхічне, діонісійське начало танцю, його природну стихійність, чуттєвість, екстатичність. Не випадково М. Бежар виводить балет на майдани, вулиці, стадіони, перетворює свої постановки на масові дійства, воскрешаючи дух античного танцю. Часто його вистави модифікуються в яскраві шоу за участю топ-моделей, танцівників у джинсах і кросівках (так званий «вуличний стиль»).

Бежарівський танець, одночасно й елітарний, і демократичний, привертає людей із різними смаками та рівнем естетичної підготовки. Хореограф називає свій балет «тотальним», підкреслюючи цим важливість усіх складників спектаклю танцювального дійства, сценографії, костюмів, світлової та кольорової палітри. М. Бежар творить не тільки нову пластичну мову танцю, але й свій власний і неповторний пластичний театр з оригінальною естетикою і філософією, театр, де розігруються містерії, притчі, гротескні фарси людського життя.

Митець якось зауважив, що імпульсом до роботи над новим балетом (а працездатність маестро справді феноменальна) може бути все, що завгодно — музика, літературна ідея, подорож, пейзаж. Зображальну ідею спектаклю «Бароко Бельканто» (на музику бароко ХVІІІ ст.) М. Бежару, до речі, підказали ескізи костюмів Д. Версаче, з яким він співпрацював 13 років.

У спектаклі «Бароко Бельканто» знайшли відображення багаторічні роздуми М. Бежара над найгострішими екзистенціальними проблемами людського буття. Свою впевненість в існуванні життя після смерті хореограф утілює у химерній бароковій в’язі пластичних образів-метафор. За висловом митця, «смерть — усього лише сон». У спектаклі «Бароко Бельканто» смерть героя постає як сон-алегорія в якомусь райському лісі, де реальне співіснує з ірреальним, нинішнє межує з минулим і майбутнім, а ява — з марою. Зі смертю людини нібито вивільнюються фантоми і химери підсвідомості — свого роду знаки загальнолюдської пам’яті. У танці знаки сприймаються як

алюзії архаїчних дійств «сміху й плачу», танці при мерці, тобто смерті, як нового «народження» [6, 123]. З метафорою «народження» пов'язаний мотив вегетації — символіка сухого, а потім зеленого, і квітучого віття сакури. Тут оживають духи природи, пустують античні божки лісів та ланів, усе пронизано ігровою стихією, безкінечними метаморфозами руху.

Складні динамічні музичні форми в найдрібніших нюансах «відіграються» у пластиці танцю, вигадливої пантоміми, міміці. Виняткова виразність музичної тканини, мелодична гнучкість барокового бельканто інтерпретуються М. Бежаром у безперервно змінюваних сплетіннях тіл танцівників, у миттєвій зміні рухів і скульптурної статичності, у карнавальній стихії, феєрії кольору й світла. На цьому фоні різко виділяється своєю зламаною, нервовою пластикою герої балету у виконанні неперевершеного танцівника Ж. Романа. М. Бежар знаходить напрочуд вдале пластичне вирішення фіналу: коли рух уповільнюється, завмирає і в стоп-кадрі йде у вічність.

В естетиці пластичного театру здійснений також драм-балет М. Бежара «Шинель» за повістю М. Гоголя². Французький хореограф пронизливо відчув драму непомітного російського чиновника Акакія Акакієвича Башмачкіна, жалість М. Гоголя до героя і водночас його різьку іронію. Бежарівське прочитання «Шинелі», візуалізоване через зримо пластичну музику французького композитора Ю. Ле Бара, відкриває нові психологічні можливості сучасної хореографічної мови. Ж. Роман у ролі Акакія геніально вловив нерв цього образу — приниженість і панічний страх «маленької» людини перед гнівом Поважної персони.

Почуття і думки героя набувають у балеті гротескового пластичного втілення. Чого варта, скажімо, сцена чиновницької запопадливості, коли Акакій, одержимий пристрасстю до переписування паперів, продовжує, як навіжений, писати на стінах, підлозі й навіть у повітрі. У фарсовому ключі подано й епізод із кравцем, вибудований на утрируваних стрибках, кривляннях, гримасах, комічній метушні навколо продірявленої шинелі героя. На контрасті — зображальному, пластичному, музичному — вирішена сцена мрій Акакія про нову шинель: вона ввижається в образі прекрасної жінки під звучання теми кохання (побічна партія) із Шостої симфонії П. Чайковського. У наскрізь гротесковій сцені чиновницького балу повною мірою проявилися нестримна бежарівська фантазія та його дошкульний гумор. Хореограф знаходить виразний візуальний еквівалент тотальної безликіості та убозтва оточення. Перед глядачем проходить процесія одноманітно недоладних і карикатурно спотворених фігур — кульгавих дам в недоладному убранні, чиновницької братії з клоунськими червоними носами і величезними накладними вусами. Ця фантазмагорія досягає свого апогею в екстатично-загостреній пластиці фіналу — сцені помсти мерця своїм кривдникам: оголений Акакій корчиться у пароксизмальних конвульсіях безумства і дико регоче над купою зірваних із чиновників шинелей.

Ще одна тенденція — зближення традиційної та сучасної європейської культури з різними етнічними культурами: афро-американською (кубинською, бразильською, мексиканською), зі східною традицією (індійською, японською, китайською).

На перетині різних традицій, французько-афро-бразильської, знаходять свою естетику і власну стилістику відомі хореографи: француз Ф. Бандонге і бразилець Р. Морейра, а також композитор і перкусіоніст А. Гамітуш, які створили балетну трупку «Азани». Постановників (Ф. Бандонге, Р. Морейра, А. Гамітуша) зацікавила концепція креолізації антильського мислителя Е. Гліссана, занепокоєного загрозою розчинення і поглинання сучасною цивілізацією культур етнічних меншин. Це і стало філософським зерном спектаклю «Від берега до берега»³. Як зауважив Р. Морейра в інтерв'ю з автором статті, спектакль повертається до першовитоків, до пратеатру, де музика, танець і пантоміма існували в нероздільній єдності. Це також зустріч різних культур — африканської, бразильської, французької. Думку свого співавтора продовжує Ф. Бандонге: «Тут не можна говорити про домінування жодної з культур. Кожний учасник дії — носій тієї чи іншої культурної традиції (склад трупи інтернаціональний) — привносить до неї щось своє. Свою ментальність, свою енергетику, свій темперамент, свою пульсацію. І коли вони поєднуються, народжується спектакль».

У спектаклі «Від берега до берега» природно співіснує зооморфна пластика з пластикою магічних ритуалів, африканських танців. Струмлива пластика рук чергується зі швидкими ритмічними рухами, викиданням ніг уперед, стрибками, що супроводжується вигуками, криками, струшуванням рук і ніг, бігом на карасках по-мавп'ячи, пересуванням уперед-назад, як комахи. Усе це виконується танцівниками легко, невимушено, без видимих зусиль. Їхні тіла ні на мить не втрачають своєї гнучкості, рухливої пластичності.

Ритм рухів органічно взаємодіє з музичним ритмом. Звучання ударних, віолончелі та голосу дають першопопштовх, динамічний імпульс до початку руху, його прискорення чи уповільнення. Власне музичний ритм формує характер рухів тіла, задає внутрішню пульсацію, що переходить у зовнішню дію.

Тут не можна не згадати про найважливішу роль ритму в різних магічних діях аборигенів Тропічної Африки, про так зване «невербальне дотикове ритмомислення» [7, 52]. Ритмічні рухи тіла ще задовго до появи слова доводили організм людини до особливого стану. У результаті «психофізична енергетична система» однієї людини могла впливати на стан іншої людини і навіть цілих груп людей, утягнутах у дійство. Йдеться про здатність сприймати чужі внутрішні ритми, «відчувати їх на дотик». Під час магічних дійств «у колективному русі» формується «колективний розум» начебто «єдиного цілісного організму» [7, 52, 53].

Приклад такого колективного руху показали танцівники «Азані» у спектаклі «Від берега до берега». Вони пересувалися по сцені по двоє, по троє, цілими групами, химерно сплітаючись тілами і розплітаючись, з'єднуючись спинами, руками, ногами, існуючи в танці як жива маса, що колишеться (втім, ніхто не зіштовхується один з одним, усе дуже доцільно).

Природна пластика танцівників, які існують тут як єдиний організм — дихають, рухаються, живуть у єдиному біологічному ритмі — і справді заорожує. Сприймаючи один одного на енергетичному рівні, танцівники ніби відчують на дотик внутрішні ритми партнера, «чують» його преджести. Усі рухи тіла, підстрибування, вигуки — немов відгомін давніх магічних ритуалів, ніби пам'ять предків.

Залучення до цивілізації показано в спектаклі через систему певних знаків-символів — музичних, танцювальних, предметних. Це включення у музичну партитуру середньовічної французької музики як знака переходу від язичництва до християнства, звернення до джазової традиції. А в пластиці — використання джазової танцювальної техніки, брейка, імпровізації (у тому числі контактної) і навіть елементів класики. Танцювальна пластика дедалі ускладнюється. Кожний герой віднаходить свою партію, власний пластичний «голос», уже вирізняючись із колективного цілого. Пластична партитура композиції складається з вигадливого переплітання партій окремих танцівників. При цьому ноги, руки, тіло кожного з учасників танцювальної дії утворюють свої пластичні лінії, сполучаючись у просторі сцени в найскладнішому ритмічному контрапункті. Тут можна говорити і про напрочуд багату жестову культуру: відбувається своєрідний діалог рук, де кожний порух, жест — певний знак, що замінює собою слово.

Особливо цікава в цьому плані сцена скачки, де тіло танцівника водночас і кінь (нижня частина торсу), і вершник (верхня частина торсу). Завдання танцівників — знайти й відчути енергію та динаміку коня, разом із тим відчути ритм скачки вершника, який править конем. Тут передані дві фази руху: очікування самої скачки — акумуляція рушійної енергії танцівника, потім майже миттєвий перехід від накопичення до виплеску енергії власне у скачці, коли рух безперервно прискорюється. І чим більший темп руху, то скоріше відновлюється енергія.

Музичний ряд спектаклю «Від берега до берега» також багатогарбовий. Композитор А. Гамітуш створив складний сплав афро-бразильсько-кубинської музики, джазу, французької традиції епохи середньовіччя. Та витоки музичної композиції «Від берега до берега» слід шукати передовсім в африканських ритмах, у пульсаціях, що йдуть від язичницьких обрядів, в африканському анімізмі. Навіть кубинські ударні інструменти сімейства бата — оконколо, ія, ітотеле — ведуть своє походження від африканських барабанів атумпанів, які в тембро-ритмо-ударних інтонаціях здатні імітувати людську мову (чоловічу і жіночу), не просто акомпанувати танцю, а одночасно слугувати засобом комунікації, через звук і ритм передавати на відстані закодовану інформацію. А щоб розшифрувати такий код замітника вербальної мови, потрібно досконало знати таємниці так званого мелодичного інтонування, притаманного африканській традиції. Для людини посвяченої кожне підвищення чи пониження звуку, зміна його напруги, а також той чи інший тембр і ритм несуть певне смислове навантаження.

Музиканти трупи «Азані» володіють цією незвичною для європейців мовою. І не тільки на рівні знання, але, передовсім, на генетичному рівні, рівні прапам'яті. Адже у всіх учасників спектаклю — бразильців, кубинців, французів — африканське коріння.

Особливого колориту надають спектаклю звучання віолончелі та феноменальний голос солістки Л. Андріам, красивий, глибокий, поставлений від природи. Голос співачки не випадково використовується тут як інструмент, що імітує голоси природи, птахів і тварин. Часом Л. Андріам переключасться на церковні піснеспіви з обов'язковими «Алілуя» або *free-jazz*. Але завжди — по-

тужне, всеосяжне звучання. А коли вокалістка рухаючись по сцені, то віддаляючись, то наближаючись до інших музикантів, виникає особливий просторовий ефект: звуковий простір ніби розширюється, розсувається. Це враження посилюється зі вступом чоловічих голосів. Здається, ніби вібрує, звучить увесь всесвіт. І в ньому, у потоці безкінечності, «позачасовості», примхливо поєднані давнє і сучасне, минуле і теперішнє.

Один із найцікавіших різновидів пластичного театру представлений у драм-балеті «*Zelle*»⁴ (музика Ж. Мюсі та Р. Обрі) хореографа М. Севич і танцівниці зі світовою славою А. А. Янг (обидві югославки за походженням).

Це спектакль про останні дні й години знаменитої танцівниці М. Г. Зелле, званої у всьому світі як Мата Харі. Вона об'їздила безліч країн, досконало володіла танцювальною пластикою Сходу, йогою, стояла, як і Айседора Дункан, біля витоків танцю модерну. Уся Європа схилялася перед нею, аплодувала її мистецтву. Звинувачена у шпiонажі, 1917 року Мата Харі була страчена в передмісті Парижа Сен-Лазар.

Сюжетом для спектаклю про життя танцівниці послужила новела очевидця страти, французького письменника Р. Мезона «*La Ravane rouge espion Mata Hari*» («Павана для шпигунки Мата Харі»), яка побачила світ у Парижі 1935 року.

А. А. Янг і М. Севич вдалося завдяки кадрам кінохроніки, що збереглися, і різним документальним свідченням, реконструювати автентичний танець самої М. Г. Зелле, що стало надточним камертоном художніх вирішень спектаклю. Данс соло А. А. Янг, що триває понад годину, перетворюється на справжній пластичний театр, іде від традицій театру-видовища. Тут на рівних правах співіснують танець модерну початку ХХ ст., пантоміма, елементи драми. Подібно до булгаківського «Театрального роману», у спектаклі виникає «чарівна коробочка» — сцена, яка трансформується то в тюремну камеру Мата Харі, то в маленький Червоний театр, де героїня пережила свої справжні тріумфи, де витають тіні й привиди минулого. У спектаклі сила-силенна постановочних і сценографічних знахідок (сценограф П. Дьяпич, звук — Д. Сандер). Сценографічні атрибути спектаклю активно залучаються до дії, з їхньою допомогою створюється один із найяскравіших пластичних образів. Канати, що звисають із коробки-клітки, стають підтримкою для незвичайних та непрочуд гнучких рухів тіла танцівниці: вона то сплітає канати у зашморг — символ близької неминучої смерті, то, як Арахна, тче павутиння-пастку, з якої їй не судилося вийти.

Доречно й вдало використовуються в спектаклі кінематографічні прийоми, монтажний принцип організації дії, що відбувається в різний час і в різних місцях, багатоепізодність. Перед глядачем проходить низка фрагментів-спогадів із бурхливого життя Мата Харі, переданих через звуковий прийом напливу — наближення-віддалення кроків як головного звукового лейтмотиву, що знову й знову повертає жінку з полону видінь і примар минулого до реальності тюремної камери, через бій курантів — символ невиможливості Часу і, разом із тим, знак переведення дії в інший план. Це і звукові ефекти-ремінісценції — відгомін голосів у театральних фое, овацій давно минулих літ.

Вишуканий танець Янг–Зелле асимілює східну танцювальну пластику, його, танцювальну техніку стилю модерн. У її танці оживають скульптури буддистських храмів, плинна пластика індійських танцівниць, канонічні жести, пози, рухи тіла «бхарат натьям». А. А. Янг «вимальовує» графічно витончений, вигадливий пластичний візерунок, близький до східних арабесок; заворожує ностальгічним зачаруванням і довершеною красою танцю, що ніби проступає крізь патину часу.

Ще одна композиція югославської танцівниці А. А. Янг «*Letters from St. Louise*» (власна хореографія А. А. Янг, музика П. Бурке) привернула увагу тонким, тільки їй властивим вслуховуванням в оточуючий світ, філософською наповненістю пластичного дійства. Перед глядачем постає своєрідний театр-балет, що поєднав у нероздільну цілісність танець модерну, пантоміму, гімнастику, елементи драми. Цього разу танець-сповідь героїні А. А. Янг неспішний — він ніби розмотує тонку нитку пліттва спогадів. Жінка пише листи: із пером у руці вона танцює, зминаючи списані аркуші паперу, виводячи в русі узор свого життя. Жести, власне танець народжується з музики, таємничої та прекрасної, неначе пронизаної спалахами підсвідомості надзвичайно співзвучної всій атмосфері композиції.

Пластичний малюнок танцю А. А. Янг подекуди різко окреслений, але переважно плавний — рухи органічно перетікають один в одній. У всіх рухах тіла танцівниці є щось гіпнотичне, магічне, ритуальне, що нагадує жести жриці-весталки. Тут яскраво виражено медитативне начало: нахилиння, розгойдування тіла нагадують рухи маятника. Цікаво, що жестопластика ніг А. А. Янг не менш виразна і розвинена, ніж жестопластика рук — її ноги так само «говорять» і

так само «красномовні». Досить згадати хоча б її «запитальний жест ноги». Взагалі феноменальна гнучкість тіла танцівниці гідна подиву.

Візуально-звуковий ряд композиції вибудований за принципом кінематографічного монтажу: наближення-віддалення звуків потягу, вирішення сценічного простору, показаного ніби через об'єктив кінокамери. Глядач дивиться на те, що відбувається, крізь прозорий конверт на авансцені, як крізь скло. І все набуває видимості чогось нереального, примарного. Здається, неначе це вже було колись, в інший час, і глядачеві просто вдалося «підглядіти» фрагмент чужого життя, яке давно кануло в Лету.

Отже, сучасний пластичний театр є відкритою інтегративною системою, де досягається нова єдність і новий синтез усіх його складових. Це система, яка постійно оновлюється і збагачується новими формами і типами пластичного видовища, народжуваного з «мистецтва руху», що й структурує всі рівні цього синтезу.

¹ Нині це труппа *Bejart Ballet Lausanne*.

² Спектаклі «Бароко Бельканто» і «Шинель» М. Бежара було показано під час гастролей труппи *Bejart Ballet Lausanne* у Києві (вересень 1999 р., Палац культури «Україна»).

³ Вистава пройшла на сцені Київського театру оперети восени 2001 р. за сприяння Французького Культурного Центру.

⁴ Спектакль було показано у рамках Третього фестивалю сучасного танцю «Танець ХХІ століття» у Національній опері України (листопад 2000 р.).

1. *Виннер Б.* Введение в историческое изучение искусства. 2 е изд., испр. и доп. — М., 1985.

2. *Курьшева Т.* Театральность и музыка. — М., 1984.

3. *Лифарь С.* Мемуары Икара / Пер. с фр. Г. С. Беляевой. — М., 1995.

4. *Кирстейн Л.* Баланчин и Стравинский / Пер. с англ. Е. Емельянова // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 187–191.

5. *Косачева Р.* О музыке зарубежного балета (1917–1939): Опыт исследования. — М., 1984.

6. *Фрейдсберг О.* Поэтика сюжета и жанра. — Ленинград, 1936.

7. *Герасимова И.* Философское понимание танца // Вопросы философии. — 1988. — № 4. — С. 50–63.

Валентина Чечик
(Харків)

«ТЕАТРАЛЬНИЙ КОНСТРУКТИВІЗМ» БОРИСА КОСАРЕВА (1924–1926)

В исследовательской практике искусствоведов этот факт принимает более широкое признание (В. Хмурый, И. Врона, Д. Горбачов, Г. Коваленко и т. д.). Украинский театральный конструктивизм, пишет Г. Коваленко, «оказался искусством, крепко укорененным в традиции», «в первую очередь, в традиции — национальные»¹.

Якщо умовно визначити місце Косарева в українському сценографічному мистецтві нової епохи, художник опиниться між «пророком конструктивізму» В. Меллером і «живописним конструктивізмом» А. Петрицького й О. Хвостенко-Хвостова.

Початок театрального конструктивізму на харківській сцені симптоматично окреслений низкою виставав, що відбулися в сезони 1923–1924 років [4]. Серед них, напевно, приголомшуючою і найпривабливішою за своїм сценографічним вирішенням була вистава «Хубеане» за п'єсою Р. Победимського (псевдонім О. Білецького, режисер Б. Вільнер) [7]. Автором добірного конструктивістського оформлення виступив Борис Косарев.

Нагадаємо: нерухому установку складав невеликий поміст з широкими сходами, обабіч від якого розташовувалися вишукані конструкції-конуси, що йшли вгору під колосники й нагадували екзотичні дерева. Верхівки цих казкових дерев прикрашало яскраво-зелене листя, що контрастно виділялося на тлі блакитного неба. Сценічний простір був готовий до сюжетних перевтілень: декорація трансформувалася за допомогою рухомих декоративних ширм, що опускались і піднімались, конкретизуючи, «уточнюючи» місце дії від акту до акту.

У певному сенсі конструктивізм Косарева істотно відрізнявся від конструктивізму Л. Попової і В. Степанової, запропонованого в мейєрхольдівських виставах, які харків'яни мали можливість бачити влітку («Великодушний роконосець» за Ф. Кроммелінком, «Смерть Тарелкина» за О. Сухово-Кобиліним, «Земля дьбом» за С. Третьяковим-М. Мартіне). Принаймні, на думку О. Сидориної, це були «класичні взірці» конструктивістської естетики [6, 81].

Сценографія Косарева до «Хубеане» вражала, насамперед, дивовижною мальовничістю і образністю. У «розумну функціональність і доцільність» конструкції навмисне вторгався колір. Художник використовував сполучення яскравих насичених забарвлень: помаранчевого, червоного, жовтого, зеленого, синього; виразно, наочно занурював глядачів через емоцію кольору в спекотну, тропічну природу Африки. Колір грав у геометрично чітких діагоналях декоративних ширм, відтворюючи прості й доречні орнаментальні мотиви африканського континенту.

Як виражальні засоби, окрім кольору, використовувалися лінія, діагональні площини, ритмічні сполучення яких посилювали декоративне начало. Конструкції-конуси, які нагадували стовбури величезних екзотичних пальм, створювались із численних тонких, переплетених дерев'яних рейок, пофарбованих у зелене й червоне. Химерні тіні на задньому плані збільшували простір у глибину, завдяки чому створювалося враження непролазних, непривітних джунглів. Діагоналі повторювались і в трикутниках рухомих ширм, і в костюмах, і в гримі акторів.

Один із рецензентів вистави харківський художник-графік Л. Каплан назвав це «нагромодженням деталей» і взагалі, відходом від принципів конструктивізму.

Утім, конструктивізм для харківських художників і насамперед художників театру ставав наприкінці 1923 р. новим формотворчим орієнтиром, новим мистецьким виміром і, що важливо підкреслити, мав на цей час власні художні досягнення й практичні напрацювання. Йдеться про творчу спадщину Василя Єрмілова — художника, який залишається неодмінно однією із знакових фігур харківського авангарду і взагалі українського конструктивізму. Масштаб цього майстра був високо оцінений уже його сучасниками [5, 250]. В історичній перспективі це вже стало безсумнівним.

До речі, саме В. Єрмілов був одним із перших харківських майстрів, хто апробував естетику конструктивізму на театральному коні. Восени 1923 року в оформленні Єрмілова вийшла вистава «Газ» за п'єсою Г. Кайзера (режисер А. Уразова, студія Всеукраїнського Пролеткульту) [3, 3]. Художник створив двоярусну дерев'яну установку, що трансформувалася протягом вистави за допомогою рухомих щитів. (Цей принцип пізніше успішно використовувався О. Хвостенко-Хвостовим у виставі «Хобо» за Е. Синклером (1925).

Сутність єрміловських експериментів 1920-х років, своєрідність конструктивістської практики Єрмілова докладно розкриті в нарисі В. Поліщука «Українське малярство: Василь Єрмілов» 1931 року. Прихильник «ортодоксального» конструктивізму, його автор все ж проникливо зазначав, що фундатор українського конструктивізму Єрмілов ніколи не був прибічником «чистого геометризму» й «машинерії». Функціональність і доцільність його робіт підпорядковувалися завданням асоціативного, емоційного впливу. Експериментальні композиції митця поєднували у собі, за визначенням Поліщука, «ілюстративний натяк з простотою конструктивної ідеї того образу, який він береться ілюструвати» [5, 21]. В єрміловських рельєфах з дерева, металу, скла, тканини та ін. матеріалів нерідко вгадуються жанрові характеристики — портрети, пейзажі, натюрморти. «Точний розрахунок, — писав Поліщук у своїй книзі, — у Єрмілова увесь час бореться з поетичними вибухами, захопленим льотом фантазії й вигадками. Ця боротьба двох начал і створює з Єрмілова чутливий художній апарат» [5, 12].

Валеріан Поліщук мав рацію: початок експериментальної роботи над матеріально-фактурними рельєфами збігався у часі з розписами агітпоїзда «Червона Україна» й Червоноармійського клубу (1920). Останні були виконані в естетиці неопримітивізму, яка, здавалось, взагалі в українській образотворчій культурі так і не вичерпалась до початку 1920-х і міцно та своєрідно пульсувала в роботах багатьох українських майстрів. Додамо: В. Поліщуківі належить теза про спорідненість художницьких уподобань Василя Єрмілова й Михайла Бойчука на межі 1910–1920-х років [5, 16].

Неопримітивізм був однією з невід'ємних частин кореневої системи й харківського художника. Акумулюючи у своїй творчості різні авангардистські напрямки — пластику кубізму, динаміку футуризму, Єрмілов витончено обігравав свою спорідненість з лубком, обрядом, іконою, культурою народного живопису. Романтика, поетичність, ліризм українського мистецтва вбачалися В. Поліщуківі й у конструктивістських експериментах В. Єрмілова. Це стосується передусім

його композицій і рельєфів, — вишуканих, витончених комбінацій. Конструктивістські «етюди» чи «картини-речі» (за В. Поліщуком) [5, 17] — дійсно, живопис реальними матеріалами й предметами. Художник входить у конструктивізм із його мінімалізмом, доцільністю, раціональністю, але навряд чи пориває з пластичною образністю, кольором, декоративністю.

Чи можна стверджувати, що історія конструктивізму на харківських сценах розвивалася паралельно і в тісному зв'язку з «поетичним конструктивізмом» Василя Єрмілова? Гадаємо, цілком можливо. Художній світ Харкова 1920-х років набагато тісніший, ніж тепер, і ймовірність взаємо впливів та творчих зіткнень величезна.

Характер творчих пошуків Василя Єрмілова виявився близьким Борисові Косареву. Він трохи молодший за В. Єрмілова. Але в їхніх роботах — спільні емоційна тональність і чуттєвий акомпанемент, вони говорять однією пластичною мовою, мислять спільними художніми формулами часу. В образах й композиційних вирішеннях ерміловських ескізів розпису Червоноармійського клубу (1920) й графічних роботах Б. Косарева 1918 року («Жили три брати», «25 липня») виразно прочитується зв'язок з іконописом й лубком. У косаревській серії театральних масок (1923) нагадує про себе ерміловський портрет художника О. Почтенного, датований тим же 1923 роком. Такі «аналогії» наочно демонструють спільність і стильових ознак, і творчих завдань, що ставили перед собою автори.

Подібна спорідненість творчих пошуків Єрмілова й Косарева 1920-х років, звичайно, можлива через «генетичні коди», мистецький клімат, що формували художню особистість, індивідуальність кожного з митців. Спільним для них було навчання в Майстерні декоративного живопису Л. Тракала: обидва вийшли майстрами стінопису. Обидва опинилися під «магічними чарами» своєрідного мистецтва Марії Синякової 1910-х років. Поетика її примітивів, її глибинно-життєве, сакральне відчуття народної образотворчої культури однаково зрозумілі й близькі і Єрмілову, і Косареву. У зв'язку з цим цікавою є логіка косаревського театального досвіду: він відштовхується від неопримітивізму в «Пані» (1919), проходить конструктивістську фазу від «Хубеане» (1924) до «Товариш Семізводний» (1926) і знову поринає з головою в стихію естетики народного мистецтва — «Марко в пеклі» (1928), «За двома зайцями» (1929).

І Єрмілов, і Косарев працюють у станковому живописі, плакаті, книжковій та журнальній графіці тощо. У 1920 і Єрмілов «іде у виробництво», а Косарева, як і до цього, захоплює театр, мистецтво сценографії — художник розкриється як обдарований театральний майстер.

В одному часовому відрізку з підготовкою ескізів до вистави «Хубеане» (1924) створюються й ескізи Косарева до нездійсненої вистави «Ведмідь і Паша» (за п'єсою О. Скріба, 1923) і до нез'ясованої постановки (датованої 1923 роком), якою цілком могла би бути перша редакція глаголінського «Моба» (за романом Е. Синклера), випущена режисером навесні 1924 р. [2]. І в тому, і в іншому разі колір виступає важливим, якщо не головним елементом конструкції.

Косарев розробляє відверто декоративне оформлення сцени: східна в'язь, орнаментальні мотиви, архітектурний декор поглинули конструктивну установку в ескізі до вистави «Ведмідь і Паша». І лише зіставлення зі сценічною реалізацією, сценічним утіленням ескізів декорації до вистави «Хубеане» дозволяє уявити, побачити триарусний, у дузі конструктивізму, каркас із драбин, переходів, станків, розфарбованих ширм і шитів.

В ескізі, що імовірно готувався до глаголінського «Моба», усе інакше. Художник задумав вишукану конструкцію, до завдань якої входило утримувати колір, організувати його в просторі сцени. Упорядкована і практично симетрична конструкція працювала, як бачимо, на повороті сценічного круга, динамічно трансформуючи простір, задаючи щоразу новий колірний і пластичний акомпанемент драматургії вистави. (Важко втриматися від спокуси порівняти цей ескіз зі сценографічним рішенням «Моб» О. Хвостенко-Хвостова. Тим більше знаючи, що Глаголін часто використовував знайдене рішення, і сценографічне в тому числі, у наступних редакціях).

Є ще одна особливість, яка об'єднує ескізи 1923–1924 років («Хубеане», «Ведмідь і Паша» й, припустимо, «Моб») і, що важливо, уможливує їх «конструктивістське» походження. Сценографічні аркуші виконані в техніці колажу. На пофарбований картон художник наклеював кольорові чи замальовані гуашшю паперові деталі необхідної форми. Однорідність матеріалу «оживлялася» тут рухом фарбованих площин, декоративним зіставленням кольору й лінійних ритмів. Причому елементи конструкції буквально «розпластані» на аркуші, максимально сплюснені, в ескізах практично відсутні об'єм, глибина сцени.

Це не перші колажні студії Косарева. У період 1917–1919 рр. художник звертався до цієї техніки, і найзначнішою в ній роботою є триптих, надрукований в альманасі «Сім плюс три» 1918 року і присвячений російському режисеру, актору, теоретикові театру Миколі Євреїнову (1917). Значимо: у триптиху — видимий зв'язок із кубофутуризмом (розриви й зсуви форми, геометризація) і ще більше — з неопримітивізмом (тричастинний поділ полотна, сплюснення, примітивне трактування образів, підкреслена декоративність). Автор делікатно вводить у простір триптиху клаптики тканини з невідгадливим орнаментом й накладне срібло. Елементи колажу не домінують, не резонують, вони включені в круговий ритм живописних плям. Таким чином Косарев посилює необхідні декоративні й змістові акценти.

Новий виток «колажування» у творчості художника спостерігається в театральних ескізах 1923–1924-х років. Одразу після «Хубеане» художник оформить у Театрі для дітей виставу за п'єсою С. Ауслендера «Колька Ступін» (режисер Б. Вільнер, весна 1924 р.). На світліні, розміщеній у періодиці тих років, можна побачити, як створювався сценографічний образ, і наскільки важлива роль у цій «композиційно—колірно—фактурній» грі відводилася заднику сцени. Конструктивістська установка нібито «сплощувалася», підкорялася двомірній площині. Об'ємні, різнофактурні елементи композиції розгорталися, розташовувалися художником фронтально. Вони з'єднувалися між собою і взаємодіяли на тлі розмальованого задника, створюючи привабливі, але цілком упізнавані образи: палубу пароплава з легендарною назвою «Титанік», портові доки, привокзальну площу тощо.

Домінантою конструктивістської пластики Косарева залишається образний лад, природа його конструктивізму, звичайно ж, підпорядкована законам винахідливої й образної гри. Косарев уміло використовує дерево, пофарбовану фанеру, фольгу, тканину. Він чудово орієнтується в матеріалі, вправно «здобуває» закладені в ньому живописно-декоративні й фактурні можливості. Митець поєднує в просторово-структурному рішенні функціональні й декоративні елементи, об'ємну конструкцію й декоративну площину.

Конструктивістський період у творчості Б. Косарева — усього декілька театральних сезонів (1923–1926), декілька театральних вистав. Його сценографія цього часу несла в собі ідеї та естетику конструктивізму. Проте художник ніколи не спростовував, не перекреслював естетичні цінності живопису, декоративної форми у виставах, сказати б, найбільш «конструктивістських» — «Мандат» М. Ердмана, «Шторм» В. Біль-Білоцерковського, «Товариш Семизводний» В. Голечникова (1925–1926).

