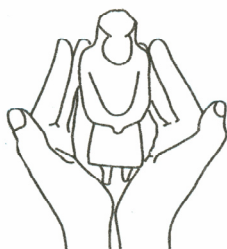

ХАРКІВСЬКА ОБЛАСНА ДЕРЖАВНА АДМІНІСТРАЦІЯ
УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ
ХАРКІВСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ
ХАРКІВСЬКИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
ОХОРОНИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ
ХАРКІВСЬКА ОБЛАСНА ОРГАНІЗАЦІЯ
УКРАЇНСЬКОГО ТОВАРИСТВА ОХОРОНИ ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ
ЕТНОГРАФІЧНИЙ МУЗЕЙ «СЛОБОЖАНСЬКІ СКАРБИ» ІМЕНІ Г. ХОТКЕВИЧА НТУ «ХПІ»
ХАРКІВСЬКЕ ДВОРЯНСЬКЕ ЗІБРАННЯ

Культурна спадщина Слобожанщини

Збірка науково-популярних статей
Випуск 24

Культура, мистецтво, філософія
охорона пам'яток



ИЗДАТЕЛЬСТВО
курсор 
ИСТОРИЯ КУЛЬТУРА ОБРАЗОВАНИЕ
Харьков - 2011

K90 Культурна спадщина Слобожанщини.

Культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток.

Збірка науково-популярних статей. – Х.: Курсор, 2011. – Випуск 24. – 344 с., 49 іл.

До збірки включено доповіді та повідомлення учасників міжнародних наукових конференцій «Слобожанські читання», що відбулися у м. Харкові у 2011 роках. У збірці порушено низку питань культурного, мистецтвознавчого, філософського та пам'яткоохоронного характеру, представлені до уваги читача дослідження фахівців, що висвітлюють одну з основних проблем сьогодення – збереження культурних здобутків попередніх поколінь. Видання буде корисним для аспірантів, студентів, школярів та аматорів-ентузіастів, що цікавляться культурною спадщиною Слобожанщини.

Головний редактор: **Ю. І. Палкін**, провідний науковий співробітник відділу пам'яток історії Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини, член Ради Об'єднаного Дворянства, предводитель і герольдмейстер Харківського дворянського зібрання, дійсний член Російського дворянського зібрання.

Заступник головного редактора: **С. А. Бахтіна**, завідувачка відділу пам'яток історії Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини.

Відповідальний секретар: **В. Д. Путятін**, провідний науковий співробітник відділу пам'яток історії Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини.

Наукові рецензенти: **В. В. Шуліка**, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри реставрації станкового і монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

І. В. Чернікова, канд. істор. наук, доцент кафедри історії України, заступник декана історичного факультету Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

За добір і достовірність фактів, цитат, статистичних даних, імен власних і географічних відповідальність несуть автори статей.

Матеріали, що публікуються, можуть не відбивати точку зору редакційної колегії і видавництва.

© Автори, тексти, 2011

© Курсор, макет, 2011

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Палкін	Юрій Іванович, член Ради Об'єднаного Дворянства, предводитель і герольдмейстер Харківського дворянського зібрання, дійсний член Російського дворянського зібрання.
Шудрик	Ігор Олексійович, канд. філософ. наук, професор Харківського державного університету харчування та торгівлі.
Мизгіна	Валентина Василівна, директор Харківського художнього музею, заслужений працівник культури України, віце-президент Українського комітету міжнародної ради музеїв (ІКОМ), член Національної Спілки художників України.
Коваленко	Олександр Дмитрович, директор Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини.
Красиков	Михайло Михайлович, кандидат філологічних наук, доцент Національного технічного університету «ХПІ», директор Етнографічного музею «Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХПІ».
Бахтіна	Світлана Анатоліївна, завідувач відділу пам'яток історії Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини.
Путятін	Володимир Дмитрович, провідний науковий співробітник відділу пам'яток історії Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини.
Волох	Олег Юрійович, кандидат філософських наук, доцент Української інженерно-педагогічної академії.
Горбік	Вячеслав Олександрович, завідувач відділу Інституту історії України НАН України, член головної редакційної ради, заступник голови Головної редакційної колегії енциклопедії «Звід пам'яток історії та культури України», доктор історичних наук, професор.
Колодний	Анатолій Миколайович, доктор філософ. наук, професор, заступник директора інституту філософії НАН України, голова правління Всеукраїнської асоціації релігієзнавців.
Дяченко	Микола Васильович, доктор філософських наук, професор Харківської державної академії культури.
Будко	Володимир Васильович, доктор філософських наук, професор Української інженерно-педагогічної академії.
Лозовий	Віктор Олексійович, доктор філософських наук, професор Національної юридичної академії ім. Я. Мудрого.
Панков	Георгій Дмитрович, доктор філософ. наук, професор Харківської державної академії культури.
Зборовець	Іполит Васильович, доктор мистецтвознавства Харківської державної академії культури.
Шило	Олександр Всеволодович, доктор мистецтвознавства Національної юридичної академії ім. Я. Мудрого.
Кравцов	Тарас Сергійович, доктор мистецтвознавства Харківського державного інституту мистецтв ім. І. Котляревського.
Бабій	Неоніла Леонідівна, доктор мистецтвознавства Харківського державного інституту мистецтв ім. І. Котляревського.
Гребенюк	Наталія Євгенівна, доктор мистецтвознавства Харківського державного інституту мистецтв ім. І. Котляревського.

ПЕРЕДМОВА

Культурна спадщина будь-якої сучасної нації була і лишається одним з пріоритетних напрямків державної політики у всіх сучасних розвинених країнах. Об'єкти культурної спадщини є недоторканими, оскільки вони надійно захищені державою на всіх рівнях: від законодавчої бази до конкретних, належним чином профінансованих державних програм, втілених у повсякденній соціальній практиці. І саме рівень юридичної і практичної захищеності об'єктів культурно-історичної спадщини є одним з основних показників цивілізованості й інтелектуально-духовної розвиненості кожного етносу.

Багатство культурних і природних ресурсів є основою туристичної привабливості країни, незалежно від її географічного розташування, і туризм, як відомо, для багатьох країн світу є основною статтею поповнення бюджету. Звичайно, підтримка туристичної справи вимагає постійного піклування з боку відповідних державних установ і відомств, певних бюджетних витрат і, головне, розуміння нагальних потреб пам'яткоохоронної та природоохоронної справи з боку відповідальних посадовців, а також розвитку відповідних галузей сучасного наукового знання в рамках системи раціональної науки та освіти, а саме, пам'яткознавства, туризмознавства і, звісно, теорії та історії культури як фундаментальної науково-теоретичної бази для будь-якої практичної діяльності у галузях, що розглядаються. Політичні та наукові еліти сучасних розвинених країн розуміють, що зусилля і матеріальні витрати, що здійснюються у сфері пам'яткоохоронної, природоохоронної роботи та туристичної справи, варті зусиль. Проте реалії сучасного українського економічного, політичного та соціального буття здебільшого зводять нанівець спроби громадської та гуманітарної інтелігенції зупинити процеси поступового знищення національного культурного надбання, що вже досягли рівня, який шкодить уже національній безпеці. Останнім часом, дедалі частіше ЗМІ повідомляють про катастрофічний стан пам'яток, передусім архітектурних, у різних містах України, зокрема, у Києві, де велика вартість землі робить «доцільним» (для деяких структур, на балансі яких перебувають ті або інші архітектурні пам'ятки, навіть й ті, що мають неабияку історичну і культурну цінність) доведення об'єктів культурної та історичної спадщини, розташованих на «комерційно перспективних» ділянках, до такого стану, коли їхня реставрація стає практично неможливою, з метою подальшого їх зносу та забудови звільнених в такий спосіб площ. Не кращою є ситуація, що склалася з парковими зонами та місцями відпочинку, що також не може не викликати стурбованості, оскільки населені пункти, надто великі міста, є складними екологічними системами, в яких зелені насадження відіграють важливу роль. Навіть окремі дерева, вік яких налічує не одне століття, або які є свідками важливих історичних подій, репрезентують неабияку цінність, навіть з огляду на питання туристичної привабливості і збереження історичної пам'яті покоління.

Сучасна пам'яткоохоронна теорія і практика у розвинених країнах ґрунтується на комплексному підході, передбачає ставлення до природного середовища, що оточує об'єкти пам'яткоохоронної діяльності, як до органічних складових ландшафту, який

в цілому має культурну та історичну цінність і перебуває під охороною держави. Невідповідність вітчизняної пам'яткоохоронної справи існуючим євростандартам, м'яко кажучи, дається взнаки. Так, нещодавно, ЗМІ повідомили, що лише у 2011 році Україна, за рейтингом культурних і природних багатств, «спустилася» на вісім сходинок і посіла «почесне місце» між Намібією та Гватемалою.

Усе сказане вище вимагає від управлінських еліт створення сучасних культуроохоронних стратегій як складової культурної політики.

Дана проблема має багатовимірний та багаторівневий характер - зокрема, передусім, два рівні: теоретико-фундаментальний та практично-прикладний в рамках сучасного культурологічного знання.

Культуроохоронні стратегії є фактором соціокультурної гуманітаристики. Питання культуроохоронних стратегій, культурної політики, на жаль, давно стали предметом розмов на рівні буденної свідомості, а не об'єктом серйозних теоретично-аналітичних досліджень, які б могли стати підґрунтям для науково-обґрунтованої концептуалізації культурної політики, і, зокрема, політики в царині охорони культурної спадщини. Навіть саме поняття «культурна спадщина» лишається здебільшого вельми неоднозначним.

З точки зору цивілізаційної теорії культурну спадщину слід розглядати як різновид колективного надбання, фундаментального і притаманного для певної соціокультурної спільності, трансгенерального, таким що є постійним і усталеним. Культурна спадщина ґрунтується на певних базових імперативах, характеризує соціокультурну спільноту у просторі і часі. У даній інтерпретації культурна спадщина безпосередньо пов'язана із співвідношенням цивілізації та культури, де остання виступає в якості генетичного підґрунтя. Культура є тим фундаментом, з якого виросла і на якому базується цивілізація, розвиваючись вже за власними законами. Практично в усіх існуючих культурфілософських концепціях цивілізація безпосередньо визначається або через культуру, або через її окремі риси. Цивілізація – це культурна спільнота, культурна цілісність, пов'язана з найбільш усталеними, фундаментальними культурними характеристиками, що дозволяють працювати певним цивілізаційним механізмам. Так, Ф. Бродель вважав, що цивілізація є, передусім, культурною зоною, «житлом», всередині якого існують різні субсектори культурних рис, починаючи з мови, релігії, мистецтва, політики, закінчуючи специфічними рисами способу життя й психологічними реакціями. С. Хантінгтон відзначає, що цивілізація – це найширші культурні спільності, в яких мова, антропологічні особливості, релігія, спосіб життя, соціальні інституції виступають тими об'єктивними складовими, які визначають буття соціокультурної спільноти.

Актуальним у наш час лишається розуміння співвідношення понять «культура» – «цивілізація» у концепції знаменитого німецького культурфілософа Освальда Шпенглера, який стверджував, що культура, цінності якої перестають надихати народ, який її створив, перетворюються на матеріальну цивілізацію, що живе здебільшого матеріальними турботами.

Завданням фундаментальних досліджень в культурології є просування до створення культурної політики, розробка культуроохоронних та культуроеволюційних стратегій, тоді як прикладна культурологія більшою мірою орієнтована на безпосередній практичний результат. Одне не виключає іншого. Навпаки, є очевидною взаємообумовленість й нерозривний зв'язок цих рівнів. Проте, цей чинник поки що не повною мірою усвідомлений як науковим співтовариством так і управлінськими структурами.

На жаль, зацікавлена у збереженні національного культурного надбання громадськість поки-що не має в своєму розпорядженні інформації про більш-менш науково обґрунтовані вважені проекти і програми в царині культуроохоронної справи.

Здебільшого йдеться про перешкоди на цьому шляху, про які вельми часто згадують вітчизняні ЗМІ (монополізм потужних бізнесових структур, корпоративний егоїзм державних установ, тотальна корумпованість і байдужість чиновників усіх рангів). Проте, об'єктивна необхідність і доцільність створення продуманої грамотної національної стратегії культуроохоронної роботи, принаймні на найближчу історичну перспективу, вимагає від наукової еліти та громадських організацій інтенсифікації зусиль у цьому напрямку. І в цьому відношенні одним з найефективніших і перевірених часом засобів, що має неабияке корегуюче та інтегративне значення (тобто дозволяє за короткий термін, під час більш-менш плідних, не надто розлогих дискусій, з'ясувати позиції представників різних напрямків теорії та практики культурно-охоронної діяльності й оперативно, можливо, навіть з застосуванням прийомів мозкової атаки, створити відповідну креативну робочу програму дій на віддалену і найближчу перспективу) виступають науково-практичні конференції регіонального, загальнонаціонального та міжнародного рівнів. Саме в ході роботи таких важливих форумів стає можливим всебічний науковий комплексний підхід до осмислення проблем пам'яткоохоронної і, ширше, культуроохоронної справи, з врахуванням практичного досвіду інших регіонів нашої Вітчизни та інших країн, що посідають перші місця за згадуваним вище рейтингом культурних та природних багатств, (у 2011 році перші три місця посіли відповідно Швейцарія, Франція та Німеччина).

Звичайно, приклад і досвід цих країн не може бути автоматично перенесений на наші соціокультурні реалії без належного науково-теоретичного опрацювання, здійснення якого, значною мірою, покладене на поважні наукові форуми, на кшталт Слобожанських читань, роль і значення яких в теорії та практиці розвитку вітчизняного культурного простору дедалі зростатиме.

Кандидат філософських наук
Волох О. Ю

С. А. БАХТИНА

**ПАМЯТНИКООХРАННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ П. Г. ФОМИНА.
К 145-летию со дня рождения (1866-1938)**

Потомок древнего церковного рода протоиерей Харьковской епархии Петр Георгиевич Фомин – известный исследователь, популяризатор, хранитель памятников церковного искусства и старины Слободской Украины начала XX века [1].

Воспитанник Киевской духовной академии (1887–1891 годы), ученик профессора Петрова Н. И., известного учредителя и хранителя музея церковных древностей при академии, Фомин уже в молодые годы осознал необходимость изучать историю и церковное искусство родного Слобожанского края [2]. Позже, в Харькове Фомин принимает участие в заседаниях предварительного комитета по подготовке XII археологического съезда, знакомится с профессором Харьковского университета, историком искусств Е. К. Рединым и со временем становится стойким продолжателем его дела.

П. Г. Фомин основательно изучает научную и популярную литературу по истории края. Первые свои исследования о памятниках церковной старины – храмах Слобожанщины – законоучитель Сумского реального училища (с 1892 г.), Харьковской Трехсвятительской церкви Третьей мужской гимназии (с 1895 г.) напечатал в местной газете «Харьковские губернские ведомости» [4], [5]. В статьях автор рассматривает существующие в науке архитектурные



Петр Георгиевич Фомин, 1902 г.

стили, обращает внимание на интерьеры, иконопись. Высказывает свою точку зрения относительно архитектурного стиля Благовещенского собора.

Позже Фомин – настоятель Свято-Преображенской церкви (с 1906 г.), Благовещенского собора (с 1912 г.), член Харьковской духовной консистории (с 1905 г.), цензор богословско-философского журнала «Вера и Разум» (с 1912 г.), председатель Харьковского епархиального церковно-археологического общества (ХЕЦАО) и заведующий Харьковским епархиальным церковно-археологическим музеем (ХЕЦАМ) (с 1913 г.) организовывает научные экспедиции по губернии, продолжает изучать местные памятники церковной старины, занимается их популяризацией и охраной [6-14].