Восени 1925 року Косарев працює над оформленням вистави «Мандат» за п'єсою М. Ердмана. Рішення, запропоноване художником, відповідало тональності режисерського задуму (режисер В. Неллі): комічності ситуацій, сарказму й іронічному глузуванню з героїв вистави. Художник вирішив простір сцени в конструктивістському ключі, не пориваючи з традиційною для його декораційних рішень яскравою театральністю. Комбінації дерев'яних конструкцій виразно нагадували інтер'єри багатопверхового, густонаселеного будинку: тісні комірчини, вузькі сходи, перекриття, перегородки, двері, за якими тремтів останній подих «обивательської дійсності» [1, 12].

Формулу «міщанського духу» художник розкривав через щедрий декор: плоскі вертикальні частини конструкції обклеювалися фольгою, смугами орнаментованого різнокольорового паперу, ніби шпалерами стіни. Конструкція працювала в окремих епізодах на поворотному крузі сцени. І тоді вся ця «нехитра краса» починала рухатися, створюючи враження метушні. Герої ж мали намір сховатися, затаїтися, відмежуватися від цього середовища. Воно ж наполегливо «мерехтіло», «миготіло», втручалось, нагадувало про себе.

ВИСНОВКИ

1925 рік стане кульмінаційним щодо опанування естетики конструктивізму художниками театру, які працювали на харківських сценах. Звернеться до «конструктивістських станків» Г. Цапок у виставі «Тимошин рудник». У межах 1925–1926 років вийдуть славнозвісні вистави в оформленні А. Петрицького («Вій», «Мандат», «Пухкий пиріг» тощо). Приголомшливо пролунає у 1925 р. «Моб» (у другій редакції Б. Глаголіна) за сценографією О. Хвостенко-Хвостова.

Концепцію українського театрального конструктивізму, існування конструктивістської естетики на українських сценах В. Хмурий визначить, «за браком регламентованого терміну», як «асоціативний конструктивізм» [8, 151]. Принаймні з того часу, після 1928 року, науковці спеціально не аналізували зміст цього терміну. Усупереч «аскетизму», «нейтральності», «доцільності» доби 1920-х українські художники принесли в сценографію надзвичайну декоративність, кольоровість,

яскраву пластичну образність і, погоджуючись з думкою В. Хмурого, набули «певної оригінальності та індивідуальної характерності оформлення» [8, 151]. У такому своєрідному трактуванні театраль-ного конструктивізму на харківській сцені 1920-х років і простежується його національний зміст.

¹ Коваленко Г. Український конструктивізм: особенности генезиса и национального своеобразия // IV Міжнародний конгрес україністів (Одеса). — 1999. — Мистецтвознавство. — Кн. 2. — С. 565–577.

1. Іволгін В. «Мандат» у Червонозаводському театрі // Нове мистецтво (Харків). — 1925. — № 3. — С. 12.
2. Косарев Б. Список основных работ: Анкета от 14 мая 1944 // Харьковская организация Союза художников Украины. — Ф. «Косарев».
3. Мах. Бор. В ТОЕ Пролеткульта // Вісті (Харків). — 1923. — 9 листопада. — С. 3.
4. Навесні і влітку 1923 року в Харкові відбулись гастролі двох знаменних театральних колективів Росії й України — театру В.С. Мейерхольда та Л. Курбаса.
5. Поліщук В. Українське малярство: Василь Єрмілов. — Х., 1931.
6. Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. — М., 1995.
7. Театр для детей: Опыт первого государственного театра для детей в Харькове: Сб. статей. — Х., 1926.
8. Хмурый В. Анатолий Петрицкий // Життя і революція (Харків). — 1928. — № 7. — С. 141–160.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Александр Морозов, Татьяна Морозова
(Минск)*

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ СЛАВЯН В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Исторический рубеж второго и третьего тысячелетий ознаменовался переоценкой социально-политических и культурологических теорий, круг которых продолжает стремительно расширяться в связи с влиянием глобализации на международное сообщество и отдельные государства. Глобализация (*англ. global* — всеобщий, всемирный) трактуется многими политологами и общественными деятелями как процесс углубления в масштабах всей планеты многообразных связей, достижения качественно нового уровня интегрированности, целостности и взаимозависимости в мире, прежде всего, в экономике, финансах, политике, праве и постепенно в других областях социальной жизни.

Диапазон позиций по отношению к глобализации крайне широк: от безудержной апологии, восторгов и умиления (что свойственно, в основном, праволиберальным силам Запада и соответствующим политическим структурам в постсоветских странах) до полного отвержения и проклятий в адрес глобализма со стороны политических и общественных деятелей слаборазвитых стран Азии, Африки, Латинской Америки. Очевидно, что это различие позиций вызвано, в частности, и неразработанностью научной теории существующих глобальных проблем современности.

В процессе глобализации происходит становление единого (в смысле общего) пространства, т. е. действуют тенденции, ведущие к единообразию мировой экономики и культуры. Формируются не только глобальные экономические сети, подчиняющие деятельность самых общих субъектов общим принципам, но и соответствующая социокультурная адаптация, ведущая к расширению общемировой культуры. Однако эти тенденции не отменяют социокультурного разнообразия, а также самобытности культур малых и больших народов. Напротив, мир сталкивается не только с явлением «этнического возрождения», но и с устойчивостью или возрождением цивилизационных принципов как самобытности разных цивилизационных полюсов. Наряду с универсализацией одних аспектов или сетей взаимодействия глобализация дает простор разнообразию других объектов или субъектов. Более того, плюрализм, присущий постиндустриальному обществу, означает не только сохранение прежнего разнообразия, но и усиливающийся спрос на такое разнообразие. Поэтому присутствующая в современной науке антиномия мироведческих и цивилизационных исследований отражает различные измерения мировых процессов: «мир един и разнообразен». Утрата или забвение культуры любого народа представляет собой невосполнимую потерю для мировой цивилизации.

Важнейшее значение в условиях глобализации приобретает проблема сохранения нематериального культурного наследия славянских народов и его основы — фольклора, который играет важнейшую роль в духовной жизни наших народов, столетиями выполняя разнообразные функции: эстетическую, познавательную, воспитательную, мировоззренческую, игровую. Живая связь с традиционной устно-поэтической культурой представляет собой одну из отличительных черт современной культуры славян.

Проблема сохранения и связанная с ней проблема актуализации славянского фольклора согласуется с гуманистической миссией образования и просвещения, которая заключается в принятии в общественную жизнь духовных ценностей, норм и идеалов в качестве смыслообразующего начала человеческого бытия, в налаживании диалога культур, открытии перспектив социокультурного развития на базе общечивилизационных ориентиров и интересов. «В современном обучении преобладают аналитические дисциплины, распространившиеся во всех сферах употребление специальных терминов, инструментальное мышление и ранняя специализация. Все эти факторы ограничивают способность к синтезу. А это в свою очередь мешает исследованию глубинной про-

блематики» [1, 99]. Современная массовая культура закрепляет эти недостатки: в условиях господства идей потребительства средства массовой информации и коммуникации в силу присущих им свойств распространения информации — фрагментарности, ритуализации и персонифицирования — отвлекают внимание зрителей (читателей, слушателей) на внешнюю, поверхностную сторону сложных социокультурных процессов. Кроме того, реалиями глобализирующейся мировой цивилизации стали такие явления, как «информационный неокOLONиализм» и «информационные войны». В результате под видом социально-гуманитарного информирования и образования у людей формируются псевдорациональные структуры сознания, искажающие реальность при ее восприятии.

Любой, даже небольшой исторический анализ ценностных ориентаций, составивших основу восточнославянской общности, показывает, что структура культурного наследия подвижна, и в ходе исторического развития может выделяться один (или несколько) ее компонентов, воздействующих на разные стороны общественной жизни, в том числе — на условия функционирования разнообразных идентичностей. Этот тезис подтверждают исторические судьбы православия, в частности, в советский период, когда, казалось бы, религиозный фактор перестал играть достаточно весомую консолидирующую роль.

Особое воздействие на формирование идентичности оказывают составляющие культурного наследия стран и народов — традиции, обеспечивающие судьбоносные для любого социума механизмы преемственности, передачи устоявшихся ценностей, норм и представлений. При исследовании социальных и духовных процессов к традиции обычно относят устойчивые элементы культуры, составляющие как бы ее постоянную основу в течение достаточно продолжительного времени и поддерживающие преемственность в жизни общества. Однако существуют еще и «забытые», не проявившиеся или свернутые традиции и явления, исключенные из существующих форм регуляции общественной жизни, хоть и оставшиеся в культурном наследии стран и народов. История как западных, так и восточных обществ показывает, что роль традиций в социокультурных процессах может проявляться по-разному.

Проблема взаимодействия традиционности и идентичности занимает в общественно-политической жизни и культуре развивающихся стран более значительное место, чем в странах Запада в период новой и новейшей истории. Там социальное движение осуществлялось в основном через критику сложившихся форм социальности и духовности и их преодоление, хоть и с обращением к различного рода традиционности. Во временной ориентации человеческого поведения западное общество прежде всего ориентируется на будущее, прогрессивное развитие общества и государства как залог счастливого будущего для себя и своих детей. Соответственно проблема смысла человеческого бытия решается в рамках программы: максимально полно удовлетворить свои интересы и потребности при жизни и по возможности остаться в памяти последующих поколений. Процесс самоидентификации сводится к познающей активности субъекта, критически оценивающего свойства идентифицируемой общности, в том числе достижений в сфере культуры.

В сущности и механизмах процесса самоидентификации на Востоке заложены не только формы логического познания, но и духовное постижение («откровение») на уровне, недоступном рациональному исследованию. Во временной ориентации человеческого поведения восточное общество традиционно ориентировано на вечность. Это, конечно, не отрицает ориентации на будущее, однако «все возвращается на круги своя», и именно на Востоке распространен поиск «золотого века» в прошлом. Вера играет роль стимула к формированию определенной направленности философских, социологических, эстетических и иных взглядов: западная идея одноразовости и однонаправленности общественного развития вступает в противоречие с идеей вечного повторения, что укрепляет традиционные основы восточных обществ и их культурного наследия.

В традиционных фольклорных сюжетах и образах фиксируется идея о божественном первоисточнике правил человеческого поведения и непосредственной обусловленности норм социального устройства более широкими (космологическими) порядками. Образная картина мира оказывается поделенной на две половины — мир священный (сакральный) и мир обыденный (профанный). Анализ произведений обрядового фольклора показывает, что переход границы между мирами возможен в религиозных ритуалах и действиях, благодаря которым мифо-поэтическое сознание и соответствующие ментальные структуры преодолевают разрыв сакрального и профанного.

Присутствующая в профанном мире социальная драма рисуется как проявление высокой космологической драмы — столкновения мировых сил, воплощенных в образе Добра и Зла (а также

в производных образах — Правды и Кривды, Света и Тьмы и т. д.). Защита Добра и его воплощений признается священной и нуждается в поддержке со стороны верховной власти. Однако в произведениях внеобрядового фольклора органично связанные с массовыми религиозными воззрениями социально-утопичные представления базируются на идее идеальной крестьянской общины и образе мудрого правителя и (или) борца (царя, князя, пана, вождя, военачальника, былинного героя, белорусского асілка и т. п.) с силами зла и мрака. На ментальном уровне обретение духовности связывалось с самоограничением и непрактичностью: во имя исполнения общих высших целей и идеалов люди готовы были принять и оправдать любую, даже очень суровую повседневность.

Представленная в фольклорных произведениях образная мифо-поэтическая картина мира была доминирующей интегрирующей идеологией в течение длительного периода социальной истории наших предков и одновременно — одной из автономных сфер массового сознания, выраженной в символической форме. Ориентация ментальных структур на коллективизм, духовные ценности и высшие идеалы усиливала архетипическую заданность образной картины мира. Вместе с тем мы наблюдаем проникновение в тексты фольклорных произведений второй половины XIX—XX вв. идей и образов общественно-политического популизма: пронизанные духом классовой ненависти, многие частушки, рабочие и революционные песни будоражили общественное мнение, отвечая характеру лозунговой стихии разрушения существующего миропорядка. Образ отдельного человека теряется в беспощадной борьбе; за оптимизмом конечной цели по свержению правящего режима редко угадываются яркие символы созидания.

Подвижность, изменчивость и противоречивость тактик приспособления к миру особенно наглядно проявляется в фольклоре XX столетия, идейно-художественное содержание которого сводит сложный и многомерный окружающий мир к упрощенной схеме. Начинает доминировать ментальная установка, в соответствии с которой не человек должен приспособливаться к окружающему миру, а социальные порядки и природа должны стремительно изменяться сообразно воле и интересам широких масс населения. Для большинства людей утрачивается многозначность окружающего природного и социального мира. Тексты многих рабочих и революционных песен демонстрируют нарастание процесса маргинализации обыденного сознания при переходе значительных масс населения из традиционной крестьянской среды в городскую.

История культуры восточнославянских народов — это история подъемов и спадов. На всем ее протяжении белорусский, русский и украинский народы демонстрировали как образцы самоотверженного служения, высоким идеалам, так и трагедии глубоких падений, социальных и духовных потрясений. Деструктивное влияние на ментальность восточнославянских народов оказали периоды затяжных социально-политических кризисов XX века: «ментальную сплоченность» общества дезориентировали революционные изменения условий существования социального механизма. Кризисный менталитет отличается мозаичностью, ситуативностью, внутренней противоречивостью, актуализацией латентных ментальных структур, свойственных прошлым культурно-историческим эпохам, что наглядно проявилось в отдельных, по сути, девиантных разновидностях фольклора второй половины 80-х — 90 гг. XX века (фанатский, тюремный и блатной фольклор).

В сложных и противоречивых социально-политических условиях (при резкой — на уровне массового сознания — смене приоритетов и ценностных ориентаций) изучение социодинамики фольклора направлено на выполнение важной гуманистической функции — раскрытия сущности духовной культуры как основного содержания социальной истории наших народов, а духовности личности, ее высоких нравственных, интеллектуальных и эстетических качеств — как ее социальных потенциалов. В современных условиях нет альтернативы стремлению народов к взаимопониманию и сотрудничеству на базе всестороннего изучения истории и теории мировой культуры, а также эволюции и трансформации собственных традиций с учетом общего культурно-исторического опыта. Вместе с тем процесс их универсализации региональным и общецивилизационным уровням в настоящее время ограничен самобытными системами эстетических ценностей, выработанных суверенными типами культур. Игнорирование и недооценка социокультурного разнообразия народов, в частности, отрицание специфики восточных славян как особого мира со своей цивилизованной идентичностью и самобытной ментальностью, чреватые не только обеднением или искажением исторической картины, потерей целого пласта научного знания, но и серьезными катаклизмами в социальной практике (яркий пример — неудачи радикальных социально-экономических реформ 90 х гг. в Беларуси, России и Украине).

Развивавшийся на протяжении многих веков фольклор — воплощение самобытности славян. Значение фольклора как традиционного устно-поэтического творчества, как чистого источника языка, как высокохудожественного посредника между прошлым, настоящим и будущим, как сокровищницы народной мудрости и искусства, как одного из средств воспитания патриотизма, национального самосознания и доказательства славянского единства, требует очень бережного отношения к этому духовному богатству, подаренному нам предками.

Безусловно, ключевую роль в сохранении видов и жанров устно-поэтического народного творчества играют фольклорные коллекции и фонды, имеющиеся во всех славянских странах. Например, в Республике Беларусь такие фонды и коллекции функционируют при различных научно-исследовательских институтах, высших учебных заведениях (Белорусский государственный университет, Беларуский государственный университет культуры и искусств, Беларуский государственный педагогический университет им. М. Танка, большинство областных университетов). Кроме того, имеются, как правило, небольшие коллекции при Домах народного творчества, библиотеках и музеях.

Пример фольклорной коллекции при отделе славистики Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси наглядно показывает возможности её широкого использования не только с целью сохранения культурного наследия, но и в научной, учебно-методической и просветительской работе. Фольклорная коллекция ИИЭФ НАНБ, которая начала формироваться с первых дней основания Института (1957 г.), насчитывает 402 тыс. текстовых записей разных жанров белорусского фольклора — песен, сказок, этнографических записок, описаний обрядов, легенд, преданий. В архиве хранятся материалы, записанные известными деятелями науки и культуры А. Сержпутовским, С. Сахаровым, Г. Цитовичем. Все они являются важнейшим источником изучения истории и национального культурного наследия, основой развития профессионального искусства и литературы, средством идейно-эстетического воспитания. Постановлением Совета Министров Беларуси в 2001 году фольклорная коллекция была объявлена национальным достоянием.

Основные направления деятельности по использованию фольклорной коллекции следующие: сохранение и обеспечение надлежащего функционирования объекта; собирательская работа (по специально разработанным программам и опросникам); реставрация фольклорных произведений и перевод на современные цифровые носители информации; использование в научных исследованиях и в учебно-методической работе; пропаганда фольклорных материалов через средства массовой информации и коммуникации, в педагогическом процессе.

Интерес к традиционной культуре народов мира, а также стремление сохранить лучшее из её достояния в условиях всевозрастающей глобализации, нивелировки, стандартизации, наступления так называемой массовой культуры стали очень актуальными. Не утратило своей актуальности и введенное Д. Лихачевым понятие «экология культуры», включающее в себя и сохранение культурной среды, и активную действенную память о прошлом, и понимание невозможности разрушения памятников и явлений культуры, и осознание страшной опасности забвения. Это понятие принципиально важно для созидания духовно-нравственной среды, в которой живет как отдельный человек, так и целый народ [2, 85].

В своей научно-исследовательской работе сотрудники отдела славистики ИИЭФ НАНБ исходят из того, что, помимо набора генов, который определяет биологическую сущность, из поколения в поколение каждому человеку передаются так называемые «культурогены» — ценности, традиции, нормы, заданная программа поведения определённой культурной среды. Передача молодежи апробированных культурно-историческим опытом правил, норм, традиций — залог устойчивости и жизнеспособности любого государства. Важнейшее назначение культуры — установление и поддержание системы ценностей, которая будет способствовать устойчивому развитию общества и не приводить к кризисам.

В своей работе по использованию фольклорной коллекции мы ориентируемся на положения Конвенции об охране нематериального культурного наследия народов мира (принята в 2003 г. Генеральной конференцией ЮНЕСКО). Материалы коллекции легли в основу 47 томов академической серии «Беларуская народная творчасць», за подготовку которой коллектив сотрудников ИИЭФ НАНБ получил Государственную премию Беларуси. Из публикаций последних лет особо следует выделить предпринятое в 2005–2006 гг. издание двухтомной энциклопедии «Белорусский фольклор», в которой нашла отражение и славистическая тематика [3].

Накануне 20-й годовщины аварии на Чернобыльской АЭС особое внимание уделялось сбору, систематизации и реставрации фольклорных материалов, записанных на пострадавшей территории. На 01.11.2006 в фондах фольклорной коллекции хранятся фоно- и текстовые материалы в количестве 8342 единиц из 19 районов и 167 населённых пунктов чернобыльской зоны. В настоящее время материалы фольклорной коллекции активно используются сотрудниками отдела по теме Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований «Аўтэнтычны фальклор Мозырска-Прыпяцкага Палесся: сучасны стан, шляхі захавання і перспектывы развіцця» (руководитель темы — проф. К. Кабашников).

В архиве представлены также устно-поэтические произведения русских, украинцев, поляков и других народов, проживающих в Беларуси. Экспедиции в районы белорусско-русского и белорусско-украинского пограничья позволили собрать в архиве ценные материалы, характеризующие процессы взаимодействия и взаимообогащения в сфере духовной культуры восточнославянских народов. Данные материалы послужили основой для комплексной научной работы по осуществлению спецификации проявления ментальности восточных славян в различных видах и жанрах фольклора [4]. В фольклорной коллекции представлено устно-поэтическое творчество белорусской диаспоры, в частности жителей Сибири и Дальнего Востока. Заканчивается белорусско-российская работа (совместно с Институтом мировой литературы им. М. Горького в Москве и Объединённым институтом истории, филологии и философии Сибирского отделения Российской академии наук) по подготовке тома «Фольклор белоруссов Сибири и Дальнего Востока». Том будет издан в Новосибирске в академической серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Сотрудники отдела славистики осуществляют взаимовыгодное научное сотрудничество не только с российскими учёными, но и с исследователями других славянских и неславянских стран — Украины, Сербии, Болгарии, Словакии, Словении, Бельгии, Германии.

В научно-исследовательской работе по использованию фольклорной коллекции историзм должен выступать в качестве важнейшего принципа изучения фольклора как изменяющегося во времени и пространстве, развивающегося духовного достояния народа. «Одна из определяющих особенностей фольклора, фольклорного творчества, историко-фольклорного процесса, — это его традиционность, — писал Б. Путилов. — Фольклор возникает, живет, хранится, развивается, меняется в рамках традиции, которая составляет его эстетическую и мировоззренческую сущность. Жизнь фольклора предполагает наличие традиционной среды — социальной, исторической, культурной, прочность традиционного быта. Нередко под традицией понимается нечто косное, отсталое консервативное. Между тем главный признак традиции — это не косность, а определенная степень устойчивости и непременно прочность преемственных связей в развитии... Любой фольклорный процесс неизбежно приобретает характер движения внутри традиции, эволюции традиции» [5, 183–184]. Именно прочность системы выразительных средств, образов, сюжетов и мотивов, тематики и идей придает особую гносеологическую (познавательную) ценность фольклорным произведениям.

Культура славянских стран и народов всё больше интересует исследователей из Западной Европы и Америки. Это связано с интеграцией научно-исследовательских программ и усилением внимания европейских учёных и политиков к этнокультурным процессам, бурное развитие которых мы наблюдаем в начале XXI века.

В этой связи основополагающее значение имеет консолидация усилий славянских фольклористов по сбору, сохранению, обработке и разнообразному использованию фольклорных архивов и коллекций наших стран. Данная работа должна осуществляться в соответствии с Конвенцией об охране нематериального культурного наследия народов мира. В качестве первоочередных представляется решение следующих задач:

- 1) перезапись зафиксированных фольклорных ценностей на современные носители электронной информации (необходимо переходить от устаревших, аналоговых систем к современным, цифровым);
- 2) создание в каждой стране эталонной базы данных по фольклору для дальнейшего включения в Национальные списки нематериального культурного наследия;
- 3) определение ареалов бытования зафиксированных явлений нематериальной культуры славянских народов (картографирование);

- 4) создание мультимедийных компакт-дисков компаративного характера по отдельным видам нематериального наследия;
- 5) разработка основных положений, принципов сохранения, систематизации, изучения и паспортизации нематериального наследия белорусов;
- 6) пропаганда политики ЮНЕСКО по сохранению нематериального наследия и распространению международных материалов по данной проблематике;
- 7) сотрудничество с соответствующими организациями и учреждениями по изучению и сохранению нематериального культурного наследия славянских народов.

Решение данных исследовательских задач будет направлено на:

- пропаганду славянского культурного наследия в глобализирующемся мире;
- создание благоприятных условий для взаимодействия национальной культуры славян с народным творчеством других европейских народов;
- совершенствование идеологии славянского единства на основе сочетания культурно-исторического опыта наших народов и реалий современности;
- формирование славянского культурно-информационного поля и развитие способов его регионального, национального и транснационального опосредования.

В перспективе должна быть создана единая общеславянская электронная база текстов произведений народной поэзии и прозы.

Многовековое устное народное творчество славянских народов имеет большой творческий потенциал и возможности его активизации благодаря достоинствам формы и содержания, отвечающим сущностным характеристикам фольклорной традиции.

Исследование осуществлено при финансовой поддержке Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований (код проекта: Г06У-005).

-
1. Грядущая Европа: очерк новых взглядов на будущее Европы: Материалы Конгресса, посвященного 20-летию со дня основания Римского клуба «ЕВРОПА-2020». — Ганновер, 1-3 дек. 1993 г.; *Bilbao: FUNDACION BBV*, 1994.
 2. *Лихачев Д.* Избр. работы: В 3-х т. — Ленинград, 1987. — Т. 2.
 3. Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2-х т. — Мінск, 2005—2006.
 4. *Морозов А.* Фольклор в духовной культуре восточных славян. — Вильнюс, 2005.
 5. *Путилов Б.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. — Ленинград, 1976.

С. Коч
(Одеса)

ЕВОЛЮЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЗМІСТУ ПОЛІТИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У суспільній діяльності люди керуються низкою норм і принципів, що направляють і регулюють функціонування соціуму. Ці «сили», які виконують «програму розвитку», є в кожному суспільстві. Цінності створюються суспільством, вони і визначають його розвиток, пріоритети. К. Гірц характеризував людину «яка обплутана мережею змістів, що сама виткала. Цими мережами і є культура» [2, 173].

Культура має на меті вираження певних аспектів фізичної і соціальної реальності і тих відносин, якими пов'язані ці два типи між собою, а також створення символічних систем [10, 27]. Ці системи усередині кожного суспільства характеризуються різним ритмом еволюції, і саме ця нерівномірність зміни символічних систем і визначає динаміку суспільної структури [5]. Таким чином, культура — це спосіб існування людини у світі, світ людини.

Кожна культура має стрижень, «центральну зону», де локалізується її символічний зміст. Такий центр упорядковує символи, цінності, вірування, він є згорнутою в єдину систему структурою активності, особистих ролей, суспільних інститутів, він визначає природу сакрального. І в цьому розумінні кожне суспільство має «офіційну релігію», «національну культуру» та ін.

Будь-яке суспільство складається з підсистем: економічної, статусної, політичної, спорідненості та ін. Кожна з них пов'язана з «центральною зоною» за допомогою цінностей, авторитетів (еліти), контактів. Суспільство як система є передумовою для формування соціокультурних стандартів. Система цінностей, яка відбивається в стандартах і зумовлює наявність еліт, є центральною ціннісною системою суспільства.

Отже, центральна система цінностей містить первинні (її утворюють) та вторинні (похідні) цінності, визначає субординацію еліт, ролей, соціальних інститутів, типів активності. Центральна система є джерелом символів, засобом їх упорядкування. «Упорядкувальна» та «змістоутворювальна» функції «центральної зони» виникають завдяки:

- а) встановленню соціальних і культурних норм (ідея «ідеального суспільства») та їх інституалізації на макросоціальному рівні. Концепція суспільства обумовлює становлення соціокультурної ідентичності;
- б) специфікації кордонів суспільства і кордонів власного типу культурного порядку. Такі кордони можуть бути психологічними (поведінковими);
- в) визначенню моделі шляхів легітимації влади. Вона включає оформлення «мети суспільства» (національну ідею), а також з'ясування внутрішньосуспільних і зовнішніх взаємодій у геополітичному оточенні.

Важливою властивістю центральної ціннісної системи є те, що вона зберігається в періоди трансформації і здатна відновлювати власні підсистеми та їх еліти в межах кордонів. Такі кордони спрямовують соціальне і політичне життя й зумовлюють складну організацію поведінки та соціальних відносин, передбачають усвідомлення кордонів можливої варіативності в процесі спілкування з іншими групами.

Існування й функціонування соціокультурних кордонів зумовлені фактом визнання їх усередині групи і зовні. Внутрішньогрупові стосунки основані на «культурному знанні» (здатність вести себе відповідно до заданої ролі), що маркують людину як члена групи.

Особистість усвідомлює власний суб'єктивний світ, відмінність внутрішнього світу від зовнішнього, а також відмінність внутрішнього світу інших людей за допомогою психологічного феномену — самосвідомості. У процесі формування остання проходить кілька рівнів. Спочатку формується уявлення про спільність, до якої людина належить, потім — соціокультурна ідентифікація, у тому числі самоідентифікація. Перший рівень — ідентифікації — зіставлення себе з моделлю; другий — усвідомлення себе як особистості з визначеним набором психологічних рис.

У традиційній свідомості світ усвідомлюється строго підпорядкованим, ієрархічним. Усе має власне місце, є взаємозалежним і гармонізованим. Традиційна свідомість має певну структуру — зв'язки різних складників свідомості жорстко фіксовані. У цих межах людина визначає власне місце в світі і встановлює зв'язки між «я» — «ми» — «вони» — «інші».

Усвідомлення себе як члена групи впливає на спосіб життя людини, визначає її погляди, логіку міжособистісних відносин, ставлення до соціально-політичних інститутів держави. У процесі формування та розвитку соціально-культурної самосвідомості змінюється, удосконалюється мотиваційна система. Матеріальний і ментальний склад культури є регуляторами дії, вони вказують мету, стимулюють дію, виконують роль інструменту, а також вибудовують «зони табу» та певні кордони [4, 464].

Усталеність внутрішнього образу людини («Я» сьогодні є тим самим, що було вчора і буде завтра) забезпечується завдяки феномену ідентичності, яка має багатовекторну спрямованість. Зміст отожднення себе з групою — в забезпеченні соціального захисту і підтримці позитивного «образу себе», який представлений трьома складниками: «образом для інших», «образом для себе», «образом у собі». Перший усвідомлюється групою як набір бажаних характеристик. Тут присутня власна міфологія, символіка, що має комунікативне значення для групи. «Образ для інших» є набором рис, приписаних для себе — «перекладений» на мову інших соціально-культурних систем. Тут власна культура пропагується з метою налагодження комунікації із зовнішнім світом. «Образ у собі» є неусвідомлюваним, але саме він визначає узгодженість і ритмічність дій членів групи.

Практично весь шар традиції, який є видимим, — рухливий. «Образи» постійно контактують і коригують один одного. Вони змінюються залежно від змін умов існування. Це зумовлює зміни символіки, міфології, пріоритетних маркерів у процесі ідентифікації (територія, мова, релігія та ін.).

Складовою частиною процесу трансляції соціокультурних відносин у просторі та часі є ідентифікація, вона набуває ролі соціально-культурного регулятора, який дає змогу відтворювати

усталену «картину світу», регулює поведінку (реакції, вибір мети та способів її досягнення, між-особистісні відносини), забезпечує адаптацію особи в середовищі (соціокультурному, політичному, економічному та ін.). Ідентифікація є інструментом підтримання суб'єктивної реальності, може використовуватися як соціальна інженерія елітних груп, що впливають на формування об'єктивної реальності.

Будь-який «групоцентризм» вимагає створення механізмів психологічного самозахисту: формуються спільні цінності, мета, культура та ідеологія. Взаємна ідентифікація членів групи спрощується, якщо в них є видимі подібності: антропологічні ознаки, мова, поведінка. Чіткість таких маркерів посилюють згуртованість групи, її здатність діяти за спільною програмою і конкурувати в різних сферах життя. Цей факт пояснює, чому соціально-політичні утворення прагнуть посилення етнокультурного компонента в політичній ідентичності власних членів. Віра в спільну культурно-генетичну основу скорочує психологічну дистанцію, зумовлює емпатію.

Сталість культурної ідентифікації, її психологічні, адаптивні й захисні функції сприяють перетворенню культурної групи в референтну. Стійкість етнокультурних компонентів в ідентифікації людини зумовлена тим фактом, що вони не потребують підтвердження в соціальних діях.

Самоідентифікація зі сталою групою є формою задоволення потреби людини у власній спроможності, що підтверджують процеси «етнічного відродження» у перехідні періоди розвитку суспільств. Вона формується на основі об'єктивних факторів культури і є джерелом передачі соціально-позитивної інформації (традиції) в групі. Прагнення бути членом сталої групи відбиває бажання зайняти певну соціокультурну нішу, що виконує функції соціальної ідентичності (захисну, статусну тощо). Остання визначає внутрішньогрупову згуртованість, засновану на формах прихильності, які не потребують раціонального пояснення. У цьому плані групова солідарність, яка ґрунтується на прагненні досягти певної мети, є ситуативною єдністю.

Звідси культурна ідентичність розглядається як прийняття усталених уявлень, стереотипів, готовність до думок певного напрямку і визнання системи стосунків і дій у різних контактних ситуаціях і середовищах; готовність до групових дій для реалізації спільних інтересів. Людина усвідомлює себе як представника приписаної (сім'ї, етносу, держави) чи обраної (фахової, соціальної, політичної) спільності. У соціальному плані механізми самокатегоризації (з боку людини) та ідентифікування (з боку групи) є системою соціальних наказів, вимог, очікувань.

У такому полікультурному суспільстві, зберігаються ієрархічні ідентифікаційні системи, що діють у різних просторових координатах, зумовлюючи слабкість інтеграції та збереження дієздатності локальних ідентифікаційних систем. Так, культурні розходження мають тенденцію до зниження у сферах трудової діяльності, тоді як у сфері дозвілля, сімейно-рольових і побутових формах поведінки відмінність може зростати.

Формування етнічної ідентичності та солідарності має в сучасному суспільстві опосередкований характер. Етнічна самоідентифікація є актом вибору з доступного набору ідентичностей або маркерів, що її позначають [9, 23]. Етнічна ідентичність мобілізує найприйнятніші для існуючої соціополітичної ситуації культурні відмінності, цим визначається рухливість, пластичність культурних меж, піддатливість владному маніпулюванню.

Проблема ідентифікації є життєво-практичною, тому на особистісному рівні цей процес протікає в єдності з процесами спілкування, гри, побутової поведінки, здобуття освіти. Важливе значення мають прийняті поведінкові норми. Ідентичність закріплюється груповими експектаціями за умови, якщо особистість сприймає і визнає групові норми і цінності [4, 506–508].

Соціальне значення етнокультурної ідентичності виявляється в конкуренції, антидискримінаційному виявленні шляхів розвитку або в «наданні пільг» соціальній мобільності, у місцевому домінуванні, солідарності задля соціального контролю чи використання ресурсів.

Залежно від дієвості етнокультурного фактора виділяють різні типи самосвідомості, в яких по-різному співвідносяться культурні та соціальні компоненти етносу. Почуття етнокультурної належності ґрунтуються на біологічних та природних чинниках, усвідомлення яких триває під впливом об'єктивних умов життя людини й після виникнення існують незалежно від свідомості та волі людини. Культурні індикатори мають соціальне визначення і залежать від суспільних процесів, тому етнокультурна свідомість і поведінка «відчувають» вплив соціальних сил. У період націотворення або під час трансформаційних змін, які зумовлюють ідентифікаційну кризу, етнічна група постає як соціальний об'єкт. Виникає протистояння культурно-ціннісного характеру між новою і старою

суспільно-політичними системами. Це пов'язано з процесами легітимації режимів, інституціональної системи, влади. Змінюються елементи структури бажаної політичної реальності (прототип).

Основа прототипу політичної реальності створюється в результаті нашарування на вже наявні у свідомості архетипічні настанови, стереотипи, образи, виховується протягом часу й активізується завдяки дії політичної реклами та пропаганди [12, 164].

Суспільні, етнічні чи регіональні групи виділяються в соціально-політичному просторі завдяки існуванню групових настанов. Останні зумовлюють їх готовність і здатність сприймати інформацію так, а не інакше, зв'язувати її з уявленнями, поглядами, ідеалами, що сформувалися протягом історії, зрештою — зіставляти її з потребами та інтересами індивіда.

Первинна прототипна настанова об'єкта виникає під час соціалізації під дією двох факторів: етнокультурної ідентифікації та дії соціополітичних інститутів (державної освіти, ЗМІ, політичної реклами). Ця настанова може зафіксуватися й лишатися незмінною протягом життя, якщо умови життя групи і її статус є сталими. Зміна інформаційного поля або підвищення рівня соціального очікування можуть зумовлювати зміну мотивації дії.

Саме первинні настанови в структурі самоусвідомлення впливають на формування образ-знання об'єкта (соціально-політичної структури), визначають тенденцію розвитку: вектора та обсягу. Поняття вектора дозволяє простежити гнучкість створеного образу в межах, що забезпечують його стійкість, тобто при виході за певні межі образ трансформується у новий [7, 141]. Такі первинні (архетипні) настанови свідомості впливають на інтерпретацію інформації. Синтезовані інформаційні потоки у вигляді політичної символізації соціально-культурних об'єктів створюються з інформаційних кіл різних суспільноутворювальних сегментів (культури, політики, економіки тощо). Нова інтерпретація первинного образу, або створення нового, можлива тільки тоді, коли вплив відбувається і на рівні архетипних уявлень, і на рівні уявлень про майбутнє.

Первісні настанови формують мотиваційний потенціал, дають можливість передбачити майбутнє (власне та своєї групи); оцінюючи об'єкт і формуючи судження про нього, людина створює стандарти розуміння світу. Отже, прототип діє поряд з образом-знанням, утворюючи єдину установчо-перцептивну призму, крізь яку суб'єкт бачить і моделює реальність.

Політична реальність постійно стикається з дією образів-алгоритмів, які програмують перебіг подій у суспільстві. Цінність алгоритмів у тому, що вони приводять до вирішення завдань найпростішим шляхом, поділяючи їх на прості операції, що здійснюються механічно. Образ-алгоритм набуває адаптивно-ідентифікувального характеру, що дозволяє встановлювати ключові властивості і якості об'єкта. Образ, який формується завдяки цій адаптивно-ідентифікувальній здатності людини, є не лише суб'єктивним, він провокує наслідки, що співвідносні із соціальною спроможністю (індивіда чи групи).

До сил, що можуть впливати на соціокультурний зміст політичної ідентичності відносять: процес державотворення, адміністративно-територіальні зміни, мобілізацію (військову або для реалізації месіанської ідеї), організовану релігію — релігійну реформу, народні рухи, що мають метою культурне або політичне відродження [1].

Національна ідентичність під впливом соціальних процесів стає частиною системи ідентичностей особистості. Її виразність і зміст залежать від типу мобілізаційного процесу, який може бути успішним тільки за наявності значущих елементів загальної історії і культури.

Найрезультативніша політична мобілізація відбувається щодо груп, які мають стійку етнічну ідентичність і компактне поселення на певній території. Е. Сміт зазначав, що для того, щоб мобілізувати «маси» та «нації» на певні дії, потрібно прищепити їм усвідомлення особливої духовності, надавши їм унікальної ідентичності та долі [8, 147]. Отже, мобілізація відбувається завдяки впливу на етнічну «міфологему», яка ґрунтується на атрибутах, за якими можна визначити етнічну спільноту. Це:

- 1) етнонім;
- 2) міф про спільних предків;
- 3) спільна історична пам'ять;
- 4) один або більше визначальних елементів спільної культури;
- 5) зв'язок з «рідним» краєм; 6) почуття солідарності у значній частини населення.

Над усією цією культурною спадщиною стоять «охоронці традицій» — культурна еліта, — що реєструє, зберігає і транслює запас етнічних міфів, спогадів, символів, вартостей, які вимагають ушанування з боку населення через храм і церкву, монастир і школу в межах поля культури-ідентичності.

Одним із найдієвіших засобів етнічного відродження є створення або відродження міфів про обраність чи про «месіанське» призначення народу. Практично кожен народ прагне мати (зберегти або створити) такий міф. Актуалізація уявлення про культурну спільність і колективну долю народу скріплює його єдність. Але використання етноісторії з метою націотворення має вибіркового характер: важливо не лише пам'ятати «потрібні події», а й забути «зайві», небажані факти. Таким чином, свідоме використання етнічної культури та історії є соціально-політичним актом.

Головний процес в активізації культурного складника соціуму полягає в мобілізації пасивної групи за допомогою привертання уваги до її культурної спадщини та відродження міфу про «золоту добу». Така культурна «реставрація» проводиться національною та етнічною інтелігенцією або елітами, які прагнуть мобілізувати членів групи для пошуку кращого соціального статусу і політичної влади.

До причин, що викликають «вибух» інтересу до історії, дослідники відносять ускладнення й крах старих систем соціальної ідентифікації. Самовизначення за посередництва діяльності повинне приводити до зникнення або ослаблення визначення себе як члена етнокультурної групи. Але глобальна ідентифікаційна система сучасного суспільства в останнє століття демонструє тяжіння до «спрощення» ідентифікаційних основ. В умовах частих соціальних змін людина не встигає адаптуватися до нового стану. Це одне з пояснень, чому етнічність розглядається як різновид соціальної ідентифікації [11, 35]. Крім того, великі соціальні структури стають більш бюрократичними, замкненими, менш рухливими та ламкими, цим пояснюється прагнення людей належати до менших груп (регіональної чи етнокультурної), яким меншою мірою притаманні зміни. Такі групи дедалі частіше стають зручним засобом захисту групових прав.

Узагалі особливість етнокультурних об'єднань виявляється в тому, що вони можуть поєднувати соціально-політичні інтереси з глибокими психологічними, генетичними прагненнями. Процес істотного посилення значення етнокультурного чинника в структурі самоідентифікації збігається за часом із стрижневими змінами в економічному, політичному та соціальному житті. За цих умов етнічність опиняється в колі практичної політики.

У періоди соціально-культурних криз, підйому національних рухів актуалізація історичного досвіду і знань, загострення соціально-історичної пам'яті народу надають обґрунтування національним вимогам. Отже, звернення до етносоціальної пам'яті зумовлене специфічними національними інтересами. Національна пам'ять завжди вибіркова, тому що тут присутній суб'єктивний фактор, тобто факти і події відтворюються через призму соціальних, економічних і політичних інтересів соціальних груп.

Національно-політична ідентичність звичайно містить ціннісні орієнтири стосовно існування спільноти в майбутньому, природи існуючих соціальних інститутів, форми людських стосунків і визначення ідеальної особистості. Ці елементи спираються на історичний досвід групи (але не на історичний еталон, як в етнокультурній ідентичності) і відбиваються в документах, інститутах. Сприйняті індивідом, вони визначають його світогляд і соціальне оцінювання. Процес формування політичної ідентичності містить у собі набуття знань, розвиток емоцій і вироблення поведінкових навичок. Для того щоб політичний складник став інтегрованою частиною системи ідентичностей, особистість повинна не тільки придбати деякі базові знання про історичний і культурний контекст формування цінностей, але і відчувати, що вони емоційно й соціально значущі для неї.

Ідентичність національної спільності є колективним продуктом, вона зберігається завдяки функціонуванню етносоціальної пам'яті, яка утримує етнокультурну інформацію (безперервну, яка ґрунтується на «існуючому»), та соціально-політичну (яка спрямована на «потрібне»). Соціальна пам'ять — складне і багатокомпонентне явище. Вона включає історичну, культурну, політичну пам'ять народу і виступає обов'язковою умовою існування суспільства, базується на нагромадженні, збереженні і трансляції соціальнозначущої інформації. Акумуляована етносоціальною пам'яттю інформація за допомогою інститутів виховання і соціального спадкування, спрямованого навчання транслюється від одного покоління до іншого, і саме це забезпечує спадкоємність ідентичності національної спільності.

Висування етнічного компонента в центр етносоціальної пам'яті свідчить не про верховенство етнічної пам'яті над соціальною, а про те, що етнічний компонент національної пам'яті набагато сталіший, ніж ті компоненти, що спрямовані на обґрунтування спільного майбутнього. Отже, в структурі політичної ідентичності співіснують чинники колективної компліментарності та солідарності.

1. *Артановский С.* Этноцентризм и «возврат к этничности»: концепции и действительность // Этнограф. обозрение — 1992. — № 3. — С. 15–23.
2. *Гириц К.* «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры // Антология исследований культуры. — С.Пб, 1997. — Т. 1
3. *Лебедева Н.* Социальная психология этнических миграций. — М., 1993.
4. *Лурье С.* Психологическая антропология: история, современное состояние, перспективы. — М., 2003.
5. *Маркарян Э.* Узловые проблемы теории культурной традиции. — М., 2003.
6. *Молдобаев К.* Этносоциальная память как форма сохранения и передачи национальной идентичности // путь Востока. Культурная, этническая и религиозная идентичность: Материалы VII Молодеж. науч. Конф. по пробл. философии, религии, культуры Востока. — Вып. 33. — С.Пб., 2004. — С. 18–22.
7. Политическая реклама / Е. В. Егорова-Гантман, К. В. Плешаков, В. Б. Байбакова; науч. ред. А. А. Бирюков. — М., 1999.
8. *Сміт Е.* Національна ідентичність. — К., 1994.
9. *Тишков В.* Идентичности и культурные границы // Идентичность и конфликт в постсоветских государствах. — М., 1997. — С 36–58.
10. *Уайт Л.* Понятие культуры // Антология исследований культуры. — С.Пб, 1997. — С. 27. — Т. 1.
11. *Чистов К.* Традиционные и «вторичные» формы культуры // Расы и народы. — М., 1975. — Вып. 5.
12. *Шихирев П.* Исследование социальной установки в США // Вопр. философии. — 1973. — № 2.

Ксенія Назаренко
(Одеса)

МОВНІ ОБРАЗИ У ТРАДИЦІЙНІЙ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ТА ЇХ ТРАНСФОРМАЦІЯ У СУЧАСНОСТІ

Час і простір є основними категоріями людської свідомості: людина не може уявити себе поза часом та простором. Проте людина не народжується з почуттям часу, її часові і просторові поняття завжди визначені тією культурою, до якої вона належить [5, 159]. Тому час і простір є двома основними категоріями культури, їх опис є необхідним етапом для розкриття світогляду представників тієї чи іншої культури.

Проблему існування феномену часу в культурі розробляють представники різних наук: зокрема, філософії, етнології, історії, лінгвістики та ін. Філософів цікавить феномен часу взагалі (А. Августін, Й. Гердер, В. Дильтей, Б. Паскаль, Л. Ранке, М. Хайдеггер, К. Ясперс та ін.), лінгвісти займаються проблематикою часових форм дієслова, широко розробляють питання відображення часу як фрагменти картини світу в мові (И. Буніна, Б. Гавранск, М. Джиожиева, Т. Дешериева, К. Красухін, И. Нетушил, Е. Яковлева та ін.). Історики, що вивчають історію повсякденного життя (наприклад, А. Гуревич), розкривають феномен часу в контексті конкретної історичної епохи. Етнологи вивчають проблему часу як елементу картини в світу культурі відповідного етносу та відображення цього уявлення про час у конкретних елементах цієї культури (Т. Агапкіна, В. Пропп, М. Еліаде, Б. Успенський, Д. Прозоровський, К. Копержинський, Ю. Назаренко, та ін.) Ця проблематика привертає увагу багатьох науковців, зокрема, вона стала темою Всеросійської наукової конференції 1999 року.

Метою цієї роботи є розгляд проблеми сприйняття часу в традиційній східнослов'янській культурі, його відображення в мові, за допомогою якої образ часу зберігається та функціонує в сучасній культурі.

Основними завданнями даної роботи є:

- 1) встановлення загальної схеми сприйняття часу в традиційній східнослов'янській культурі;
- 2) розгляд її відображення в мовних образах;
- 3) функціонування її в сучасній культурі.

У роботі є два об'єкти дослідження: мова (староруська і сучасні російська та українська) і образ часу в міфології.

У традиційній східнослов'янській культурі (як в інших традиційних культурах) панує так званий міфічний час чи космологічне сприйняття часу. Б. Успенський говорить про те, що для «космологічного сприйняття часу» характерні такі риси:

- 1) співвідношення подій з якоюсь початковою подією, яка є точкою відліку; ця подія ніколи не зникає;
- 2) теперішні події мають вагу в залежності від того, наскільки вони співвідносяться не з майбутнім, а з минулим; події розглядаються як наслідок, оскільки вони визначені, як вважають, початковим часом; події, що відбуваються, не породжують майбутнє, вони сприймаються як відображення минулого;
- 3) майбутнє сприймається у перспективі минулого, тобто як те, що виникло з минулого; дійсний час — це «майбутнє у минулому», «минуле у майбутньому» [11, 21–23].

Л. Гумільов у роботі «Етнос та категорії часу» досліджує розвиток сприйняття часу в різних народів. Він виділяє такі хронологічні системи:

- 1) фенологічний календар: виник у зв'язку з потребою колективу в пристосуванні до явищ природи, використовується в суспільствах; що безпосередньо залежить від природи;
- 2) циклічний календар: існує для фіксації щоденних подій, використовується людьми з родовою свідомістю;
- 3) «жива хронологія» використовується для фіксації історичних подій у межах одного покоління;
- 4) лінійний відлік часу виник у зв'язку з політичними та діловими цілями;
- 5) квантовим часом користуються вчені — теоретики при аналізі й синтезі історичних подій;
- 6) релятивний час використовується рідко, лише для дослідження космосу та творчих процесів [3, 143–156].

Розробкою даної проблематики займався А. Гуревич. На його думку, в суспільстві завжди існує не єдиний «монолітний» час, а цілий спектр соціальних ритмів, які обумовлені закономірностями різноманітних процесів та природою окремих людських колективів. Проте суспільство не може існувати, не досягнувши координації цих ритмів, тому можна говорити про домінування окремого соціального часу на даному етапі розвитку. Він акцентує увагу на зв'язку понять часу та простору у первісних культурах, а також на існуванні сакрального і профанного часу. Поряд із сакральним часом (час свят, жертвоприношення, відтворення міфу, пов'язаного із поверненням «початкового» часу) існує сакральний простір. Лінійний час тут теж існує, але він не домінує у свідомості людини, він підкоряється циклічному сприйняттю життєвих явищ, як час, який повертається, який лежить в основі міфологічних уявлень, що втілюються у світогляді людей.

Після прийняття християнства відбувається перебудова часових уявлень у Європі. У середньовічному суспільстві існують такі особливості сприйняття часу:

- 1) категорія міфологічного, сакрального часу співіснує з категорією профанного часу, ці дві категорії об'єднуються в категорію історичного часу («історія спасіння»);
- 2) поняття часу відокремлено від поняття вічності; вічність не можна поміряти земними відрізками; вічність є атрибутом Бога; час є створеним, він має початок і кінець, обмежується довжиною людської історії; земний час співвідноситься з вічністю: в деякі важливі моменти людської історії час робить «прорив» у вічність;
- 3) час має чітку структуру: він розподіляється на дві головні епохи:
 - а) до Різдва Христового та після Різдва;
 - б) початком часу є акт Божого творіння, кінцем — Страшний суд.

У новий час місто стає носієм нового світосприйняття та, відповідно, нового ставлення до часу. Час стає мірою праці. Час сприймається як явище, яке можна виміряти. У сучасній культурі створився так званий «культ часу», саме суперництво між різними соціальними групами сприймається тепер як змагання з часом: на кого «працює» час? [4, 28, 84, 99, 131].

Часовий код у традиційній культурі має декілька відносно автономних циклів. Для природного часу, що протистоїть людському часові, характерним є біологізм (має початок, розквіт, занепад, смерть). Універсальним елементом структурування і визначення річного часу є народний календар. У категорію «календар» входять наступні поняття: пора року, місяць, неділя, доба (день, ніч), годин (години сакральні, профанні).

У слов'ян спочатку існували дві основні пори року: літо і зима. Весна і літо є перехідними сезонами, вони відокремилися у свідомості значно пізніше. Ця група лексики є давньою лексико-семантичною мікрогрупою. Вона збереглася з праслов'янської епохи. Назви пір року вживалися у вільних сполученнях із прикметниками для позначення часових категорій — весну, літа, осені, зими. Специфічним східнослов'янським дериватом від «весна» є прикметник «весняний».

Лексема «літо» (в діалектах зустрічається у значенні «південь», «південний») має зв'язок із готським словом *dags* (день), стародавньо-пруським — *dagis* (літо), литовським — *dagas* (жнива). М. Фасмер вважає, що *leto* має зв'язок із латинським *laetus*, що спочатку мало значення «прекрасний», тобто *leto* — прекрасний час.

За думкою О. Трубачова, лексема «зима» утворилася з індоєвропейської основи *gheim* (лити).

Учені зближують лексему «осінь» із давньогрецьким словом, що має значення «кінець літа, жнива» [10].

У праслов'янській мові у лексемі *leto* сформувалося нове темпоральне значення — «рік», що увійшло в давньоруську лінгвістичну систему.

Причиною такого розвитку семантики було те, що літо вважали найголовнішою порою року. Воно було часом, коли проводили важливі сільськогосподарські роботи, робили запаси харчів, худоба й птаство давали приплід. У дні літнього сонцестояння у праслов'ян відзначали Новий рік, про це свідчать старовинні колядки світського змісту, в яких оспівуються саме весняні та літні роботи. Середина літа у давньоруській мові названа словом «межьнь», похідним від слова «межа».

У літературній давньоруській мові використовували термін «индиктъ» (один рік із п'ятнадцятого циклу, вживаного при датуванні), запозичений із латинської мови через грецьку.

До літературно-книжної традиції відноситься також термін висектъ (високосний рік), запозичений із грецької мови.

Спостереження за супутником Землі праслов'яни використовували для визначення часу у 28 днів — місяць.

Давньослов'янська мова успадкувала у праслов'ян назви місяців, однак найменування не позначали точно визначений відрізок часу, тому в літературній мові вони рано почали витіснятися запозиченими з грецької (де вони у свої чергу мали латинське походження), які чітко пов'язувалися з конкретними частинами року, поділеного на 12 відрізків.

Етимологія менотермінів досить прозора, але мотивації встановити важко. Наприклад, просинець походить від «про-синь» («темнуватий»), бо дні в цей час сірі, бліді, часто туманні, сонце світить найслабкіше, сечънь — від дієслова «сікти». У цьому місяці січуть морози, вітри, сніги; в цей час підсікали дерева для викорчовування. *Сухьи* (березень) — сухо, мало опадів. У слові «березоль» (квітень) корінь *берез-а* і *зол-ъ*, споріднений із словом «зелений», тобто це місяць коли зеленіє береза. *Травень* — місяць, коли квітнуть трави. *Изокъ* (червень) утворений від слова, що має значення «коник», «цикада». Назва *чървень* (липень) походить від слова «черв'як». Існує припущення, що це місяць, коли з'являються черви, що шкодять рослинам; з'являється черва — личинки у бджіл; місяць, коли збиралися черви, з яких готували червець — червоний барвник.

Заревъ (серпень) — місяць, коли починають ревти дикі тварини у шлюбному періоді. *Рюень* (вересень) — місяць, що походить від дієслова зарити (ревти), бо в саме в цей час відбувається парування в диких копитних тварин. *Листопадъ* (жовтень) — місяць, коли опадає листя.

Грудънь (листопад) — час, коли замерзає в грудках ґрунт. Назва місяця *студеньи* (грудень) походить від давньоруського прикметника, що має значення «холодний».

Усі перелічені терміни, крім *рюень*, засвідчено в перекладеному в Києві Студійському уставі. Невідомо, якою мірою наведені найменування відбивають живе мовлення в Русі XI—XIII ст., але слов'янські назви місяців безсумнівно вживалися [7, 50–58].

Ми розглянули етимологію назв пір року та місяців, яка опосередковано відбиває уявлення східних слов'ян про час. Літо вважалось найголовнішою порою року. Негативний образ зими, як старої сварливої баби, широко представлений у фольклорі XIX ст. — початку XX ст. Також дослідниця А. Г. Агапкіна звернула увагу на те, що існує негативне ставлення не тільки до зими, а й до ранньої весни (особливо до лютого). Ця семантика яскраво простежується на південнослов'янському матеріалі, де місяць називають «коротким», «маленьким», «куцим» [1, 33].

Отже, у слов'янському аграрному суспільстві, залежному від природи, існував феноменологічний календар. У ньому було два головні свята, пов'язані із довжиною світлої частини доби, — Івана Купала (літнє сонцестояння), Коляда (зимове сонцестояння). Новий рік припадав на початок березня. Це язичницьке свято збереглося у святі Масляна. Воно відбувається впродовж тижня, який має назву «білий тиждень» (Масляна є святом білої їжі) [9].

Більша частина назв тижня успадкована сучасною мовою з праслов'янської. Це наступні назви: *неделя*, *понедельникъ*, *вторьникъ*, *среда*, *четвергъ*, *пятница*. Їх етимологія наступна:

- 1) *неделя* утворена із заперечної частки «не» та кореня дієслова *делати*, має первісне значення — «безділля»;
- 2) *понедельникъ* — тобто той, що після неділі;
- 3) *вторникъ* — в'вторъ «другий»;
- 4) *среда* — первісне значення «середина»;
- 5) *четвергъ* — «по двое»;
- 6) *п'ятниця* — п'ятий, дане утворення характерне тільки для давньоруської мови.

Розглянемо лексичну групу, яка є маленькою аналогією календаря. Вона розкриває життєвий цикл людини: вік, пора, рік (год), час, мить (мгновение):

- а) *веремі* — «вік, тривалість життя людини», «вічність», «епоха»;
- в) *год* — «пора, час», «рік», можливо споріднені з *gadati* «передбачати» або *goditi* «чекати, ждати», година; в українській мові *godі* означає «достатньо, закінчено», у словенській мові *god* — це «пора, спільність, світо, річниця»; цей корінь мають наступні слова: погода, угода, вигода, годиться;
- г) *мьгновеньє* (ока) — «мить» (корінь мьгнути).
- д) *час* — в українській мові вживається зі значенням «время, погода», «часом» (інколи). Лінгвіст В. Махек зближує цю лексему із сербохорватською *касати*, словенською *kasati*, що мають значення «бігти», німецькою *hasten* «поспішати», та стверджує, що ця індоєвропейська основа мала первісне значення відрізка;
- е) *вік* — вічний, вічність; лексема виникла в часи індоєвропейської спільності і є спорідненою з литовськими лексемами — *viekas* (життя), *veikti* (діяти, робити), *veikus* (моторний, швидкий), давньоісландськими — *veig* (сила), *vig* (боротьба), латинським — *vincere* (перемагати).

Зрідка в темпоральному значенні («час», «пора») у пам'ятках давньоруської мови виступає іменник *место*, первісне значення якого «місце».

У темпоральному значенні в давньоруській мові вживається іменник *чинъ* у значенні «пора», «час» (первісне значення «порядок»). Іменник *чинъ* у часовому значенні виступав із вказівним іменником *тъ* («той»).

Таким чином, життєвий цикл уявляли як певний відрізок, заповнений активністю людини; цю діяльність усвідомлювали як переможну.

Давньоруська мова успадкувала праслов'янські назви частин доби (утро, вечір). Вживали й часові сполуки, що склалися з іменників *поль* («половина»): *день, ночь*. Лексеми «день» та «ніч» виникли ще у часи індоєвропейської спільності.

Російська лексема *утро* має праслов'янський корінь *utro*, вона є близькою до литовського слова *jau* (вже). З іншої сторони, її намагаються пов'язати зі слов'янським *jutro*, яке має первісне значення «час запрягати». На думку дослідника М. Фасмера, менш вірогідним є порівняння *jutro* з литовським *jautrus* «чуттєвий, пильний», латиським *jautrs* «веселий, бадьорий».

Лексема *вечір* є спорідненою з латинським словом *vespera*, ірландським *feccor*, що також позначають поняття «вечір». У цій групі лексем дослідники вбачають вплив німецького *west* (захід).

Слова *рассвет, світанок* походять від старослов'янського дієслова *свеняти* і пов'язані з поняттям «світлий» [10].

Іменник *день* має також значення «доба, 24 години» — у південноруських говірках для поняття «світлова частина доби» від цього кореня утворений дериват *дьнина*. Близьке значення до «доба» у давньоруській мові мало словосполучення *день и ночь* [7, 50–58].

У добі теж існували (як і в календарі) моменти так званого «розриву»: це дванадцять годин ночі, світанок. Світла частина доби є сприятливою для людини, темна — це час активності ворожих для людини сил. Діяльність останніх починається з дванадцятої години ночі і продовжується до світанку. До речі, новий день у традиційній культурі починається саме о дванадцятій годині ночі. У цей час існує багато заборон. Наприклад, не можна митися на свята, а особливо опівночі, бо в цей час у бані миються банник та чорти [6, 269].

Що стосується нашого сучасного суспільства, то в ньому існують усі названі вище системи сприйняття часу, проте домінує лінійний час. У цьому і полягає трансформація. Ми живемо в суспільстві, де час є пульсуючим та швидкоплинним. Наше завдання — наздогнати час, бо «час не жде» [8, 761]. Мова успадкована нами від попередніх поколінь. Вона є змістовим горизонтом, у рамках якого ми мислимо. З одного боку, ми не можемо мислити, не користуючись мовою, з другого — ми не можемо вийти за межі, встановлені нашою мовою [2, 446–548]. Ми живемо в суспільстві,

яке безпосередньо не залежить від природних умов, але продовжуємо використовувати фенологічний календар. Циклічність часу ми усвідомлюємо при святкуванні кожного року тих самих свят. На підсвідомому рівні в нас залишилися ті образи часу, що й у традиційній культурі (зв'язок часу і простору, співвідношення теперішнього і майбутнього з минулим). Крім успадкованих лексем *юг, вечір, пора*, які виникли зі слів, що позначають просторові виміри, в російській мові про тих, хто назавжди виїхав за кордон, з ким став неможливим безпосередній зв'язок (той, хто перемістився у просторі), кажуть у минулому часі у такий самий спосіб, як говорять про небіжчиків (про того, хто перемістився у часі). Вони проявляються у використанні ідіоматичних висловів [11, 74].

На прикладі використання в російській та українській мовах слів, що вказують на минулий, теперішній і майбутній час, ми бачимо існування на підсвідомому рівні циклічного часу.

Синоніміка російської мови в області опису теперішнього часу дозволяє передати опозицію циклічного і лінійного часу. Це наступні синонімічні ряди: *сегодня — нынче — теперь — ныне. Нынче, ныне, нынешний* належать до засобів опису циклічної моделі часу. Охарактеризувати як нинешнєе можна те, що було та буде знову. Лексеми *сегодня, сегодняшний* вільно описують унікальні події. Таким чином, у мові існує опозиція *нынешнего* (того що циклічно повторюється, повертається) та *сегодняшнего*, вільного від таких характеристик, тому придатного для опису унікальних подій.

У минулому часі *прошедшие / минувшие* можуть бути протиставлені *прошлым / прежним* з ознакою унікальності, неповторності. *Прошедшее, минувшее, бывшее* лінійні, оскільки можуть піти без вороття. *Прошлые, прежние* повторюються на різних витках людського існування. Завданням *прошлого* є локалізація подій у часі, *прежний* зайнятий співставленням того, що описується, з тим, що має місце у теперішньому часі. Прикметник *прошлый* використовується з лексемами, які легко можна вмістити у часовий ряд. Це одиниці часу, починаючи з днів тижня, і події, що періодично повторюються. *Прежний* не настільки тісно пов'язаний із динамікою часу: акцент на співставленні *прежний* використовують із лексемами, які можуть не мати ідеї протікання у часі (наприклад, назви функцій осіб і предметів, назви поглядів, захоплення, станів).

У російській мові є циклічний показник часу, який «планує» майбутнє у світлі того, що вже відбулося. Це лексема *впредь*. Вона може вказувати на те, що в майбутньому в аналогічних ситуаціях суб'єкт змінить свою поведінку (досвід минулого відкоригував майбутнє), або на те, що суб'єкт буде діяти так само. *Впредь* можна використовувати лише по відношенню до особи; є не коректним його використання відносно неособової сфери. У таких випадках використовуються нейтральні показники *лінійного* майбутнього — *далее, в будущем, в дальнейшем* [12, 174–195].

Таким чином, у традиційному східнослов'янському суспільстві домінував циклічний (космологічний) час. Із прийняттям християнства поряд з ним існує лінійний час, який займає чільне місце в сучасному суспільстві. Часовий код традиційної культури включає декілька відносно автономних циклів. Для природного часу, що протистоїть людському часові, характерним є біологізм (має початок, розквіт, в'янення, смерть).

Універсальним елементом структурування і визначення річного часу є народний календар. Його ми успадкували у назвах місяців. За цим календарем ми продовжуємо вимірювати час. У мовних образах сучасних російської й української мов продовжують існувати показники циклічності часу, які складають опозицію показникам лінійного часу.

1. Агапкина А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. — М., 2002.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. — М., 1988.
3. Гумилев Л. Этнос и категория времени // Доклады отделений и комиссий географического общества СССР. — 1970. — Вып. 15. — С. 143–157.
4. Гуревич А. Категории средневековой культуры. — М., 1972.
5. Гуревич А. Представления о средневековой Европе. История и психология. — М., 1971.
6. Левкиевская Е. Мифы русского народа. — М., 2004.
7. Німчук В. Давньоруська спадщина в лексиці української мови. — К., 1992.
8. Словник фразеологізмів української мови / Під ред. В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк, В. В. Дятчук та ін. — К., 2003.
9. Терещенко А. Быт русского народа. — 1848. — Т. 1.
10. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. — М., 1987. — Т. 1–3.

11. Успенский Б. История и семиотика (восприятие времени как семиотическая проблема) // Ученые записки Тартусского университета. — 1989. — Вып. 855. — С. 20–34.
12. Яковлева Е. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). — М., 1994.

Володимир Подкопаев, Юлія Гудкова
(Минск)

МЕЖДУНАРОДНОЕ НАУЧНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Научное сотрудничество в современном мире развивается высокими темпами не только в связи с повсеместным увеличением финансирования научно-технических работ, курсом на инновационное развитие большинства государств (хоть это сильные стимулы) [1], но и потому, что наука сама по себе развилась в действительно совместную международную деятельность. Никто больше не может успешно осуществлять научную работу в отдаленном месте без регулярных контактов с коллегами. Новые коммуникационные технологии сделали международное сотрудничество намного более легким, имея на выходе исследовательские предложения и разработки, интернациональные по природе. Существует ряд причин для дальнейшего расширения международного научно-технического сотрудничества. Во первых, много современных приоритетов научной деятельности по сути являются интернациональными по характеру. Невозможно исследовать проблемы окружающей среды, инфекционные заболевания, транспорт, торговлю, миграцию или экономические взлеты и спады только с национальной точки зрения. Во вторых, для многих мегапрограмм одного лишь национального финансирования недостаточно, и лишь объединенные усилия могут обеспечить необходимые инфраструктуру и средства. В третьих, объективным фактором являются разные темпы развития научно-технической сферы в разных государствах, а международное научно-техническое сотрудничество уменьшает этот разрыв между странами-лидерами и отстающими, что позитивно сказывается как на развитии науки в целом, так и на ее кадровом обеспечении в мировом масштабе.