19 мая 1913 г. во время открытия музея церковных древностей (ХЕЦАМ) Фомин выступил с докладом и в своей речи подчеркнул, что созданное новое епархиальное учреждение – чисто научное. Его задачей, согласно принятому уставу, будет поиск, охрана, изучение церковных древностей края и на этой основе разработка церковной истории и археологии, и, в частности, истории и археологии Харьковской губернии. Он делает экскурс в историю края XI–XII веков. Останавливается на древнейшей обители – Святогорском монастыре. Говорит о казацких иконах, особенностях архитектуры края – украинских церквях простейшего и древнейшего типа, о большом и ценном церковном наследстве, оставленном нам предками. С болью констатирует, что до недавнего времени этим наследством никто не интересовался, заботы о сохранности древних памятников никто не проявлял. Многие из местной церковной старины погибли безвозвратно [3, 8-15].

Петр Фомин, выполняя поставленную перед ХЕЦАМ задачу, объединяет ученых города для разработки церковной истории, выявления, собирания, исследования, сохранения местных памятников церковной старины [2]. Он организывает научные экспедиции по уездам. Участники этих экспедиций во время планомерных объездов губернии фиксировали памятники, измеряли их, фотографировали, чертили схемы расположения памятника и устанавливали охранные таблицы, которые предупреждали, что деревянные и каменные храмы – памятники местной церковной старины. Под руководством Фомина в епархиальном «Арсениевском» доме проходят заседания ХЕЦАО, научные собрания, заслушивают доклады по результатам экспедиций, лучшие научные труды публикуют в богословско-философском журнале «Вера и Разум». В 1913 г. был опубликован церковно-археологический очерк П. Фомина «Церковные древности Харьковского края» [8]. В 1915 г. на очередном научном заседании Петр Фомин выступил с докладом «Церковные древности села Бездрика Сумского уезда». На следующий год его исторический очерк с аналогичным названием был опубликован отдельным изданием. В 1916 г. протоиерей

П. Г. Фомин и ассистент университета Д. П. Гордеев подготовили доклад о поездке в г. Изюм, села Пески и Стратилатовку. В этом же году отдельным оттиском издается очерк «Церковные древности Харьковского края» [13].

Опубликованные доклады, труды Фомина свидетельствуют о большой насыщенной работе, которую проводило ХЕЦАО, председателем которого и одновременно заведующим ХЕЦАМ был Петр Георгиевич.

Экспедиции ХЕЦАО по уездам Харьковской губернии дали ценнейшую информацию и одновременно подтвердили, как много уже потеряно бесценных старинных деревянных храмов, церковной утвари. К сожалению, в Харьковской губернии не оказалось и коллекционеров среди духовенства и светских лиц, которые бы собрали документы, чертежи, снимки, отсутствующие даже в архиве Харьковской духовной консистории.

Свой труд «Церковные древности Харьковского края» [13] П. Г. Фомин посвятил харьковскому духовенству, тем, кто ценит родную старину, кто помогал ему во время экспедиций собирать в коллекцию ХЕЦАМ старинные иконы, кресты, потиры, книги – памятники местной церковной старины. Этот историко-археологический очерк (выпуск I) состоит из семи разделов.

В первом (I) разделе «Славяно-русская колонизация края в первохристианскую эпоху русской истории XI–XII веков» рассказывается об исследовании Хорошевского, Донецкого и Ницахского городищ [13, 14-29].

Во втором (II) разделе «Памятники христианства в домонгольский период» [13, 29-43] говорится о находке 1869 г. на Архиерейской леваде г. Харькова – каменном изваянии священного убруса, о крестах из Ницахского городища

Третий (III) раздел – «Святогорье Изюмского уезда» [13, 43-83]. Несмотря на существующие уже в то время публикации о Святогорском Успенском мужском монастыре – памятнике глубокой древности, экспедиция под руководством П. Г. Фомина внесла свою значительную лепту в изучение его истории. Была проведена большая работа и сделан вывод, что происхождение этой обители домонгольское, и первоначальная работа по прорубанию подземных ходов велась сверху скалы. Повторно обитель была заселена иноками киевского Заднепровья в конце XVI – начале XVII веков. В это время монастырь становится сторожевой крепостью – одним из пунктов Слободско-Украинской крепостной линии. Фомин в очерке подробно описывает расположение храмов Успенского, Николая Чудотворца, Иоанна Предтечи, Преподобного Алексия, Антония и Феодосия. Он изучает их историю, архитектуру, убранство, собирает предания, делает обмеры, составляет схемы. Участники экспедиции особое внимание уделили памятникам – пещерам меловой скалы, подземному ходу, гробницам. Здесь они также сделали обмеры, составили схемы, познакомились с историческими данными, собирали предания.

В IV разделе «Великороссийская колонизация края и церковно-архитектурные влияния XVI–XVIII вв.» [13, 83-106] говорится о памятниках церковной старины, выполненных представителями Расстрилиевской школы.

В V разделе «Черкасские церковные памятники заднепровского происхождения» [13, 106-129] Фомин говорит о заднепровских церковных памятниках.

Собранный и научно обработанный во время экспедиций материал о памятниках староукраинского церковного строительства на Слобожанщине был положен Фоминым в основу VI раздела (Памятники церковного строительства слободских черкас XVII- XVIII вв.) [13, 129-152]. и VII раздела (Древнейший тип деревянных «черкасских храмов») [13, 152-181]. Здесь он говорит об особенностях архитектуры нашего края – украинских церквях трехглавых по продольной линии, двухсрубных, приземистых, о широких двухсрубных колокольнях. Очерк прерывается на пятикупольных украинских храмах. П. Г. Фомин говорит о необходимости детально изучить как можно больше памятников этого рода и только тогда делать выводы.

П. Г. Фомин первым на Слобожанщине систематизировал и всесторонне начал изучать древние каменные и деревянные местные храмы. Он их классифицирует, сравнивает с храмами Киевской, Волынской, Подольской губерний. В результате делает вывод, что наши храмы XVII ст. отражают архитектурный тип украинских храмов правобережного Заднепровья в разных видах.

В историческом очерке «Церковные древности села Бездрика Сумского уезда» [14] П. Г. Фомин подробно знакомит читателей с ландшафтом одного из древнейших сел края, его историей, семьей помещиков Алфировых, их семейной реликвией – царской грамотой на землю. Он первым дает подробное описание трехкупольной деревянной Архангело-Михайловской церкви, построенной в украинском стиле, историю ее создания. Особое внимание исследователь уделяет деревянному четырехъярусному иконостасу – самой большой ценности в этой церкви, находит сходство его с иконостасами из храма Двуречного Кута Харьковского уезда, а также Белгородского Успенско-Николаевского собора, прослеживает по документам его историю, собирает предания, устанавливает дату создания – конец XVII века.

«Самоу цѣнноу древностію въ этой церкви является иконостасъ, который составляетъ единственную рѣдкость в нашей епархіи. Другого, столь древняго и столь стильнаго, притомъ хорошо сохранившагося, иконостаса нѣтъ нигдѣ у насъ въ епархіи» [14, 6]. «Въ деревянномъ и потемнѣвшемъ зданіи храма, иконостасъ положительно горитъ и сверкаетъ своєю древнею красотою, чудомъ до насъ дошедшей» [14, 12].

Исследователь дает описание «местных» икон в первом ярусе – Спасителя, Богоматери, Святого Николая, Чудотворца и Архистратига Михаила. Указывает их размеры, цвета живописи, говорит об их художественном достоинстве, сохранности, останавливается на символике. Так же подробно он рассматривает иконы второго, третьего, четвертого ярусов, упоминает икону сотника Корнилия. Очерк проиллюстрирован семью фотографиями: вид храма с юга, запада и востока, верхняя и нижняя части иконостаса, аналой с храмовым образом, горнее место и престол в алтаре.

П. Фомин, похоже, единственный в епархии в это время (идет Первая мировая война) говорит о необходимости сохранить иконостас Архангело-Михайловской церкви с. Бездрика – памятник местной церковной старины. Его волнует нынешнее состояние иконостаса (от южной части верха отвалились медальонные изображения пророков, кое где отвалились резные колонки), он поднимает вопрос о необходимости установить устойчивость иконостаса, прочность его цоколя.

«Мы увѣрены, что эти наши строки вызовутъ интересъ къ этой древности и послужатъ залогомъ сохраненія ея и изученія по ней другихъ цѣнныхъ памятниковъ нашего края» [14, 15].

После 1917 г. работа в ХЕЦАО была прекращена. В марте 1919 г. Фомина избирают заведующим архитектурно-монументальной секцией Губернского комитета охраны памятников искусства и старины (ГУБКОПИС). Он составляет детальный план работы. Первым неотложным заданием считает взять под охрану государства архитектурные памятники Слобожанщины и разослать охранные грамоты. В список памятников архитектуры Фомин вносит 185 церквей Харьковской епархии (из них 126 – деревянные, 59 – кирпичные, в числе последних 36 имеют явно обозначенные черты украинского стиля), храмы начала XX ст., богатые изделиями искусства, храмы классического стиля, помещичьи усадьбы XVIII – начала XIX ст., дворцы, дома-памятники, выдающиеся памятники усадебной монументальной скульптуры и живописи, 8 монастырей – остатки бывших древних монастырей XVII – XVIII столетий.

Список помещичьих усадеб с указанием адресов прилагается:

- с. Алексеевка Харьковского уезда Фон-дер-Лауниц
- с. Бабаи Харьковского уезда из дома Щербининых, бюст Александра работы Торвальдсена в доме Флота в Харькове
- с. Карасевки Харьковского уезда усадьба Хрущевой, портрет гетьмана Кондратьева
- с. Должик Харьковского уезда, дом и обстановка князя С. Д. Голицына
- с. Рогань Харьковского уезда, мавзолей князя Кантемира
- с. Константиновка Змиевского уезда, дом Захаржевского полуразрушенный
- с. Липцы Харьковского уезда, в доме Маркевича кафельная печь
- с. Лютовка Богодуховского уезда, дом и обстановка графа Клейнмихеля

- с. Матвеевка Богодуховского уезда, усадьба Д.Н. Кованько - печи и портреты
- с. Старый Мерчик Валковского уезда, усадьба - дом и обстановка Е. М. Духовского
- с. Старая Водолага, мавзолей Сиверса
- с. Ракитное, усадьба бывш. Куликовского
- с. Снежков Кут Валковского уезда, усадьба А. А. Задонского, старинные портреты
- г. Валки, дом Новского - печи и стиль дома Славгородка Ахтырского уезда, усадьба Голицыной, дом и мраморные памятники
- с. Графское Волчанского уезда, усадьба графа Генрикова - дом, обстановка и усадебные постройки
- с. Хотнее Волчанского уезда, усадьба графини Генриковой - дом, обстановка и усадебные постройки
- с. Великий Бурлук Волчанского уезда, усадьба Задонской - дом, обстановка и усадебные постройки
- с. Васильевка Волчанского уезда, усадьба Деларю - дом и прочее
- с. Токари Сумского уезда, усадьба и прочее А. Д. Игнатьева
- с. Железняк Сумского уезда, усадьба - дом и прочее Б. В. Золотницкого
- с. Бездрик Сумского уезда, усадьба - дом и прочее Алферовой (вазы, грамоты)
- с. Старое Сумского уезда, каменный дом пол. XVIII в., усадьба Лихачева
- с. Куяновка Сумского уезда, усадьба – дом и прочее Е. И. Прянишниковой и Траскина (Мавзолей)
- с. Хотень Сумского уезда, усадьба - дом, обстановка и усадебные постройки гр. Строганова. Мебель из Хотени в Михайловке Лебединского уезда и в зале Харьковского Дворянского собрания.

Фомин называет памятники высокого художественного достоинства на могилах Харитоненко и Сухановых (г. Сумы. Городское кладбище), памятник Харитоненко в городском сквере (г. Сумы), памятник на могиле Квитки-Основьяненко на Холодногорском кладбище (г. Харьков), могилу Г. С. Сковороды, которые также необходимо сохранить.

На основе этого документа им была подготовлена программа охраны памятников, которая предусматривала взять под охрану государства все указанные им объекты культурного наследия. Он хочет составить полный реестр памятников, планирует организовать экспедиции в необследованные уезды – Старобельский, Изюмский, Купянский и Змиевский. Намечает укомплектовать каждую группу тремя специалистами: археологом, историком, архитектором, а также фотографом и чертежником. Эта группа должна исследовать памятник, дать его полное описание, сфотографировать, сделать чертеж и по максимуму собрать о нем информацию. Он предусматривает меры по охране памятника. Составляет смету. Планирует заслушать отчеты о проведенных экспедициях, напечатать их в научном журнале. Но на его место назначают Таранушенку, а составленный им план работы принимают к сведению [19].

В 1920 году Фомин входит в новый состав ГУБКОПИСа.

О вкладе Петра Георгиевича Фомина в дело охраны культурного наследия Слободского края свидетельствуют его книги, научные статьи, документы, которые сохраняются в областном архиве Харьковской области.

В 1920 году ХЕЦАМ объединяют с церковным музеем Харьковского университета. Создают церковно-исторический музей. Фомин остается хранителем этого музея. В 1920 г. на заседании архитектурно-монументальной секции ГУБКОПИСа выступил С.А. Таранушенко с докладом о научной деятельности П. Г. Фомина в области церковной старины. Было принято решение избрать Фомина членом-корреспондентом этой секции.

В 1930-е годы Фомин занимает должность художника-реставратора в Украинской картинной галерее. Художник-любитель, ученик известного харьковского художника М. А. Алисова Петр Георгиевич любил писать маслом природу, делал карандашные наброски, создал портрет жены, автопортрет. [1]. В 1915 году вышли его «Очерки по истории христианской иконописи» для учащихся художественных училищ. В 1928 году выходят его статьи о древнерусской иконописи, о ее реставрации [16-18].

В 1938 году П. Г. Фомин был арестован, а 26 мая того же года расстрелян. Его обвинили в «активном участии в антисоветской церковной фашистской организации и ведении агитации против партии и правительства». Реабилитировали в 1958 г.

Петр Георгиевич Фомин свою жизнь посвятил памятникоохранной деятельности: выявлению, изучению, охране памятников церковной старины. Он создал музейную коллекцию, написал книги, статьи об этих памятниках. Он верил, что памятники церковной старины, которые оставили нам в наследство предшествующие поколения, мы должны сберечь. Он верил, что написанные им книги вызовут интерес к памятникам и помогут их сохранить. Но коллекции церковных древностей Харьковского церковно-археологического музея на сегодняшний день не существует. Его книги – библиографическая редкость. Не сохранились храмы, усадьбы, о которых он писал. И, зачастую, о потерянных безвозвратно памятниках мы можем сегодня узнать только из его книг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтина С. Дослідник церковного мистецтва Петро Фомін // Київська старовина. – № 1. – 2002. – С. 114-119.
2. Бахтина С. Внесок історика церковного мистецтва протоієрея П. Г. Фомина в справу вивчення, охорони, популяризації пам'яток мистецтва і старовини Слобідської України. До 135-річчя від дня народження // Культурна спадщина Слобожанщини. Збірка наукових статей за матеріалами міжнародної наукової конференції «П'яті Слобожанські читання». – Харків: Курсор, 2003. – С. 47-78.
3. Загоровский Н. Открытие Харьковского Епархиального Церковно-Археологического общества и музея при нем 19 мая 1913 года. – Харьков, 1913. – 18 с.
4. Фомин П. (Фомин Г.) Памятники Харьковской старины: с. Каплуновка / Богодуховский уезд // Харьковский губернский ведомости. – 1894. – 12 сентября.
5. Фомин П. Культурно-исторический памятник современной церковной архитектуры: Благовещенская церковь // Харьковский губернский ведомости. – 1901. – 24 октября.
6. Фомин П. (П. Ф.) Освящение Харьковской Ново-Троицкой церкви на Москалевке // Харьковский губернский ведомости. – 1911. – 30 июля.
7. Фомин П. (П. Ф.) Освящение Харьковской Ново-Троицкой церкви на Москалевке // Вера и Разум. – 1911. – № 15.
8. Фомин П. Церковные древности Харьковского края: историко-археологический очерк // Вера и Разум. – 1913. – № 3-5, – № 19-23; . – 1914. – № 4.
9. Фомин П. К освящению городского подворья Куряжского монастыря // Вера и Разум. – 1915. – № 11.
10. Фомин П. К освящению Трехсвятительского храма Харьковского подворья Куряжского монастыря // Вера и Разум. – 1915. – № 11.
11. Фомин П. К освящению Трехсвятительского храма // Южный край. – 1915. – 29 мая.
12. Фомин П. Выдающееся археологическое открытие // Южный край. – 1916. – 18 декабря.
13. Фомин П. Церковные древности Харьковского края: историко-археологический очерк. – Харьков Епархиальная типография, 1916. – Вып. 1. – 181 с.
14. Фомин П. Церковные древности села Бездрика Сумского уезда. – Харьков: Епархиальная типография, 1916. – 15 с.
15. Фомин П. Очерки по истории христианской иконописи // Вера и Разум. – 1915. – № 15, № 18, № 20, № 22, № 23.
16. Фомин П. Первохристианские изображения Спасителя // Український Православний Благовісник. – 1928. – № 4. – С. 39-44.
17. Фомин П. Божия рать на Волини // Український Православний Благовісник. – 1928. – № 4. – С. 45-47.
18. Фомин П. Научно-художественное изучение и реставрация древне-русских икон наших дней // Український Православний Благовісник. – 1928. – № 4. – С. 48-50.
19. ДАХО. Ф. 4365. Оп. 1. Од.36. 14.