МНТС играет важную роль в выборе национальных приоритетов научного и научно-технического развития, являющихся системообразующим фактором реализации государственной политики. Сравнивая приоритеты научной деятельности в различных государствах и регионах вне зависимости от степени их научно-технического развития, можно увидеть схожесть избранных направлений. Энергетика, новые материалы и технологии, технологии в области здравоохранения, информатики, экологии, и национальной безопасности являются общими приоритетными направлениями исследований в большинстве государств. Вместе с тем одним из важнейших научных приоритетов для достижения как национальных, так и глобальных целей должны стать комплексные исследования в области социальных наук, включающие в себя широкий спектр мировоззренческих проблем, философско-культурное наследие различных государств и цивилизаций, современные социальные трансформации. К сожалению, в качестве научных приоритетов исследования в области гуманитарных наук сегодня выступают далеко не во всех государствах, да и финансовое обеспечение их очень мизерно по сравнению с финансированием других научных направлений. А ведь именно эти исследования способны обеспечить устойчивое развитие государств и регионов мира, максимальный эффект от средств, вкладываемых в борьбу с бедностью, терроризмом, другими антисоциальными явлениями. Важнейшее значение в этой связи имеет проблема выявления потенциалов и перспектив позитивного диалога культур и установления механизмов налаживания устойчивых взаимоотношений между цивилизационными полюсами.

Опираясь на анализ современного мирового политического процесса, можно сформулировать основополагающие принципы межцивилизационного диалога. Они приводят нас к следующим выводам:

- 1) усвоение прогрессивного опыта, как правило, происходит при сохранении цивилизационных особенностей каждого сообщества, его традиционного образа жизни, культуры и менталитета;

- 2) каждое сообщество берет из опыта иных цивилизаций только те идеи, ценности и формы, которое оно в состоянии освоить в рамках своих культурных возможностей и перспективных целей развития;
- 3) элементы цивилизации после перенесения на иную почву творчески перерабатываются под влиянием местных традиций и ценностных ориентаций;
- 4) в результате диалога современная мировая цивилизация приобретает не только форму целостной системы, но и внутреннее многообразие при сохранении идеалов гуманизма в качестве доминанты развития.

Наука и международное научно-техническое сотрудничество как неотъемлемая часть развития науки выполняют важную функцию гармонизации межкультурного диалога. Учитывая универсальность научного дискурса, совместная работа ученых формирует интеграционное научное «поле», для реализации конструктивного диалога и в других сферах социальных отношений. Дополнительно МНТС обеспечивает лучшее понимание общих целей — наличие различных подходов и методологий в решении общих научных проблем способствует большей восприимчивости и пониманию этих различий, что, безусловно, приводит к наиболее обоснованным Научным результатам. Данная позиция ярко отражена в выступлении президента международной ассоциации «Все европейские Академии» (*ALLEA*) П. Дрента на Генеральной ассамблее в Брюсселе, в частности, в его высказывании относительно террористической атаки в Мадриде в 2004 г.: «Всё указывает на то, что ответственными являются фанатичные фундаменталистские исламские группировки. Однако недоверие *vis à vis* к ученым из исламских стран или исключение этих стран из научного дискурса являются не только неэффективными, но и неприемлемыми. Наоборот, умножение контактов и более интенсивное сотрудничество с учеными из исламских стран может помочь дальнейшему осмыслению возможных философских и культурных различий, содействовать лучшему пониманию и доверию. Точные и гуманитарные науки являются главными двигателями процесса строительства мостов между культурами» [2, 90].

МНТС осуществляется в различных формах — это разработка и реализация совместных научных и научно-технических проектов в приоритетных областях науки и техники, реализация международных проектов и программ, финансируемых международными структурами, совместное использование уникального научного оборудования, создание совместных научно-производственных предприятий, совместная коммерциализация результатов научной деятельности, повышение квалификации и подготовка научных кадров, обмен научной информацией, участие в международных конференциях, симпозиумах, семинарах и т. д.

Развитию международного сотрудничества, расширению и укреплению межкультурного взаимодействия в значительной степени содействуют международные научные организации.

Наиболее влиятельной такой организацией, объединяющей научные центры стран СНГ и действующей в первую очередь в интересах научных сообществ государств Содружества, является Международная ассоциация академий наук (МААН). МААН — международная неправительственная организация, созданная с целью объединения усилий академий наук в решении на многосторонней основе важнейших научных проблем, в сохранении исторически сложившихся и развитии новых творческих связей между учеными. МААН создала достаточно эффективный механизм обмена важной информацией между членами организации (годовые отчеты, сообщения о планируемых международных конференциях, семинарах и т. п.). Весьма полезным является обмен нормативно-правовыми документами, принимаемыми в странах Содружества по вопросам развития и реформирования науки. Например, в Беларуси и Украине использован опыт России и Казахстана в создании системы стипендий, поощряющих молодых исследователей. Информацию по этой части МААН публикует в регулярно издаваемых бюллетенях. Хорошие возможности для выявления общих интересов и планирования совместных программ предоставляет механизм обмена научной информацией, организованный МААН через Совет директоров научных библиотек и информационных центров национальных академий наук. На безвалютной основе происходит обмен научной периодикой и монографиями. На постоянной основе ведется работа по расширению этого обмена посредством использования компьютерных сетей. Одной из целей МААН является гуманитарное и образовательное воспитание, с целью воспитать у молодежи стремление к мирному решению конфликтов, комплекс гуманитарных мер противодействия терроризму, техногенным катастрофам и т. д. Важными мероприятиями 2006 г., образовательный эффект которых имеет

долгосрочный характер, является цикл семинаров по обсуждению фундаментальных вопросов освещения в учебниках периодов общей истории стран СНГ, а также формирование в рамках МААН Совета по книгоизданию. МААН активно сотрудничает с другими международными научными объединениями, и в данном контексте особого внимания заслуживает сотрудничество МААН и Международного совета по науке (*International Council for Science, ICSU*). Международный совет по науке был создан в 1931 году для осуществления международной научной деятельности в различных отраслях науки. Это неправительственная организация с членством двух категорий: Академии наук (или исследовательские центры), являющиеся национальными многоотраслевыми органами (103 чл.), и научные союзы по направлениям наук (25 чл.).

ICSU ставит своей задачей:

- способствовать развитию международной научной и технической деятельности на благо человека;
- стимулировать, разрабатывать, координировать международные многоотраслевые научные программы и участвовать в их выполнении;
- выступать в качестве консультативного органа по научным вопросам международного значения.

В 2005 году состоялась рабочая встреча руководителей Академий наук Беларуси, Молдовы, России и Украины с участием исполнительного директора Международного совета по науке (*ICSU*) «Региональное сотрудничество ученых Беларуси, России, Молдовы и Украины с *ICSU*: новые возможности в рамках Стратегического плана *ICSU* на 2006–2012 годы».

Важнейшим итогом состоявшейся рабочей встречи стало создание организационного Регионального комитета Академий наук Беларуси, Молдовы, России и Украины по работе с *ICSU*, что позволит координировать процессы вовлечения ученых СНГ в программы Международного совета по науке, обеспечит установление новых механизмов обмена данными и информацией, а также инициирование региональных научных программ. Среди приоритетных направлений деятельности Регионального комитета особое значение для поддержки и стимулирования межкультурного диалога имеют следующие:

- изучение проблем климата в регионе, связанных с наличием множества рек, лесов, торфяников, болот, а также их влияния на окружающую среду и условия жизни людей;
- проведение этнографических, этнологических, исторических исследований (миграция населения, языки, культура);
- создание информационных систем, электронных библиотек, информационных ресурсов по различным отраслям знаний, электронных сетей, баз данных, интеграция в европейское информационное пространство;
- развитие науковедения, социологических, психологических аспектов развития науки, изучение роли и места науки в обществе, борьба с лженаукой;
- разработка научных основ борьбы с терроризмом, изучение политических, социологических, религиозных, психологических аспектов этой проблемы, оказание технической взаимопомощи, в т. ч. методологической, для анализа и предотвращения террористических акций, изучение проблем воспитания толерантности, взаимного уважения;
- совместная образовательная деятельность, взаимное обогащение систем образования, сближение законодательства в образовательной сфере стран региона, усовершенствование законодательной базы в области защиты интеллектуальной собственности, совместное вхождение в европейское образовательное пространство;
- изучение проблем устойчивого развития государств СНГ, научное обоснование этого процесса;
- изучение опыта управления научными исследованиями, научного сопровождения стратегических программ в странах региона;
- организация сотрудничества в странах региона в сфере социогуманитарных наук.

Деятельность представленных выше, а также других международных организаций — ассоциации «Все европейские Академии» (*ALLEA*), Международного академического совета (*IAP*), многочисленных международных союзов по научным направлениям — содействует укреплению информационной и общенормативной составляющих международного сотрудничества, орга-

ничному включению его механизмов в программы устойчивого развития государств, которым принадлежат члены международных научных союзов.

Перспективным направлением международного научного сотрудничества является участие в международных программах, инициируемых как государственными образованиями, так и международными надгосударственными структурами. Здесь в первую очередь необходимо отметить Рамочные программы научных исследований и развития Европейского Союза, программы Международного научно-технического центра (МНТЦ), Центрально-Европейской инициативы (ЦЕИ), ЮНЕСКО, МАГАТЭ и других организаций.

Отдельным видом сотрудничества являются научные программы, осуществляемые за счет средств благотворительных фондов. Прежде всего это фонды, созданные на пожертвования отдельных лиц или семей. В области науки наиболее известным является Фонд Нобеля в Швеции, Welcome Trust (Великобритания) — фонд № 1 в Европе по объему капитала (около 10 млрд. евро) и по годовым затратам (более 300 млн. евро) и Институт Пастера (Франция). Далее следуют общественные фонды, черпающие средства из всех источников, включая отдельных лиц и государственные структуры. Эти фонды особенно распространены в Германии и Великобритании. Корпоративные фонды занимают третье по важности место. Это, например, фонды хорошо известных германских компаний — Фонд Роберта Боша и Фольксваген-фонд. Они часто действуют за пределами своего непосредственного сектора активности и поддерживают исследователей, чья работа не связана с их областью производства.

Возможности организации совместных научных программ обеспечивают Межправительственные соглашения о научно-техническом сотрудничестве. Данный механизм международного сотрудничества в большинстве случаев предполагает, что каждая страна-участница будет финансировать совместную деятельность из государственного бюджета в своей части, а результаты исследований и разработок будут общими. В 2006 г. Беларусь реализовала 15 проектов в рамках Межправительственного договора о сотрудничестве в области науки и технологий с Украиной. Важным механизмом государственной поддержки совместных научных исследований являются также совместные программы фондов фундаментальных исследований. В 2006 г. по итогам совместных конкурсов Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований и Государственного фонда фундаментальных исследований Украины осуществлялось 44 совместных проекта. Если упомянутые совместные проекты в рамках Межправительственного договора затрагивают только естественно-научную и техническую области, то фонды профинансировали и проекты, направленные на анализ белорусско-украинских культурных связей, изучение этнокультурных процессов на белорусско-украинском пограничье, общих черт и особенностей институциональных трансформаций научно-технологической и инновационной сфер в Украине и Республике Беларусь.

Международное научное сотрудничество помогает Украине и Республике Беларусь занять достойное место среди европейских культур, позволяет интегрироваться с ними, использовать достижения европейцев в области экономики, науки и культуры. Именно взаимодействие в области науки как составляющая широкого межкультурного диалога позволит обеспечить устойчивое развитие государств Беларуси и Украины на стыке цивилизаций Востока и Запада.

Исследование осуществлено при финансовой поддержке Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований (код проекта: Г06-102).

-
1. Подкопаев В. Международное научно-техническое сотрудничество и основные тенденции в организации научных исследований // Духовное наследие народов Центральной и Восточной Европы в контексте современного межцивилизационного диалога. Материалы международной научной конференции, г. Минск, 17–18 ноября 2005 г. / Мн.: «Право и экономика». — 2005. — С. 212–215.
 2. Drenth P. J. D. *Walks in the Garden of Science*. ALLEA. — 2006.

ОБ ИСТОРИИ СЛОЖЕНИЯ ВОЛГО-УРАЛЬСКОЙ МЕЖЛИТЕРАТУРНОЙ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ ОБЩНОСТЕЙ

На первых чтениях, посвященных талантливому литературоведу, члену-корреспонденту РАН Г. И. Ломидзе и проходивших в ноябре 2005 года. В Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН, были изложены значительно отличающиеся друг от друга мнения по поводу градаций межлитературных общностей. Ряд докладов был посвящен проблемам истории литератур отдельных регионов, что вызвало неоднозначную реакцию аудитории. В частности, большая часть литературоведов высказалась против идеи регионализации русской литературы, которая прозвучала в докладе Е. К. Созиной. Действительно, любая межлитературная общность (МЛО), в том числе и Волго-Уральская, ориентировалась не на краеведческие работы и творчество русских писателей второго и третьего рядов, а прежде всего на классику — А. Пушкина, М. Лермонтова, Л. Толстого и др. Поэтому продуктивность и целесообразность рассмотрения национальных литератур в одном ряду с русской провинциальной литературой вызывает некоторое сомнение. Для нас остается сомнительным и перечень национальных литератур, составляющих вместе с русской литературой Урала одну МЛО. Формирование любой литературной общности как составной части культуры своими корнями уходит вглубь истории народов; она, хотя и является новым образованием, но веками вызревает в недрах межкультурной общности региона. Волго-Уральскую межкультурную общность (ВУМКО) не менее пяти-шести веков гармонично составляют четыре финно-угорских и три тюркских народа, культуры которых тесно переплетены, и их невозможно (нельзя) изучать изолированно.

Критикуя план-проспект «Истории литературы Урала» [1] в некоторых частных вопросах, о чем только что было изложено, мы полностью поддерживаем саму идею создания региональной межлитературной общности, но в рамках исторически сложившейся целостности.

На упомянутых чтениях, особенно в среде критиков доклада Е. К. Созиной, доминировало «антирегиональное» настроение. Ученые, специализирующиеся по литературам народов бывших союзных республик и для которых привычным является изучение национального в контексте общесоюзного, явно или не явно отрицали среднее звено этой цепи, т. е. межлитературные общности отдельных регионов. Подобный взгляд на литературы народов бывшего СССР соответствовал государственному статусу (республики союзного и автономного уровней) титульных народов. В период интенсивного «сближения наций» и сложения особого народа — «советского» — официально всячески поддерживались идеи выявления национально-общесоветских (русских) литературных связей. Резкий крен в сторону инновационных вопросов заслонил другую немаловажную проблему — изучения традиционного слоя культуры, в том числе и литературы. В результате всего этого региональный контекст, как один из важнейших подходов к изучению национальной литературы, перестал считаться методологической необходимостью для литературоведа того или иного народа.

В данной работе мы исходили из того, что объем понятия «региональная межкультурная общность» полностью перекрывает значение традиционного термина «историко-культурная область», т. е. территориальная общность внебиологически и исторически выработанного способа деятельности людей, благодаря которому их активность соответствующим образом регулируется, физически обеспечивается и воспроизводится [2]. Последний термин тесно соприкасается с такими понятиями, как «историко-культурный тип», «тип цивилизаций».

Национальная культура должна иметь как минимум две группы признаков:

- 1) характерные для других культур, входящих в межкультурную общность (МКО),
- 2) характерные лишь для одной локальной культуры.

Общее и особенное (специфическое) в локальных культурах наблюдаются, как утверждают исследователи, в следующих их компонентах:

- 1) в традициях и обрядах,
- 2) в бытовой культуре,
- 3) в повседневном поведении,
- 4) в национальном мировидении,
- 5) в художественной культуре [3].

Таким образом, выявление общих признаков в вышеназванных компонентах культур народов Волго-Уральского региона должно способствовать определению типа культур ВУМКО.

Далее следует остановиться на природно-географических особенностях территории ВУМКО, которые, безусловно, являются объединяющим фактором региона. От других территорий России Среднее Поволжье и Нижнее Предкамье отличается тем, что в них таежная и лесостепная зоны находятся в непосредственной близости. Так, в низовьях Камы темнохвойные леса из ели и пихты, господствующие на правом берегу, мирно соседствуют с левобережными луговыми степями и остепненными суходольными лугами. Эти факты указывают на то, что два берега реки благоприятны как минимум для близкого соседства двух видов хозяйственной деятельности: охоты и рыболовства, с одной стороны, скотоводства и земледелия, с другой стороны.

К разным ландшафтно-географическим зонам относилась и территория Чувашского Поволжья: на левобережье Волги простиралась тайга, а на правом берегу росли теплолюбивые деревья (дуб и другие широколиственные деревья). Расстояние от тайги до лесостепной зоны здесь не доходило и до двухсот километров.

Геологической парой для Среднего Поволжья и Закамья были как Приуралье и Уральские горы, так и Верхнее Прикамье, верховья реки Вятки. Все реки этой территории, как и другие притоки Волги, наполнялись континентальными водами. В геопаре происходила сезонная миграция рыб и птиц, диких животных, циркуляция холодных и теплых потоков воздуха. Если в январе преобладали южные ветры, то в июле — северные. В период смены сезонов участились ветры восточного направления. Разница в температуре воздуха в летнее время происходила в меридиальном направлении, а в зимнее — в долготном.

Все вышеназванные растительно-климатические и другие не менее важные факторы способствовали выделению Поволжья как особой зоны контактов Севера и Юга, Запада и Востока. Оно было периферией всех четырех сторон света, связывая их прежде всего водными путями Евразии.

Открытие этого уникального значения Поволжья состоялось, как нам кажется, в VIII в., когда хазары догадались построить на Нижней Волге город Итиль. Следует считать, что именно с этого времени основная часть современной территории ВУМКО стала подлинной территорией Хазарского каганата. Признаки «обширной историко-этнографической области», объединяющей Поволжье, Приуралье и Северный Кавказ, как считают башкирские этнологи Т. М. Гарипов и Р. Г. Кузеев, формировались еще в первой половине I тыс. н. э. [4, 110]. По Л. Н. Гумилеву, в конце I тыс. н. э. на этой территории сложился «западноевразийский суперэтнос» [5, 38]. Центром данной западноевразийской МКО, куда входила и ВУМО, во все времена были степные и лесостепные зоны Восточной Европы.

Далее следует выяснить вопрос о времени сложения ВУМО в системе Западно-европейской МКО (ЗЕМКО).

Спасаясь от арабов, представители степного, а частично и лесостепного вариантов салтовомаяцкой культуры расселялись в более северных районах Евразии (в бассейне реки Дон и, очевидно, в Волго-Камском междуречье). Именно этими событиями можно объяснить возникновение Саркела в 833 году н. э. К середине VIII в. г. Болгар стал выполнять посредническую роль в международной торговле (именно в этот период широко стали распространяться восточные дирхемы в Волго-Окском междуречье). К этому времени волжские болгары стали серьезными конкурентами хазар в посреднической роли международной торговли. Таким образом, начиная с IX века, в западноевропейском регионе стало выделяться Волго-Камское междуречье, т. е. основная территория волжских болгар. В этот период на всей территории ЗЕМО стали активизироваться этногенетические процессы, в результате чего образовались новые государства (Киевская Русь, Волжская Болгария и т. д.) и этносы (древние русы, сербы и хорваты, болгары дунайские и волжские).

Политическая ситуация X в. привела к распаду Хазарского каганата и появлению на его бывшей территории нескольких малых суперэтносов, в том числе и волжскоболгарского. Это новое государство возникло на уникальной территории, которую условно можно назвать «центром геопары» (ее некоторые особенности мы уже отметили). Главной отличительной чертой территории данного государства было то, что близость тайги с лесостепью благоприятствовали параллельному развитию как охоты и рыболовства, так и скотоводства и земледелия. Болгаро-аланские племена, появившиеся на новой территории из лесостепных и степных зон, привнесли в Волго-Камье более высокую культуру обработки земли и навыков скотоводства. Среди волжско-фин-

ских и пермских племен широкое распространение имели, следует полагать, занятия охотой, пчеловодством и рыболовством.

Итак, началом сложения ВУМКО следует считать середину IX в., когда в лесостепных районах Предкамья обосновались представители салтово-маяцкой культуры, когда они стали конкурировать с хазарами в области международной торговли в Евразии.

Далее следует уточнить компонентный состав племен Волжской Болгарии, что возможно путем палеоантропологических наблюдений. В результате скрупулезных исследований палеоантрополог С. Г. Ефимова выявила три основные территории, откуда продвигались на Волгу разноязычные племена: территория Верхнего и Среднего Прикамья, степная зона Европейской части и Зауралья и Северный Кавказ [6, 67]. Из аллохтонных (пришлых) групп особо следует выделить больше-тарханский антропологический тип, который, по наблюдению С. Г. Ефимовой, очень близок к серии саргатской культуры и указывает на территорию формирования этой группы ранних болгар — лесостепная зона Западной Сибири. Антрополог М. С. Акимова считала, что население больше-тарханского могильника следует связать с территорией Зауралья и Западного Казахстана.

Болгарские могильники из г. Биляр указывают на их антропологические связи со степным населением сарматского времени. Следует считать доказанным, что сарматский компонент несомненно присутствовал в составе ранних болгар. Степные алано-болгарские племена господствовали в обеих столицах Волжской Болгарии — в Болгаре и Биляре.

Второй аллохтонной группой в составе волжских болгар являлись угро-мадьярские племена, продвинувшиеся в раннее средневековье с Верхнего и Среднего Прикамья на Волгу. Кушнаренковцы были близки к ранним болгарам по ряду признаков: они являлись скотоводами, имели одинаковый тип общественно-социальной и хозяйственной деятельности.

Третья аллохтонная группа — это серия, близкая к верхне-салтовскому и северокавказскому средневековому населению, которое главным образом встречается в г. Болгаре. Археологически их связывают с аланами.

В г. Биляре выявлен значительный автохтонный компонент: долихо-мезокранный, узко- и низколиций с ослабленным выступлением носа и сильно профилированным в горизонтальной плоскости лицом. Такой тип доминирует главным образом в женских сериях черепов. Это говорит о том, что метисация происходила путем смешанных браков аллохтонных мужчин с автохтонными женщинами.

Значительная часть населения, оставившего могильник на Бабьем бугре (г. Болгар) была местного происхождения — мезо-брахикранный, с небольшими размерами лица, ослаблением горизонтальной профилировки и угла выступления носа.

К материалам из «Братской могилы» на Бабьем бугре и к группе черепов «местного типа», как утверждает С. Г. Ефимова, наиболее близки серии черепов вятичей и костромских кривичей [6, 67]. Есть серьезные основания говорить о включении в этногенез болгар позднегородецких племен, на что указывал еще А. П. Смирнов, опираясь на археологические материалы.

Итак, палеоантропологический материал подтверждает тот тезис, согласно которому волжские болгары как этнос сложились на основе нескольких аллохтонных и автохтонных компонентов.

Все эти положения изложены нами с одной целью — указать на примерное время возникновения болгаро-чувашско-волжско-финских и пермских параллелей. Они образовались не в результате «смешения болгар с местными финно-угорскими племенами», как утверждают некоторые современные исследователи, а в процессе формирования двухкомпонентной болгарской народности. Этот процесс начался в середине IX в. и продолжался, очевидно, до XIV–XV вв.

Начиная с IX в. н. э. в ВУМКО происходит процесс взаимопроникновения лесных (местных финно-угорских) и лесостепных и степных (пришлых алано-болгарских) культур. Он хорошо запечатлен в разных заимствованиях болгаро-чувашских слов в современных волжско-финской и пермской группах финно-угорских языков. Эти заимствования разделяются на тематические разряды: общественные отношения, религия и мифология, животноводство, земледелие, хозяйственные строения, средства труда, ткачество и т. д. В этот период в болгарский язык проникают от финно-угорязычных соседей слова, связанные с местным растительным и животным миром.

Интернационализация части культурных компонентов в ВУМКО проходила, если использовать термин этнологов-семиотиков, преодолением «этнографических лакун», т. е. непонятности, чуждости и неправильности культур соседних народов. Понимание чужой культуры в болгарском суперэтнотипе облегчалось тем, что в его культурах как аллохтонных, так и автохтонных племен

преобладали близкородственные традиции, восходящие к сармато-аланской культуре. В области художественной культуры это проявлялось прежде всего в развитии т. н. «скифского звериного стиля». Князь Трубецкой обнаружил ряд параллелей в культурах народов Поволжья, с одной стороны, и русских, с другой. К общим чертам он отнес психологический облик сравниваемых народов, строй языка, тип мелодии, метрические основы народного стиха и другие особенности стихотворной речи, дуализм, консерватизм в мышлении и т. д. [7]. Особое внимание следует обратить на общие черты в характере взаимоотношений людей между собой и с природой. Осмеливаемся сказать об особом исторически сложившемся у этносов ВУМКО нравственном императиве. Его истоки можно обнаружить в культе предков и святых, в почитании святилищ-киреметей, в особом почитании огня, в общих представлениях об окружающих людей духах, божествах и т. д.

Общие черты обнаруживаются и в устойчивых элементах культуры, а также в обычаях и образах. Современным исследователям необходимо вести поиски параллелей в области бытовой культуры, а также национального мировоззрения и художественной культуры. Многие из них несомненно относятся к дотатарскому периоду истории ВУМКО. Проблемы, которые мы попытались схематично очертить в данной работе, заслуживают серьезного к ним подхода и дальнейшего изучения. Диалог культур, на который мы сегодня обращаем пристальное внимание, происходил во все времена и эпохи. При этом следует учесть, что такой диалог имел дискретный характер, т. е. он претерпевал циклы притяжения и отталкивания культур. Механизм «притяжения» и «отталкивания» в ВУМКО функционировал и в форме переориентации, т. е. изменений культурно-идеологических ценностей. Так, если в IX–XIV вв. этносы ВУМКО входили в диалог с болгарским этносом, то с XV в. такой диалог стал возможным между казанско-татарским и другими народами Казанского ханства. В роли объединяющей силы в регионе казанско-татарская культура оставалась вплоть до второй половины XVIII в., которая в дальнейшем стала вытесняться русской.

Становление региона как МЛО завершилось в Новое время. В XIX в. здесь функционировали две субсистемы: татаро-башкирская (исламская) и тюркско-финно-угорская (православно-христианская). Тюркскую часть составляли чувашская письменная словесность и литература крещеных татар, а финно-угорскую — письменные культуры удмуртов, коми, мари и мордвы [8].

В завершение можно резюмировать следующее. Доказательство фактического функционирования ВУМКО позволяет утвердительно говорить и о реальности ее одной составляющей: межфольклорной и литературной общности Волго-Уральского региона. Нам, фольклористам и литературоведам, предстоит кропотливая работа по выявлению «этнопоэтических констант» (В. М. Гацак) этой общности.

-
1. История литературы Урала: план-проспект. — Екатеринбург, 2005.
 2. Маркарян Э. Соотношение формационных и локальных исторических типов культуры // Этнографические исследования развития культуры. — М., 1985. С. 7–30.
 3. Антипов Г., Донских О. и др. Текст как явление культуры. — Новосибирск, 1989.
 4. Гарипов Т., Кузеев Р. Волго-Уральский регион культурно-языкового взаимодействия уральских и алтайских этносов // Урало-алтаистика: Археология. Этнография. Язык. — Новосибирск, 1985.
 5. Гумилев Л. Древняя Русь и Великая степь. — М., 1992.
 6. Ефимова С. Палеоантропология Поволжья и Приуралья. — М., 1991.
 7. Трубецкой Н. О туранском элементе в русской культуре // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. — 1990. — № 6.
 8. Родионов В. Особенности литературогенеза народов Урало-Поволжья // Ашмаринские чтения: Материалы межрегиональной научной конференции. — Чебоксары, 2005.

*Тетяна Руда, Наталія Широкова
(Київ)*

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ШКІЛ У ГУМАНІТАРНИХ НАУКАХ: ДОСВІД С. ГРИЦИ

Поняття «наукова школа», яке часто вживається в спеціальній літературі, досі не має достатньо чіткого визначення. Тим часом історія науки і наукознавство надають цій проблемі значної уваги, оскільки в епоху стрімкого зростання науки гостро постає питання про інтенсифікацію до-

слідницької праці, а в даній ситуації саме школи найбільш активно сприяють концентрації творчої енергії, забезпечують спадкоємність та позитивно впливають на науковий прогрес.

Інтерес до феномену «наукової школи» помітний вже з середини минулого століття. І зарубіжні вчені (Т. Кун, К. Поппер, В. Вундт, Х. Белл, В. Херзенберг та ін.), і радянські (М. Ярошевський, С. Микулинський, М. Дубинін, Е. Мірський, Б. Фролов, В. Гасилов та ін.) в цей час працюють над визначенням історичних умов формування шкіл, ознак і критеріїв та функцій подібних об'єднань науковців. Це було необхідно насамперед тому, що термін «наукова школа», як вже відзначалося, застосовувався довільно (як у спеціальній літературі, так і в повсякденній мові): школи ототожнювалися то з напрямками, то з науковими підрозділами (лабораторіями, відділами, групами), то з діяльністю вузівських кафедр тощо.

У радянській науці певним підсумком досліджень цього явища і дискусій навколо нього стала колективна праця «Школи в науці» під редакцією С. Микулинського, М. Ярошевського, Г. Крьобера та Г. Штейнера (М., «Наука», 1977), підготовлена вченими СРСР та НДР. Розглядаються в ній наукові школи у фізико-математичних та природничих науках (тому ця книга заідеологізована досить помірковано); деякі тези та висновки можна вважати спільними для шкіл в усіх галузях знання.

Спробуємо певною мірою узагальнити те, що пишуть про наукові школи історики та теоретики науки.

1. Остаточного визначення «наукової школи» вченими не вироблено. М. Ярошевський, наприклад, розглядає школи як «найважливішу серед форм» соціально-творчих зв'язків між науковцями [1, 7], що спонукає до самостійного дослідження [1, 29], а також підкреслює, що школа, подібно до організму, «не лише зароджується, а й розпадається» [1, 55]. Е. Мірський визначає сучасну школу як «об'єднання дослідників з яскраво вираженим лідером», причому об'єднання «відносно автономне, що виокремлює себе з оточуючого співтовариства» [2, 177]. О. Огурцов пише: школа — це «елементарна еволюціонуюча одиниця розвитку науки» [3, 249], «вчені, що утворюють взаємопов'язаний комплекс» [3, 248]. Кожний з авторів виокремлює з комплексу ознак школи ті, які найбільше коригуються з метою його дослідження: вивченням причин виникнення наукових шкіл, взаємозв'язків між ними, їх місця в системі наукової діяльності тощо. А дехто взагалі не обтяжує себе дефініціями і обмежується вживанням енциклопедичного визначення «школи»: «...термін «школа» означає наявність певних напрямів у філософії, науці, мистецтві та літературі» [4, 15]. Порівняємо: «Советский энциклопедический словарь» (1980) дещо уточнює і конкретизує таке значення слова «школа»: «напрямок в науці, літературі, мистецтві тощо, пов'язаний єдністю основних поглядів, спільністю або однаковістю принципів і методів» [5, 1529].

Найбільш повним (хоч і не вичерпним), на нашу думку, є визначення В. Гасилова, який характеризує наукову школу, виходячи з комплексу її основних ознак та функцій: «Наукова школа — співтовариство вчених різних статусів, компетенції та спеціалізації, які координують під керівництвом лідера свою дослідницьку діяльність, зробили свій внесок у реалізацію і розвиток дослідницької програми і здатні активно представляти і захищати мету та результати програми» [6, 127].

Ми спробували дещо уточнити це визначення і пропонуємо таке:

- наукова школа — це об'єднання (часто неформальне) у певній галузі знання вчених різного віку та рівня підготовки, згуртованих навколо лідера, що генерує оригінальні теоретичні ідеї, пропонує нові напрямки та методи дослідження, які продовжують і розвивають його учні та послідовники у самостійних працях.

2. Школа в науці — явище історичне. Наукові школи змінювалися від епохи до епохи, відповідно до зміни умов розвитку науки і творчості вченого. Вони взаємодіяли, дискутували, міцніли, розпадалися, їхні ідеї та методики іноді відроджувалися в діяльності нових співтовариств, актуалізувалися в пізніші часи. Історичний генезис шкіл простежується ще з античних часів — згадаймо філософські школи Стародавньої Греції (кіренаїків, кініків, Сократа, Арістотеля, Платона та ін.). У природничих науках школи склалися набагато пізніше — вважається, що одну з перших шкіл у хімії створив Ю. Лібіх у 1824 році.