О. Й. ДЕНИСЕНКО

До ювілею майстра

Минулорічний ювілей П. Мартиновича (1856-2006) у Харківському художньому музеї було відзначено виставкою «Друзі в житті, одnodумці в мистецтві».

Ця назва стала не випадковою. Вперше за багаторічну історію експонування творчого надбання також ювіляра Опанаса Сластьона і Порфирія Мартиновича їх роботи показано разом і саме у концептуальному розумінні творчості обох як видатних митців на ниві національного відродження, справжніх друзів – у горі і радості, що не так часто буває у людей мистецтва. Вони обоє прожили довге життя. Плодовиті, щедрі, життєрадісні і різносторонньо обдаровані митці залишили велику і різноманітну за характером творчу спадщину. Серед неї: графічні твори – ілюстрації до поезії Т. Г. Шевченка, унікальну портретну галерею кобзарів України О. Сластьона, перші в Україні ілюстрації до «Енеїди» І. Котляревського, виконані П. Мартиновичем, замальовки своєрідних архітектурних споруд, мистецтвознавчі статті, публіцистика, проекти будівель в українському стилі. Обидва були талановитими етнографами, громадськими та культурними діячами.

В експозиції було представлено саме ті аспекти творчості обох митців, своєрідні паралелі, що характеризують їх як справжніх учасників національного відродження. І, хоча виставки П. Мартиновича відбувалися частіше, цього разу експозитори намагалися представити сюжетно – тематичну лінію ілюстративної діяльності, архітектурні начерки, портретні роботи та твори побутово – етнографічного напрямку, обминувши академічні твори та ранні копійні роботи. Виставка привернула увагу широкого загалу, супроводжувалась низкою заходів – виступом учасників кобзарського цеху Харкова, бесідами, лекціями. Нинішньому ювілею майстра, 155-річчю від дня народження, також присвячено експозицію його творів.

Незважаючи на часте експонування виставок П. Мартиновича, дослідження його творчості мистецтвознавцем ХХМ Г. А. Фісан, у вивченні його мистецької та життєвої біографії залишилося ще багато «білих плям».

Скоріш за все, їх тривале існування пов'язане з тим, що за основу досліджень (а часто – і єдиним джерелом) було обрано спогади О. Сластьона – єдину на наш час монографію про художника, видану 1931¹.

Невдовзі, 1932 року, художником-графіком, учнем І. Падалки, згодом – викладачем Харківського художнього інституту (потому Харківського художньо-промислового) М. Зубарем було написано есе про П. Мартиновича.

В архіві ХХМ зберігається її машинописна копія. В «дусі часу» її зміст позначено вульгарно-соціологічним підходом до творчості тих же Сластьона і Мартиновича («дрібнобуржуазних мистецьких верств» на відміну від художників землевласницького панства типу Безперчого, майстрів капіталізованого поміщицтва на зразок Жемчужникова і Трутовського). Можна погодитися із Зубарем, що час 1870-80х років (він співпадає із навчанням Мартиновича в Академії), це «апогей» національних утисків в Україні, пов'язаних з Валуєвським та Емськими указами.

Не будемо торкатися причин захворювання Мартиновича та поведінки під час його загострення (М. Зубар приділяє цьому значну увагу), так як маємо блискучі розвідки сучасних дослідників, і, знову ж таки, спогади О. Сластьона.

Наше завдання – спроба аналізу творчості П. Мартиновича у контексті тодішнього мистецтва, його тенденцій і напрямків розвитку, зокрема, у світлі його стосунків із І. М. Крамським, становлення національного напрямку в мистецтві.

З літератури (знову ж, таки, вже названої монографії О. Сластьона), відомо про небайдуже ставлення, допомогу І. Крамського у становленні творчої особистості П. Мартиновича. І знову тут виникає більше питань, ніж відповідей, неточностей і помилок. Так, сучасна дослідниця історії ТПХВ Ф. С. Рогінська у своєму дослідженні пише: *«Во имя продолжения в потомстве дела своей жизни Крамской был готов бороться за каждого молодого художника в отдельности. Характерно то бережное, заботливое отношение Крамского, которое он проявлял к безвременно скончавшемуся высокоодаренному пейзажисту Ф. А. Васильеву. Он проявляет заботу и о судьбе молодого украинского художника П. Мартиновича, также рано умершего (? – прим. наша). (В Киевском музее русского искусства находится портрет Мартиновича, написанный Крамским, сохранились и письма Крамского к матери художника)»*².

Звертаємось до листування І. Крамського³. Посилання на Мартиновича відсутнє взагалі. Скоріш за все, його ім'я могло бути вилучено (в зв'язку з націоналістичними тенденціями творчості, як це було прийнято у радянський час).

Як приклад, можна навести листування І. Ю. Рєпіна, де за нашими підрахунками, найбільш активно Рєпін листувався з Яворницьким – їх епістолярна спадщина є найбільш значною. Між тим, у передмові до видання ім'я Д. І. Яворницького навіть не згадують.

Так само відкритим залишається питання і про академічних професорів П. Мартиновича, про яких ми знаємо із спогадів О. Сластьона. Як,

знову ж таки, пише Ф.Рогінська, з 1872 року в Академії викладав П. Чистяков, якому у своєму становленні було зобов'язане молоде покоління передвижників. Цілком очевидною була і тогочасна криза академічного мистецтва, кращі сили уникали її впливу. Але необхідність отримання професійної освіти була важливою, хоча Академія і була неоднорідною за своїм професорським складом.

За одними даними, його викладачами були П. Чистяков і Б. Віллевальде, за іншими той же Віллевальде, Нефф, Плешанов. Скоріше, саме до трьох останніх підходить часто вживана характеристика – «дрімотне коло» та інші «епітети».

До кінця невиясненою залишається роль П. Чистякова – про нього, його внесок як викладача у становлення творчої особистості Мартиновича немає свідчень. Хоча та скрупульозна, доведена до найвищого ступеню досконалості рисунка академічна спадщина П. Мартиновича (на рисунках стоять найвищі оцінки), співпадає саме із чистяковською системою «Навчального рисунка». Як влучно було помічено дослідниками, *«Чистяков – жрец подвижнического служения искусству, в котором на первом месте стояла «цеховая» художественная преемственность, а дух штудирования основывался «на пристальном углублении в натуру, на самоотверженной и восторженной детализации, на взгляде на натуру «снизу вверх»⁴.*

У світлі цього «неспішного і досконального» рисунання «чистяковців» як значимий факт постають і ілюстрації до «Енеїди», виконані на перших курсах навчання, (1873-74). Безперечно, тут далася взнаки і міцна підготовка, отримана у харківського педагога Д. Безперчого (його часто порівнювали із П. Чистяковим), трактування сюжетів у суто народному дусі, якого не уникнув у своїх ранніх роботах ще один учень Д. Безперчого – Г. Семирадський).

Вже в цих ілюстраціях відчутно впевнену руку майстра, велику обізнаність в галузі історично – побутових реалій, глибоке знання тексту поеми, відчуття духу козаччини і доби гетьманства, що дало змогу безпомилково відчутти стиль і аромат епохи.

Вражаючим є і сам метод роботи над ілюстраціями – його витoki криються у тій народній вертепно – травестійній традиції, коли кожен міг бути учасником театралізованого дійства, та і взагалі в етноментальному кодексі українців (естетика «святівідношення», уміння «грати з життям», на що звертають увагу і сучасні дослідники – філософи В. Личковах, М. Попович).

Сластьон у своїй книзі згадує, як він, Олена Пчілка та М. Драгоманов поїхали відвідати П. Мартиновича у Вереміївці. Пізно увечері, коли вже не світилися вікна у селі, крім одного, постукали у хату, де йшла відчайдушна гульба: танцювали дяк, дячиха, попададя. На питання, де можна

знайти Мартиновича, «попада» звернулася до Сластьона «А чого це ти, Опанасенку....» І тільки тоді Сластьон упізнав Порфирія. Вміння входити в образ, перевтілюватися в того чи іншого персонажа, допомогло під час роботи над ілюструванням «Енеїди» – Мартинович відповідно одягався, ставав у потрібну позу, декламував рядки, а вже потім з уяви малював ту чи іншу сцену.

Як відзначають дослідники, *«наиболее самобытны портреты Мартиновича, и графические, и живописные. Никто из его сотоварищей не воплощал так ярко и в то же время так глубоко национальные типы украинских крестьян»*⁵.

Зрілість Крамського як портретиста і початок творчого шляху П. Мартиновича співпадають: це 1870-і роки.

У обох (незважаючи на різницю в статусі учителя і учня), головним стає інтерес до «душі» моделі.

У Крамського більш неочікувані поза, поворот голови, жест рук – їх він обирав під час бесіди з моделлю, тому такою органічною є їх природність.

У Мартиновича його кращі портретні зображення підкреслено репрезентативні – люди відверто позують, як на фото, дивлячись в «об'єктив». Та обох об'єднує одно: у виразі облич портретованих не відчутно неперушної застиглості – їх позначено напруженою роботою думки. Крамськой досягав цього за допомогою життєво важливих питань під час сеансів, думаємо, що і Мартинович з його даром характерника умів розговорити співбесідника.

Як нам видається, у цьому плані має рацію дослідниця творчості І. Крамського Т. Карпова⁶.

Саме вона звертає увагу на феномен фотографії – у цьому світлі є абсолютно закономірною творчість І. М. Крамського – портретиста (в минулому – ретушера у фотографа), і роботи П. Мартиновича, монохромні, детально опрацьовані. Можливо, саме цим фактом, а не невправністю і слабкістю Мартиновича в колориті, як це підкреслюють і Сластьон, і Зубар, можна пояснити цю галузь творчості художника, яка є вершиною його мистецьких здобутків?

Час найвищого розвитку фотографії у мистецтві припадає на 1850-і – як пише Т.Карпова, «фаза взаимопротяжения и взаимоотталкивания». Фотографія давала можливість без трепету і боязні глянути на людське обличчя, наблизитися до дещо іншої правди бачення. Цей досвід, зафіксований фотографією, було використано у II пол. XIX ст. – у якості етюдів для живописних робіт, експонатів виставок. Це стало можливим разом з появою нової естетики, пов'язаною з позитивістськими концепціями, що визнавали цінність фотографії як явища, що раніше знаходилось поза межами сфери естетичного.

Саме з фотографією пов'язано народження такого феномену, як мо-

нохромний живописний та графічний портрет. Як зазначає Т. Карпова, у цьому явищі мистецтва закладено глибинний полемічний зміст – Крамською (а разом з ним і Мартинович) намагається показати переваги художника перед об'єктивом фотографа, наповненого внутрішнім змістом об'єкту творчої передачі натури перед її механічним відтворенням. Крамською розробив тип стриманого за кольором, строгого за композицією портрета, де головну увагу зосереджено на обличчі портретованого, як своєрідній ідеї особистості, її естетичної оцінки. Саме це є домінуючим і у Мартиновича і в живописних портретах, так само монохромних, як у І. Крамського «Портрет дружини І. Крамського Софії Крамської», «Портрет учня Академії мистецтв М. Ф. Єгорова» (1878), «Селянин Олекса Бондар» (1880).

Він зображує модель практично завжди в фас («Федір Мигаль», «Автопортрет», «Павло Тарасенко» та інші), очі портретованих прямо дивляться на глядача.

Невипадковим і різним є погляд зображуваних, направлені прямо на глядача: розумні, хитруваті, очі Павла Тарасенка, лагідні Оксани Буштримихи та Костя Гордієнка, інтенція духовної волі у вимогливому, запитальному погляді самого Мартиновича та Федора Мигаля, персонажі завжди представляють себе самі і відповідають самі за себе. У Крамського, і у Мартиновича портретна галерея складається і з інтелігенції, і з селян. Їх типи представлено у Крамського значно ширше (від розумних, справжніх господарів, до «созерцателей», подібних Смердякову Ф. Достоєвського з «Братів Карамазових», чи, подібних репінському «мужичонко-разбойничек»). У Мартиновича, в силу відсутності в етно-ментальному кодексі українства поетизації подібних характерів, таких персонажів немає: за всіма його героями проглядає козацьке минуле з набором відповідних рис – відчуття власної гідності, твердості характеру чи спокійної лагідності і доброзичливості.

Композиційно, крім вищезазначених «портретів-облич», є поколінний живописний «Портрет Олекси Бондаря», майже в повний зріст сидячі зображення Оксани Буштримихи та Павла Тарасенка (останній композиційно «перегукується» з живописним «Пасічником» І Крамського 1872, ДТГ).

Добре відомо, що процес українського національного відродження, зокрема утвердження відповідно архітектурного стилю, починається із полеміки О. Сластьона на початку ХХ ст. в зв'язку з будівництвом споруди Полтавського земства – первістка національної архітектури. Природно, що сам рух за національне мистецтво почався набагато раніше, і в цьому напрямку Мартиновича можна назвати художником, який випередив час: його замальовки будівель українського стилю і посьогодні є свідченням (часто єдиним) зразків дерев'яних церков українського стилю (забороненого з 1800 року), споруд народної архітектури, зокрема хат, клунь, комор. «Хата в Костянтинограді» привертає увагу своїм «бароковим» пояском

– «гребінь» стріхи як декоративна прикраса, згодом став широко використовуваний у модерній українській архітектурі як формотворчий елемент, так само, як і інші деталі дерев'яного будівництва, скрупульозно відтворені П. Мартиновичем у циклі Вереміївських начерків.

Зреалізував це в архітектурних проектах вже його друг О. Сластьон та члени гуртка під орудою С. І. Васильківського у Харкові, Полтаві, Лубнах та інших містах України.

2010 року під час святкування та ювілейних заходів, присвячених М. С. Самокишу, ми знову звернулись до теми «Друзі в житті, однодумці в мистецтві», поєднавши М. Самокиша та С. Васильківського. Дійсно, за нашими спостереженнями, найбільше таких «пар» з'являється в час національного відродження.

Саме в цей час відбувається і повернення до активного життя Порфирія Мартиновича, що його започатковує спочатку XII Археологічний з'їзд у Харкові 1902 року, а згодом низка подій великого національного-мистецького значення, в яких зростає талант генія українського відродження Василя Кричевського.

Як відомо, 1902 року в Полтаві відбувся з'їзд художників, де розглядалися питання видань народних орнаментів. Тоді ж було висловлено думку про будівництво в національному стилі будинку губернського земства. Серед учасників і гостей з'їзду, крім полтавських художників і групи земців, бачимо, знову ж таки, Мартиновича серед досить поважного зібрання – Дм. Антоновича, М. Сумцова, Є. Редіна, С. Васильківського, О. Сластьона, В. Кричевського. Троє останніх відіграли, як відомо, значну роль у появі цього первістка національного стилю. Контакти В. Кричевського і П. Мартиновича продовжуються і надалі. 1903 року Полтава гучно святкувала сторіччя від дня народження І. Котляревського, що стало святом української культури, і справжнім тріумфом самого П. Мартиновича. В. Кричевський тут дебютує як художник-графік – він виконує «простеньку обкладинку для альбому малюнків Мартиновича до «Енеїди» - стилізований мотив дерева життя у вигляді вазона, стилістично близького до народних малювань.

В цей час високу оцінку творчість П. Мартиновича дістає і від патріарха української науки про мистецтво і культуру Василя Горленка. З особливим пієтетом він ставився до митців, у творчості яких поставала Україна: «ніхто й ніколи – тільки він (Л. Жемчужников) і Мартинович так відчували, любили й віддали Малоросію, її поезію й дух у своїх картинах».

Саме під впливом ідей національно-демократичного руху, спілкування з Жемчужниковим, Сумцовим, а згодом Мартиновичем той же Василь Кричевський починає не просто збирати, а глибоко вивчати народні витвори, осягати їх глибинну основу, логічну структуру та сакральний зміст.

Великий успіх очікував Мартиновича на Київській виставці творів ук-

раїнських митців 1911 року. Ця подія також була надзвичайною: вона не тільки презентувала наявні українські сили, а й показала усі галузі українського образотворчого мистецтва: малярство, «різьбарство» й «будівництво». Уперше було видано двомовний каталог. Серед знаних і добре відомих митців – П. Мартинович з Константинограда, Н. Онацький з Лебедина, сестри Кульчицькі з Перемишля, брати Кричевські, П.Холодний, І. Іжакевич, Ф. Красицький та інші з Києва, С. Яремич та С. Чуприненко з Петербурга, М. Жук з Чернігова та інші.

На виставці фактично було представлено твори кількох мистецьких генерацій – від таких корифеїв, як П. Мартинович і С. Васильківський до молодих – М. Жука і Є. Трипільської, а найголовнішим наслідком виставки стала постановка проблеми національного стилю взагалі.

Аналізуючи шляхи розвитку українського мистецтва, критик Дмитро Антонович пише, що київська виставка 1911 року це шляхи, презентовані особистостями «Мартинович – Васильківський – Кричевський, а відтак – час академізму, реалізму і модерної творчості». 1922 року відкрито Красноградський краєзнавчий музей, засновником якого стає П. Мартинович. Ім'я Мартиновича знову зустрічаємо 1926 року під час зйомок фільму «Тарас Шевченко», де В. Кричевський працював над його художнім оформленням. Написана на одному диханні, емоційно, з захватом, образно, стаття В. Кричевського передає той творчий підйом, пошуки персонажів та відповідного обладнання, реквізиту, одягу і т.д.

«Почалися жнива. Заснували по селі панські прикажчики в високих кашкетах і особливих жилетах кріпацького крою (по Мартиновичу), по викрійці, зробленій мені дідом-кравцем з-під Золотоноші (село Білоусівка).

У цьому невеликому повідомленні – повага до авторитету Мартиновича як етнографа, знавця української минувшини та матеріальної культури.

У цій же статті В. Кричевський зауважує, що неврожай 1926 року примушував селян шукати засобів прожитку, який надавали зйомки у фільмі. Цим же роком датований лист Яворницького до П. Мартиновича (10.02.1926, Катеринослав-Краснодар(?)) проливає світло на цікавий факт: Мартинович хотів цього ж року передати свій етнографічний матеріал до Академії Наук за умови щомісячної оплати за це в розмірі 30-ти карбованців. Яворницький, знаючи, що в Академії грошей немає, тут же запропонував Мартиновичу такі умови від свого, краєвого музею в Катеринославі. Він запросив Мартиновича до Катеринослава з його етнографічним матеріалом, якщо не вийде приїхати – надіслати поштою для розгляду музейною радою. Мабуть щось не складалося, або Мартинович передумав, бо врешті-решт його етнографічні матеріали таки опинилися в Києві в Академії наук (нині – в ІМФЕ ім. М. Рильського). Остання прижиттєва виставка П. Мартиновича відбулась у Харкові 1933 року, а в грудні того ж страшного 33-го Мартиновича не стало.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сластьон О. Мартинович. Спогади. Харків, 1931, «Рух»
2. Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок, М., «Искусство», 1989, с.29
3. Крамской И. Н. Письма. Т.1 Л.-М., 1937
4. Поспелов Г. Г. О концепциях артистизма и подвижничества в русском искусстве XIX – нач. XX. Сов. Искусствознание //, 81, вып. 1. М., 1982 с. 147, 148, 154
5. Рогинская Ф. С., там же, с.337
6. Карпова Т. Иван Крамской. «Белый город», М., 2000.

С. О. ІВАНЕНКО

**ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯ
ДМИТРА ПЕТРОВИЧА ГОРДЄЄВА
(СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ)**

На сьогоднішній день насущним питанням сучасної мистецтвознавчої науки є дослідження історії харківської мистецтвознавчої школи та осмислення спадку її представників. Останнім часом побачили світ праці, в яких головну увагу приділено вивченню життя і творчості Є. Рєдіна (1963–1908), Ф. Шміта (1977–1937), С. Таранушенка (1889–1976). Дмитро Петрович Гордєєв (1889–1968) – яскравий представник харківської мистецтвознавчої школи 1920-х–30-х років, який заклав підвалини її розвитку, здійснив значний внесок до українського мистецтвознавства, не оцінений по достоїнству і по сьогодні. Однак, за виключенням поодиноких згадок та відомостей, які носять характер повідомлення, його життєвий та творчий



*Дмитро Гордєєв
1933–1936 рр.*

шлях по досі лишався поза увагою дослідників. Тому практично відсутня реконструкція творчого життя, залишаються не висвітленими важливі етапи його наукової роботи, не визначена роль його спадщини в контексті розвитку українського мистецтвознавства першої половини ХХ століття. Вказані проблеми чекають на термінове розкриття. В межах даної публікації здійснимо спробу реконструкції життя видатного харків'янина.

Дмитро Петрович народився у Харкові 8 листопада 1889 року в інтелігентній родині. Батько, Петро Андрійович, був заслуженим професором Харківського Ветеринарного Інституту, а мати, Єлизавета Дмитрівна, – вчителькою російської мови та словесності [9, с. 1]. В родині було двоє дітей.

Старший – Дмитро, і молодший – Богдан, який займався образотворчим мистецтвом і, головним чином, був поетом, відомим в колах харківської інтелігенції під псевдонімом Божидар [19]. Початкову освіту Дмитро отримав у школі Дружкової, після чого вступив до 3-ї харківської гімназії, яку закінчив 1908 р. Увесь цей час він займався образотворчим мистецтвом: протягом 1905–1906 рр. навчався малюнку в художника Дмитрієва; з 1907 р. був зарахований у відділ гіпсових орнаментів Харківської міської школи рисунку та живопису [9, с. 1]; паралельно навчався у Д. Безперчого (1825–1913), який викладав малюнок у 3-й гімназії; від 1908 р. відвідував студію Є. Агафонова (1886–1955), де почав займатися живописом. Саме в ті роки, слухаючи лекції Є. Рєдіна, у нього виникла серйозна зацікавленість історією мистецтва.

Після закінчення гімназії за волею батька Д. Гордєєв вступає на природниче відділення фізико-математичного факультету Харківського університету. Втім, зацікавленість образотворчим мистецтвом (переважно живописом) спонукала його менш ніж через рік перейти вчитися на кафедру теорії та історії мистецтва при історико-філологічному факультеті того ж університету, де крім практичних занять слухав лекції з історії візантійського, західноєвропейського та давньоруського мистецтва. Навчався Д. Гордєєв переважно у проф. Ф. Шміта, що «сприяло правильній орієнтації у процесі вивчення пам'яток мистецтва. Аналізуючи оригінали пам'яток мистецтва, він розумів, що надалі це дасть йому змогу оцінити їх місце у розвитку історії мистецтва» [1, с. 382].

Активно працювати в галузі історії мистецтва Д. Гордєєв починає з 1913 р., коли по закінченню університету з дипломом I ступеню молодий науковець був залишений Ф. Шмітом при кафедрі теорії і історії мистецтва асистентом для здобуття наукового звання [10, с. 8]. У цьому ж році за представлений конкурсний твір на оголошену на факультеті тему – «Деїсус у візантійському і російському мистецтві» (співавтор В. Третьяков) отримав велику золоту медаль. На цю роботу проф. Ф. Шміт дав позитивний відзив, у якому зауважив, що в ній представлений та осмислений самостійно зібраний матеріал, подане власне визначення терміну «деїсус», вміщені цінні для наукового світу висновки [18, с. 1–4]. Відтоді визначається основний напрямок досліджень Дмитра Петровича, пов'язаний з вивченням мистецтва православних країн візантійського світу. Зазначимо, що як історик мистецтва Д. Гордєєв часто виступав з публічними лекціями, зарекомендувавши себе талановитим оратором (в Архітектурно-Будівельному відділі Харківського відділення Російського технічного Товариства, у Товаристві Харківських художників, в Літературно-Художній секції Харківського Педагогічного Товариства, у Харківському Товаристві «Союз Мистецтв», в Лебединському Товаристві Любителів Красних Мистецтв) [9, с. 2–3].

Від студентських років Дмитро Петрович вів активне мистецьке життя:

керував початківцями в художній майстерні, брав участь у різних виставках картин, працював викладачем в міській художній школі та художніх студіях міста [6, с. 16]. У 1909 р. Д. Гордєєв став учасником виставки картин студії «Голуба лілія», але, на жаль, нами поки що не знайдені відомості про виставлені ним твори [11, с. 1]. 1912 р. за його ініціативою, підтриманою С. Щербаковим, К. Сторожниченком та С. Польовим, в Харкові було утворено групу «Будяк», яка відокремилась від «Голубої лілії». За твердженням Л. Савицької, організована група не робила епатажних жестів і публічних декларацій та «орієнтувалася на художні новації широкого стилістичного діапазону» [4, с. 297]. Крім того Д. Гордєєв вів активну суспільно-наукову діяльність. Зокрема, з автобіографії нам відомо, що в молоді роки він працює в Харківському єпархіальному церковно-археологічному Товаристві, де виконує обов'язки зберігача фондів музею, є членом Комісії з реєстрації та обстеження старожитностей (відповідав за пам'ятки українського мистецтва). За дорученням Комісії здійснив ряд поїздок для обстеження та збирання монументальних портативних пам'яток для фондів музею [5, с. 16]. В той же час неухильна життєва активність дозволяла молодому мистецтвознавцю викладати курс історії та теорії мистецтва в гімназії ім. Д. Оболенської та в художній школі [5, с. 15]. Паралельно з усім вищезазначеним працював в Харківському Товаристві Любителів Природи (організації краєзнавчого типу).

Протягом усього життя Дмитро Петрович був активним учасником різноманітних заходів, спрямованих на збереження художніх пам'яток мистецтва. Зокрема, у 1912 р. Д. Гордєєв спільно з групою харківських художників та мистецтвознавців вживав заходів проти руйнувань, пов'язаних з перебудовою головного корпусу Харківського Університету [1, с. 382].

Кар'єрний злет Д. Гордєєва був доволі стрімким. Буквально за три роки він досяг значного підвищення: від молодшого асистента кафедри до зберігача фондів Університетського Музею Красних Мистецтв і Старожитностей [9, с. 2]. Відмітимо, що працюючи на посаді зберігача фондів він доповнив колекцію Університетського Музею предметами декоративно-ужиткового мистецтва, давньоукраїнські ікони та дерев'яної церковної скульптури [1, с. 384]. В ці роки Д. Гордєєв працює у напрямку польових досліджень українського мистецтва поруч із проф. Ф. Шмітом. Зокрема, у 1914-1916рр. з метою обстеження пам'яток українського мистецтва брав участь в науковій експедиції до Києва, Харкова, Лебедина [10, с. 9], з метою обстеження пам'яток в оригіналах, та вивчення фондів бібліотек були реалізовані поїздки до Петербургу та Москви [5, с. 17]. Відтак, в цей період Дмитро Петрович розпочав активну діяльність з вивчення теоретичного дослідження мистецьких творів та дослідження і збереження пам'яток архітектури. Як свідчить сам Д. Гордєєв, перші його наукові друковані праці були присвячені архітектурним пам'яткам Харкова, колекціям історичних

реліквій, окремим старовинним речам [8, с. 2]. Зацікавленість мистецтвом візантійського світу привернула увагу молодого науковця до давніх грузинських та вірменських архітектурних пам'яток. Протягом 1916–1917 рр. було здійснено ряд поїздок на Кавказ, метою яких було вивчення пам'яток мистецтва, опрацювання літератури та, безперечно, науково-дослідна робота. Саме в цей період, після захоплення живописом і архітектурою вірменських та грузинських храмів, науковець почав працювати над вивченням та дослідженням першоджерел з історії середньовічного мистецтва Грузії та Вірменії. Так, в 1917 р. відбулася експедиція Д. Гордєєва (сумісно з С. Таранушенком) до Ахалцихського повіту з метою дослідження настінних розписів у Сапарі, Чуле і Зарзмі, а також проведена наукова робота на розкопках в городищі Ані, яка відбулася під керівництвом академіка М. Марра. Результати вивчення церкви Григорія Просвітителя та його стінопису, викладені у відповідному звіті [5, с. 17].

Восени 1917 року Д. Гордєєва, за рекомендацією сходознавця М. Марра, Російською Академією Наук було обрано ад'юнктом Кавказького Історико-Археологічного Інституту (KIAI) в Тифлісі, що сприяло безпосередньому розвитку стосунків між кавказькими та українськими вченими. Крім того, він також брав активну участь у заходах, спрямованих на охорону пам'яток старовини [5, с. 5-17]. З цього часу розпочинається період, який відзначається великою різносторонністю. За дорученням KIAI Д. Гордєєв здійснив ряд важливих поїздок в різні місцевості Кавказу задля обстеження, вивчення та фіксації розкиданих по країні мистецьких пам'яток старовини. Так, наприклад, у 1917 р. під його керівництвом було реалізовано експедицію в Месію, в 1919 р. – в Західну Грузію (переважно Мегрелію), де він вивчає пам'ятки мистецтва у Мартвільському монастирі, атеонському «Сіоні» та Кахетії. У вказаних відрядженнях Д. Гордєєв спільно з Ш. Аміранашвілі, М. Калашниковим, Г. Чубиновим, Л. Меліксет-Бековим проводить обміри архітектурних споруд та досліджує церковний настінний розпис. Впродовж 1920 р. мистецтвознавець досліджує настінний розпис базилики в Мг'віме, проводить обміри будівель в Гарті і Бетіємі, Урбнській базиліці та Русі. 1922 р. було здійснено експедицію до Мцхетського району [1, с. 388-391]. Вклад дослідника в мистецтвознавчу науку був достойно оцінений в грузинських наукових колах, і з 15 вересня 1922 р. науковець став дійсним членом KIAI [5, с. 17]. Задля більш повного розкриття образу Д. Гордєєва–науковця зазначимо, що, крім роботи в KIAI, протягом 1920-х він обіймав посади бібліотекаря, завідуючого кабінетом мистецтв, вченого секретаря, помічника замісника директора, відповідального редактора видань KIAI тощо. Окрім того, він очолював кафедру історії мистецтва в Закавказькому Університеті в Тифлісі [9, с. 5].