3. Наукова школа, як правило, розглядається в різних аспектах: як науково-дослідницький центр, дослідницький колектив, напрямок. Не обов'язково школа має поєднувати в собі ці три аспекти діяльності; її представники можуть працювати в різних установах, містах, країнах. А лідер не обов'язково займає керівну посаду. Не завжди діяльність школи підпорядкована чітко

регламентованій науковій програмі, як це відбувається у формальному «науковому підрозділі». Ієрархічне адміністративне управління, жорстко визначені функції кожного з членів групи часто суперечать прагненням учених до неформальних контактів, «незапланованих» досліджень, а саме вони можуть дати цікаві й несподівані результати. Школа найчастіше виникає як спілка неформального типу (в рамках наукових організацій, або поза ними), вона ґрунтується на спільності методології, теоретичних пошуків, дослідницьких інтересів. Найважливіше — її ідеї оновлюють теорію певної науки, вдосконалюють категоріальний апарат і методику аналізу об'єктів, що вивчаються, її досягнення стають відомі далеко за межами даного співтовариства. Зауважимо, що теоретичні проблеми не завжди бувають абсолютно новими: школа може продовжувати традиції попередників, знаходити нові шляхи розв'язання «старих» проблем, побачити їх у незвичному ракурсі, використати досвід інших, не обов'язково суміжних наук. І, що важливо, цей «новий теоретичний або методичний напрям заперечується представниками даної дисципліни і не визнаний усіма», — як підкреслює Х. Штайнер [7, 116]. Наукова школа формується і функціонує у протиставленні або змаганні з іншими співтовариствами — це одна з передумов її розвитку та консолідації, вдосконалення її здобутків. Школи не лише створюють традиції, а й передають від покоління до покоління цінності та норми наукового співтовариства, методи і прийоми дослідження.

Ставлення до феномену наукової школи ніколи не було однозначним. Свого часу Ф. Бекон, засновник експериментальної науки нового часу, вважав, що школи тримаються на догмах, а отже, негативно впливають на науковий прогрес. Т. Кун стверджував, що школа — симптом «незрілості» науки, характерний для «передпарадигмального» періоду її розвитку. Коли у певній сфері знання складається парадигма (обов'язкова для всіх теоретична модель), школи розпадаються — аж до часу, коли з'являться «аномалії», тобто факти, які не можна пояснити, виходячи з наявної парадигми; тоді в умовах кризи наукове товариство знову «розщеплюється» на «школи». М. Ярошевський, навпаки, вважає, що існування шкіл та їх протиставлення не є відхиленням від «нормального» періоду в розвитку науки, вони є «обов'язковим постійно діючим фактором її прогресу» [1, 77].

4. Існують два основні типи шкіл: «класична» і «сучасна». Основна функція «класичної» школи — навчання дослідницькій методиці у відповідності з притаманною даному об'єднанню своєрідністю наукового мислення і особливостями підходу до розв'язання проблем. «Класичні» школи забезпечують підготовку вчених, здатних до самостійної творчої роботи, і формуються здебільшого у стінах вузів.

Сучасні школи — це колективи, що формуються навколо видатного вченого-творця, генератора ідей та водночас педагога (за професією він не обов'язково є викладачем); мета таких шкіл — не лише навчання дослідницькій майстерності, а й спільна розробка запропонованих лідером напрямів, програм та концепцій. Така школа виникає звичайно на базі науково-дослідного інституту, часто за умови тісного зв'язку з відповідними вузами.

Назву свою школа отримує за напрямом, який вона започатковує або розробляє, за місцем виникнення або іменем лідера. В гуманітарних науках, зокрема у філології, етнології, мистецтвознавстві, формувалися впродовж останніх двох століть і школи-напрями (міфологічна, міграційна, антропологічна, культурно-історична тощо), і школи, що формувалися в різних країнах та культурних центрах в рамках певних напрямів (ленінградська школа порівняльного літературознавства, празька або тартуська структуралістська школа), а також школи, відомі за ім'ям лідера (школи О. Веселовського, В. Жирмунського, О. Білецького тощо).

Якщо, наприклад, у хімії, фізиці, математиці формування шкіл порівняно мало залежало від соціально-політичних та ідеологічних умов (хоча і тут траплялися прикрі випадки, коли значний напрям або ціла галузь оголошувалися «буржуазними», «ворожими», внаслідок чого на довгий час затримувалася їх розвиток, як це було у повоєнні роки з кібернетикою), то в гуманітарній сфері школи у тоталітарних умовах створювалися, як правило, всупереч жорсткій ідеологічній та теоретичній регламентації. Обмеження міжнародних контактів, вилучення з наукового обігу спадщини багатьох видатних діячів культури минулого, архівних матеріалів, нав'язування так званих «актуальних» (тобто «ідеологічно правильних») тем і проблем — все це перешкождало вільному творчому пошукові, неупередженості погляду та оригінальності рішень. Вчені мусили офіційно відмежовуватися від «буржуазних» теорій (представники «порівняльного літературознавства» — від компаративістики), приховувати свої істинні цілі (наприклад, вивчення процесів міграції населення, феномену заробітчанства закамуювалось під «актуальне» завдання

обстеження побуту і культури робітників новобудов), а власні думки обов'язково підкріплювати цитатами з класиків марксизму.

Саме за таких умов у фольклористиці та етномузикології складалася структурно-типологічна школа С. Грици. Зазначимо одразу — її основні концепції та напрями дослідження не потребують корекції з огляду на нові часи, нові політико-ідеологічні обставини — від самого початку своєї діяльності дослідниця уникала кон'юнктурних тем і конформістських висновків.

Школа Грици продовжує плідно розвиватися і сьогодні, у більш сприятливих умовах для творення та існування неформальних наукових об'єднань: свободу пошуків уже ніхто не обмежує (що, правда, її можуть стримувати суто матеріальні чинники, пов'язані з недостатнім фінансовим забезпеченням науки), подолано методологічний догматизм, зник ідеологічний тиск (хоча є небезпека посилення впливу нових стереотипів), є вільний доступ до архівів та раніше заборонених друкованих джерел, дедалі активніше налагоджуються контакти зі світовим науковим співтовариством.

Діяльність С. Грици належить до двох епох, і що характерно — дослідниця продовжує розробку напрямів і тем, започатковану нею у 60–70-х роках ХХ ст., залучаючи найбільш сучасні методологічні підходи та прийоми аналізу. Ми впевнені, що узагальнення її доробку — як оригінального вченого і лідера школи — може бути корисним для дослідження сучасних процесів розвитку наукового знання. Необхідність звернення пильної уваги саме на сьогодні наукознавці усвідомлюють вже давно: «вивчення близького минулого і сучасності є одним із суттєвих завдань історії науки. Це допоможе глибше зрозуміти загальний хід руху науки, повніше розкрити закономірності цього процесу і сприятиме знайденню наукових шляхів його прогнозування» [8, 41]. На жаль, ми частіше обираємо предметом свого дослідження те, що вже встановилося, набуло хрестоматійного характеру, і нечасто звертаємося до явищ і фактів, свідками яких ми є сьогодні.

Діяльність С. Грици охоплює різні сфери: науково-дослідницьку, педагогічну, науково-популяризаторську роботу; коло інтересів дослідниці — етномузикологія, фольклористика, культурологія, соціологія. Софія Йосипівна — невтомна працівниця, навколо неї постійно гуртуються колеги та учні. Обдарований і надзвичайно ерудований вчений, вона не цурається і роботи «нижчого» рівня — особисто розшифровує фольклорні записи архівних плівок, упорядковує матеріали польових спостережень, залучаючи до цього аспірантів і молодих науковців, навчаючи їх методиці копіткої й лише на першій погляд простої роботи.

Наукова діяльність Грици розпочалася майже півстоліття тому назад; характерно, що навіть у не дуже сприятливих для вільних і самостійних досліджень умовах вона зуміла зберегти свою індивідуальність і творчу незалежність і займатися тим, що вважалося їй важливим для поступу науки. А саме: виданням та вивченням спадщини видатних фольклористів та етномузикознавців минулого (Ф. Колесси, К. Мошинського та ін.); дослідженням українського пісенного епосу (насамперед — дум); проблемами трансмісії фольклорної традиції, жанрології, а також соціології фольклору, специфіки сучасного фольклорного процесу тощо. Можна сказати, що ці теми — «вічно актуальні» для галузі знання, в якій С. Грица продовжує плідно працювати.

Список наукових праць дослідниці, складений її ученицею О. Юзефчик у 2002 році, налічує 266 позицій [9]; за останні роки вийшло ще декілька статей, рецензій, передмов. 1962 року з'явилася перша монографія «Філарет Михайлович Колесса», цього ж року Софія Йосипівна захистила кандидатську дисертацію на тему «Музично-фольклористична діяльність Ф. М. Колесси». Монографія «Мелос української епіки» (К., 1979) також тематично пов'язана з дисертацією, вже докторською; ця книга, доопрацьована і оновлена, була видана у перекладі російською мовою під назвою «Украинская песенная этика» (Москва, 1990). Книга «Фольклор у просторі та часі» (Тернопіль, 2000) — це збірка статей, підбір та взаємопов'язаність яких дає підстави твердити про монографічний характер цього видання. «Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикознавчі розвідки» (Тернопіль, 2002) — також книга монографічного типу.

С. Грица багато зусиль доклала для упорядкування збирацької та теоретичної спадщини Ф. Колесси; із запланованих до видання десяти томів підготовлено чотири, видано — два (Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К., 1969; Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. — К., 1970). 1995 року у видавництві «Музична Україна» вийшов збірник «Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського», упорядкований С. Грицею, з її передмовою, примітками та перекладом з польської. Дослідниця брала участь і в підготовці багатотомного видання

«Українська народна творчість» («Наймиські та заробітчанські пісні», 1975; «Співанки-хроніки. Новини», 1972), збірників народних пісень у записах Лесі Українки.

У подальшому Софія Йосипівна не раз зверталася до наукової спадщини Ф. Колесси, присвятивши цьому вченому близько 30 праць. Писала вона також розділи до колективних монографій, навчальних посібників, зокрема до таких поважних видань як «Українці: Історико-етнографічна монографія. — У 2 х кн. (К., 1999), «Украинские народные думы» (Москва, 1972).

З метою популяризації фольклору С. Грица здійснила понад 300 радіопередач у циклах «З народних джерел», «Золоті ключі», «Дзвонкова криниця», «Перлини душі народної» (1979–1993). Її праці друкувалися російською, польською, англійською, німецькою, болгарською, угорською мовами. На її монографії та збірники є чимало схвальних відгуків не лише в українській, а й у зарубіжній періодиці (всього опубліковано близько 50 рецензій, а також розвідок, присвячених різним аспектам її наукової діяльності). 2002 року до ювілею С. Грици вийшла присвячена їй книга «Парадигматика фольклору» (Київ; Тернопіль), що містить ґрунтовні статті А. Іваницького, М. Хая та І. Мацієвського (в яких характеризується внесок дослідниці у розробку проблем етномузикології, епосознавства, соціології фольклору тощо), а також розвідки її послідовників та учнів.

Завданням цієї статті не було детальне висвітлення багатогранної праці С. Грици на ниві музикознавства та фольклористики — це вже зроблено нашими попередниками. Нас же цікавить насамперед те, наскільки її особистість відповідає уявленням та критеріям, за якими видатного вченого можна вважати лідером школи, засновником нових напрямків та методик у даній галузі науки.

Вже тривалий час навколо С. Грици гуртується співтовариство учнів та однодумців (дехто з них працює в інших відділах, установах, інших містах). Під її керівництвом захистили кандидатські і докторські дисертації А. Іваницький, П. Стоянов, О. Смоляк, кандидатські — М. Хай, А. Соколова, С. Чернявська, О. Різник, О. Юзефчик та ін. Аспіранти та докторанти, як видно з дисертаційних тем та авторефератів, продовжують розробку започаткованих С. Грицею напрямків (наприклад, вивчення народного мелосу — докторська дисертація П. Стоянова «Мелос молдавської народної пісні і проблеми музичної мови», проблем виконавства — кандидатська дисертація М. Хая «Народне музичне виконавство Бойківщини»; дослідження фольклору в його динаміці — кандидатська дисертація О. Смоляка «Трансформація пісенного фольклору Західно-Подільської Наддніпрянщини»).

Знайшла дослідниця послідовників і у сфері соціологічній: працюючи у відділі художньої активності мас ІМФЕ, вона запропонувала програму збирання фольклору не лише у сільському, а й у міському середовищі, на новобудовах, склала анкету, за якою разом з нею збирали і опрацьовували матеріали Л. Черкашина, В. Новійчук, інші співробітники.

Внеском у етномузикознавство стала розроблена С. Грицею теорія про парадигму як сукупність варіантів однієї пісенної моделі. Розробка її велася поступово: вперше його основні тези були викладені у невеликій статті «Пісенна парадигма» («Български фолклор». — 1978. — № 2. — С. 12–20). У 1979 році в № 2 журналу «Народна творчість та етнографія» опублікована стаття «Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору» (пізніше ця стаття в доопрацьованому вигляді ввійшла до книги «Фольклор у просторі та часі»). Авторка підкреслює змінність фольклорних зразків під впливом історичних та географічних умов побутування, пропонує взяти за основу аналізу народнопоетичного твору поняття «парадигма» (щодо словесно-музичного фольклору — «пісенна парадигма») [10, 41] — за аналогією вживання цього терміну в лінгвістиці, де він означає сукупність флективних змін слова. «Пісенна парадигма — це сукупність варіантів, які групуються навколо однієї моделі — інваріанта. Інваріант — уявна (віртуальна) величина, що її можна розрізнити на основі предметно-поняттєвих ознак моделі. Множення варіантів відбувається за принципами тотожності, подібності. Якщо варіанти не виходять за межі допустимих змін моделі, а тільки її доповнюють, видозмінюють, вони становлять одну пісенну парадигму. Якщо зміни моделі дуже суттєві, то вони призводять до появи нової (на основі давньої) парадигми» [10, 41–42].

Дослідниця вирізняє рівні ідентифікації варіантів (текст, ритмічна структура, мелодія).

У докторській дисертації С. Грици та монографії «Мелос української народної епіки» також дається визначення «парадигми» (дещо відмінне від попереднього, оскільки в ньому підкреслюється момент трансформації фольклору): «Пісенна парадигма — це *сукупність варіантів одного пісенного зразка, що утворилися внаслідок його трансформації в процесі часово-просторового руху*» [11, 36]. Теоретичні роздуми тут щедро проілюстровані прикладами з різних жанрів пісенного епосу.

Різні аспекти проблеми парадигматики фольклору висвітлюються в цілому ряді праць дослідниці, опублікованих у 80–90-х роках. Теорія про пісенну парадигму почало розроблятися С. Грицею тоді, коли самий термін «парадигма» багатьом мистецтвознавцям і філологам видавався надто екзотичним і навіть чужорідним (хоча вживався, наприклад, у лінгвістиці, наукознавстві, точних науках). Це сьогодні наукові праці гуманітаріїв рясніють поняттями «парадигма мислення», «художня парадигма епохи» тощо. Але заслуга С. Гриці не просто у введенні незвичного для тогочасної фольклористики терміну, а у віднайдені прогресивної методики аналізу народнопісенних творів, їх класифікації з урахуванням особливостей як словесного тексту, так і ритміки та мелосу.

«Такий підхід, — пише Ігор Мацієвський, — вважаємо більш перспективним, ніж безупинні й марні спроби фольклористів кожен раз відшукати «той» поодинокий «оригінальний» текст; спроби ці нагадують про релікти академічного, «композитороцентристського» підходу до фольклорних творів, при якому численні прояви єдиного в своїй засаді феномена мислилися лише як виконавські різновиди якогось первісного «авторського» зразка. Пісенна парадигма в цьому плані виступає як більш широка й об'єктивна категорія, що добре коригується з уживаним в теоретичній математиці поняттям *множини* (елементи множини в цьому плані адекватні *варіантам* в межах парадигми)» [12, 30–3].

Структурно-типологічний напрям, у руслі якого працює С. Грица, започаткований у українській науці такими видатними вченими, як О. Потебня, Ф. Колесса, К. Квітка. Особливо високо оцінює дослідниця теоретичний доробок О. Потебні, і згадує, яке величезне враження справила на неї книга «Мысль и язык», видана 1974 року в Москві. «Від Потебні, — пише вона, — йде структурно-порівняльний аналіз пісні, метод вимірювання наверхствувань смислів, те, що структуралісти називають «бріколажем» (Леві-Строс)» [13, 215]. У своїх дослідженнях вона спирається також на досвід В. Проппа, Є. Мелетинського, П. Богатирьова та ін.

С. Грица фактично вважається засновницею українського музичного епосознавства — про це пише, наприклад, М. Хай [14, 22], а також «фундатором і провідним фахівцем соціологічного напрямку в українській етномузикології», як відзначає А. Іваницький [15, 9]. Дослідниця впевнена, що фольклор не можна вивчати поза конкретними історичними умовами його функціонування, без врахування характеру мислення даного етносу (або населення даної території). «Пізнати структуру того чи іншого роду творчості, дійти його генезису — значить докладно розглянути його у зв'язках з конкретним середовищем народження і побутування. Саме таким шляхом можна виявити, чому та, а не інша тематика переважає у пісенності даного ареалу, чим зумовлені манери виконання, певні форми словесного і музичного вислову [11, 14]. Вона пропонує поняття «модус мислення середовища», тобто «синтез понятійно-виражальних і рецепторних елементів. У найзагальніших рисах він виявляється в типовості для даного середовища тем і сюжетів, у нюансах їх мовно-діалектної інтерпретації, у мелосі — в стійкості повторюваних елементів ритмоструктури, інтонаційних співвідношень, виконавських норм та прийомів» [11, 28].

У 80–90-х роках соціологічний аспект в її дослідженнях фольклору (зокрема сучасного) ще поглиблюється, з'являється ряд праць, спеціально присвячених соціологічній проблематиці.

С. Грица значно збагатила термінологію: крім понять «пісенна парадигма», «модус мислення середовища» вона ввела до наукового обігу поняття «семантична і структурна тотожність», «мелодії стійкої (нестійкої, байдужої) рівноваги», «структура спеціального професійного епічного середовища» тощо.

Таким чином, С. Грица є

- керівником і вихователем наукових кадрів;
- фундатором нових напрямків у вітчизняній науці;
- автором фундаментальних праць, в яких обґрунтовуються нові концепції та ідеї, збагачується термінологія фольклористики та етномузикознавства, пропонуються нові підходи та методи дослідження.

Деякі теоретичні напрацювання дослідниці в радянський час приживалися важко — вони були надто незвичні, сміливі, не вкладалися в рамки існуючих поглядів та оцінок; це викликало невдоволення старших колег, критику, згортання деяких проектів (як це відбулося з підготовкою до видання праць Ф. Колесси). Та навіть ці прикрі сторінки її творчої біографії є ще одним підтверджен-

ням того, що С. Грица типовий лідер наукової школи, причому школи сучасної, що поєднує розробку прогресивних теоретичних напрямів і методик з підготовкою молодого покоління вчених.

1. Ярошевський М. Логика развития науки и научная школа // Школы в науке. — М., 1977.
2. Мирский Э. Естественнонаучная школа в системе научной деятельности // Там само. — М., 1977.
3. Огурцов А. Научная школа как форма кооперации ученых // Там само. — М., 1977.
4. Дубинин Н. Научная школа // Там само. — М., 1977.
5. Советский энциклопедический словарь. — М., 1980.
6. Гасилов В. Научная школа — феномен и исследовательская программа науковедения // Там само. — М., 1977.
7. Штейнер Г. Связь социального и познавательного факторов в творческой деятельности научных школ // Школы в науке. — М., 1977.
8. Очерки истории и теории развития науки. — М., 1969.
9. Грица С. Бібліографічний покажчик наукових праць / Упорядник О. Л. Юзефчик. — К., 2002.
10. Грица С. Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору // Грица Софія. Фольклор у просторі та часі. — Тернопіль, 2000.
11. Грица С. Мелос української народної епіки. — К., 1979.
12. Мацієвський І. До внеску Софії Грици в українське етномузикознавство // Парадигматика фольклору. — Київ; Тернопіль, 2002.
13. Грица С. Напрями і методи дослідження // Грица Софія. Фольклор у просторі».
14. Хай М. Софія Грица — теоретик і дослідник української музично-пісенної епіки // Парадигматика фольклору.
15. Іваницький А. Софія Йосипівна Грица (слово про вчителя) // Парадигматика фольклору.

Валентина Соболевська
(Варшава—Донецьк)

УКРАЇНСЬКА ДИПЛОМАТІЯ В ПОДОРОЖНЬОМУ ЩОДЕННИКУ ПИЛИПА ОРЛИКА

Щоденник, як одна з наративних форм, має глибоку історію в європейських літературах. Стосовно подорожнього щоденника, ця історія сягає XVIII ст. Тут за приклад польський дослідник А. Мілецький¹ називає насамперед «Щоденник сентиментальної подорожі» Л. Стерна і «Подорож із Москви до Петербурга» А. Радищева. З поля зору сучасного дослідника випав подорожній діаріуш П. Орлика (найбільший за обсягом із відомих на сьогодні), оскільки раніше не згадували авторитетні видання минулих століть² твір першого українського політичного емігранта. Твір, який засвідчує, якою мірою українська традиція є питомо європейською, підтвердженням чого є щоденник П. Орлика, названий подорожнім, хоча властиво подорожнім він є тільки в першій своїй частині³. Сьогодні французький науковець Д. Бовуа впадає в іншу крайність, стверджуючи, що діаріуш П. Орлика є пам'яткою значно ціннішою за «*Pacta et constitutiones legum libertatumque Exsercitus Zaporoviensis*» («Пакти і конституції законів і свобод Війська Запорозького»). Головним аргументом на користь більшої цінності «Подорожнього діаріуша», за французьким дослідником, є те, що діаріуш презентує значно різносторонню (аніж у конституції) постать П. Орлика⁴. Не будемо тут вдаватися до дискусії про неспівмірність аргументів для порівняння та безпідставне знецінення Д. Бовуа як самої конституції, так і її перекладача та видавця⁵. Нашим завданням є наближення до проблем української дипломатії, якими жив і мавив П. Орлик, прагнучи озвучити на найширшому міжнародному рівні українські проблеми. Б. Крупницький ставить питання: що штовхало Орлика на жертви, які він приніс українській ідеї своєю понад 30 літньою невсипущою працею на еміграції? Було це честолюбство, бажання добра для України чи інші мотиви? Його щоденник дає відповіді на багато питань, хоча розібратися в тонкощах дипломатичної гри, яку вів П. Орлик, дуже складно.

Матеріалом вивчення є гарвардське видання, тобто факсимільна публікація «Подорожнього діаріуша» П. Орлика, яка до сьогодні — із-за нерозбірливого почерку гетьмана — не сприяла повнішо-

му її дослідженню. То ж при читанні факсимільного видання помічним став віднайдений у Народовій бібліотеці Варшави мікрофільм тієї копії, яку в 1830 році зробили кілька анонімних палеографів.

Що перед нами — типовий подорожній щоденник чи швидше «щоденник ув'язнення, а водночас і дещо більше» (Д. Бовуа)? І перше, і друге. Хто його автор — перший український політичний емігрант чи, як твердить французький дослідник, «типовий представник Східної Європи, значно ближчий до сарматського бароко, в дусі якого його було виховано, ніж до Просвітництва, що лише зароджувалося»? І, врешті, яку дипломатію вів П. Орлик? Записи в щоденнику свідчать, що дипломатична гра йде часом дуже покрученим стежками. Характерне для його політичної праці 1725–1728 років запобігання перед контрагентами двох ворожих між собою коаліцій, ганноверської (сформованої 23 вересня 1725 року в Ганновері, входили такі держави, як Франція, Голландія, Англія і Пруссія) і віденської (Росія та Австрія), які можна назвати орієнтацією на обидва боки або, вірніше, орієнтацією на всі боки, на Станіслава Лещинського й Августа II, Австрію і Росію, з одного боку, Францію та Англію, — з другого, на папу, єзуїтів, герцога голштинського й т. д., бажання водночас звільнити Правобережну Україну від поляків і Лівобережну від Москви — дає образ дипломатичних спроб, які «не можна підвести під лінію послідовно переводженої політики»⁶. До цього залучаються, слушно писав Б. Крупницький⁷, ще й елементи чистої фантазії, яку дослідник вбачає в проєкті навернення Правобережної України на католицизм шляхом апеляції до розуму українців, яким досить тільки показати хиби грецької церкви, щоб зробити з них католиків. Така оцінка видається більш врівноваженою й об'єктивною. Натомість І. Борщак твердить, що П. Орлик є «талановитим дипломатом, можливо, найбільшим поміж тих, яких мала Україна»⁸. Не будучи ознайомлений із поважною працею Б. Крупницького і апелюючи тільки до розвідок І. Борщака та до окремих тенденційно прочитаних рядків щоденника, Д. Бовуа піддає твердження І. Борщака гострій критиці, бо ж для І. Борщака П. Орлик «старанно очищений від відречення від власних слів». Вихідна позиція в оцінці дипломатії П. Орлика та, що в українського гетьмана, за словами Д. Бовуа, як у «загнаної в глухий кут людини, либонь, не було іншого виходу, як пробувати всі засоби, сподіваючися похитнути бодай одного з учасників європейської гри, аби повернути собі владу», гри, в якій, твердить дослідник, Орликова надзвичайна обачність, підозрливість і недовірливість стали на перешкоді до повернення втраченого, а «несумлінність його «партнерів» не відставала від його власної»⁹. Щоденник засвідчує, що якраз не названі тут причини перешкодили гетьманові здобути й об'єднати Україну, а міжнародна ситуація і фатальний збіг обставин. П. Орлика виразно кваліфікує честолюбство того гатурку, яке взагалі характеризує державних мужів, свідомих своєї праці та своєї відповідальності. Він із величезною відповідальністю поставився до свого завдання, яке перейняв від І. Мазепи, і до свого високого гетьманського уряду. Домінантною в щоденнику проходить ідея легітимності влади П. Орлика. Він неодноразово підкреслює, що є єдиним легітимно обраним гетьманом. Тому так гостро засуджує Росію, яка то призначає маріонетковий уряд (тут Орлик має на увазі Скоропадського, Полуботка, Апостола), а згодом зовсім знищує інститут українського гетьманства як такий. Обов'язок, покладений на П. Орлика І. Мазепою, був тим тяжчий, що доводилося працювати на еміграції і поміж злидених обставин презентувати Україну. Україну не під'ярмну, якою вона ставала все більше й більше, іншу, вільну, яка в очах світу бачилася як сильна і вільнолюбна. Водночас, пропагуючи таку Україну, П. Орлик тверезо дивився на речі й навіть передбачив, що Гетьманщина й Січ не втримаються проти Москви і стануть жертвою її державницької політики. А після того прийде черга на Польщу й т. д. Тим часом існування сильної об'єднаної країни було потрібне для європейської рівноваги, якій погрожувала московська експансія. З другого боку, Україна може бути охоронним валом проти Москви і в загальному значенні, і в спеціальному східноєвропейському, наприклад для Польщі й Туреччини.

Свою місію П. Орлик виконував дуже відповідально. Б. Крупницький писав, що гетьман за свої політичні завдання «брався з суто українською впертістю: скільки разів бачив свої плани знищеними, скільки невдач пережив на своїм віку, і все ж таки знову піднімався, набирався нової енергії, шукав інших шляхів — і так до кінця свого життя. Впертий, еластичний і гнучкий, він не мав у своїм розпорядженні лишень одної прикмети, такої необхідної для державного мужа великого формату. Він не належав до сталевих натур, як ось Богдан Хмельницький і Мазепа, при всій еластичності останнього»¹⁰. Без тієї сталі в натурі дивовижна мобільність і динамічність не зародила. Відзначаючи спритність П. Орлика, Д. Бовуа порівнює його з Вольтером, який, перебуваючи в тіні, смакав мотузки французької політики, політики Фридриха II чи Катерини II в Росії

(с. 326). Так і П. Орлик, пишучи пристрасні листи до політиків, гаряче їх переконував у тому, що варто підтримати Україну в її прагненні до визволення та незалежності. Д. Бовуа схильний всі ідеї П. Орлика трактувати як такі, що породжені його візіями або вигадками, у той час як П. Орлик підтримував контакти із запорозьким козаками і всупереч тому, що на той час, як відомо, жодна офіційна пошта не з'єднувала Салоніки з рештою світу, все ж таки володів інформацією про те, що діється в Україні. Так, 28 березня 1727 року П. Орлик зробив запис про наругу московської влади над козаками, які відмовилися визнати її владу, і яких змусили працювати на тяжких роботах на каналі між Ладогою і Волгою (подаємо за власним прочитанням оригіналу та перекладом):

«Мають місце й інші новини, яких записувати мені не хочеться, подаю тільки ці pro lunitis

Доканалурички Волги, дійствіну мішанкузванном давано їм для харчування, другі до Персії кожного року відпроваджені ходячи, а звіди вже не виходять і не повертаються, але там марно й мізерно гинуть щороку, незносних на будові фортець... не української військової кріпості, що всі з України забрані і далеко в московські краї запроваджені на вигнання, і по всіх полках немає жодного полковника козака, але все московські люди, або італійці чи серби. Про Прилуцького полковника говорили, що живе в Москві, також і полковник московський в Сибіру віднайдений там залишається, однак Черниші Кочатєва, а також полковник полтавський Черняк померли»¹¹.

То ж чи маємо поцінювати діяльність П. Орлика, як діяльність (із неймовірною ефективністю його методу писати й писати) «павучка, який зачався на вигнанні в Салоніках і пише, пише весь час, нав'язуючи всім європейським дворам ідею про наявність чогось, що існує лише в його уяві — «козацької батьківщини»¹²? Таке тенденційне прочитання французьким дослідником копії щоденника П. Орлика, переписаної наприкінці XVIII ст. кількома польськими палеографами¹³, потребує, однак, більш об'єктивного підходу, а також пильної перевірки копії власне оригіналом пам'ятки, що ним є, попри всю складність її прочитання, факсимільне видання Гарвардським інститутом українознавчих студій.

Д. Бовуа в центр уваги ставить не природне стремління П. Орлика до волі, а (на матеріалі щоденника) «етапи, дійових осіб і методи» фабрикації витвореного П. Орликом міфу України, а особливо ж його війська». Цей підрозділ своєї розвідки французький дослідник називає «Театр тіней», плани й здобутки Хмельницького й Мазепи — «ефемерними»¹⁴.

Придивімося пильніше до діяльності П. Орлика. У 1726 році розпочався новий період діяльності, який позначений активізацією дипломатичних стосунків, дипломатичної праці загалом. Перебуваючи й далі (з 1722 року) в Турції, всю енергію П. Орлик зконцентрував на налагодження стосунків і здобуття прихильності з боку європейських дипломатичних кіл. Так, французький посол у Костянтинополі Анрезель у жовтні 1725 року отримав наказ більше не турбуватися російськими справами. Російські послы Неплюєв і Рум'янцев відразу відрпортували до Петербурга, що від французького посла при Порті повіяло зимним вітром. Але ця зміна не вплинула на політику Туреччини, енергію уряду якої стримувало постійне турецько-перське напруження. Ще більшою мірою на турецький уряд впливав російсько-австрійський союз, який накладав на царя обов'язок підтримувати Росію на випадок війни з Туреччиною «на дуже корисних для російських політиків умовах»¹⁵. Як у цій ситуації діяв П. Орлик? У серпні 1726 року він окреслив С. Лещинському¹⁶ свої плани про потребу підтримки України з боку ганноверської коаліції¹⁷ або принаймні про таку підтримку з боку французького короля, як свого часу від Карла XII, який у Бендерах видав спеціальний диплом.

Звернімо увагу на вміщену в щоденнику копію листа С. Лещинського до П. Орлика від 19 лютого 1726 року. Це власне відповідь С. Лещинського на лист П. Орлика, відповідь, яка хоча й датована 19 лютого, але до рук гетьмана потрапила лише 26 травня з рук французького офіцера на прийомі у французького консула. Тобто С. Лещинський, запевнивши П. Орлика, що російсько-турецький мир недовготривалий, переконав П. Орлика, що його приїзд до Франції не на часі. Але ж у день цього прийому французький консул Л. Блан запропонував П. Орликові свою допомогу: навіть затримав відправку торгових суден для того, щоб П. Орлик зміг таємно виїхати до Парижа. І тут Д. Бовуа звернув особливу увагу на реакцію П. Орлика, як одну із тих дивовижних, що, за переконанням дослідника, так властиві гетьману і на яку, однак, немає жодного коментаря і навіть згадки в українській історіографії. Справа в тому, що П. Орлик відмовився від французької пропозиції¹⁸, а при цьому, що є особливо прикметним, він висунув той аргумент, що чекає, як саме будуть розвиватися події в Персії. У Персії на той час якраз співпрацювали росіяни й турки.