Всеохоплюючі інтереси Д. Гордєєва дозволяли йому протягом 1920-х одночасно бути дійсним членом кількох поважних Товариств: Кавказького

відділу Російського Географічного Товариства, Всеукраїнського Археологічного Комітету Української Академії Наук, Кавказького Відділу Московського Археологічного Товариства Грузинського Товариства Історії і Етнографії (Тифліс), Товариства обстеження та вивчення пам'яток Азербайджану (Баку), Абхазького наукового Товариства (Сухумі), Товариства Любителів Давньої Писемності та Мистецтва (Ленінград), клубу місцевих туристів Аджаристану (Чака-Цихіс-дзир), членом наукових Рад Слобідської України ім. Г. Сковороди та діючим членом ВУНАВ [10, с. 8-11]. Завзята науково-методична робота спонукала до активної дослідницької діяльності. Зокрема, у 1920-ті роки під час одного відрядження Д. Гордєєва до печерних монастирів (Давид-Гаредж) він знайшов, вивіз до Тифлісу та ввів до наукового обігу засипані при гасінні пожежі залишки рукописної бібліотеки Лаври [10, с. 10]. Все це дає підстави ствердити, що у 35 років Д. Гордєєв належав до когорти провідних фахівців-мистецтвознавців. Характеризуючи наукову діяльність Дмитра Петровича тих часів Ф. Шміт стверджує: *«...Д. Гордєєв є в даний час одним з найбільш енергійних дослідників художніх пам'яток. За несприятливих обставин Д. Гордєєв вже кілька років проводить самостійну науково-дослідницьку роботу в Грузії, і його робота дала вже блискучі результати. Я вважаю, що було б вкрай необхідно відновити і офіційно оформити зв'язки Д. Гордєєва з рідним йому Харковом для того, щоб оживити тут певним чином занепавшу за останні два роки роботу у сфері мистецтвознавства»* [3, с. 120 – 121]. Відтак, 1926 р. науковця було запрошено очолити Харківську Секцію Київської кафедри мистецтвознавства, яку він суміщав із службою в KIAI [3, с. 120-121].

В Харкові Д. Гордєєв продовжує займатися дослідженням пам'яток мистецтва, проводить їх ретельний аналіз та друкує наукові праці. За провідний науковий інтерес обирає визначення зв'язків мистецтва «України домонгольської доби» з мистецтвом Візантії та близького Сходу [15, с. 1]. В Україні мистецтвознавець продовжує вести активну творчо-дослідну діяльність: одночасно був дійсним членом правління Всеукраїнської Асоціації Сходознавства, викладачем Кавказької Комісії при Всеукраїнському Археологічному Комітеті УАН, членом музейних Рад у Харкові (Державного художньо-історичного музею Українського мистецтва, Музею Слобідської України), членом Інституту матеріальної культури УРСР [9, с. 4], а також членом Українського Комітету охорони пам'яток культури [1, с. 398]. Вказана діяльність в межах України дає підстави нам ствердити, що він був базовою цеглиною у формуванні сходознавчої лінії харківського мистецтвознавства.

Наприкінці 1928 р. під керівництвом проф. Д. Гордєєва при ВУАН розпочинає роботу комісія кавказознавства, своєрідним звітом якої став її перший збірник «Ars Caucasica» [1, с. 397]. Зауважимо, що одночасно із

збірником «Ars Caucasica» готувалася до виходу в світ збірка «Мистецтвознавство», котрій судилося стати межею, за якою відбулися зміни в ніби налагодженому житті науковця.

З 1930 р. Д. Гордєєв працює у нововідкритому Українському Інституті Сходознавства, у якому являється дійсним членом та членом Президії Інституту [6, с. 12–13]. У відзиві про його наукову діяльність академік М. Марр (1865–1934) рекомендує його як «вченого-дослідника (не з групи початківців, а з основної), організатора, як людину обов'язку, незрівнянно-го по старанності у своїх стосунках із закладом (KIAI), з його керівником, а також з товаришами по роботі, оскільки інтересам спільної праці він віддається повністю, до самопожертвування, а наполегливість його знає меж лише в досягненні поставленої мети» [17, с. 1–2]. Характеризуючи праці Д. Гордєєва академік М. Марр стверджує, що його роботи, які «замкнені за тенденцією в межах формального учення, відзначаються головним чином багатством, різносторонністю спостережень та чіткістю типологічних вимог у визначенні пам'яток» [17, с. 2]. Разом з тим М. Марр зауважує, що дослідник володів письмом та елементами грузинської мови в межах необхідності для свідомого обліку грузинських текстів, що з'являються на пам'ятках, які він вивчає. На цих підставах М. Марр рекомендує Д. Гордєєва на будь-яку відповідальну посаду за його фахом як «корисного та енергійного працівника, оскільки в тій чи іншій мірі він буде сприяти діловій сфері дослідницьких праць українських вчених і KIAI...» [17, с. 2].

Травень 1930 р. для був дуже активним через постійні відрядження та експедиції. Тоді науковець досліджує Олексіївську фортецю, на місці якої незабаром мали збудувати дорогу [1, с. 398]. З 28 травня по 6 червня він знаходився у відрядженні в Києво-Печерській Лаврі, де досліджували пам'ятки та настінні розписи. Результатом проведених ним робіт було написання доповідей: «К вопросу о привлечении кавказских материалов при изучении наших памятников великокняжеской и монгольской эпох» та «Деякі спостереження щодо схеми розпису церкви Спаса на Берестові» [8, с. 13]. На 1930 р. у мистецтвознавця було близько 50 друкованих праць – дослідження, статті, резюме, доклади та рецензії, які стосуються питань, пов'язаних як з пам'ятками мистецтва і старовини України та північної Росії, так і Кавказу [6, с. 13]. Як результат, 1933 р. наказом Російської Академії Наук Д. Гордєєва було обрано старшим науковим співробітником Кавказької Філії Академії Наук СРСР. З цього ж року він починає працювати у відділі Охорони Пам'яток Культури Управління у справах мистецтв Грузинської РСР [9, с. 1–3].

Мало вивченим етапом життя Д. Гордєєва є період його викладацької роботи на кафедрі історії мистецтв в Харківському художньому інституті, коли академією керував А. Комашка. Зі слів Д. Гордєєва відомо, що він у вказаному інституті почав викладати з 1930 р., прийнявши від професора

В. Зумера курс всесвітньої історії мистецтва та від С. курс історії українського мистецтва. В ХХІ Д. Гордєєв активно займався науково-методичною роботою [14, с. 2–3]. У пояснювальній записці до програми з українського мистецтва він заявляє: «на підставі вивчення мистецтва минулих діб курс повинен допомогти студентові правильно орієнтуватися і в новому, і в сучасному мистецтві, а також визначити відповідні історико-культурні та специфічно-мистецькі моменти для формування пролетарського стилю» [14, с. 1–3].

На початку 1930-х рр. мистецтвознавча наука продовжувала плідно розвиватися, науковці працювали, не передбачаючи небезпеки. Однак, протягом жовтня 1933 р. було заарештовано майже всю Секцію Київської кафедри мистецтвознавства. Д. Гордєєва заарештували в Тифлісі на вимогу ДПУ УРСР, звинувативши в тому нібито він ще з 1926 р. був членом контрреволюційної організації наукових і музейних працівників, а точніше – членом так званого російсько-українського фашистського блоку, який ставив собі за мету повалити радянську владу в Україні за допомогою нацистів [2, с. 17]. Матеріали даної справи є достатньо оприлюдненими [16]. Вкажемо лише, що Судовою Трійкою при Колегії ДПУ УРСР науковця було засуджено та позбавлено волі на 5 років з відбуванням покарання у Байкало-Амурському ІТЛ НКВС [2, с. 24].

Відбуваючи покарання Д. Гордєєв займався творчою роботою – працював художником типолітографії Управління Бамтабу, очолював виставки, проявив себе як декоратор. Завдяки добросовісній роботі 26 липня 1936 р. його було «звільнено з концтабору повноправним громадянином СРСР з видачею паспорта на місці звільнення» [13, с. 1–2].

Після відбування терміну покарання Д. Гордєєв, не маючи можливості їхати до Харкова, повернувся до Грузії, де на той час проживала його родина. Нове життя розпочав з викладацької роботи. У 1936–1937 навчальному році він працював викладачем креслення і малювання у Кутаїській (російській) десятирічці [7, с. 1]. Втім, 1938 р. НКВС Грузії надіслало до НКВС України листа: «...В Тбілісі прибув на проживання раніше судимий Гордєєв...Просимо терміново вислати на нього компрометуючі матеріали з метою взяти в активну розробку...» [3, с. 96]. З 1937 р. Д. Гордєєв знову веде звичне для нього активне наукове та суспільне життя – працює штатним мистецтвознавцем-консультантом, а пізніше старшим інспектором Відділу з Охорони пам'яток архітектури і матеріальної культури Управління архітектури при Раді Міністрів Грузинської РСР та консультантом ряду тбіліських музеїв [7, с. 1]. З кінця 30-х та протягом 40-х рр. Д. Гордєєв бере участь у багатьох відповідальних заходах. Зокрема, у 1937–1940-х рр. був учасником Цалкінської експедиції (в ролі художника з частковою обробкою добутих матеріалів для виставки та видавництва). 1941 року як член Спілки архітекторів Грузії був направлений в райони, які межува-



С. Таранушенко і Д. Гордєєв

ли з турецьким кордоном, для фіксації пам'ятників давнього зодчества, де він створював рисунки та брав участь в обмірах пам'яток Уравельська Агара, Тиселі, Біеті-Самцхійське тощо. Не менш важливим було проведення масштабних та відповідальних робіт по обліку і реєстрації пам'яток давньогрузинської культури задля складення їх порайонних списків [7, с. 1–2].

Відзначимо, що Д. Гордєєв був виділений Відділом з Охо-

рони пам'яток на договірну роботу для виконання відповідального наукового завдання – складення списків, анотованої картотеки та алфавітного покажчика до неї з нанесенням на карту штучних сховищ Грузинської РСР, за винятком Абхазії. Це завдання було завершено ним у 1943 р., в результаті чого були надані найбільш повні на той час відомості археологічних пам'яток-сховищ з урахуванням їх будівництва та архітектурних особливостей. В характеристиці Д. Гордєєва 1943 р., наданій його співробітником Д. Ломадзе, стверджується, що основна робота по проведенню всіх наукових заходів і по ремонтно-реставраційним роботам ведеться під керівництвом проф. Д. Гордєєва, який є одним з найкрупніших спеціалістів з грузинського мистецтва [17, с. 4]. Дані результати роботи мистецтвознавця являють цінну наукову працю [7, с. 1–3].

З 6 січня 1948 р. Д. Гордєєв працює штатним співробітником в музеї «Метехи», в Російському Музеї мистецтв Грузинської РСР, де до виходу на пенсію (1964 р.) обіймав посаду старшого наукового працівника. З 30 червня 1950 р. науковець став членом Всесоюзного товариства з розповсюдження політичних та наукових знань по суспільству Грузинської РСР [16, с. 1–3]. Згодом, з 6 лютого 1956 р., Д. Гордєєв стає членом Союзу радянських художників Грузії по секції художніх критиків [12, с. 5]. З нагоди 40-річчя Великої Жовтневої революції за довголітню та бездоганну працю Д. Гордєєва було нагороджено Почесною грамотою Міністерства культури ГРСР.

5 вересня 1958 р. відновилася справедливість – сумнозвісну «справу» було переглянуто Президією Харківського обласного суду. Постанову Судової трійки від 1934 р. переглянуто, справу припинено за відсутністю ознак злочину, а науковців реабілітовано. Фальсифікаторську суть цього процесу визнала комісія, котра реабілітувала невинно покараних [3, с. 12]. Лише тоді усім фігурантам тієї справи було дозволено постійно проживати в Україні. Проте жоден з них до Харкова вже не повернувся.

Лише 1960 року Д. Гордєєв був у Києві, де зустрівся з С. Таранушенком. Наприкінці життя Дмитро Гордєєв постійно хворів. Та не дивлячись на це, продовжував листуватися з товаришами, молодими дослідниками, даючи їм поради щодо ведення наукової роботи. У 1968 році в Грузії на 79 році життя обірвався його життєвий шлях.

Діяльність Дмитра Петровича Гордєєва є невід'ємною частиною історії українського та грузинського мистецтвознавства. На сьогодні подальше вивчення його життєвого і творчого шляху, осмислення наукової спадщини є одним з невідкладних завдань дослідників історії українського мистецтвознавства.

Секретно.	
Дело № 284	
Докладчик - Титов	
- 2 -	
ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПРЕЗИДИУМА ХАРЬКОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ГОР.ХАРЬКОВ 5 сс Президиум Харьковского областного Председателя М. Мирошниченко членов - Потапович, Турджанидзе, Сергиев с участием прокурора - Кулик рассмотрев дело по обвинению Гордеева Д. Иосифа Ярославича, Николаевича М. Таранушенко Степана Андреевича, Колотовского и Поплавского Олега Цеславовича по ст. 6 УССР, у с т а н о в и л: Постановлением судебной Тройки Кол февраля 1934 года осуждены Гордеев Дми рождения, профессор Харьковского художе Таранушенко Степан Андреевич, 1889 года Харьковского музея искусств в 5 годами ИТ Поплавский Олег Цеславович, 1903 г сотрудник Харьковского художественного Колотовский Павел Николаевич, 1904 ник Харьковского музея Украинского иску ковиды. Степано Ярослав Иванович, 1904 го сотрудник книжной палаты УССР в 5 годами и Постановлением той же тройки от 21 ма Николаевич Елена Александровна, 1892 г отделом Харьковского художественного м чения в ИТ условно, по обвинению в том участниками к/р организации "Русско-укра блока", проводили к/р деятельность, нап свержению Советской власти на Украине. В протесте ставится вопрос об отмене Тройки при Коллегии ГПУ УССР в отношении лиц за недоказанностью состава преступл Ознакомившись с материалами дела, о и заслушав заключение прокурора, тов. Ку протест, президиум находит, что протест удовлетворения по следующим основаниям:	И/р деятельность Гордеева, Таранушенко, Поплавского, Желтовского, Степенко и Никольской материалами дела не под тверждена. Обвинение всех этих лиц было основано на одних лишь некон кретных, им не правильных показаниях осужденных Гордеева, Поплав ского, Таранушенко и Дубровского. Желтовский, Степенко и Никольская вину свою отрицали. Осужденный Поплавский отказался от своих показаний еще в декабре месяце 1934 года, а будучи в порядке проверки передо прошел в 1936 году Поплавский, Гордеев и Таранушенко заявляли, что они никогда ни в какой н-р организации не состояли, к/р де ятельностью не занимались, а говорили себя и других осужденных в связи с незаконными методами ведения следствия. Несостоятельность обвинения указанных выше лиц подтвержда ется и тем, что допрошенные в 1936 году Зуммер Э.М., который являлся якобы одним из руководителей к/р Ленинградская организа ция и Бердманова, завербованная яком в свое время Гордеевым показали, что им ничего о к/р организации неизвестно, никогда они в ней не состояли и обвинение им в этом не предъявлялось. На гр. Демьянчука, Крымского, Шидта, Миллера, Бриде, Зарембовского, Нерядевского, Ироса, Антонова и др., которые проходили по показаниям осужденных, как соучастников к/р организации дело уже прекращено за отсутствием состава преступ ления. Как видно из материалов дополнительной проверки в УГБ при СН УССР никаких компрометирующих материалов на указанных лиц не имеется. В силу изложенного, президиум Харьковского областного суда руководствуясь Указом Президиума Верховного Совета СССР от 19 августа 1955 года П о с т а н о в и л: Протест прокурора Харьковской области удовлетворить. Постановление Судебной Тройки Коллегии ГПУ УССР от 24 фе ля 1934 года и 21 мая того же года в отношении Гордеева Дмитрия Петровича, Таранушенко Степана Андреевича, Поплавского Олега Цеславовича, Желтовского Павла Николаевича, Степенко Ярослава Ивановича, и Николаевич Елены Александровны отменить и дело производством прекратить за недоказанностью состава преступления. Председатель президиума Харьковского областного суда - Т.Мирошниченко Верно: Секретарь президиума  Отп. 6 экз. 1 экз. - УДА по 10 1 - дело 3 - неоплачено

ЛІТЕРАТУРА

1. Бельмега С. Дмитро Гордєєв – історик мистецтва // Хроніка-2000. – 1994. – Вип. 47–48. – С. 380 – 403.
2. Побожій С. «Жупани» справа № 1029 про процес над харківськими мистецтвознавцями / С. Побожій // Родовід, С. 17–25.
3. Побожій С. З історії українського мистецтвознавства / С. Побожій. – Суми: Університетська книга, 2005. – 184 С.
4. Савицькая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910 / Л. Савицькая. – Х.: Ексклюзив, 2003. – 353 С.
5. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп.1, спр. 215, 17 арк.
6. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 13, арк.12–13.
7. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 13, арк.1–3.
8. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 1, спр. 55, 13 арк.
9. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп.1, спр. 215, арк.1–5.
10. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 13, арк. 8–11.
11. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 12, арк. 1–3.
12. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 13, 5 арк.
13. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 13, 2 арк.
14. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 1, спр. 304, 51арк.
15. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 1, спр. 298, 1арк.
16. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 237, 3 арк.
17. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 265, 3 арк.
18. Шмит Ф. Отзыв о сочинениях на тему «Деисус в византийском и русском искусстве» // Записки императорского Харьковского университета. – Кн.1. – Типография и Литография М. Зильбербергъ, 1914. – С. 1–6.
19. Яськов В. Косарев. Синяковы. Хлебников.
<http://sp-issues.narod.ru/1/yaskov.htm>.