Погоджуємось із Д. Бовуа, що, ймовірно, і П. Орлик тут говорить неправду. Бо ж через кілька днів він пересилає оригінал листа С. Лещинського через єзуїта Кашо до рук австрійського резидента в Константинополі Дирлінга. Та чи тільки як доказ відданості П. Орлика австрійсько-російській справі¹⁹ можна трактувати цей вчинок, як то робить Д. Бовуа?

Щоденник П. Орлика не дає підстав до такої безапеляційності в осудженні українського «напів'язня» (вислів Д. Бовуа) при абсолютній безкритичності, наприклад, російських владних сил, які постійно полювали за П. Орликом. Натомість у щоденнику дійсно знаходимо французький лист гетьмана до друга англійця Джонса, якому він пише, що сподівається на милість Катерини І. Головною підставою на користь того, що те сподівання не є знову ж таки грою П. Орлика, можна, ймовірно, трактувати інформацію від Дирлінга, через якого російський посол у Відні Рум'янцев запевнив П. Орлика, що він отримає в Україні навіть землю, якщо сидітиме там спокійно²⁰.

Не дивно, що французький консул, нічого не знаючи про істинні наміри П. Орлика, знову запропонував йому скористатися судном до Марселя. У щоденниковому записі від 26 жовтня 1726 року сам собі зізнається у власній нещирості, бо ж написав до короля С. Лещинського ввічливого, проте абсолютно неправдивого листа, виношуючи плани, які дружина в листі до нього з Кракова висловить надією, що незабаром її чоловік «обійме владу того, хто був хрещеним батьком нашого сина», тобто владу І. Мазепи. Таку упевненість дружині П. Орлика давали деякі події, як то призначення їхнього зятя Стенфліхта командувати полком у Курляндії під керівництвом герцога Гольштейна, який був зятем цариці Катерини І. Щоденникові записи П. Орлика від 29 жовтня і 2 листопада 1726 року свідчать, що він дивиться на все більш тверезими очима, аніж його дружина, він не поспішає їхати на Україну, знаючи, що титул гетьмана Росія зліквідувала, тому й не бачить себе при владі.

«Тільки наївний І. Борщак міг угледіти в цьому справжнє зближення» (із С. Лещинським. — В. С.), — такий коментар Д. Бовуа (с. 334), який вже не може приховати зневаги до патріотично налаштованих дослідників щоденника. Його автора він порівнює зі сполучним механізмом, із невеликою *deus ex machina*, що через свій «пристрасний епістолярій і барочну прозу нашліптує політикам, до яких він звертається, ідеї, народжені його візіями або вигадками» (с. 326).

Велике зближення П. Орлика зі С. Лещинським Д. Бовуа (услід за, як він пише, істориками, імен яких не називає) датує 5 червня 1727 року. Свідченням цього для дослідника є власне лист гетьмана до С. Лещинського. Вступаючи в полеміку зі О. Субтельним та І. Борщакком (перший, на думку Д. Бовуа, фіксує тільки антиросійське спрямування листа, нехтуючи листом до папи і пропозиціями Відня, а другого звинувачено в «повній плутанині»), Д. Бовуа пише: аналіз щоденника дає підстави стверджувати, що цей лист позначає, по суті, початок відхилення, але не відмову від австро-російської карти.

До дискусії з Д. Бовуа спонукають власне щоденникові записи. Звернувшись до значно раніших із них, ще за 1724 рік, пересвідчуємось:

*«Martha curka moja urodzila się po bembnie z poniedziałka na wtorek w nocy o godzinie 2 Anno 1713 Junii 5. Orrzeczona ejuodem junii 10. Trzymal ją do Krztu Król Stanisław»*²¹. То ж іще в 1713 році контакти П. Орлика зі С. Лещинським були дуже близькі: І. Мазепа тримав до хреста сина Григорія, а король Станіслав — доньку Марту.

Водночас бачення цих фактів без контексту також приводять до казусів, як то засвідчує розвідка С. Томашівського²², який назвав П. Орлика людиною польської культури: Орлик — «культурно поляк із польською політичною орієнтацією». Тут польськість постає синонімом європейськості, до чого немало прислужилося його довголітнє перебування в Європі, починаючи зі Швеції і закінчуючи його довгою мандрівкою по центральні Європі. А в буквальному розумінні (не в політичному) польськість П. Орлика найбільше відчутна в його повазі до свого роду, до історії своїх предків у Чехії та Польщі, що так виразно виступає в його діаріуші (знайомство з графом Орликом і дружба з ним див. у щоденнику). Водночас у психології поведінки П. Орлика, «в духовнім укладі», як наголошує Б. Крупницький, таки справді помітно багато рис суто української національної вдачі, незважаючи на те, що він увесь час підкреслював свою приналежність до шляхетського стану. В атмосфері шляхетсько-магнатського життя він почував себе як удома. Але, разом із тим, якихось специфічних рис шляхетської ідеології XVII–XVIII ст. ми в ньому не знаходимо.

Наголосимо, що не в діаріуші й не в листах до сина можна віднайти Орликові свідчення як польського патріота, а виключно в листуванні з польськими або й непольськими діячами, від яких сподівався тої чи іншої підтримки для української або своєї власної справи. Там, де він міг висловлюватися вільніше, без огляду на певне політичне завдання, там панують зовсім інші настрої. У листі до сина

від 27 серпня 1730 року головною його турботою є «бідна наша Україна». Його пієтизм до І. Мазепи (на еміграції) не має інших джерел, як любов до України. Та й син його знає «козацьку» мову (свідок Неплюєва) й дуже багато працює для добра України. Акцент на цьому бачиться своєчасним, бо щоденник П. Орлика не дає підстав, аби бачити в Орликові космополіта, як то робить Д. Бовта²³.

Цінність щоденника П. Орлика полягає далеко не тільки в тому, що він, як наголошує Д. Бовта, «реєструє усвідомлення української ідеї в Європі», вона ґрунтувалася не «виключно на вірі в заяві Орлика»²⁴, як пише Д. Бовта, а на його подвижницькій діяльності, хоча діяльності не в усьому нам зрозумілій²⁵, суперечливій. Щоденник свідчить, що П. Орлик справді не був «натурою суцільною, простолінійною, висіченою з одного твердого матеріалу. Це цілком барокова фігура з різкими вихлястими лініями. Орлик був удачею сангвінік із різними переходами від найбільшого оптимізму до найглибшого відчаю, і почасти меланхолік. Ліризм і елегізм його природи мають чисто українське забарвлення. Людина чуттєвої, пристрасної вдачі, «широкого серця», він сильно переживав долю і недолу свого різноманітного життя». «*Nulla societas, nulla conversatio*»²⁶ — це був стан, який міг довести його до розпуки та нудьги. Мав потребу в повірниках, перед якими бажав полегшити своє серце і охоче довіряв їм свої таємниці. Потрібно визнати, часом робилося це не без хитромудрої, суто української спекуляції, яка чуттєвістю та сердечністю (особливо перед чужинцями) оперувала як методом для досягнення певної політичної мети. Взагалі, у вдачі його не було хуторянського змагання до золотого спокою. Він був тим, що німці називають «*Kampfnatur*», непосидючий, нетерпеливий, жадібний нових вражін»²⁷.

Прикрі помилки й неточності в поважних польських виданнях ХІХ–ХХ ст., які зовсім не брали до уваги щоденника П. Орлика, згадуючи натомість його інші твори і відзначаючи, що поети та романісти (польські й російські) багато писали про знану постать у діях української козаччини²⁸. Що вже говорити про словник Ф. Брокгауза і І. Ефрона, де сказано, що тільки деякий час по смерті І. Мазепи був П. Орлик гетьманом, визнаним лише шведами та втікачами-козаками, потім поневірявся у Швеції, Франції, а пристанище віднайшов у Туреччині, був убитий 1728 року. У цьому виданні також названі твори П. Орлика, але тільки послання до запорожців, в яких він буцімто «безуспішно переманював їх на сторону турецького султана»²⁹. Наголосимо, що саме щоденник містить свідчення про переслідування П. Орлика, то ж інформація про те, що був убитий, є дискурсом прийняття «бажаного за дійсне».

Щоденник увиразнює постать П. Орлика³⁰. «Можливо, найкращою рисою його вдачі, — писав Б. Крупницький, — є той пієтизм, з яким він ставився до людей, котрі багато завважили на його долі: до свого вчителя Стефана Яворського, до гетьмана Мазепи й Карла ХІІ. Це ж Мазепа штовхнув Орлика на той шлях, який його привів до еміграції, до блукання по світі, без власних засобів, з майже недосяжним політичним завданням на плечах, але ми ніколи не почуємо від нього слів докору. Пам'ять Мазепи є чистою в його очах, бо він бачить у ній широкого українського патріота і так думає про нього в своїм діарії, очевидно не призначенім для чужих очей»³¹. Тут численні опоненти апелюють до відомого листа гетьмана до С. Яворського. «Не забуваймо, що лист Орлика до Стефана Яворського з 1721 р., з якого найбільше дізнаємося про Мазепу, був звичайним політичним маневром», — наголосив Б. Крупницький³², а В. Шевчук, публікуючи цю пам'ятку українською мовою³³, стверджує цю тезу, показуючи Орликову хитру й вельми цікаву гру і доводячи, що маємо дивитися на Орликів лист «як на вишукану гру розуму, а не щиросердечний документ-покаяння «ґрішника»»³⁴.

Найбільшого розмаху державницька акція П. Орлика набрала на початку його гетьманування; пізніше вона розгубилася в компромісах. «Гетьман не був максималістом *par excellence*; з часом він щораз більше пристосовувався до обставин, але коли бачив якусь можливість, усе повертав на шлях здійснення ідеї з'єднання Правобережної і Лівобережної України в одне ціле»³⁵.

Особливу роль у політичних концепціях П. Орлика відігравала Москва. Лінія його політики була в основному антимосковською, хоча він і не раз робив спроби погодитися з нею через різних посередників. Але послідовно антимосковською виявилася вона в останньому періоді його життя, в 1729³⁶–1742 роках. «Московську небезпеку відчував він глибоко і в загальноєвропейським і спеціально східноєвропейським масштабі. Змагання Росії до завоювань на Заході уявляв він собі якимось походом варварів проти європейської культури. При певних обставинах ціла Європа стояла, на його думку, під загрозою московської експансії»³⁷. Ще небезпечнішою була вона для її безпосередніх сусідів, Швеції, Польщі й Туреччини. Тому П. Орлик звернувся насамперед до них зі

своїми численними пропозиціями (особливо після бендерського періоду) заснування спеціально східної коаліції проти Москви. У проектах його виступають і діючі сили, і не стільки Польща, Швеція, Туреччина, як головні контрагенти антимосковської акції, але й Крим, Буджацька орда, Січ, Гетьманщина, донське козацтво, татари астраханські й волзькі тощо. Ідея об'єднання всіх можливих і вартих уваги сил, зацікавлених у протистоянні агресивності Москви, й сьогодні є актуальною. Думаючи в таких широких масштабах, він відповідно трактував і роль України. Україна була найближчою сусідкою Москви, відтак і загроза була від неї найпершою.

Діяльність П. Орлика має значну вагу в історії українських визвольних змагань. Він був найвидатнішим представником першої української еміграції, а окремі його політичні ідеї ще й сьогодні не втратили своєї ваги. У його особі Україна здобула надзвичайно активного представника своїх інтересів на міжнародній арені, що принаймні 30 років тримав українську справу в активному стані. «І хоч як державний муж мав він певні хиби, свого завдання не сповнив, незалежної і з'єднаної України не здобув, то в се ж таки його енергійна, вперта і невтомна праця не могла зостатися без наслідків. Вона полишила нам традиції, утворила певні зв'язки з Європою, поставила українську проблему як актуальне питання європейської дійсності першої пол. XVIII ст., а це має своє значення не тільки для минулого України, але й для її майбутнього державного життя, в яким пороблені Орликом заходи можуть придатися для скріплення наших зв'язків з Європою на основі певної історичної традиції»³⁸.

¹ Milecki A. *Opowiadanie w dzienniku jako analeptyczna forma narracji, na przykładzie Symfonii pastoralnej A. Gide'a // Europejska proza dziaruszowa. Pod redakcją Haliny Ludorowskiej.* — Lublin, 1995. — S. 83.

² *Encyklopedia powszechna.* — Warszawa, 1865. — Т. 20. — S. 47; Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза, И. Ефрона. — С.Пб., 1897. — Книга 43 (Т. 22). — С. 155. Тут названо тільки послання П. Орлика до заporожців, які надруковано в «Чтениях Московского Общества Истории и Древностей России» (1859. — № 1) та в «Киевской СтаринѢ» (1882. — № 4).

³ За змістом — величезний компендіум, збірник, «silva rerum», або ще особистий архів із тих «tezaurus, що їх люблять люди XVIII ст. — безладне накопичення ... історії, яку слід писати так, як її тоді розуміли» (Бовуа Д. «Щоденник» Пилипа Орлика: від міржу вигнання до українського міфу // Український археографічний щорічник. Нова серія. — К.; Нью-Йорк, 2004. — Т. 11–12. — Вип. 8–9. — С. 325).

⁴ Бовуа Д. «Щоденник» Пилипа Орлика: від міржу вигнання до українського міфу // Український археографічний щорічник. Нова серія. — К.; Нью-Йорк, 2004. — Т. 11–12. — Вип. 8–9. — С. 322.

⁵ «... Видавці ошатного з золотим тисненням тому, — пише Д. Бовуа, — намагаються створити враження, що йдеться про текст світового значення. Міністр юстиції Сергій Головатий, не вагаючись, заявив на весь світ у передмові, що «конституція Пилипа Орлика випередила ідеї Французької революції на 80 років», а «Качка», невелика газета українських студентів у Франції, з безпідставним ентузіазмом проголосила, що цей текст на тридцять років випередив Монтеस्क'є» (Там само. — С. 322).

⁶ Крупницький Б. Гетьман Пилип Орлик (1672–1742). Огляд його політичної діяльності. Серія: Праці Українського Наукового Інституту. — Варшава, 1938. — Т. XLII. — С. 177.

⁷ Там само. — С. 177.

⁸ Борщак І. Гетьман Пилип Орлик і Франція. — С. 93.

⁹ Бовуа Д. Зазнач. праця. — С. 331.

¹⁰ Крупницький Б. Зазнач. праця. — С. 176.

¹¹ *The Diarusz podrózný Of Pylyp Orlyk (1727–1731), s. 157, DIARIUSZ Na rok Pański 1727 Cwifelixfauatus fortunatusq Sit Ctd M. D. G. Rg. V. M. Sine Labe Originali Concepta Honorem.* Переклад мій. — В. С.

¹² Бовуа Д. — Зазнач. праця. — С. 326.

¹³ Цією копією ми скористалися також у відділі мікроформ Народової бібліотеки у Варшаві (мікрофільм 16748).

¹⁴ Бовуа Д. Зазнач. праця. — С. 326.

¹⁵ Крупницький Б. Зазнач. праця. — С. 140–141.

¹⁶ Станіслав Лещинський став наближеним до французького короля, бо 5 вересня 1725 року відбувся шлюб дочки Лещинського з французьким королем Людовиком XV. Це була важлива подія, оскільки Іспанія та Росія також претендували на споріднення із французькою династією.

¹⁷ До Ганноверської коаліції, сформованої 23 вересня 1725 року в Ганновері, входили такі держави, як Франція, Голландія, Англія і Пруссія, які об'єдналися проти Росії та Австрії.

¹⁸ Д. Бовуа слушно зазначає, що французи тут ідуть далі за С. Лещинського і схоже на те, що в цій конкретній ситуації вони були поінформовані краще за С. Лещинського (С. 333).

¹⁹ Бо ж П. Орлик був переконаний, що в такий спосіб його лист неодмінно буде показаний російським дипломатам, а отже стане відомий Катерині I, яка матиме владу до 1727 року.

²⁰ *The Diarusz podrózne of Pylyp Orlyk*, запис від 26 травня 1726 року.

²¹ Мікрофільм, BN 16748, S. 131.

²² Томашівський С. Про ідеї, героїв і політику. — Л., 1929. — С. 59.

- ²³ Форма і стиль щоденника: поза особистими нотатками — «простора барокова комора» (Д. Бовуа, С. 325), де переважають копії отриманих або відправлених листів польською, латинською, французькою з українськими, турецькими, сербськими, грецькими виразами, як найдостойніший відбиток його «хитромудрої» думки: «Космополіт від народження, цей «європеець» є хамелеоном, який набирає забарвлення того, кому пише, а пише він багатьом. Власне кажучи, він тільки те й робить, що пише листи в дипломатичний світ усіх могутніх держав, які більше чи менше піклуються Україною» (Бовуа Д. Зазнач. праця. — С. 325).
- ²⁴ Бовуа Д. Там само. — С. 326.
- ²⁵ «Якась непевність себе, нерішучість, неохота поставити виразний спротив охоплювала його не раз у моменти, коли треба було вибрати один певний напрямок між різними шляхами, зробити рішучий крок, щоб вийти з стану сидіння між двома стільцями. Особливо виразно це видно з аналізу відносин між українським гетьманом і шведським королем. Орлик ніколи не насмілювався одверто вийти з волі Карла XII, хоч оцінював зовсім реально шанси короля в Туреччині і не покладав на нього (принаймні після прутських подій) великих надій. Поставлений у 1711 р. (після Пруту) між орієнтацією на Туреччину і на Карла XII і підтриманий запорозьким військом, він рішився нарешті на конфлікт із шведським королем і вийшов на чолі козацької делегації до Константинополя, але в турецькій місті Бабі, де його застав наздогін категоричний наказ Карла XII вертатися назад, не витримав характеру і вернувся, передавши своїй делегації необхідні інструкції», — справедливо відзначав Б. Крупницький (*Крупницький Б.* Зазнач. праця. — С. 178).
- ²⁶ Діаріуш П. Орлика. — С. 123.
- ²⁷ *Крупницький Б.* Зазнач. праця. — С. 173–174.
- ²⁸ *Encyklopedia powszechna. — Warszawa, 1865. — T. 20. — S. 47.*
- ²⁹ Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза, И. Ефрона. — С.Пб., 1897. — Книга 43 (Т. XXII). — С. 155. Тут названо тільки послання П. Орлика до запорожців, які надруковано в «Чтениях Московского Общества Истории и Древностей России» (1859. — № 1) та в «Кіевской Старинѣ» (1882. — № 4).
- ³⁰ Зазначимо, що працьовитість і енергія П. Орлика (як свідчить щоденник) були дивовижні. Ні один з українських гетьманів не лишив стільки листів, мемуарів, такого величезного щоденника, як він. Був пильний, акуратний і майже педантичний, що виразно засвідчують його нотатки в Діаріуші, окремі з яких подаються і старим, і новим стилем.
- ³¹ *Крупницький Б.* Зазнач. праця. У примітці Б. Крупницький наголосив: «Не забуваймо, що лист Орлика до Стефана Яворського з 1721 р., з якого найбільше дізнаємося про Мазепу, був звичайним політичним маневром» (С. 174).
- ³² Там само. — С. 173–174.
- ³³ Див. Лист Пилипа Орлика до Стефана Яворського. Передмова і коментарі Валерія Шевчука // Неопалима купина. — 2006. — № 2–3. — С. 153–174.
- ³⁴ *Шевчук В.* Передмова до тексту: Лист Пилипа Орлика до Стефана Яворського. Передмова і коментарі Валерія Шевчука // Неопалима купина. — 2006. — № 2–3. — С. 155.
- ³⁵ *Крупницький Б.* Зазнач. праця. — С. 179.
- ³⁶ Звернімо увагу на те, що саме 1728 роком словник Ф. Брокгауза і І. Ефрона датує смерть П. Орлика, пишучи, що його було убито (Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза, И. Ефрона. — С.Пб., 1897. — Книга 43 (Т. 22). — С. 155).
- ³⁷ *Крупницький Б.* Зазнач. праця. — С. 179.
- ³⁸ *Крупницький Б.* Зазнач. праця. — С. 181.

*Людмила Узунова
(Симферополь)*

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЭТНОИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУР В КРЫМУ

Социокультурные условия в Крымском регионе на сегодняшний день имеют специфический характер. Он обусловлен различного рода факторами: политическими, экономическими, этнонациональными, образовавшимися в процессе возвращения на родину репатриированных народов и этнических групп. В этот период наряду с социально-бытовыми проблемами возникли и проблемы возрождения духовной культуры этих народов в условиях полиэтнического пространства, образовавшегося в Крыму. Они связаны прежде всего с попыткой реконструкции своей архаической традиционной культуры в современной социокультурной ситуации. Процесс возрождения традиционной культуры — народного искусства, религиозных праздников, народных обрядов, — охватил практически все национально-культурные общества Крыма, привлекая к

этой деятельности молодежные организации, учебные заведения и профессиональные учреждения культуры и искусств.

В связи с этим в Крыму возникает объективная необходимость в научном осмыслении истоков традиционной культуры этих народов и этнических групп и процесса их возрождения в новых социокультурных условиях для целесообразного культурного и религиозного диалога на территории Крыма, а также социокультурной адаптации на полуострове репатриированных этнических общностей в постсоветских условиях: с учетом изменения идеологии, отношения к религии, новых экономических условий, тенденции к евроинтеграции.

Объединяясь в национально-культурные общества и Центры, федерации и ассоциации, крымчане по наитию пытаются провести реконструкцию истоков своей народной культуры и передать ее современному поколению в процессе социализации. В этой связи особая роль отводится традиционной обрядово-праздничной культуре как универсальному явлению в социокультурной жизни каждого конкретного этноса, чтобы заполнить образовавшийся вакуум в праздничной культуре после распада советской системы. Ретранслируя ее социально-трудовые и художественно-эстетические функции как современную культурную ценность, они определяют и нравственные ориентиры, ведущие к толерантности, взаимопомощи и уважению не только к своей культуре, но и к культуре соседних народов. При этом, рассматривая религию (во всех ее проявлениях от политеизма до монотеизма) как одну из древнейших форм духовной культуры и источник обрядово-праздничной традиции, народных видов искусства, современные национально-культурные общества за 15 лет собрали огромный этнографический материал и наработали богатый этноискусствоведческий опыт, который требует научного осмысления, систематизации и новых методик этноискусствоведческого анализа в полиэтническом регионе. Возникает закономерная необходимость поиска методологических основ для этноискусствоведческого анализа уровней и степени одновременного развития традиционных культур в поликультурных условиях с точки зрения диахронического и синхронического аспектов.

В этой связи, на мой взгляд, целесообразно обратиться к опыту исследования фольклорного материала в различных регионах Украины, в котором широко используются аналитические и структурно-типологические методы, предложенные украинскими учеными этнокультурологами и фольклористами. Так, по мнению доктора искусствоведения, профессора Киевского института искусствоведения, фольклористики и этнологии НАН Украины С. Й. Грыцы «явление материальной культуры, верований, обычаев должны рассматриваться таким же образом, как и виды в природе. Повторяемость их призывает к сравнению, закладывает основы типологического исследования, которое выступает основой для нового культурно-исторического направления. Оно становится определяющим в сравнительных исследованиях этнологии и фольклористики» [1]. Она предлагает обратиться к одному из магистральных направлений в мировой этнографии и этнологии второй половины XIX века — эволюционизму. Его девиз: ничто не остается в неизменности, всё течет и приобретает свои формы [2]. Выдающиеся его представители в этнологии — Л. Морган, Дж. Мак-Леннан, Дж. Леббок. Большой вклад в развитие эволюционистской концепции внес Э. Тэйлор [3]. Его концепция нашла продолжение в творчестве Дж. Фрезера, который в своих работах «Золотая ветвь» (1890), «Фольклор в Ветхом завете» (1918) один из первых принял метод сравнительно-исторического изучения сюжета Ветхого завета в сравнении с мифологией разных народов и дал науке концепцию эволюционной стадии в умственном развитии человека: магия, религия, науки. На мой взгляд, в современной постмодернистской культуре эта концепция приобретает все большую популярность и актуальность в нашей стране.

Значительный шаг в методологии исследования древних культур был сделан в начале XX в. культурологической школой структурализма, ярчайшим представителем которой стал французский ученый Клод Леви-Стросс (1908—1990) — создатель концепции структурной антропологии. Отвлекаясь от исторического развития изучаемых первобытных обществ, он ищет *то, что было бы общим для всех культур и всех людей*, помогая обнаружить общие для всех народов базисные структуры человеческой жизни. Его концепция тоже могла бы послужить основой в современных этнокультурологических исследованиях поликультурного пространства Крыма с целью формирования толерантности на базе общекультурных человеческих ценностей.

Особый интерес для данного исследования представляет распространенная в XX в. культурологическая концепция игровой культуры Йохана Хейзинги (1872—1945), которая рассматривает

игровое начало как основание всей культуры и считает его древнее самой культуры [4]. По мнению ученого, целые эпохи «играют» в воплощение идеала, опираясь на деятельность воображения или возрождение утраченных в свое время культурных ценностей. Концепция Йохана Хейзинги применима и к исследованию процесса возрождения духовной культуры народов Крыма, которые на современном этапе пытаются возродить традиционную культуру периода конца XIX — нач. XX в. (до атеистической идеологии) или периода Крымского Ханства в современных условиях, и в этом видят создание новых культурных ориентиров.

С появлением нового направления культурологии XX в. — психоаналитической концепции культуры, возникает новый аспект исследования древней культуры. Он связан с проблемой анализа путей развития культур Востока и Запада, ролью биологически унаследованного и культурно-исторического в жизни народа, выяснением значения мифа, сказок, преданий, сновидений в процессе развития общества. Представителем этого течения стал швейцарский культуролог Карл Густав Юнг (1875—1961), ученик З. Фрейда. Он выявил содержание коллективного бессознательного (относящегося к народам и этносам), кроющегося в памяти человеческого прошлого. Коллективное бессознательное передается по наследству в виде родовой памяти зафиксированной в мифологии, народном эпосе, религиозных верованиях и художественном творчестве. Оно составляет основу этнической культуры и может выступать двигателем процесса ее возрождения, что немаловажно для Крымского региона, где в современных условиях взаимодействуют два типа культур — христианская и мусульманская, причем одна возрождается на фоне другой.

Развитие массовых коммуникаций в конце XX в. послужило поводом для формирования еще одной концепции в исследовании древних культур, основанной на проблемах космической роли человечества, единства человека и космоса, морально-этической ответственности человека в ходе космической экспансии. В этом аспекте представляет интерес концепция французского ученого-палеонтолога, философа и теолога Пьера Тейяра де Шардена, стремившегося синтезировать данные науки и религиозного опыта. Культурологическая концепция Т. Шардена стала отправной точкой в исследовании обрядовой культуры первобытных народов современными учеными с точки зрения энергетической связи: человек — природа — космос, изучая «дерево рода» современных народов в эволюции человечества как частицы космической среды. Отсюда наделение энергетической силой многих обрядовых действий у любого народа и рассмотрение обрядовой символики как энергетической системы и энергетического ключа в процессе жизнедеятельности человека [11]. Не в этом ли кроется секрет столь пристального внимания репатриированных этносов к данному виду фольклора в Крыму, которое проявляется на уровне «коллективного бессознательного»?

На рубеже XX—XXI вв. в Украине особое развитие получила такая область теории культуры как этнокультурология, которая образовалась на стыке культурной антропологии, социологии и этнологических знаний в системе создания, сохранения и трансляции художественных ценностей конкретных народов. Яркими представителями украинской этнокультурологии и этноискусствоведения, как ее составной части, являются проф. И. Ф. Ляшенко, С. Й. Грыца, И. Н. Юдкин, Т. В. Липова, О. С. Найден, О. Н. Семашко, Л. С. Черкашина, Н. М. Корниенко и др. [5]. Их работы посвящены методологии изучения художественной культуры украинцев, ее исторической типологии, проблемам ее возрождения, общими специфическим методам этноискусствоведческого анализа культуры, вопросам обновления национальных традиций в современной художественной культуре Украины. Однако специфическая методология этноискусствоведческих исследований применительно для Крымского региона пока что отсутствует. Поэтому, на мой взгляд, целесообразно обратиться к наработанному опыту украинских этнокультурологов и этноискусствоведов, в частности, к методологии этнокультурологических исследований доктора искусствоведения, профессора И. Ф. Ляшенко. В научной работе «*Етномістецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду нації*» [6] ученый рассматривает межкультурные диалоги, освещает свой опыт этноискусствоведческого исследования традиций славянских и неславянских культур, останавливается на проблемах полиэтничности художественной культуры украинского общества. Изучая проблемные вопросы этноискусствоведения в контексте культурологии, он предлагает этноискусствоведческое направление в изучении художественного опыта нации, теоретико-концептуальным фундаментом для которого является метод сравнительного анализа в этнокоммуникативной сфере межкультурных диалогов.

«При системно-комплексном углублении в предмет исследования, пишет И. Ф. Ляшенко, нельзя выпускать из поля зрения неравномерность исторического развития отдельных художественных культур в общей системе духовного процесса, а также одновременном развитии новых для национальной, но традиционных для мировой культуры, жанров и форм» [6]. Условия возрождения этнической культуры в Крыму в полной мере соответствует той среде, в которой предлагал развернуть этноискусствоведческие исследования И. Ф. Ляшенко. Именно в Крымском регионе на современном этапе создалась базовая ситуация, при которой внутреннее формирование (культура крымчаков, караимов, крымских татар, крымских болгар и др.) и внешняя реализация (ретрансляция) национальных факторов культурного процесса настолько взаимосвязаны, что объекты культурного диалога (те, кто усваивают опыт традиции) и их главные субъекты (те, кто передает опыт) просто не существуют одна без другой, формируя систему взаимобратной связи в культурной деятельности. И. Ф. Ляшенко подчеркивает, что, утверждая гуманистическую идею межкультурной связи, необходимо учитывать специфическую ситуацию: «эпоха — нация — искусство», при которой возникают различные этнокультурные конфликты. Трагическая судьба людей, которые утратили чувство родины (например, ассимиляторские проявления у караимов и крымчаков), сочетается с противоположными тенденциями (герметизацией конкурирующих культур), порожденными реакцией на любое вторжение «чужого» в «свое» (как у крымских татар в первые годы репатриации). В таком случае усиливаются чувства национальной исключительности на полуострове и этнического радикализма. Все это создает почву для культурологических осмыслений процесса возрождения этнической традиционной культуры в Крымском регионе, разрешает самый дискуссионный проблемный вопрос этнокультурологии: возможна ли вообще интернационализация, как фактор взаимообогащения художественных культур, вне утраты этими культурами этнической и национальной самобытности? В украинской культурологии этот вопрос дискутируется с особой остротой в связи с изучением исторической динамики в разных социокультурных условиях развития отдельных регионов Украины, включая Крым.

Эта дискуссия стимулировала украинских культурологов к разработке проблемы творческого развития художественных традиций в свете диалектики общечеловеческого (универсального) и национального (специфического) элементов, которые в свою очередь легли в основу методов «вертикальной» и «горизонтальной» наследственности в контексте этноискусствоведения, предложенной профессором И. Ф. Ляшенко. [6] Взяв за основу методологию И. Ф. Ляшенко, мною предпринята попытка этноискусствоведческого анализа обрядово-праздничной культуры в Крыму. Итак, обратимся к методу «вертикального» анализа, как наиболее распространенному методу исследования этнокультурных явлений с точки зрения исторического развития и поиска идентичных истоков в обрядово-праздничной культуре Крымского региона. Руководствуясь результатами исследований ученых-эволюционистов, в частности Э. Тэйлора и Дж. Фрезера, мы приходим к выводу, что у истоков традиционной обрядово-праздничной культуры лежат первобытные формы религиозных верований: анимизм, аниматизм, тотемизм, фетишизм и магия, как комплекс обрядовых действий. Однако необходимо уточнить, используемое в методе вертикального анализа определение «традиционная обрядово-праздничная культура». В данном случае мы будем рассматривать *традиционный праздник как комплекс религиозных обрядов, посвященных конкретному (календарному, трудовому или семейному, историческому или религиозному) событию в жизни народов*. При этом понятие «религиозный» трактуется гораздо шире, чем понятие «церковный» и подразумевает форму мировоззрения человека в историческом контексте, веру в неразрывную связь человека с природой и космосом (начиная с первобытного синкретизма, переходя в политеистическое пространство язычества и утверждаясь в современном монотеизме). В каждом из народных праздников имеются элементы, если не монотеистических религий, то элементы древних религиозных верований. Отсюда — типологическое родство праздничной и обрядовой культуры разных народов (сходство атрибутики, суггестивных воздействий, обрядовых блюд, сакрального смысла обрядовых действий, тотемных символов, амулетов и оберегов). Это позволяет сделать вывод, что безрелигиозных народных праздников и обрядов практически не было и быть не может.

Определив религиозные верования древнего человека как один из основных источников возникновения традиционной обрядово-праздничной культуры и проследив их развитие в историческом и социокультурном аспекте (по «вертикали»), можно сделать вывод, что древние истоки обрядов и праздников идентичны у всех народов и этнических групп и несут одинаковый сакральный смысл.