І. В. ЧЕРНІКОВА

Законодавче підґрунтя пам'яткоохоронної справи на Харківщині у другій половині 1920-х років

За умов здійснення політики українізації у середині 1920-х рр. потрібні були нові правові форми і методи охорони та використання історико-культурної спадщини. Законодавство з охорони пам'яток, що існувало протягом 1920–1925 рр., практично не задовольняло потреб та масштабів пам'яткоохоронної справи. Закони видавалися місцевими органами влади хаотично, частина з них була вже віджилою і не відповідала вимогам того часу. Найголовнішим недоліком законодавства УСРР першої половини 1920-х рр. стало те, що воно не охоплювало в цілому всіх тих заходів, які потрібно було реалізувати для збереження культурної спадщини. До того ж в умовах гострої економічної кризи виправданими вважалися використання цінних пам'яток за господарським призначенням і навіть їхнє розбирання на будівельний матеріал.

З урахуванням наведених фактів наукова громадськість УСРР на 1 і 2-му Пленумах Укрнауки у 1925 р. висунула питання про формування державного законодавства з питань збереження культурної спадщини та державної допомоги в цій справі. У результаті всі музеї УСРР були підпорядковані Головному науково-методичному управлінню науковими установами Народного комісаріату освіти УСРР (Укрнаука). Зважаючи на те, що музейні установи в той час виконували провідну пам'яткоохоронну функцію, відповідно протягом 1925 – 1929 р. всю організаційну й поточну роботу з охорони пам'яток історії та культури координувала також Укрнаука [1, с. 10].

Крім цього, розгортання пам'яткоохоронного руху на місцях вимагало появи закону, який би визначав державні норми, правила й обов'язки пам'яткоохоронних інституцій. Улітку 1925 р., з урахуванням досвіду РСФРР та його адаптацією до місцевих умов, проект закону подали до РНК УСРР. Після численних детальних доповнень та проробок закону в законодавчих інстанціях постановою ВУЦВК та РНК УСРР від 16 червня 1926 р. «Про пам'ятки культури та природи» була створена ґрунтова законодавча база всіх напрямів пам'яткоохоронної справи [2, с. 531–538]. На підставі цієї постанови був заснований спеціальний інститут Крайових інспекторів з охорони пам'яток культури й природи в Харкові, Одесі, Києві та Дніпро-

петровську [3, арк. 3]. До того ж зазначена постанова оголошувалася на зміну декрету РНК УСРР від 3 квітня 1919 р. «Про передачу історичних та мистецьких коштовностей до відання НКО» і постанови РНК УСРР від 31 травня 1924 р. «Про охорону старогрецької колонії Ольвії»; на скасування декрету РНК УСРР від 11 березня 1921 р. «Про купівлю для державних музеїв у приватних осіб музейних коштовностей», постанови РНК УСРР від 24 жовтня 1922 р. «Про заходи запобігання вивозу за кордон речей музейного значення», постанови РНК УСРР від 26 грудня 1922 р. «Про музейні коштовності», Кодексу законів про Народну освіту УСРР. Це свідчило про появу комплексного закону щодо збереження культурної спадщини, який значно полегшував роботу пам'яткоохоронців, надавав їхній діяльності державного статусу. ВУЦВК і РНК УСРР вирішили затвердити «Положення про пам'ятки культури і природи», яке виконувало основну функцію закону [4, арк. 205].

Згідно з «Положенням», пам'ятки культури і природи, що мали наукове, історичне або мистецьке значення, перебували у загальному віданні НКО УСРР і його місцевих органів. На НКО УСРР покладалися такі функції пам'яткоохоронного змісту: розроблення відповідних законопроектів і їхнє подання на затвердження законодавчим установам; уживання заходів щодо зосередження пам'яток культури і природи на території УСРР; організація експедицій з метою дослідження пам'яток; організація науково-археологічних розкопок та видання дозволів на їхнє проведення на місцях; розглядання справ про ревізії пам'яток; догляд за якістю утримання пам'яток держорганізаціями, громадськими осередками та приватними особами; уживання заходів щодо усунення недбайливого ставлення до пам'яток; реєстрація пам'яток історії та культури всеукраїнського значення, керування реєстрацією пам'яток місцевого значення; розподілення пам'яток за категоріями; складання планів наукових досліджень і вивчення пам'яток; пропаганда та популяризація пам'яток серед населення; видача дозволів на перевезення, продаж або придбання пам'яток; інструктаж підвідомчих установ у справі охорони пам'яток; уживання заходів з їхнього ремонту та реставрації; догляд за виконанням установлених правил у справі торгівлі антикварно-мистецькими речами і взагалі пам'ятками культури [4, арк. 205–205 зв.].

Також у «Положенні» значна увага приділялася питанню реєстрації пам'яток культури. Зокрема, пам'ятки історичного та мистецького значення розподілялися за своїм значенням на дві категорії: місцеві та республіканські. Усі пам'ятки місцевого значення підлягали реєстрації в місцевих органах НКО, а республіканські пам'ятки, відповідно, фіксувалися у НКО УСРР. Передбачалося, по можливості, встановити точний перелік пам'яток культури, що мали підлягати реєстрації [4, арк. 205 зв.].

У червні 1926 р. уряд радянської України оголосив закон «Про захист історичних пам'яток і визначних місць природи» [2, с. 531–538.]. Усі відомі

пам'ятки вносилися до державного реєстру й класифікувалися як пам'ятки загально-республіканського або місцевого значення. Перебудови або руйнування реєстрових пам'яток дозволялося робити тільки за згодою НКО.

На жаль, наприкінці 1920-х рр. позитивний характер культурного та суспільно-політичного життя в Україні став змінюватися на гірше. С. А. Таранушенко у своєму лекційному виступі в УКОПК 13 травня 1929 р. зазначав, що «...основне завдання, яке стоїть перед дослідниками архітектури, звичайно, полягає в тому, щоб встановити основні закони для архітектурних пам'ятників» [5, арк. 4]. Пам'яткоохоронець уважав наявність чіткого закону зі збереження культурної спадщини запорукою успішності всього пам'яткоохоронного процесу.

У постанові Колегії НКО «Про стан та завдання охорони пам'яток природи та культури» від 10 жовтня 1931 р. констатувалося, що «стан роботи в галузі виявлення, вивчення й охорони пам'яток природи і культури на сьогоднішній день незадовільний; всупереч чинному охоронному законодавству за останні роки була низка неприпустимих нищень пам'яток культури й природи так з боку деяких урядових органів, як і громадських організацій та приватних осіб...» [6, с. 1]. З метою врятування пам'яток Колегія НКО просила уряд поповнити карний кодекс УСРР статтею про покарання за знищення пам'яток культури.

Зважаючи на ідеологічні умови того часу, законодавство осторонь залишало культові пам'ятки. Але ентузіасти пам'яткоохоронної справи, порушуючи ідею заборони та нищення культових пам'яток, зібрали певний реєстр, складений на підставі: [7, арк. 34-36].

Таблиця 1. *Перелік культових пам'яток історії та культури, що знаходилися на території Харківщини у 1932р.*

м. Харків			
№ п/п	Назва	Релігійна орієнтація	Місцезнаходження
1	2	3	4
1	Успенська	Староапостільська	м. Харків, вул. Заїківська
2	Трьохсвятський собор	Синодальна	м. Харків, вул. Заїківська
3	Спасо-Преображенська	Синодальна	вул. Жовтневої революції
4	Кафедральний собор	Синодальна	майдан Карла Маркса
5	Петропавлівська	Синодальна	Журавлівка
6	Озерянська	Синодальна	Холодна Гора
7	Казанська	Синодальна	Лиса Гора
8	Івано-Предтеченська	Синодальна	Основа
9	Всіхсвятська	Синодальна	Холодна Гора
10	Новотроїцька	Патріарша	вул. Конторська
11	3-я Єврейська Моле́льня	Єврейська	вул. Мордвинівська, 15
12	Івано-Усекновенська	Собор Єпископа Укр.	вул. Артема, 58
13	Вірмено-Григоріанська	Вірменська	вул. Чернишевська, 5
14	Владично-Богородична	Патріарша	с. Новоселівка
15	Синагога Ашкінадзе	Єврейська	вул. Мордвинівська, 15

16	Римсько-католицька	Католицька	вул. Гоголя, 2
17	Воскресенська	У.П.Ц.	Майдан Урицького
18	6-а Єврейська Моеленья	Єврейська	вул. Мордвинівська, 15
19	Мусульманська мечеть	Давньоєгипетська	вул. Ярославська, 33
20	Євангельсько-лютеранська	Католицька	вул. Гоголя, 2
21	Міщанська синагога	Єврейська	вул. Громадянська
22	Адвентистів 7-го дня	Адвентистська	с. Новоселівка
23	Євангелійська християнська	Християнська	пер. Кашенський, 14
24	Бабтиська	Бабтиська	Тополева, 13
25	Бабтиська	Бабтиська	вул. Виробнича, 11
26	Бабтиська	Бабтиська	вул. Червоновеселкова, 36

Приміська смуга м. Харкова

27	Трьохсвятительська	У.П.Ц.	с. Вільшани
28	Покровська	У.П.Ц.	с. Вільшани
29	Різдва Богородиці	У.П.Ц.	с. Мерефа
30	Успенська	Патріарша	с. Солоницівка
31	Миколаївська	Патріарша	с. Вільшани
32	Миколаївська	Патріарша	с. Григорівка
33	Христо-воздвиженська	Патріарша	с. Черкаська Лозова
34	Покровська	Патріарша	с. Коротичі
35	Покровська	Патріарша	с. Безлюдівка
36	Вознесенська	Патріарша	м. Люботин
37	Воскресенська	Патріарша	с. Хорошево
38	Катеринінська	Патріарша	с. Комарівка
39	Василівська	Патріарша	с. Пісочин
40	Миколаївська	Патріарша	с. Жихар
41	Успенська	Патріарша	с. Сороківка
42	Архангела Михайла	Патріарша	с. Кірсаново
43	Григорівська	Патріарша	с. Велика Данилівка
44	Софіївська	Патріарша	с. Олексіївка
45	Івано-Богословська	Патріарша	с. Безруки
46	Миколаївська	Патріарша	с. Солоницівка
47	Вознесенська	Патріарша	с. Рогань
48	Воскресенська	Патріарша	с. Вільшани
49	Миколаївська	Патріарша	с. Дергачі
50	Дмитріївська	Патріарша	с. Васищево
51	Миколаївська	Патріарша	с. Мерефа
52	Івано-Предтеченська	Патріарша	с. Озорянка
53	Миколаївська	Патріарша	с. Циркуни
54	Преображенська	Патріарша	с. Лідне
55	Введенська	Патріарша	с. Артемівка
56	Покровська	Патріарша	с. Поливне
57	Миколаївська	Патріарша	с. Руська Лозова
58	Костянтино-Сленинська	Синодальна	с. Мала Данилівка
59	Миколаївська	Синодальна	с. Гийовка
60	Архангела Михайла	Синодальна	с. Пересічне
61	Староапостільська	Старослов'янська	с. Березівка

Отже, законодавчим аспектам збереження історико-культурної спадщини Харківщини приділялася чимала увага з боку державних органів. Поява законодавчих актів відповідної спрямованості свідчить про початок більш відповідального ставлення радянського уряду до пам'яток історії та культури.

У середині 20-х рр. XX ст. на хвилі «українізації» розгорнулася велика робота зі створення законодавчих основ з виявлення, наукового вивчення, дослідження, реставрації та охорони національних пам'яток. Цей процес не був позбавлений певних недоліків та негараздів, викликаних суперечливим ставленням державного уряду до ідеї збереження національної культурної спадщини та ідеологічними чинниками. Тому найчастіше законодавчі акти про пам'ятки в середині 1920-х рр. не відрізнялися вимогливістю та продуманістю. Крім цього, це законодавство не було закріплене актами загального характеру, що значно ускладнювало пошук коштів на збереження пам'яток. Але поява законодавчого підґрунття пам'яткоохоронної справи поставила цю галузь культурного будівництва на якісно новий рівень.

Сформована законодавча база пам'яткоохоронної справи стимулювала перехід до кардинально нового етапу охорони, вивчення і використання пам'яток історії та культури на Харківщині, сприяла розгортанню пам'яткоохоронного руху у регіоні, згуртуванню науковців та громадськості навколо ідеї охорони, вивчення та історичного використання пам'яток.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дубровський В. Історично-культурні заповідники та пам'ятки України / В. Дубровський. – Харків: Державне видавництво України, 1930. – 76 с.
2. Про пам'ятки культури й природи // Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України. – 1926. – Ч. 32–33. – арт. 259. – С. 531–538.
3. Державний архів Харківської області (ДАХО). – Ф. Р – 845, оп. 3, спр. 1031.
4. Державний архів Полтавської області (ДАПО). – Ф. Р – 2068, оп. 1, спр. 304.
5. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського НАН України (ІР НБУВ). – Ф. 278, од. зб. 1373.
6. Про стан та завдання охорони пам'яток природи та культури // Бюлетень НКО. – 1931. – № 56. – арт. 668. – С. 1–2.
7. ДАХО. – Ф. Р – 408, оп. 8, спр. 1913 г.

В. Д. Холодок

ОХОРОНА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ ПРІОРИТЕТ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Постановка проблеми. Культурна спадщина є безцінним надбанням народу, надійною основою створення і розбудови української державності, фундаментом, на якому будується і формується національна самосвідомість, історична пам'ять, патріотизм нації.

Збереження і примноження культурних цінностей належать до пріоритетних напрямів політики держави у сфері культури. Відповідно до ратифікованих Верховною Радою України міжнародних конвенцій охорона культурної спадщини є міжнародно-правовим зобов'язанням нашої держави перед світовою спільнотою.

Метою даної статті є дослідження сучасного стану, особливостей, проблем і пріоритетів реалізації державної політики у сфері збереження та охорони культурної спадщини.

Аналіз останніх публікацій. Охорона культурної спадщини розглядалася науковцями переважно в галузевому аспекті: історичному, археологічному, архітектурному, правовому тощо. Вагомий внесок у дослідження теоретико-методологічних засад та вивчення окремих аспектів державного управління розвитком культури у сучасних умовах внесли такі українські вчені як М. Бірюкова, В. Борщевський, О. Ваганова, В. Горський, О. Гриценко, І. Дзюба, В. Карлова, М. Кашуба, В. Ковалевський, В. Лісовий та ін. Історико-теоретичні засади українського пам'яткознавства знайшли відображення в роботах С. Заремби, В. Акуленка, В. Борейко, В. Горбик, Т. Катаргіної, Т. Курило, П. Толочко та ін. Правові аспекти охорони культурної спадщини в Україні ґрунтовно вивчали В. І. Акуленко, Т. В. Курило, Т. Г. Каткова, А. А. Гапієнко, С. В. Гаврилюк, Є. С. Ярошенко та ін. При цьому ще мало висвітленими залишаються питання комплексного розгляду державної системи охорони культурної спадщини, що є надзвичайно важливим в умовах розвитку та становлення демократичної правової держави.

Виклад основного матеріалу. До основних стратегічних пріоритетів культурної політики таких міжнародних організацій як ЮНЕСКО і Рада Європи належить культурна самобутність як сукупність неповторних і неза-

мінних цінностей, традицій і форм вираження народу, за допомогою яких він репрезентує себе у світовому співтоваристві; збереження культурної спадщини, що включає збереження не лише матеріальної, а й духовної культурної спадщини; врахування культурних цілей в стратегії розвитку кожної країни. [1]

Сучасні процеси трансформації пріоритетів в Україні супроводжуються пробудженням національної самосвідомості та духовного відродження. В цих умовах особливої актуальності набуває наукове забезпечення діяльності в сфері збереження, охорони, використання та популяризації національного культурного надбання.

Українська культура завдяки зусиллям працівників культурно-мистецької сфери, потужній підтримці держави та місцевого самоврядування, зберегла темпи розвитку попри нелегкі проблеми, породжені фінансовою кризою і наслідками загальної соціальної трансформації, що її переживало суспільство в попередні десятиліття.

Суттєвим кроком є усвідомлення державою вирішального значення ролі культури у справі успішної модернізації суспільно-економічного життя сучасної України. Зокрема, у Посланні Президента до Українського народу від 3 червня 2010 року наголошується: *«Завдання економічної та цивілізаційної модернізації, які стоять перед Україною, ми вирішимо лише за умови випереджального розвитку гуманітарної та соціокультурної сфери»*. [5]

До головних здобутків української культури останнім часом слід віднести прийняття Закону України «Про культуру» (№ 2778–VI від 12 січня 2011 року), який покликаний замінити «Основи законодавства про культуру» зразка 1992 року, є новим законодавчим актом, що відповідає істотно зміненій суспільній, культурній, економічній ситуації в Україні. Він має поліпшити правову базу державної підтримки розвитку культури, стати дієвим регулятором різноманітних форм культурної діяльності [4, с. 41].

Законодавство України про культуру має на меті збереження і примноження національного культурного надбання. Основними засадами державної політики у сфері культури визначені захист і збереження культурної спадщини як основи національної культури. Одним із пріоритетних напрямів культурної політики є збереження, відтворення та охорона історичного середовища. Зокрема, відповідно до ст. 16. «Збереження культурної спадщини, культурних цінностей та культурних благ» органи виконавчої влади та органи місцевого самоврядування повинні забезпечувати:

- збереження культурних цінностей на території України, охорону культурної спадщини, захист історичного середовища;
- збереження Музейного фонду України, Державного бібліотечного фонду України, Національного архівного фонду України, фільмофонду, їх постійне поповнення сучасними творами мистецтва, продукцією віт-

- чизняного книговидавництва, кінематографа, аудіовиробництва;
- функціонування і розвиток мережі музеїв, архівів, бібліотек, початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання та студій), клубів, кінотеатрів, кіно-, відеопрокатних підприємств, об'єднань, заповідників, реставраційних закладів державної та комунальної власності;
 - збереження нематеріальної культурної спадщини, в тому числі традиційної народної культури, мов, діалектів і говірок, фольклору, традицій, звичаїв і обрядів, народних художніх промислів та ремесел, історичних топонімів тощо. [3]

Як позитивний чинник є прийняття Закону України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо охорони культурної спадщини» (№ 2518-VI від 09.09.10). Цим Законом урегульовано низку питань діяльності історико-культурних заповідників, посилено відповідальність за шкоду, завдану пам'яткам, унормовано деякі питання земельного законодавства, що впливали на збереження об'єктів культурної спадщини. [4, с. 41]

Досить суттєвим є приведення двоєдиного об'єкта всесвітньої спадщини Софійського собору з прилеглими монастирськими будівлями та Києво-Печерської лаври до єдиного центру управління – Міністерства культури і туризму. *«Це рішення – цілком закономірний крок, – зауважив у своєму виступі Михайло Кулиняк. – Адже більшість заповідників державної форми власності та національного значення і раніше перебували у підпорядкуванні Мінкультури. Тобто, зараз не йдеться про кардинальні зміни у пам'яткоохоронній галузі – лише про те, щоб привести ситуацію до єдиного знаменника».*

Міністерством культури і туризму України спільно з Державною агенцією промоції культури України реалізовано пілотний проект «Реабілітація культурної спадщини історичних міст» Регіональної програми Ради Європи «Київська ініціатива для демократичного розвитку через культуру Азербайджану, Вірменії, Грузії, Молдови та України» в рамках Плану дій Ради Європи для України на 2008-2011 роки [5].

Простежується тенденція щодо поліпшення довгострокового управління об'єктами культурної спадщини. За результатами роботи міжнародного семінару «Роль релігійних громад в управлінні об'єктами всесвітньої спадщини» був розроблений та прийнятий підсумковий документ – «Київська резолюція щодо питань захисту об'єктів релігійної спадщини в рамках Конвенції всесвітньої спадщини», в якому підкреслюється роль співпраці держави та релігійних організацій у збереженні архітектурних пам'яток. [5]

У пам'яткоохоронній справі традиційно активними є неурядові (громадські) організації: Українське товариство охорони пам'яток (УТОПІК); Український фонд культури; Всеукраїнський фонд відродження видатних пам'яток історії та культури імені Олеся Гончара; Ліга історичних міст Украї-

ни; Міжнародний благодійний фонд «Україна 3000» Всеукраїнська асоціація музеїв, та багато інших. Ці громадські організації виступають не лише як партнери Міністерства культури і туризму у реалізації пам'яткоохоронної політики та структури громадського контролю дій влади у цій сфері, але й самі здійснюють пам'яткоохоронні проекти, проводять кампанії, спрямовані на популяризацію національної спадщини. [2]

Взаємини між державним і недержавним секторами в культурі, шляхи та перспективи формування юридичних та інституційних рамок для забезпечення постійного діалогу держави та громадянських структур культурно-мистецького середовища досліджували О. Гриценко, В. Солодовник. На їх думку, необхідність прискорення поступу України шляхом сталого розвитку, господарчого зростання, поєднаного з активною соціальною політикою держави, демократизацією всіх складових суспільного життя потребує формування якісно нової державної регіональної політики, розвитку партнерства між державою та структурами громадянського суспільства, організаціями «третього сектора» у сфері культури. [2]

Належний контроль держави за переміщенням культурних цінностей, діяльність із повернення незаконно вивезених з України культурних цінностей є важливими складниками охорони національної спадщини. На сьогодні розпочато I етап впровадження комплексної інтегрованої міжвідомчої Класифікаційної довідкової системи «Культурні цінності України», за допомогою якої планується забезпечити функціонування єдиної дозвільної системи та запровадити уніфікований електронний дозвільний документ (УЕДД).

Проте аналіз сучасного стану системи охорони культурної спадщини засвідчує, що багато проблем, що упродовж десятиріч накопичувалися у сфері охорони культурної спадщини, ще потребують свого розв'язання.

До негативних чинників, які перешкоджають подальшому розвитку процесів управління охороною культурної спадщини належать:

1. Відсутність цілісної системи державного управління та спеціального уповноваженого центрального органу виконавчої влади з питань охорони культурної спадщини, неефективна державна регіональна політика. Вагомою причиною є недостатній рівень усвідомлення органами, що здійснюють регулювання у сфері охорони культурної спадщини, ролі та значення створення, збереження, охорони, використання та популяризації національного культурного надбання для соціально-економічного розвитку країни. Головною проблемою в структурі управління являється розподіл координуючих функцій між багатьма міністерствами та відомствами.
2. Незадовільне фінансове забезпечення збереження та розвитку історико-культурного потенціалу. Це, перш за все, недостатнє бюджетне фінансування на ремонтно-реставраційні роботи, поповнення музей-

них фондів заповідників, технічне переобладнання, охорону заповідних об'єктів, недосконалий механізм розподілу коштів та повільні темпи зростання обсягів інвестицій у розвиток матеріальної бази об'єктів культурної спадщини.

3. Розгалужена нормативна база не створює чіткого законодавчого та нормативно-правового поля у сфері охорони спадщини і потребує вдосконалення. Зокрема відсутній правовий механізм бюджетної підтримки громадських організацій, чинне законодавство недостатньо стимулює розвиток меценатства і благодійництва у сфері культури.
4. Недостатній контроль з боку органів влади за порушенням пам'яткоохоронного законодавства. Наглядові та дозвільні функції у сфері охорони культурної спадщини нерідко дублюють або перебирають на себе органи, що не мають таких повноважень за законом – зазвичай це двійники, створені місцевою владою. Відсутність належного контролю за виконанням власниками, уповноваженими ними органами, користувачами зобов'язань щодо утримання пам'яток у належному стані призводить до їх руйнації та втрати.
5. Недосконала система обліку, незадовільні темпи проведення діагностики, паспортизації та інвентаризації об'єктів культурної спадщини заважає розробці системи якісного надання історико-культурних послуг.
6. Серйозною проблемою є нескоординованість дій співпраці державних і громадських інституцій.
7. Неефективна пропаганда національної спадщини та недостатнє її використання для розвитку культурного туризму тощо.

З огляду на вищезазначене ми доходимо до висновку, що основою культурної політики держави має стати підхід до національної спадщини як до стратегічного ресурсу країни. Подолання існуючих недоліків необхідно розпочати з розробки Стратегії і розв'язання пріоритетних завдань. Адже на сьогодні дуже гостро постало питання про необхідність становлення дієвої, ефективної системи державних органів охорони культурної спадщини, з чітко визначеними повноваженнями, тобто перерозподіл зон відповідальності у пам'яткоохоронній сфері і створення єдиного центрального органу виконавчої влади у сфері охорони культурної спадщини, як це передбачено Законом України «Про охорону культурної спадщини». Досвід пам'яткоохоронної роботи в регіонах свідчить про необхідність створення оптимальної структури місцевих органів охорони культурної спадщини залежно від кількості пам'яток, а також вжиття невідкладних заходів із забезпечення цих органів відповідною кадровою, науково-дослідною та ремонтно-реставраційною базою. Сучасний підхід до збереження і використання культурних цінностей неможливий без організаційних і структурних змін, вдосконалення системи державного управління щодо дієвих механізмів міжвідомчої взаємодії та пошуку нових шляхів партнерства і

співпраці з недержавними культурно-мистецькими організаціями. Саме ці структури забезпечують можливість цивілізованого діалогу між суспільством і владою, захист інтересів різних соціальних груп в стосунках з державою і поміж собою.

У правовому забезпеченні галузі одним із першочергових завдань є оновлення правової бази галузі, її розвиток та гармонізація з європейським законодавством. Для забезпечення функціонування Закону України «Про культуру», прийнятого в 2010 році, необхідно розробити й прийняти низку підзаконних актів. Чинні галузеві законодавчі і нормативні акти потребують адаптації до Податкового кодексу України, прийнятого в 2010 році.

Одним із важливих напрямів актуалізації національної спадщини, безумовно, є удосконалення існуючих механізмів фінансування пам'яткоохоронної діяльності, мережі закладів історико-культурної спадщини, залучення недержавних інвестицій та меценатських коштів у галузь, створення нових, конкурсних механізмів фінансової підтримки.

Особливо перспективним, на разі не досить використаним напрямком актуалізації національної спадщини України, є культурний туризм, зокрема – внутрішній.

Визначені стратегічні пріоритети потребують удосконалення і вирішення першочергових завдань, а саме:

- створення сучасної правової бази пам'яткоохоронної справи, забезпечення суворого контролю дотримання законодавства;
- формування чіткої виконавської вертикалі органів охорони культурної спадщини, зміцнення кадрового потенціалу галузі;
- удосконалення механізмів бюджетного фінансування, забезпечення належних умов для формування корпоративної та приватної культури благодійництва та меценатства;
- впровадження дієвих механізмів партнерства і співпраці держави, органів місцевого самоврядування і громадськості;
- розробка інноваційних проектів з питань охорони та популяризації культурних надбань;
- забезпечення розроблення та прийняття Державної цільової програми охорони культурної спадщини;
- поглиблення і розвиток міжнародного співробітництва у сфері охорони культурної спадщини, занесення найвизначніших пам'яток національної культури до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО;
- продовження поповнення Державного реєстру нерухомих пам'яток;
- підвищення рівня маркетингових досліджень у сфері охорони культурної спадщини;
- активізація пропаганди української культурної спадщини шляхом посилення її інформаційно-рекламного забезпечення;
- реалізація наявного рекреаційного та історико-культурного потенціалу.

Включення об'єктів культурної спадщини до світових та національних туристичних маршрутів;

- розробка та впровадження системи якісного надання історико-культурних послуг тощо.

З огляду на це оптимальним варіантом державної стратегії розвитку пам'яткоохоронної сфери виглядає така стратегія, що поєднуватиме позитивні елементи описаних варіантів, по можливості зменшуючи їхні недоліки. Підсумовуючи, можна наступним чином стверджувати, що реалізація основних завдань стане підґрунтям стабільного розвитку сфери охорони культурної спадщини і дасть змогу піднести її до європейських стандартів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук, Л. М. Новохатько; за ред. Ю. П. Богуцького. – К.: Знання, 2007. – 679 с.
2. Гриценко О. А., Солодовник В. В. Дослідження взаємодії центральної та регіональної влади в галузі культури та розробка пропозицій щодо вдосконалення партнерства держави, регіональних органів культури і «третього сектора». Аналітичний огляд і рекомендації //www.culturalstudies.in.ua/zv_2004_3.php
3. Про культуру: закон України від 12 січня 2011 р. № 2778–VI// Голос України. – 2011 – № 4.
4. Реалізація державної політики у галузі культури //Аналітичний звіт Міністерства культури і туризму за 2010 рік. К. – 2011.
5. Електронний ресурс: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/category/84393>

А. Ю. ДЕРЕВЯНКО

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ С. И. ВАСИЛЬКОВСКОГО: НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Творчество Сергея Ивановича Васильковского в последние годы становится предметом оживленного интереса со стороны арт-рынка и коллекционеров, как отечественных, так и зарубежных. Юбилеи художника сопровождаются многочисленными акциями культурно-художественного содержания, проводятся тематические выставки работ самого художника и современных авторов на темы, близкие творчеству Васильковского.