Именно религиозные верования в традиционной обрядово-праздничной культуре и представляют собой элемент культурной «универсалии» [7], характерной для всех наций, этносов и народов мира. Так, обратившись к календарю народных праздников Крымского региона, в частности, к встрече нового года у народов различного вероисповедания, можно выявить черты языческой идентификации. Например, у крымских татар этот праздник, как и у всех мусульманских народов, приходит в день весеннего равноденствия, что само по себе является остаточным явлением языческого календаря, когда год начинался с 1 марта («день знахарей» в славянском месяцеслове). В переводе с иранского «навруз» — «новый день». В Крыму это название трактуется как Наврез, равно как и название Великого поста перед Уразой: «Рамадан» — «Рамазан» [8]. Существует три версии возникновения этого праздника, из которых видно, что корни его уходят глубоко в язычество и потому он впитал все его формы: тотем, анимизм, аниматизм, фетишизм, магию — в равной степени, просочившиеся как в традиции мусульманских народов, так и христианских. Длится этот праздник от 3 до 5 дней, но так, чтобы в период празднования обязательно входила пятница, как олицетворение священного для мусульман числа «5» (равно как и суббота у иудеев и воскресенье у христиан). За неделю до праздника хозяйки очищают дом, готовят к сожжению старые вещи. Накануне праздника разжигают костер и прыгают через него, очищаясь и предварительно обливаясь водой. Проведем аналогию. Культ огня с его очистительной силой и ритуальными действиями используется и христианскими народами в период Масленицы, особенно в последний день масленичной недели, сопровождающейся игровыми забавами с костром, на котором сжигают не только Масленицу, но и старые вещи, и украденные у хозяев-зевак колеса, которые, спускаясь с гор, осуществляют обряд культа плодородия. У мусульманских народов этот культ выражается в обряде «первой борозды», проводимого мужчинами в Наврез, и в детском обрядовом фольклоре. Он связан с тщательным приготовлением костюмов, маски козы, которую водят вечером по домам и поют традиционную песню «Сары эчким» (Рыжая коза), изготовлением специальных веточек, украшенных подснежниками «Наврез чечеги», которыми в день праздника стучат в окна хозяйкам и поют песню «Черная курица» (Кара тавух). Услышав пение, хозяева одаривают гостей сладостями и орехами; обязательно сладкое песочное печенье различной формы — курабье, сладкие слоеные лепешки, закрученные в рожки — катмер-пте. И, если бы не сугубо крымско-татарские названия некоторых атрибутов праздника, то складывается невообразимое впечатление Рождественских праздников, в частности «Коляды» у христианских народов, с полной идентификацией тотема (коза), обрядом подаяния, волочечными действиями и величальными песнями, которые аналогично повторяются и в период «Великодня» в Украине, аналогичны им и русские «винограды» — величальные песни, исполняемые волочечниками для хозяев дома перед Пасхой [9].

Знамениты у Крымских татар Наврезовские девичьи гадания: и перед зеркалом о суженых, и с кувшином воды, в который бросают свои кольца или ожерелья незамужние девушки и ставят его на ночь под «розовый куст» (куст чайной розы), а в канун нового года вытаскивают предметы и предсказывают будущее друг другу. Аналогичны новогодние гадания и у русских, украинских, белорусских, болгарских, армянских девушек и других христианских народов, в культуру которых смело проникли зороастрийские традиции Ирана, наслоившиеся на более древние языческие представления.

И еще два эпизода крымско-татарского праздника «Наврез», раскрывающих нам полную картину типологического родства в народно-праздничной культуре различных этносов, проживающих в Крыму. Наврезовское утро — 21 марта — старики начинают с молитвы — намаз. Обращаясь к Богу, прославляя его, они просят прощения за прегрешения, содеянные в прошедшем году, а затем поминают души умерших родственников, употребляя в пищу отварные куриные яйца и специально приготовленную поминальную халву (Черная халва: мука, поджаренная на топленом масле с добавлением сахара и воды, раскладывается ложкой и употребляется в застывшем виде). А ведь Рождественское утро у христианских народов или утро еврейского Рош Ха-Шане — Нового года, отмечаемого в сентябре, когда трубят в бараний рог — «шефер» — прямо в синагоге, тоже посвящено обращению к Господу Богу, прославлению его посланников, будь то Иисус, пророк Мухаммад или Моисей. «Да будешь ты вписан в книгу на хороший год!» — желают друг другу крымские евреи, подразумевая Великую Книгу Жизни и Добрых дел, которую ведет сам Господь Бог. А элемент поминовения умерших в новогодние праздники четко прослеживается не только на татарских байрамах, но и на всех христианских праздниках. Идентификация этого обряда связана с одним из древних форм языческого восприятия мира — *аниматизмом* — вера в существование

души умершего человека. Таковы уникальные семейные обычаи в трапезе на Святвечер. Здесь и обереги, и уважение к духам умерших, да и сама кутья не что иное, как основное поминальное блюдо, которое сопровождает все праздники славянских народов.

Новогодний обряд обливания водой у мусульманских народов, как очищение, четко прослеживается и у иудеев в обряде «ташлях» — встряхивание полы одежды в ближайший водоем, и у Христиан на Водокрещение.

Древнейшее представление наших предков о рождении нового, как производного от отжившего старого, воплотилось в обрядовых действиях с яйцами и поклонении птице, как хранительнице души человеческой. И жареный цыпленок на праздничном столе у крымских евреев, и гусь с яблоками на Рождественском столе у русских, и лапша в курином бульоне у тюркских народов — все это элементы типологического родства народно-праздничной культуры не только Крымского региона и Украины, но, дополнив вышесказанное детальными примерами, можно применить их и к народам Евразии. Они принимали сходные формы во многих государствах в периоды, предшествующие становлению развитых и сложных религиозно-философских систем. Близкие обрядово-зрелищные комплексы, связанные с поклонением стихийным силам природы и с жизненным циклом, возникли у разных народов независимо друг от друга, они были этнически неспецифичны ввиду закономерностей связи между сходными формами трудовой деятельности и формами мировоззрения. Иногда в точности совпадает вещественная атрибутика, растительные, звериные и антропоморфные символы, способы гаданий о будущем. Таковы, например, круговые танцы (у крымских татар, русских, украинцев, евреев, армян, болгар, караимов, немцев), восходящие к культу солнца и полной луны и не порывавшие с аграрной магией. Повсеместно символом плодородия служили крашеные или отварные яйца, злаково-бобовая пища, как обрядовое блюдо на всех календарных и семейных праздниках. Вера в целительную силу огня и воды воплотилась в сходных обычаях на огромных территориях Европейского континента. А их сакральную идентичность можно выявить, исследуя истоки традиционной культуры конкретного этноса или этнической общности методом сравнительно-исторического анализа и «вертикальной наследственности», предложенной И. Ф. Ляшенко.

Перейдем к «горизонтальному» срезу исследования, то есть попытаемся рассмотреть особенности обмена этноискусствоведческим опытом между этносами Крыма в современных условиях культурной жизни, и проведем краткий структурный анализ обрядово-праздничной культуры вне исторического развития.

На рубеже XX–XXI вв. народный праздник стал полифункциональным явлением, носителем вековых традиций. Прежде всего, в нем происходит не только соединение различных видов народных искусств, которые в его процессе объединены сценарным ходом, композицией, имеют единую, содержательную основу, но и выступают независимо друг от друга. Это явление привлекло внимание искусствоведов, структуралистов. Например, еще А. Зись считал что, синтез искусств дает о себе знать в разных отношениях: и в развитии синтетических искусств (оперы, кинематографии, цирка, театра), и в соединении различных искусств в общей композиции, и в переводе одного художественного ряда в другой, и в использовании отдельными искусствами выразительных средств, художественного языка и материала других искусств, и во взаимоотношениях искусства с другими явлениями культуры и материального быта [10]. Так, в результате экспериментальной деятельности на базе различных национально-культурных образований, я прихожу к выводу, что любой народный праздник состоит из одинаковых базовых структурных компонентов, которые, как сосуды для жидкости, наполняются специфическим содержанием в зависимости от этнического и регионального своеобразия. На мой взгляд, этих структурных компонентов девять, однако их может быть и больше. Все зависит от специфического взгляда исследователя на объём и дифференциацию сочетания явлений культуры и материального быта в обрядово-праздничной традиции. Перечислим эти компоненты: календарно-этнометеорологические компоненты; символика и семиотика праздника и обряда; семейные поверья и обычаи; народные истоки этикета и табу; обрядовая и национальная кухня; мантика и космогенезис; музыкально-поэтические компоненты; народные забавы, танцы и обрядовые игры; мифологические персонажи и их персонификация. Каждый из предложенных структурных компонентов может быть исследован с трех позиций:

- 1) как самостоятельный структурный компонент традиционного праздника или обряда конкретной этнической общности на современном этапе;

- 2) в горизонтальном срезе на основе сравнительно-типологического и структурно-типологического анализа конкретного традиционного праздника у разных этнических групп;
- 3) в горизонтальном срезе с учетом трансформации данного структурного компонента в различных традиционных праздниках и обрядах у разных этнических общностей и народов, что выводит исследователей на новые модели технологии этнографических и этноискусствоведческих исследований в Крымском регионе на современном этапе.

В целом, все предложенные структурные компоненты в обрядово-праздничной традиции существуют в синкретическом единстве. Пример теоретического исследования традиционных праздников и обрядов этносов Крыма на основе сравнительного анализа по «вертикали» и «горизонтали» подтверждает возможность применения методологии этноискусствоведческих исследований, предложенной профессором И. Ф. Ляшенко на территории Крымского полуострова не только в обрядово-праздничной культуре, но и по всем жанрам фольклора и видам народного искусства.

Подводя итог предпринятой нами попытке поиска основ методологии этноискусствоведческого анализа и научного осмысления концепций культурологического и этноискусствоведческого анализа традиционных культур в отдельных работах зарубежных и украинских ученых, можно сказать, что основу методологии современного этноискусствоведческого анализа традиционных культур Крымского региона могут составлять не только методологические концепции зарубежных культурологов: Л. Моргана, Э. Тейлора, Дж. Фрезера, К. Леви-Стросса, И. Хейзинги, К. Густава Юнга, П. Шардена, но и методы изучения традиционной художественной культуры в современных условиях, предложенные И. Ф. Ляшенко, методика изучения фольклорных традиций в этнокультурологических воззрениях С. И. Грыцы, «общие и специфические» методы этноискусствоведческого анализа в модели И. М. Юдкина, а также методы изучения этнокультурных традиций в работах украинских ученых-искусствоведов и фольклористов Т. В. Липовой, О. С. Найдена, О. Н. Семашко, Л. С. Черкашиной, Н. М. Корниенко. Подтверждением данного вывода служит этноискусствоведческий анализ результатов экспериментальной деятельности автора по реконструкции и ретрансляции традиционных праздников и обрядов в Крыму на базе Республиканского общества крымских болгар им. П. Хилендарского, Симферопольского общества крымских караимов «Карайлар», а также на базе учебных заведений Крыма со специфической национальной направленностью: в КГИПУ — праздники крымских татар, на базе Крымского Республиканского Центра детского и юношеского творчества — русские народные праздники, в Крымском училище культуры и в филиале Полтавского педагогического университета — обряды украинского этноса. Дальнейшее исследование данного вопроса в Крыму требует на сегодняшний день разработки специальной программы и её государственного финансирования, а также создания в АРК специального научно-исследовательского института (или филиала) для этноискусствоведческих и этнокультурологических исследований, формирующих информационную базу данных в области фольклористики и этнологии в Крыму.

-
1. *Грица С.* Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України // Українська художня культура: Навчальний посібник. — К., 1996. — С. 148–170.
 2. *Грица С.* Становлення і розвиток наукової думки про народну творчість // Українська художня культура: Навчальний посібник. — К., 1996. — С. 32–53.
 3. *Тэйлор Э.* Первобытная культура. — М., 1939.
 4. *Берестовская Д.* Основы культурологи. — Симферополь, 1999.
 5. *Юдкин І.* Загальні та специфічні методи етномистецтвознавчого аналізу культури // Українська художня культура: навчальний посібник. — К., 1996. — С. 93–99.
 6. *Ляшенко І.* Етномистецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду націй // Українська художня культура: Навчальний посібник. — К., 1996. — С. 53–76.
 7. *Кармин А.* Основы культурологии (морфология культуры). — С.Пб., 1997.
 8. *Чуприн А.* Крымские татары. — Симферополь, 1993.
 9. *Сахаров И.* Народный дневник // Сказания русского народа. — М., 1991.
 10. *Зись А.* Виды искусства. — М., 1979. — С. 115–127.
 11. *Узунова Л.* Інформаційно-енергетичні особливості конвенційних знакових систем у семіотиці народної культури // Вісник ДАККМ. — К., 2001. — № 2. — С. 119–125.

ФОРМУВАННЯ ІНВЕСТИЦІЙНОЇ ТА ІННОВАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ПРОЯВ ЇЇ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ

Світовий досвід свідчить, що рушійними силами досягнення фази постіндустріального суспільства є чинники інвестиційного та іноваційного розвитку, пов'язані насамперед з широкомасштабними залученням у господарський обіг таких інтелектуальних ресурсів як досягнення науки, освіти, культури тощо.

Немає секрету в тому, що чим більше надходить інвестицій, тим більше шансів у країни для інноваційного розвитку, а отже, економічного зростання.

Проблема залучення інвестицій у вітчизняну економіку є актуальною, адже рівень інвестицій на одного громадянина нашої держави становить 186 доларів тоді як, наприклад, в Угорщині понад 4 тисячі. На думку експертів, Україні, щоб без проблем вступити до Європейського Союзу, необхідно досягти рівня ВВП у розмірі 6 тис. дол. на душу населення. Такий достаток дасть змогу без особливих труднощів розв'язувати нагальні соціально-економічні питання. А в Україні цей показник на початку 2005 року становив близько 1,4 тис. доларів. Простий математичний розрахунок свідчить, щоб перетворити 1,4 тис. у 6 тис., використовуючи головним чином внутрішні інвестиції, навіть за сторічного 10-відсоткового зростання ВВП, потрібно майже 20 років [1,33].

Головна проблема інвестиційного та інноваційного розвитку — джерела інвестицій. Можливості держави в цьому плані поки що дуже обмежені: ринкові джерела інвестицій формуються дуже повільно, а ресурси українських банків теж незначні.

Потужним інструментом для залучення інвестицій залишається приватизація. Завершальний етап приватизації стратегічно важливих підприємств має здійснюватися з використанням абсолютно прозорих механізмів на рівних умовах участі як вітчизняних, так і зарубіжних інвесторів.

Сьогодні для України особливу актуальність мають прямі іноземні інвестиції. На відміну від позик і кредитів, вони не призводять до зростання зовнішнього боргу, а навпаки, сприяють отриманню коштів на його погашення.

Українське керівництво років незалежності намагалося здійснити певні кроки в цьому напрямку. Вже в березні 1992 року вийшов Закон України «Про іноземні інвестиції». Наступного року з'явився Декрет Кабінету Міністрів «Про режим іноземного інвестування» і Закон України «Про державну програму заохочення іноземних інвестицій в Україні». У 1996 році Парламент прийняв Закон України «Про режим іноземного інвестування».

Закордонний капітал не обходить нашу країну — обсяги іноземних інвестицій зростали з року в рік. Однак їх рівень все ще залишається одним з найнижчих у Східній Європі — близько 190 доларів на людину [2, 11].

Основними чинниками, які негативно впливають на інвестиційний клімат і зумовлюють високий ризик іноземного інвестування в Україні, є надто затяжний і непослідовний характер ринкового реформування економіки, правова, економічна й політична нестабільність, недосконалі фінансово-кредитна й податкова системи; низький рівень розвитку ринкової інфраструктури; високий рівень тінізації та ін.

Водночас є ряд чинників, які приваблюють іноземних інвесторів: місткий ринок, низька ціна робочої сили, вигідне географічне розташування, сприятливі кліматичні умови.

Україна може розраховувати на значні за обсягом іноземні інвестиції у разі створення належних умов сприятливіших, як у країнах-конкурентах. Співробітництво України з міжнародними економічними організаціями є важливим елементом структурної перебудови економіки країни, створення привабливого інвестиційного клімату, впровадження кращого світового досвіду у вітчизняну практику господарювання, залучення та використання іноземних капіталів, інтеграції у світові ринки.

З метою поліпшення інвестиційного клімату, створення сприятливих економічних, правових та організаційних умов для діяльності іноземних інвесторів, Постановою Кабінету Міністрів України від 2 серпня 2005 року № 666 утворено Український центр сприяння іноземному інвестуванню та розроблено принцип діяльності цього центру.

У свою чергу, Президент України видав розпорядження «Про деякі питання діяльності Консультативної Ради з питань іноземних інвестицій в Україні», яким доручив цьому комітетові розробити та подати план заходів. Прийняття цих важливих документів сприяло залученню іноземних інвестицій.

Перед новою владою стоїть завдання змінити філософію розвитку країни. Цей шлях може бути тільки інноваційним, тобто таким, в основі якого лежить виробництво, що базується на нових знаннях та технологіях. Адже генетичний потенціал, надбання українських науковців, освітян та діячів культури вражають. Тому слід сповна використати головне наше багатство — здатність креативно мислити та інноваційно творити.

Йдеться про створення національної інноваційної системи. Такі системи у США та провідних країнах Європи формувалися на основі приватного бізнесу з невеликою часткою державного впливу, а в таких країнах як Японія, Таїланд, Малайзія та ін. створювалися за активнішої участі держави.

Для України роль і участь держави у створенні національної інноваційної системи має бути ще вищою. Схематично можна уявити у вигляді чотирьох великих секторів, пов'язаних сукупністю правових механізмів і фінансово-економічних інструментів підтримки основних процесів: наукових досліджень, розробок технологій, виробництва інноваційної продукції та її кінцевого споживання.

Сектор науки у нас достатньо розвинений, крім значного потенціалу академічної (НАНУ та ще 5 галузевих академій наук), є потужна наука у вищих навчальних закладах та певною мірою починає відроджуватися галузева і заводська.

Попри те, що Україна має значну кількість продуктивних наукових ідей і розробок, технологічний сектор не виконує своїх завдань. Тому українські інновації продовжують поступатися світовим аналогам і насамперед за готовністю до безпосереднього використання.

Однією з причин нинішнього повільного впровадження нових розробок є занепад конструкторських бюро і дослідих виробництв, основним завданням яких і було б доведення до впровадження наукових розробок.

Необхідно розвинути інноваційну інфраструктуру і забезпечити підготовку національних кадрів: менеджерів, технологічних брокерів, патентознавців, аналітиків та ін.

Нині в Україні функціонують такі основні елементи інноваційної інфраструктури як технопарки, бізнес-інкубатори, інноваційні центри. Але їх кількість та результати діяльності далеко є недостатні для такої великої країни, як наша. Світовий досвід засвідчує: в розвитку інфраструктури має брати участь держава, вкладаючи кошти в її розвиток, чим створює умови для активізації приватної ініціативи у сфері іноваційної діяльності, що супроводжується створенням нових робочих місць і збільшенням у довгостроковій перспективі надходжень до бюджетів усіх рівнів. Підтвердженням цього є успішний досвід Китаю, Індії, США, Кореї. Тому МОН веде активну роботу щодо розробки та запровадження механізмів державної підтримки розвитку об'єктів інноваційної інфраструктури.

Однією з умов має стати розвиток інноваційної культури, розуміння всіма верствами населення суті та соціально-економічної значущості інноваційної діяльності.

Основною вимогою розвитку інноваційної культури в суспільстві та забезпечення конкурентоспроможності національного підприємництва має стати система підготовки, перепідготовки та підвищення кваліфікації відповідного персоналу. Це, зокрема, поширення відповідних освітніх програм з інноваційного менеджменту як у системі базової та вищої освіти, так і шляхом створення програм дистанційного навчання.

Нині часто стверджують, що наука в Україні є неефективною та збитковою. Це хибне ствердження. Річ у тому, що коли загальні інвестиції країни (як державні, так і приватні) у наукову та науково-технічну діяльність не перевищують 0,4 % від ВВП, то функція науки в суспільстві є винятково соціокультурною; якщо ці інвестиції не перевищують 0,8 %, наука відіграє пізнавальну роль. І лише коли інвестиції в цю сферу перевищують 0,8 %, наука здатна певною мірою відігравати економічну роль.

В Україні останніми роками цей показник не перевищував 0,5 %, і тому очікувати від науковців великої віддачі буде неможливо [4,2].

Твердження, ніби державна підтримка наукової та інноваційної діяльності — то лише втрати бюджету, не відповідають істині. Ці галузі в за короткий період, справді, не можуть забез-

печити швидкої віддачі. Але саме вони закладають потенціал економічного розвитку наступних поколінь, а тому мають розглядатись як стратегічно важливі.

Парламентські слухання з питань культури в Україні (2002–2005 рр.) наголошували на реформі культурного сектора. Інноваційний підхід, що враховує світові тенденції й місцеві потреби, пропонує проект, який здійснюють наші й міжнародні фахівці.

Чим вимірюється економіка? Культурою. Чим вимірюється культура? Економікою. До усвідомлення цієї взаємозалежності Західна Європа прийшла ще чверть століття тому, коли там почали підтримувати паростки підприємництва в культурі: незалежні музичні центри, дизайн-майстерні, кіностудії тощо. Згодом з'явилося глибоке розуміння того, що основною метою економічного розвитку є створення культурних цінностей і що культура є головним рушієм і показником економічних змін. «Економічна діяльність сама по собі не є метою, але має цінність лише тоді, коли сприяє людському щастю». Це сказав професор економіки Цюріхського університету Бруно Фрей. У Європі стали широковживаними поняття «творча економіка», «культурні індустрії», «мапа культурних ресурсів».

Такі погляди сповідує Європа. Важливо, що Україна включена в цей процес і має унікальну можливість посісти в ньому своє місце. Прикладом є проведена в Києві міжнародна конференція «Український практичний досвід як взірць нової Європейської політики та стратегічних інструментів усталеної творчості та культурного туризму». Мова йде про участь українських міст і районів у проекті Ради Європи, про нові механізми та методи культурного розвитку.

Керівник проекту «Створення культурного капіталу» Мадлена Гросман зазначає: «Наш проект пов'язує економіку з культурою, передбачає створення засад для виробництва на місцевому рівні культурної продукції та заохочення цього. Думаю, правильно назвати нинішню економіку, «економікою культури». Але це також і економіка, що розвивається за наявності бажання місцевих громад та місцевих органів влади змінити життя громади, міста, району на краще» [7, 7].

Реформування культури поняття широке. Це і необхідність реформувати галузі, що переживають кризу (кіно, книговидання, музеї, театр), і потреба трансформувати управління культурною сферою, фінансування і планування, змінити підходи до збереження і примноження культурної спадщини, гармонізувати законодавчу базу, зробити ефективною існуючу мережу культурних установ і багато іншого. Але, мабуть, найголовнішим є реформування культури на рівні територіальних громад, де громадяни отримують базові культурні послуги, де постійно живуть і працюють, тобто зазнають впливу навколишнього середовища, яке або надихає їх на самореалізацію, або спонукає шукати десь кращих умов. Пекучою проблемою сільських районів і малих міст України є відтік талантів до обласних центрів, столиці, закордон. Чи здатна культура змінити цю ситуацію, що веде до соціально-культурного занепаду тих місцевих громад? Досвід показує — здатна, якщо ці реформи мають підтримку на місцевому й центральному рівні, якщо вони узгоджуються з розвитком інших галузей, виступаючи ключовим компонентом стратегії загального розвитку тієї чи іншої громади. Тоді ці реформи можуть мати не лише прямий соціально-економічний ефект (зростання підприємництва, збільшення робочих місць та місцевих доходів), а й супутні наслідки, що роблять певну місцевість при-вабливою і для «своїх», і для туристів. А це в умовах глобалізації є перевагою у змаганні за внутрішні й зовнішні інвестиції. У Європі використання культурного потенціалу на муніципальному рівні стало потужним джерелом формування доходів та соціально-економічного розвитку.

В Україні, як і в багатьох постсоціалістичних країнах, мережа культурних установ майже повністю підвладна місцевим громадам. Ця мережа комунальних закладів культури, що утримується місцевим бюджетом, становить 45,8 тисячі одиниць, або 98,5 % загальної кількості закладів культури України. Тобто, культурна політика окремого регіону та держави в цілому найуспішніше має здійснюватися саме на місцевому рівні. Але тут і виникають проблеми, що їх на місцевому рівні самостійно розв'язати неможливо [7, 7].

Тим часом головний пріоритет культурної політики України останнього десятиріття — збереження існуючої мережі закладів культури, переважно клубів та бібліотек. Але якою ціною? Потужна мережа закладів культури, якій могла б позаздрити будь-яка країна, була свідомо законсервована без можливості розвитку.

Місцеві бюджети змушені спрямовувати кошти з усіх програм розвитку на зарплату працівникам культури та оплату комунальних послуг. Обсяг фінансування культури з місцевих бюджетів

забезпечує у середньому лише близько 60 % потреб на зарплату працівникам культури. З'їдаючи левову частку ресурсів на фінансування галузі, зарплата працівників культури водночас є найнижчою серед інших бюджетних працівників, а подекуди й досі становить 0,5 мізерної ставки [3, 17].

Загалом частка видатків місцевих бюджетів на оплату праці, комунальних послуг та енергоносіїв за підсумками 2003 року становила у бюджетах сіл 89,2 %, селищ — 80,5 %, міст районного значення — 66,9 %, районів — 83 %, міст республіканського (АРК) та обласного значення — 75,6 %. При цьому більшість клубних закладів у сільській місцевості (в окремих селах понад 90 %) навіть не оплачується [7, 7]. Така загрозлива тенденція розвитку культури залишається актуальною і сьогодні.

Фінансування культури на місцевому рівні передбачає конструктивний зв'язок між місцевим самоврядуванням та центральною владою у прийнятті й виконанні політичних рішень, що дозволяє формувати цілісну політику в галузі культури.

Та, мабуть, головною проблемою залишаються самі виробники культурного продукту. Йдеться про заохочення та підтримку творчості, систему винагород, доступ до аудиторії, ринків збуту, можливостей просування ідей, творів, збереження та розвитку народних традицій, поширення інформації. Адже, якщо творчі люди почуваються незатишно вдома й шукають кращі можливості деінде, то будь-які реформи тут будуть марні.

Для розв'язання згаданих проблем необхідні сучасні підходи, де використано науковий аналіз та кращу світову практику. Йдеться про набір сучасних знань, методів, практик, інструментів за допомогою яких можливо сформувати найвигіднішу модель використання культурних і людських ресурсів.

Практика свідчить: успішний розвиток місцевих громад шляхом використання культурних ресурсів та створення культурних індустрій визначають три передумови. А саме: необхідність змін (загроза занепаду міста чи району внаслідок економічної та соціальної кризи; небажання місцевої громади жити в існуючому становищі); наявність людей, здатних генерувати зміни; готовність місцевої влади підтримати чи очолити такі зміни.

Звичайно, ці проблеми спільні практично для всіх країн колишнього соцтабору, це: фінансування, відсутність послідовної політики культурного розвитку, непідготовленість кадрів до нових економічних умов, нерозвиненість інфраструктури, сфери послуг, інформаційна замкненість тощо. Розв'язати їх стане можливим лише спільними зусиллями. Саме на це розрахований проект Ради Європи «Створення культурного капіталу», до якого включилася й Україна 15 ма пілотними містами і районами.

Проект Ради Європи здійснюється в трьох основних напрямках: складання мапи культурних ресурсів та їх оцінка, розвиток культурних ресурсів і культурних індустрій та створення агентств культурного розвитку на місцевому, національному та міжнародному рівнях. «Створення культурного капіталу» — перший широкий проект Ради Європи в Україні, тому дуже відповідальний. Він звернений передусім до місцевих виробників культурного продукту, дає їм можливість виходу на національний та міжнародні ринки. Важливим інструментом у цьому стане електронний Культурний портал, що поєднає мережу партнерських громад різних країн Європи.

Створення Культурного порталу дасть можливість будь-якому місту чи містечку України, тамтешнім митцям і культурним установам легко вийти на світові ринки культурної продукції. Культурний портал — мережа інформаційно-культурного обміну. Кожен учасник проекту (місто, район) зможе генерувати свій культурний портал, що дасть змогу поширювати про себе інформацію, надавати послуги та пропонувати свої культурні, туристичні, інформаційні продукти на регіональному, національному і міжнародному рівнях. Мережа культурних порталів дасть змогу сформувати єдиний національний інформаційно-культурний простір через систему внутрішнього зв'язку порталів, а з другого боку, інтегрувати цю систему через Інтернет у світовий простір. Активна підтримка з боку Ради Європи гарантує, що ця віртуальна брама не лише забезпечить входження в культурний простір Європи, а й стане привабливою для Європи, щоб увійти в Україну.

Тому важливою є пропозиція Ради Європи розробити культурні маршрути в Україні, щоб включитися в програму «Культурні маршрути Ради Європи». Саме Культурний портал стане ефективним інструментом реалізації такої програми в Україні.

На Міжнародній конференції в Києві представлено ядро майбутньої мережі — шість діючих порталів пілотних міст і районів України — як прототип ефективного інструменту розвитку культурного туризму, що дасть змогу по-новому осмислити себе, своє майбутнє, бути взірцем нових

підходів та інструментів культурного та економічного розвитку для Європи. Отже, слово «інновація» набуває значення «відродження».

1. *Дмитренко М. А.* Наздоганяюча модернізація та стратегічні пріоритети України // Трибуна. — 2005. — № 5–6. — С. 32–33.
2. *Мищенко Н.* Із науковим потенціалом // Науковий світ. — 2004. — № 10. — С. 5–13.
3. *Мовчан П.* Культурна політика в Україні: пріоритети, принципи та шляхи реалізації // Голос України. — 2005. — 13 травня.
4. *Ніколаєнко С.* Національна інноваційна система — дорога в майбутнє // Урядовий кур'єр. — 2005. — 25 січня.
5. Підвищення ефективності освіти і науки як дієвого чинника спільного розвитку та інтеграції в Європейське співтовариство // Освіта України. — 2004. — 24 квітня.
6. *Серєда Л.* та ін. Майбутнє держави — в інтелектуальній власності інтелігенції нового покоління // Науковий світ. — 2004. — № 7. — С. 4–5.
7. *Танюк Л., Буценко О.* Культурна інновація України // Голос України. — 2004. — 23 листопада.

*Дионизьюш Чубаля
(Бельсько-Бяла)*

РЕГИОНАЛИЗМ, ФОЛЬКЛОР, ОБРАЗОВАНИЕ

Традиционные этнические культуры — достояние многих поколений каждого из народов современности — находятся под угрозой своего существования. Эта угроза очевидна, реальна, она исходит из необычайно быстрых преобразований в современном мире. Стремительно развивающиеся наука и техника порождают условия, вызывающие изменения в функционировании коллективов, групп, обществ в целом. Постоянно растёт производство предметов потребления, укрепляется обмен услугами и информацией, расширяются межличностные контакты, возникают организации и учреждения международного масштаба, укрепляются межгосударственные центры управления, принимаются общие или сходные нормы поведения и единый язык мирового значения. Глобализация, унификация и стандартизация стали явлением реальным и всеобщим.

Безвозвратно ушло время, когда человек на протяжении всей своей жизни не замечал никаких перемен и был убеждён в том, что мир с момента его зарождения остаётся неизменным. Сегодня каждое новое поколение опережает в развитии своих отцов и дедов. Старые люди перестали быть хранителями устоявшихся норм и утратили былой авторитет. Прошло то время, когда общество обязывало придерживаться единых норм поведения, чтить единую систему ценностей. В современном мире всё больше возможностей выбора — об этом когда-то мечтали целые поколения — однако это не разрешило человеческие проблемы. Ведь множественность возможных решений порождает неуверенность в выборе. Современный человек чувствует себя потерянним и незащищённым, в нём усиливается чувство одиночества и бессмысленности существования. Гуманитарии твердят об отчуждении человека, об утрате им собственной самооценки, о нигилизме и аксиологическом хаосе, о бегстве в гедонизм и потребительство¹.

Эти общечеловеческие, мировые тенденции отчётливо видны и в Польше. Мы уподобляемся друг другу — в рамках западной цивилизации — благодаря использованию на рабочих местах одной и той же техники и технологий, одинаковым квартирам, одежде, питанию, отдыху и развлечениям, общим идеалам, символам и системе ценностей. Этому способствует также большие перемены в общественном укладе, начатые в 1980 х годах XX века. Они принесли с собой значительные преобразования почти в каждой сфере жизни.

Эти нивелирующие процессы вызывают большие эмоции, общественное напряжение. Ведь не все могут представить себе наше бесконфликтное существование в кругу иных, причём весьма разнящихся между собой государств. Особые опасения в некоторых слоях общества будит то, что интеграция включает нас в широкую структуру, которая доминирует за счёт своей экономической и технологической мощи, поражает либерализмом и мировоззренческим реляти-

визмом, открытостью к свободной игре идей и нерелигиозностью. Наиболее консервативные политики вынашивают идею угрозы для народа, государства и края. В острых дискуссиях говорится о чересчур радикальных переменах в наших убеждениях, нашем опыте, обычаях, верованиях, в религии и языке — во всём нашем культурном наследии.

Такие споры и опасения присущи не только полякам — это явление повсеместное. Оно отражает борьбу двух извечных тенденций развития человеческой культуры. Первая из них характеризуется стремлением к самосохранению, изоляции, неприятию влияний извне. Эта консервативная установка ориентирована на принятие только проверенных решений, на сохранение общепризнанного мирового порядка, она стоит на страже гармонии жизненного уклада, стабилизации общественных норм, неустанно повторяет общеизвестные и очевидные истины. Из страха общения с чужими рождается желание отгородиться каменной стеной, а также культивирование непримиримости, мегаломании и миссионерства. Эта самолюбивая стратегия, признающая лишь своё, как единственно верное, видение мира, может завести в тупик. Многие учёные-гуманитарии считают, что такая позиция в сегодняшнее время — опасное заболевание, чреватое ненавистью, конфликтами и войнами. А всегда ли консервативная, эгоцентричная стратегия выживания на службе «добра для своих»?

Прежде, чем ответить на этот вопрос, подчеркнём, что вторая тенденция развития человеческой культуры — это также извечная, ярко выраженная установка на открытость, интерес к иным культурам, взаимообмен. Она приносит новые предложения, открытия, широкое внедрение изобретений, открывает доступ к средствам массовой информации, а значит — к ускорению обмена знаниями и опытом людей; она ломает стереотипы отношений и представлений, развенчивает мифы, способствует научному прогрессу. Эта установка и призвана воплотить то, о чём сказано вначале.

Между тем, учёные считают, что обе отмеченные позиции важны и полезны для развития человека. Пожалуй, ярче всего это подтверждается практикой построения объединённой Европы. Всё, что формируясь в огромном котле разнородных культур, ценностей, знаний и опыта, что ведёт к унификации и глобализации культуры и представляет собой процесс динамичный и необратимый, — всегда будет уравниваться проявлениями уважительного отношения к национальным различиям, особенностям, этническому своеобразию людей. Таким образом, идея сохранения собственных традиций не противоречит ни духу современности, ни унифицирующим тенденциям, если только мы найдём золотую середину и с одинаковым вниманием отнесёмся к обоим направлениям развития общества. В европейской, в том числе польской, культуре это означает возврат к региональным формам, к собственным корням, к своей малой родине. Мы исходим из убеждения, что важнейшим аспектом идеи регионализма остаётся забота о национальном культурном наследии как единственном — с этим соглашается большинство учёных — противоядии (антидоте) взаимоотчуждению и утрате чувства собственной национальной принадлежности.

II

Регионализм — понятие широкое, используемое сегодня в разных областях и формулируемое в разных науках по-разному. Оно имеет своё политическое, экономическое, социологическое и общекультурное выражение; своё понимание регионализма есть у лингвистов и литературоведов.

Как утверждает политолог Р. Бежанэк, «понятием регионализм определяются всякие формы объединения ограниченного числа государств, вне зависимости от того, произошло ли объединение по причинам сугубо географическим или же на основе общих черт языка, культуры, традиции, идеологии и тому подобное, приводящих к соединению народов»². Аналогично понимание данного термина у Р. М. Черного: «Регионализм представляет характерное для всех международных отношений явление образования на региональной основе высших форм сосуществования и взаимного сотрудничества государств»³.

Литературоведение обозначает данным термином определённый вид литературных произведений. Это отражено в более ранних изданиях, например, в «*Słowniku ...*» Я. Славинского, где читаем следующее: регионализм — это «ряд направлений с различными литературными программами, характеризующихся стремлением к соединению литературного творчества с особенностями регионов, их обычаями, культурой, языком и противопоставляемый общенациональной культуре»⁴.

Подобным же образом данное понятие толкуется в словаре М. Гловинского⁵. С точки зрения языковедения, регионализм — это «фонетическая особенность, грамматическая форма, слово, значение слова либо синтаксическая конструкция, присущие речи определённого региона»⁶. Ещё более выразительно языковедческое пояснение, помещённое в энциклопедическом словаре ли-

тературоведческих терминов под словом «провинциализм». Автор статьи *Т. Косткевичова* пишет: «Провинциализм, регионализм — языковой элемент, фонетический, лексический или синтаксический, — используемый только в части языкового пространства (например, районе, регионе, области (землях), введённый в высказывание на общенациональном языке ...»⁷.

В энциклопедии по социологии читаем: «Регионализм — это тенденция, а также общественное направление, основанные на локальной культуре, местных потребностях и устремлениях. Регионализм выступает в различных проявлениях: от осознания неповторимости собственной местной культуры и желания идеализировать её достоинства (это касается памятников старины, родного искусства, обычаев, кухни и т. п.), через желание культивировать свой местный диалект, добиваться решения различных задач ради отстаивания своего, особенного в национальном государстве и, вообще, ради большей справедливости, до выдвижения постулата автономии, вплоть до сепарации»⁸.

Одна из современных энциклопедий приводит три значения понятия «регионализм». Это:

- 1) «общественная тенденция, проявляющаяся в стремлении к сохранению сложившихся в ходе исторического развития региональных отличий (культуры, говора, фольклора, традиции и т.п.); регионализм особенно ярко выражен в подгальской [*podhalańskie*], силезской [*śląskie*], курпёвской и кашубской культурах;
- 2) стремление к развитию страны на основах самоуправления, с минимализацией роли государственного администрирования;
- 3) провинциализм, культурное движение с определённой идейно-литературной программой»⁹.

Нас будет интересовать культурная интерпретация этого термина — в этом ракурсе его объясняют «*Wielka Encyklopedia Powszechna*» или «*Encyklopedia Powszechna PWN*»¹⁰. Аналогично рассматривается он во многих исследованиях и книгах, посвящённых размышлениям о традиционной культуре и глобализационных тенденциях. В предисловии к коллективному труду, посвящённому данной теме, читаем: «Регионализм основан на привязанности и любви к своей малой Родине, к родной земле. Современный регионализм связан, кроме того, с идеей возврата к природе, с пробуждением и активизацией самоактивности¹¹, личной ответственности за свой регион. Регионализм выражается также в интересе к духовному и материальному наследию, в познании своей истории, искусства, культуры, в деятельности, направленной на культивирование глубинных ценностей». «Это также движение защищающее, сохраняющее, оберегающее и активно культивирующее наибольшие ценности собственной культуры, своего общественного круга [...]. Это движение наступательное и динамичное, противящееся списанию его в разряд [действий] резервата или гетто, поскольку оно не только развивает ценности в традиционной извечной форме, но и неустанно обогащает их, тем самым превращаясь в динамическую силу общественной жизни»¹².

С «регионализмом» тесно соприкасается термин «регион». Однако у него в польском народоведении своё чётко обозначенное место, своя история¹³.

Начала такого понимания регионализма¹⁴ усматривают уже в конце XVIII в., когда в Европе возникает особый интерес к культуре деревни, что приведёт, особенно в эпоху романтизма, к расцвету народоведения. Однако большинство исследователей придерживается мнения, что регионализм зародился во Франции под конец XIX в. Оттуда в междувоенные годы он принесён в Польшу А. Патковским. Идея этого движения попала у нас на благодатную почву и развивается очень интенсивно. Ею интересуются и выдающиеся учёные, и талантливые аниматоры культуры. «Благодаря учёному совету Польского общества учителей среднеобразовательных школ в 1926 году была создана «Программа польского регионализма», основной теоретический документ и свод программных установок. Его творцами и поверенными были учёные, учителя и такие заслуженные деятели просвещения, как Фр. Буяк, Я. Чарноцкий, Ст. Арнольд, К. Нитш, В. Дорошевский, К. Гурский, Я. Ст. Быстронь, Ст. Лоренц, Я. Мудлярский, З. Новицкий и ведущий теоретик, идеолог регионализма А. Патковский»¹⁵.

В это время появляются активные личности и целые группы людей, пропагандирующие регионализм в разных районах Польши¹⁶. Наиболее активной в то время оказывается группа учителей, вот почему это движение оказалось наиболее успешным в среде работников школьного образования.

Для реализации далеко идущих планов регионалистов того времени срочно требовались соответствующие учебные материалы. Эта задача, актуальная и сегодня, начинает проводиться в жизнь силами учителей и даёт во многих местах интересные результаты. Отмечу тут, исходя из моей заинтересованности фольклором, инициативу Окружной комиссии общественного просвещения

люблинского Общества польских учителей¹⁷. Здесь была основана издательская серия «Как изучать свой край?»¹⁸. Первую часть серии представляет «Инструкция учителя-краеведа», составленная молодым этнологом Х. Зволякевичем¹⁹. Книга, состоящая из 128 страниц, изданная тиражом в две тысячи экземпляров, носит инструктивный характер и компетентно указывает литературу по теме. Издатель снабдил её кратким, но содержательным вступлением, в котором пишет: «Окружная комиссия общественного просвещения Люблинского Общества польских учителей²⁰ верит, что книжка исполнит своё предназначение — одним облегчит работу по собиранию информации, необходимой для реализации школьной программы, в иных разбудит желание бескорыстного изучения культурной среды и подготовит почву для монографий по отдельным местностям, приходам, сельсоветам (gminom) и поветам, а в дальнейшем — обширной монографии о воеводстве»²¹.

Сам автор скромно скажет о своём труде: «Данную книжицу следует трактовать как опыт популярного решения народоведческих задач», подчеркнув, что она является ответом на «требования новых школьных программ». Автор окажется также наполненным верой в то, что учителя сумеют понять потребности польской науки и «необходимость систематического собирания и инвентаризации погибающих явлений народной культуры»²². Х. Зволякевич разделил свою книжку на две части. В первой части он вводит читателя в круг задач народоведения, в другой — поместил вопросники, в которых хотел охватить всю этнографическую проблематику. А образцом для него, как сам он говорил, был труд таких исследователей, как Ст. Понятовский, К. Мошиньский, А. Фишер и К. Завистович.

Работа Х. Зволякевича, несомненно во многом полезная и до сих пор выделяющаяся определёнными достоинствами, основной акцент ставит исключительно на традицию крестьянскую, сельскую. Поэтому познание традиции, её изучение, собирание материала ограничивается при таком подходе деревенской избой, крестьянским трудом и сельскими представлениями. Само познание жизни народа понимается особым образом. Такие выражения, как «народный дух», «черты народа», «чистота нации (племени)» — это знаковые понятия.

После Второй Мировой войны идея регионализма не была забыта, она лишь наткнулась на некоторые ограничения. Исследователи этого периода считают, что регионалистское движение сдерживали идеологические постулаты новой власти, что оно вошло в противоречие с социалистическим государством, с его централистическим управлением; что ограничивались инициативы снизу; наконец, что движение это временами (1951—1956) и вовсе замирало. В работах, посвящённых оценке этого этапа, преобладают весьма острые высказывания о том, что из польских традиций тогда выбирали лишь определённые фрагменты, темы, угодные тогдашним властям; что фольклор демонстрировался, главным образом, эмблематично, а народные представления должны были лишь «украшать общественные праздники». Приводится много конкретных примеров непонимания и даже подавления этого движения²³.

Действительность наверняка была более сложной, и эти строгие суждения кажутся во многом чрезмерными. Идея регионализма всё таки жила и развивалась: регионалисты широко о ней писали, практики же добивались порой великолепных результатов. Лучше всего об этом может свидетельствовать развернувшееся по всей стране самодеятельное фольклорное движение, а также публикации того времени, которых было немало. Уже из беглого просмотра видно, что, как и перед войной, преобладают публикации педагогов. Много места отводилось народной культуре. Приведём хотя бы работу «Регионализм в обучении польскому языку в средней школе»²⁴. Это коллективная работа под редакцией Э. Роснера, содержащая статьи учителей-практиков, рассказывающих, как использовать фольклор в процессе обучения польскому языку. Редактор сборника, позднее профессор Силезского университета (филиал в г. Тешине), Э. Роснер снабдил том прекрасной вступительной справочной статьёй по регионализму, на которую можно ссылаться и сегодня, несмотря на то, что от того времени нас отделяет почти целая эпоха.

Э. Роснер рассматривает регионализм как движение, направленное на сохранение, спасение от гибели наследия прошлого. Автор видит важную роль регионализма «в совместном созидании культурных благ и особом признании региональных ценностей в общем контексте народной культуры»²⁵. Аргументирует же он свою формулировку аналогично другим теоретикам, хотя и несколько иным языком. После общих замечаний о регионализме Э. Роснер переходит к школьным практикам, ссылаясь на педагогов прошлого и настоящего. Автор стремится доказать, что материалы региональной (локальной) культуры можно с успехом использовать в школьном преподавании для наглядности, пробуждения активности

учащихся, а также для реализации принципа постепенности, заключающегося в следовании «в процессе обучения от самых близких проблем к наиболее отдалённым».

В следующей части своей статьи Э. Роснер отвечает на вопрос, в какой мере регионализм находит своё применение в учебно-воспитательной практике полонистов в средних школах. Поскольку автор не располагает данными по школьному образованию в Польше в целом, он опирается лишь на отдельное исследование, проведённое в одном ведомстве. Из анализа присланных анкет следует, что «Региональную проблематику включают в программы сельских школ полонисты, причём применительно ко всем видам обучения — как непосредственно на уроках, так и во внеурочной работе с учениками»²⁶. Однако лишь 34,4 % учителей занимается регионом достаточно широко и глубоко. Поэтому Э. Роснер приходит к выводу, подтверждающемуся также исследованиями по этому вопросу на Опольщине (в окрестностях г. Ополе), что всё это свидетельствует о весьма слабых знаниях молодёжи о собственном регионе. Далее автор предлагает полонистам пути изучения регионального наследия и приводит в этой связи целый ряд великих имён, начиная с А. Мицкевича и Ю. И. Крашевского, заканчивая местными писателями и поэтами.

Помимо теоретического экскурса, насчитывающего 67 страниц, Э. Роснер публикует в этом же томе отдельную работу под названием «*Region Cieszyński*». Материалы по предложенной в ней тематике полонист мог бы использовать на уроках по изучению данной местности.

Обе работы Э. Роснера, помещённые в этом томе, без сомнения, представляют собой образцы регионалистических исследований. Их достоинство состоит не только в высокопрофессиональном освещении проблематики, но и в отсутствии каких бы то ни было идеологических доктрин или ограничений, так характерных для многих авторов того времени.

Характерно, что все авторы данного тома взваливают бремя воспитательной работы по регионализму на плечи исключительно полониста. Лишь раз-другой упомянут историка, что сегодня, когда к теме подключены все учителя школы, кажется уже анахронизмом. Наконец, последнее замечание: и здесь, так же, как у Х. Зволякевича, «народная культура», «фольклор» ассоциируются исключительно с деревней. Таким образом, авторы культивируют старое, идущее от XIX в., понимание этих терминов, привязывая их к одной социальной группе.

В 1980-х годах прошлого века, по мере изменений в общественном строе, движение регионализма возродилось в Польше с полной силой и в наше время, сегодня может всесторонне развиваться. При этом важно, что оно приобретает новый характер, поскольку придерживается принципа сохранения отечественных традиций не в оппозиции к культуре других народов, а в уважении и толерантности к инородным традициям, то есть в духе современности.

Сегодня регионалистическое движение развивается разными путями, но по-прежнему школа играет ведущую роль. Педагоги особо выделяются, как и ранее, и количеством посвящённых этой идее публикаций, и практическими делами. По-прежнему много места в публикациях уделяется самой идее сохранения национального наследия, но сегодня, в сравнении с прошлыми сериями работ, эта идея понимается гораздо глубже. Подчёркивается, что само воспитание патриотического уважения к своему наследию должно быть свободно от ксенофобии и национализма. Следует познавать, наряду с собственной культурой, также культуры других народов. Подчёркивается необходимость всестороннего развития регионов. Ставится акцент на инициативы снизу, набирающие силу в период децентрализации и юридического закрепления роли местного самоуправления.

Поиски оптимальных путей в реализации региональной идеи в школах выражаются в организации разного рода конкурсов, встреч, конференций и курсов (например, цикл краевых конференций учителей регионалистов; первая такая конференция имела место в Ловиче 26 июня 1996 года).

В Силезии — одном из регионов, отличающихся наиболее бережным отношением к своим коренным традициям, по инициативе Сеймика самоуправления и Отдела просвещения создан Совет регионального просвещения «Обучение в Силезии» («*Śląska Szkoła*»), который действует до настоящего времени. В его состав вошли представители науки, культуры, просвещения, Сеймика и Костёла. Благодаря финансовой помощи Совета появились такие издательства, как «*Ilustrowany Słownik Śląska*», «*Śląskie Drogi*», «*Problematyka regionalna w nauczaniu katechezy*», а также публикации «*Ziemia chorzowska*», «*Ziemia jaworznicko-olkuska*». Важное значение для подготовки учителей к занятиям по регионалистике имели созданные в 1992–1994-х годах центры регионального просвещения в Рогожнике, Беруне, Рудах Ратиборских или Боровянах. В учительской среде Силезии постоянно рождаются новые идеи по вопросам совершенствования регионального образования. К ним можно

причислить такие массовые мероприятия, как музыкальные программы «*Ślaskie śpiewanie*», конкурсы декламации на местном диалекте, поэтические конкурсы, учебные загородные пленэры, школьные музеи, школьные газеты и т. д. Катовицкий отдел просвещения выступает инициатором или соинициатором важных с этой точки зрения научных совещаний. К ним можно отнести конференцию, организованную по инициативе Верхнесилезского общества (*Związku Górnośląskiego*), Катовицким отделом просвещения и Катовицким воеводским Сеймиком самоуправления 3 декабря 1994 года, а также конференцию «Региональное образование — культурное наследие в регионе», состоявшуюся 4–5 октября 1999 года. Итогом первой конференции (1994) было ценное издание представленных на ней докладов. Фольклориста, этнолога или антрополога заинтересует то, какое место отводится отдельным, представляемым докладчиками, дисциплинам в проектах программ.

Доклады и дискуссии касались, в частности, вопроса: вводить ли в школе специальный предмет «Региональное краеведение» («*Wiedza o regionie*», «*Wiedza o ojczyźnie lokalnej*») или же разбросать соответствующие материалы по нескольким уже существующим предметам. Собравшиеся больше склонялись в сторону интеграции в едином блоке знаний, «главным образом по истории, географии, родному языку и обществоведению».

За предмет «*Wiedza o ojczyźnie lokalnej*» выступил профессор М. Щепанский, социолог Силезского университета. Предмет этот составили бы, согласно его концепции, 5 основополагающих элементов, а именно:

- «1) микроэкология, то есть локальное (региональное) природоведение, и возможности экологического развития среды;
- 2) микрогеография, то есть локальная (региональная) топография;
- 3) микроистория, то есть знания о локальных (региональных) общественных структурах и местных же (региональных) героях, о локальных (региональных) структурах и политических решениях (*Sejm Śląski, Statut Organiczny, Autonomia Śląska*);
- 4) знания по локальной (региональной) общественной социологии, в том числе знания культурных областей Силезии, представления о многосоставности её культуры, о необходимых хозяйственно-культурных преобразованиях в Силезии;
- 5) региональное литературоведение, говоры и их локальные варианты»²⁷.

Заметим, что в данной и других предложенных программах отсутствует упоминание о фольклоре. Проводятся дискуссии, появляются достойные внимания руководства и методички, но при этом фольклор сопровождается одними лишь предложениями и попутными замечаниями о необходимости обращаться к народным песням или легендам. Для культуролога очевидно, что основополагающим элементом предмета о родном крае есть и должно быть знание фольклора в широком понимании — знание народной культуры, традиционной культуры. Можно привести этому множество доводов. Первый и принципиальный довод — это то, что в данном понятии заключается огромная доля нашего отечественного наследия; что наследие это передаётся спонтанно, безынституционально [*bezinstytucjonalnie*]; что оно превосходно удовлетворяет духовные потребности человека и что, апробированное многими поколениями, никогда не погибает, так как заменить его нечем. Лишь отсутствием понимания этого явления можно объяснить то, что в воспитании молодых людей игнорируется роль и значимость столь ценного достояния страны. (Быть может, определённое значение здесь имеет общеизвестный ошибочный стереотип представления ничтожной значимости фольклора, в итоге формируется искажённый образ собственного прошлого, что довольно часто декларируется.)

Фольклор, традиционная культура должны найти своё достойное место в хорошо разработанных планах и программах правильно понимаемой регионалистики. Это проблема, стоящая сегодня перед этнологами и фольклористами. Как ответят на это движение и рождаемые в связи с ним потребности (о которых заявляют в особенности школы)? Ситуация сейчас как никогда благоприятствует нашей дисциплине, тому, чтобы её содержание глубоко проникло в общественное сознание.

Подчеркнём в заключение, что идея малой отчизны, региона, регионального просвещения сегодня пропагандируется официальными органами власти на разных уровнях. Важными документами, прокладывающими путь регионализму в системе польского образования, являются программные положения, разработанные Министерством образования в 1995 году: «Культурное наследие в регионе»²⁸.

Сегодня энтузиасты регионализма могут ссылаться на ряд документов, составленных международными организациями, которые заботятся о сбережении культурного наследия каждой этнической группы, каждого народа. Из важнейших следует назвать «Рекомендации по охране

фольклора и народного искусства», разработанных ЮНЕСКО — одной из основных звеньев ООН. Этот документ охватывает, пожалуй, все задачи по реализации сохранения культурного наследия каждой отдельной группы и общества в целом на сегодняшний день.

-
- ¹ В ориг. — «консумпционизм» (ред.).
- ² Bierzanek R. *Współczesne stosunki międzynarodowe*. — Warszawa, 1980. — S. 281.
- ³ Czerny R. M. *Regionalizm w stosunkach międzynarodowych, aspekty polityczno-prawne*. — Kielce, 1986. — S. 29. Ср. также определение regionalizma в: *Encyklopedia politologii. Teoria polityki*. — Zakamycze, 1999. — T. 1. — S. 354–355.
- ⁴ Stawiński J. *Słownik terminów literackich*. — Warszawa, 1976. — S. 357.
- ⁵ Giowicki M. *Siownik terminów literackich*. — Warszawa, 1988. — S. 426.
- ⁶ *Encyklopedia popularna PWN*. — Warszawa, 1996. — Wyd. 6. — S. 716.
- ⁷ *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. — Warszawa, 1985. — T. 2. — S. 239.
- ⁸ *Encyklopedia socjologii*. — Warszawa, 2000. — S. 282.
- ⁹ *Multimedialna Encyklopedia Powszechna*. — Wyd. PWN, 2007, www.softkey.pl
- ¹⁰ *Encyklopedia Powszechna PWN*. — Warszawa, 1973. — S. 793. В другом издании говорится: регионализм — это «общественное движение, направленное на сохранение специфических черт культуры отдельных областей. Начатое в XIX в., оно сыграло важную роль в народнических движениях и отношениях между этническими группами (например, фламандцами и валлонами, македонцами и сербами, словаками и чехами), обеспечивая доводы в территориальных спорах и формируя общественное мнение по вопросам социальной и этнической принадлежности отдельных групп населения. В настоящее время термин «регионализм» означает проявление интереса к отличительным культурным особенностям определенных регионов страны (в Польше, к примеру, Подгалья, Подлясья, Кашуб и Т. д.). Возникающие региональные общества ставят целью углубление знаний местных жителей о прошлом их региона и оживление культурного движения» (*Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*. — Warszawa, 1967).
- ¹¹ Ср. У «пассионарность» (Л. Гумилёв).
- ¹² *Kultura tradycyjna a kultura globalna. Konteksty edukacji międzykulturowej*. — Białystok, 2001. — Т. II. — S. 9. В том же сборнике, в статье В. Грондзкого говорится: «Современные проблемы регионализма поднимают общественно-культурные движения, направленные на сохранение своеобразия культуры, на её пропагандирование, развитие и обогащение новым содержанием. Особенно это касается народной культуры, которая охватывает в этом движении традиционные обряды, рукоделие, пластические искусства и музыку, поддерживаемые в среде местных жителей. Это движение развивается динамично, особенно на пограничье, и даёт шансы [самосохранения] национальным меньшинствам, стремящимся сохранить собственное лицо в плюралистическом обществе» (*Kultura tradycyjna a kultura globalna*. — S. 223).
- ¹³ Согласно К. Квасневскому, ««регион» изначально был и остаётся понятием географическим. При этом он не является обозначением земли или пространства вообще, но пространства, выделенного и очерченного по каким-либо критериям». По мнению учёного, этих критериев может быть великое множество. Это могут быть этнические отличия, общественно-хозяйственные условия, а также исторические, политические, административные границы, наконец, особенности самой территории или иные культурные признаки. См. У *Słownik etnologiczny — terminy ogólne*. — Warszawa, 1987. — S. 305.
- ¹⁴ «Название новое, а понятие очень старое. Это не изобретение последнего времени. Регионализм так же стар, как сам человек, его чувства и печали, как его связь с землёй» (*J. Nowak-Dłużewski. U źródeł regionalizmu // Nowak-Dłużewski J. Z historii polskiej literatury i kultury*. — Warszawa, 1967. — S. 9).
- ¹⁵ Omelaniuk A. *Regionalizm współczesny — jego znaczenie i rola w procesie oddziaływania na młodzież u progu XXI wieku // Edukacja regionalna. Dziedzictwo kulturowe w zreformowanej szkole*. — Wrocław, 1999. — S. 56.
- ¹⁶ См.: Lobos A. *Z dziejów śląskiego regionalizmu // Edukacja regionalna — z historii, teorii i praktyki*. — Kraków, 1999. См. также о заслугах на этом поприще М. К. Мирского: *Zeszyty Zagikbiowskie*. — Będzin, 1985. — № 1.
- ¹⁷ *Okręgowa Komisja Społeczno-Oświatowa Związku Nauczycielstwa Polskiego w Lublinie*.
- ¹⁸ «*Jak poznawać swoje środowisko?*».
- ¹⁹ Zwolakiewicz H. *Przewodnik nauczyciela ludoznawcy*. — Lublin, 1934.
- ²⁰ *Związek Nauczycieli Polskich (ZNP)*.
- ²¹ Zwolakiewicz H. *Przewodnik...*(. — S. IV.
- ²² Zwolakiewicz H. *Przewodnik...*(. — S. VII.
- ²³ Sośnierz M. *Edukacja regionalna...*(. — S. 39; Dąbrowski S. *Regionalizm z perspektywy historycznej...*(. — S. 6; Stachura K. *Regionalizm w teorii i praktyce*. — Zielona Góra, 1992. — S. 7.
- ²⁴ Rosner E. *Regionalizm w nauczaniu języka polskiego w szkole*. — Warszawa, 1975.
- ²⁵ Rosner E. *Regionalizm...*(. — C. 10.
- ²⁶ Rosner E. *Regionalizm...*(. — C. 25.
- ²⁷ Szczepacski M. *Ludzie bez ojczyzny prywatnej // Edukacja regionalna*. — Katowice, 1995. — S. 39.
- ²⁸ «*Dziedzictwo kulturowe w Regionie*».

ЗМІСТ

| | |
|---|---|
| Скрипник Ганна. Наукова та мистецька спадщина другої половини XIX століття у контексті культурно-національного відродження (замість передмови) | 3 |
|---|---|

МУЗИКОЗНАВСТВО

| | |
|---|----|
| Баран Тарас. Національно-самобутнє і загальнолюдське як фактори формування цимбального стилю в добу глобалізації | 12 |
| Веркіна Тетяна. Мистецькі школи як форма захисту національної художньої традиції в умовах глобалізації | 14 |
| Габрук Анна. До питання професіоналізму в українській кобзарсько-лірницькій традиції | 15 |
| Гулянич Юрій. Творчий підхід Богдана Котюка до осмислення національної традиції у світлі сучасних глобалізаційних процесів | 21 |
| Гуць Михайло. Хор «Гомін» та українське національне відродження | 23 |
| Зав'ялова Ольга. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України | 25 |

ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

| | |
|--|-----|
| Акчуріна-Муфтієва Нурія. Водні джерела та фонтани Криму в контексті ісламських традицій | 32 |
| Боньковська Софія. Герменевтика іконографічної програми ранньобарокових священних євлогіїв у контексті євхаристійної еклезіології (на прикладі «могилянської» євхаристійної чаші) | 36 |
| Гладун Ольга. Глобалізаційний і національний вектори розвитку графічного дизайну України | 45 |
| Деревянко Артём. Произведения С. И. Васильковского в художественных собраниях Харькова: пути формирования коллекций и проблемы сохранности национального наследия | 49 |
| Кара-Васильєва Тетяна. Історія мистецтва XX століття: концепція, нові підходи й оцінки | 53 |
| Коновалова Ольга. Українська народна орнаментика як культурний код нації. Проблема методів дослідження антропоморфних зображень | 64 |
| Кубриш Наталя. Образ Т. Г. Шевченка у скульптурі Івана Кавалерідзе: від реалізму до модернізму | 70 |
| Носенко Анна. Своєобразіє пленэрної живописи Одеси в контексте європейського мистецтва (Ю. Єгоров) | 75 |
| Попова Любов. Роботи друкарні Києво-Печерської Лаври в колекції МНАП НАН України | 80 |
| Поп'юк Ілля. Творчість сучасних буковинських майстрів художньої обробки металу в контексті європейського мистецького процесу | 88 |
| Порожнякова Наталя. Мифологические и символические мотивы в произведениях Г. И. Нарбута и Е. С. Михайлова | 91 |
| Сторчай Оксана. Гаврило Васько — викладач рисунка і живопису в Київському університеті (1847–1863) | 95 |
| Тарасенко Андрей. Национальная модель мира в живописном мифотворчестве Владимира Кабаченко | 100 |
| Тарасенко Ольга. Быт и бытие в натюрмортах Сергея Белика | 106 |
| Хамула Дмитрий. Терракотовые маски Диониса и их отражение в античных вазовых росписях (на материалах памятников искусства Северного Причерноморья) | 113 |
| Ходак Ірина. Данило Щербаківський як організатор академічної науки | 119 |

| | |
|---|-----|
| Шатрова Марина. Національний аспект в історії розвитку бібліографії образотворчого мистецтва: проблеми і перспективи..... | 129 |
| Юр Марина. Конструкція мотиву «квітки» в українських селянських розписах та безпредметному живописі 1910–1920-х років..... | 134 |

ТЕАТРОЗНАВСТВО ТА КІНОЗНАВСТВО

| | |
|---|-----|
| Безручко Олександр. Національні аспекти педагогічного методу О. Довженка | 140 |
| Вівсяна Інна, Кравець Наталія. Український театр між традиціями та вимогами майбутнього..... | 144 |
| Зінич Олена. Пластичний театр як художній феномен в контексті інтегративних тенденцій у сучасному хореографічному мистецтві..... | 147 |
| Чечик Валентина. «Театральний конструктивізм» Бориса Косарева (1924–1926)..... | 153 |

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

| | |
|---|-----|
| Морозов Александр, Морозова Татьяна. Проблема сохранения нематериального культурного наследия славян в условиях глобализации | 158 |
| С. Коч. Еволюція соціокультурного змісту політичної ідентичності..... | 163 |
| Назаренко Ксенія. Мовні образи у традиційній східнослов'янській культурі та їх трансформація у сучасності | 168 |
| Подкопаев Владимир, Гудкова Юлия. Международное научное сотрудничество в контексте современного межкультурного диалога | 173 |
| Родионов Виталий. Об истории сложения Волго-Уральской межлитературной и межкультурной общностей | 177 |
| Руда Тетяна, Широкова Наталія. До проблеми формування шкіл у гуманітарних науках: досвід С. Грици..... | 180 |
| Соболь Валентина. Українська дипломатія в подорожньому щоденнику Пилипа Орлика..... | 186 |
| Узунова Людмила. Методологические основы этноискусствоведческого анализа традиционных культур в Крыму | 192 |
| Черепуха Людмила. Формування інвестиційної та інноваційної моделі української культури як прояв її конкурентоспроможності..... | 199 |
| Чубаля Дионизьюш. Регионализм, фольклор, образование | 203 |

Збірник наукових праць

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:
матеріали, дослідження, рецензії

Випуск 7

Комп'ютерна верстка: *Д. Одайник*

Редактор-координатор: *Н. Гордієнко*

Редагування: *Т. Зубрицька, Л. Ліхньовська, В. Лузан, Н. Сидяченко,
Г. Тищенко, В.Чумак, О. Щербак, Л. Щириця*

Оператори: *В. Абрамова, Н. Гордієнко, Т. Гудименко, С. Загнибіда*

Формат 60×84¹/₈
Умов.-друк. арк. 27.5

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції:
серія ДК № 1831

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
м. Київ, вул. Грушевського, 4