Историография вопроса начинается с авторов, непосредственно знавших и общавшихся с художником. В этом плане важна первая попытка монографии, посвященной С. Васильковскому, выполненная О. Николаевым [1]. Украинская диаспора была представлена статьями в известных культурно-энциклопедических изданиях, таковым была, например, широко известная ныне «Історія української культури» под общей редакцией И. Крип'якевича. В разделе, посвященном искусству XIX ст., автор, известный исследователь М. Голубец, главным достоинством С. Васильковского считал гражданскую национальную позицию художника, но достаточно критично оценивал его живопись. По его мнению, работы слобожанского мастера недостаточно экспрессивны и не оригинальны, а манера «сухая» и сделана «набитой рукой» [2]. В свою очередь, мы считаем, что подобная «общая» критика академических приемов в живописи С. Васильковского вызвана превалировавшим интересом к авангардным поискам, характерным для первой половины XX ст. и упомянутый «упрек» М. Голубца не вполне применим к эпохе и культуре, в которой творил С. Васильковский.

Украинские ученые, члены научного товарищества им. Т. Шевченко, в 50-е гг. XX ст. начали в Париже выпуск фундаментального издания «Енциклопедія Українознавства». Хотя энциклопедические статьи подавали информацию предельно сжато, они отражают взгляды украинских ученых второй волны эмиграции. Так, С. Васильковский охарактеризован «одним з найвидатніших українських малярів передреволюційної доби, знавцем українського орнаменту і народного мистецтва» [3]. Однако далее утверждается что художник «почавши як колорист реалістичного напрямку поступово перейшов до імпресіонізму» [Там же]. Последнее утверждение яв-

ляется преувеличением, которое, как нам кажется, вытекает из желания авторов издания приблизить лучших творцов Украины к общеевропейскому культурному процессу. Хотя незначительное влияние импрессионизма на творчество С. Васильковского зрелого периода, преимущественно в колористическом плане, отмечают и другие исследователи, все-таки его никогда не относили к последователям импрессионизма.

Советская школа искусствоведения, относительно различных сторон творчества С. Васильковского, представлена такими именами, как М. Безхутрый, И. Огиевская, В. Рубан, Б. Лобановский, П. Говдя, А. Жаборюк, Н. Асеева.

Процесс «возвращения» творческого наследия художника в научный оборот связан с деятельностью известного харьковского биографа художника – М. Безхутрого. Его биографическо-искусствоведческие исследования, выходявшие в 60-70-е гг., на тот момент наиболее полно и развернуто представили панораму жизни и творчества С. Васильковского [4]. М. Безхутрый одним из первых упомянул о пребывании работ С. Васильковского не только в музейных, но и частных собраниях в Украине.

Из современных украинских авторов следует отметить работы известных искусствоведов О. Жбанковой, Л. Савицкой, Л. Соколюк. Также выходили статьи музейно-краеведческого плана, выполненные работниками музеев и краеведами Слобожанщины, непосредственно относящиеся к личности С. Васильковского и его творческому наследию.

В целом исследования, посвященные украинской живописи второй половины XIX века, обязательно содержат анализ творчества С. Васильковского, его влияния на отечественную школу живописи и личный вклад в изобразительную картину украинского искусства означенного периода. Все это свидетельствует о непреходящей ценности наследия Сергея Васильковского и его значимости для Украины. Однако даже при такой популярности художника остаются лакуны, связанные, в частности, с бытованием его работ на современном этапе, что свидетельствует об актуальности дальнейших исследований в данном направлении.

В пользу этого говорят обстоятельства, связанные с историей нашей страны, становления музейного дела в советский период, а также события Второй мировой войны, непосредственно затронувшие Украину. Начиная с гражданской войны, последовавший затем этап реорганизаций дореволюционных собраний музейных ценностей без должного контроля и документального оформления, привел к постоянному перемещению работ С. Васильковского, первоначально согласно его завещанию, сосредоточенных большей частью в Харькове. Период оккупации Украинской ССР 1941-1944 годов также нанес значительный ущерб музейным собраниям и способствовал дальнейшему нефиксированному перемещению предметов искусства.

Эти процессы отчасти были зафиксированы известной исследовательницей творчества С. Васильковского, искусствоведом И. Огиевской. Отдавая должное биографическим публикациям М. Безхутрого, И. Огиевская исправляет отдельные фактологические неточности предшественника, но главное внимание сосредотачивает на искусствоведческом анализе творческого наследия художника. Именно поэтому ее монография структурирована не в биографо-хронологическом плане, а согласно художественным жанрам, в которых творил С. Васильковский. Особенного внимания заслуживает кропотливая работа исследовательницы по выявлению местонахождения творческого наследия С. Васильковского. Так И. Огиевская впервые в отечественной науке собрала и систематизировала сведения о работах художника по жанровому принципу: живопись, рисунок, пастель, акварель [5].

Тем не менее, несмотря на большую поисковую работу, позволившую зафиксировать пребывание значительной части сохранившихся работ художника в музеях Советского Союза, с того времени (70-е гг. XX века) местопребывание отдельных работ изменилась в силу причин разного порядка. Это и новые поступления, и дальнейшие реорганизации музейных собраний и деятельность отечественных коллекционеров. Кроме того, в силу специфики исследования, в задачи И. Огиевской не входило определение аутентичности отдельных работ, приписываемых С. Васильковскому. Также за пределами ее научных интересов остались вопросы сохранности работ, технико-технологические аспекты, проблемы реставрации. Не нашли эти вопросы своего отражения и в исследованиях других авторов.

В связи с этим, автор данной публикации продолжает сбор данных о наличии работ С. Васильковского в различных собраниях Слобожанщины и других регионов Украины, работает в качестве реставратора над восстановлением полотен нашего выдающегося земляка, как в практическом, так и в теоретическом плане, что нашло отражение в ряде статей и тезисов в научных сборниках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ніколаєв О. Сергій Васильківський. Життя й творчість (з нагоди десяти років з дня смерті маляра). – Харків: Музей Слобідської України ім. Г. Сковороди, 1927. – 26 с.
2. Історія української культури / Під ред. І. Крип'якевича – К.: Либідь, 1994. – С. 552-553.
3. Енциклопедія Українознавства / Під ред. В. Кубійовича (Репринтне видання). – Т. 1. – К.: Глобус, 1993. – С. 215-216.
4. Безхутрий М. М. Сергій Васильківський: Біографічна повість. – К.: Молодь, 1979. – 256 с.
5. Огієвська І. В. Сергій Іванович Васильківський – К.: Наук. думка, 1980. – 166 с.

**М. Г. Безнощенко-Лучковская,
И. Я. Лучковский**

Деятельность Харьковского музея частных коллекций

Одной из главнейших проблем сохранения культурного наследия нашего государства является проблема создания музеев частных собраний произведений изобразительного искусства, призванных сохранить не только сами коллекции, но и имена их собирателей. Известно, что основу большинства ведущих музеев мира: Эрмитаж, Третьяковская галерея (Россия), Лувр в Париже, Лондонская национальная галерея, музей Прадо в Мадриде составляют личные коллекции, которые полностью укомплектованы экспонатами из частных собраний, переданных в дар государству некоторыми знаменитыми ценителями искусства, посвятившими свою жизнь коллекционированию подлинных шедевров живописи, графики, прикладного искусства и др. К таким молодым музеям относится, например, открытый в 1994 году в Москве Музей личных коллекций, где каждому собранию предоставлены отдельные залы, отражающие индивидуальную специфику каждой коллекции и ее собирателя [1].

На Украине с 1992 года существует и муниципальный музей одной коллекции А. В. Блещунова, сохраняющейся в квартире собирателя, где ранее она была просто «домашней коллекцией» [2].

Следует отметить, что активная работа по созданию в Харькове государственного музея личных коллекций была начата нами в середине 80-х годов 20-го века и нашла поддержку и фонда культуры, возглавляемого тогда академиком Д. С. Лихачёвым и Министерством культуры СССР. Особо активную поддержку в начале 90-х годов оказывали наши депутаты Верховного Совета – Виталий Коротич и Евгений Евтушенко. В журнале «Огонёк» появилась большая статья академика Д. В. Сарабьянова о коллекции И. Я. Лучковского с большим количеством цветных репродукций лучших работ собрания. Чуть позже, осенью 1992 года была организована обширная выставка живописи и графики в залах Калининградской художественной галереи, а затем и Харьковского художественного музея. Дирекция Калининградской галереи предложила передать под постоянную экспозицию коллекции свои прекрасные огромные залы. Но нам – патриотам Харькова, не захотелось оставлять родной город без уни-

кальной коллекции, собрать которую заново было бы невозможно. Тогда мы и не предполагали, что разделение СССР на отдельные независимые государства надолго задержит реализацию идеи создания в Харькове музея частных коллекций. И вот только 21 ноября 2007 года исполнительный комитет Харьковского городского совета во главе с М. М. Добкиным принял единогласное решение о создании коммунального учреждения культуры «Харьковский музей частных коллекций».

Чуть раньше, благодаря поддержке Корпорации «Консалтинговая группа «Рубаненко и партнёры», а также Харьковского художественного музея, был издан альбом «Прикосновение» [3], включающий в основном работы коллекции, написанные в первой половине 20-го века.

Основная трудность в деятельности вновь созданного музея состояла в отсутствии собственного помещения. Первоначально предполагалось, что музею после реставрационных работ будет отдана часть аудиторий и залов бывшей академии им. Говорова на площади Свободы, 6. В связи с невозможностью экспонирования произведений искусств в этих помещениях, был заключен «Договор о совместной деятельности» с Детской художественной школой № 1 им. И. Е. Репина, располагающей прекрасной Галереей. Кроме того, большую помощь в нашей выставочной деятельности оказывала «Гостинная на Дворянской», Харьковский художественный музей и Харьковская городская художественная галерея им. С. Васильковского. Уже в январе-феврале 2008 года музей частных коллекций принял участие в выставке современных украинских художников «Соборность», открывшейся в День Соборности Украины в «Доме прав человека» в г. Киеве [4].

В апреле этого года в Харьковской национальном университете им. В. Н. Каразина была проведена выставка произведений выдающихся художников Украины и России, чьи имена связаны с Харьковом и Украиной (рождение, учёба, творческая деятельность). В экспозицию, которая размещалась в выставочном зале библиотеки университета, вошло 28 живописных работ: А. Шевченко, З. Серебряковой, А. Осьмеркина, В. Ермилова, А. Тышлера, К. Редько, А. Грота, А. Маневича, Л. Крамаренко, А. Шимановского, Р. Рабинович, В. Белаковской и братьев-харьковчан Виктора и Анатолия Прошких – любимых учеников К. Петрова-Водкина.

С 7 апреля по 7 мая в Харьковской городской художественной галерее им. С. Васильковского состоялась персональная выставка произведений директора музея частных коллекций Марии Георгиевны Безнощенко-Лучковской – «Будни земные». В это же время состоялась телевизионная передача на «7 канале» по материалам выставки.

В июне-июле в Харьковском художественном музее работала оригинальная выставка «Африканская скульптура из Кот-Д'Ивуара из коллекции И. Я. Лучковского», где экспонировалась не только скульптура, но и

современная живопись.

Осенью 2008 года музей принял участие в Международной научно-практической конференции [5], проходившей в «Гостинной на Дворянской», а также в выставке художников Харьковской организации НСХУ, посвященной 70-летию её создания, где экспонировалось 6 работ М. Безнощенко-Лучковской и И. Лучковского [6].

Несмотря на ограниченный состав сотрудников молодого музея (три человека), его выставочная деятельность, благодаря содружеству с ХДХШ им. И. Е. Репина постепенно расширяется. Оказалось, что сотрудничество взаимовыгодно и играет огромную роль в практической подготовке молодых художников, получивших возможность знакомства с реальными работами мастеров живописи и графики, а не только с репродукциями художественных произведений. Кроме того, в процессе проведения выставок происходил и живой контакт со многими художниками-авторами представленных в Галерее ХДХШ произведений: А. Алиев, Н. Вербук, Н. Дороднов, В. Куликов, Г. Мариниченко, А. Вяткин, М. Алатарцев, О. Лазаренко, С. Письменный, В. Чурсин, А. Шило, Е. Светличный, М. Безнощенко-Лучковская, Е. Лесничая, В. Чурсина, Р. Оруджев, А. Хомич и др.

На ряде выставок демонстрировались работы харьковчан, переехавших ныне на постоянное жительство в другие страны. Особенно хочется отметить состоявшуюся в июне 2009 года выставку «Сказочный мир Светланы Ким», чье творчество пока мало известно широкому кругу зрителей, так как Светлана Давидовна живёт сейчас в Германии. Благодаря помощи сотрудников ХДХШ удалось оформить и показать значительный объем творческих работ оригинального мастера: натюрморты, пейзажи, портреты и иллюстрации сказок различных стран – Италии, Франции, Германии, Англии, России, Украины, издания которых появились при жизни С. Ким в Харькове.

В апреле 2009 года состоялась обширная выставка «Из века в век», включавшая произведения второй половины 20-го века и начала 21-го века 29 харьковских художников старшего и молодого поколения. Выставка отличалась высоким профессионализмом авторов и отразила новые тенденции в изобразительном искусстве, проявившиеся в последнее 50-летие. На выставке зрители увидели также работы мало известных им художников: В. Саенко, М. Рыбальченко, И. Карась, Т. Холодной, Н. Гонтаровой, А. Дробишевского, В. Пальцева.

К таким же забытым художникам относится и Надежда Григорьевна Юрченко (1921-1998 гг.), жена здравствующего ныне художника Григория Андреевича Мариниченко. В творчестве этих мастеров много общего. Это не только высокий профессионализм, но и увлечение натюрмортом, пейзажем, портретом, а также монументально-декоративным искусством. Художники десятки лет делили не только домашний очаг, но и творчес-

кую жизнь. Поэтому совместную выставку этих мастеров, состоявшуюся в октябре 2009 года, мы назвали «Две палитры», где были представлены работы художников, выполненные в 1960–1990-е годы.

В конце декабря 2009 года открылась выставка Евгения Светлично-го «50 страниц живописной тетради». Отличительной особенностью этой экспозиции был предложенный автором новый приём общения со зрителем. Каждая работа «Тетради», выполненная на холсте размером 100 на 100 сантиметров, показывалась отдельно на специально подготовленном мольберте, а зрители аплодисментами выражали своё отношение к каждому произведению и даже подходили к мольберту, чтобы высказать своё отношение к увиденному. Оказалось, что учащиеся ХДХШ прекрасно воспринимают условные изобразительные приёмы современных авангардистов, хотя они могут принципиально отличаться от устоявшихся методов классической школы изобразительного искусства.

Интересно отметить, что такую же активную позицию проявили и взрослые зрители и учащиеся школы имени И. Е. Репина, когда в апреле 2010 года демонстрировалась фотовыставка «Якутский треугольник» известного мастера Владимира Оглоблина. Эффект восприятия необычных и уникальных снимков усиливался благодаря рассказам автора о жизни северян и трудностях проведения съёмки в труднодоступных местах сурового климата.

Прошлый 2010 год был очень сложным, так как пришлось готовиться к трём выставкам, связанных с юбилеем М. Г. Безнощенко-Лучковской, а также завершением и изданием монографии о её творчестве «Будни земные» [7], куда вошла не только живопись и графика, но и рассказы художника.

Первая выставка «Преемственность» открылась 20 августа 2010 года в выставочном зале культурно-делового центра «Рубаненко и партнёры». Здесь была представлена живопись, графика и декоративно-прикладное искусство Марии Безнощенко-Лучковской и её учеников, ставших ныне самостоятельными художниками: Л. Захарчук-Дементьева, О. Лазаренко, Е. Миро, О. Омельченко, Р. Оруджев, Н. Ругиян, И. Сахно, В. Смахтин, А. Хомич, И. Лучковский. К этой выставке Корпорация «Консалтинговая группа «Рубаненко и партнёры» издала альбом представленных на выставке некоторых произведений [8].

Выставка длилась до конца сентября прошлого года, а затем переехала в ХДХШ им. И. Е. Репина, где она была расширена за счёт включения произведений новых бывших учеников этой школы, и получилось новое название «Творческими дорогами из Репинки».

В экспозиции появились новые имена: Н. Вербук, А. Гончаров, В. Кравец, Е. Лесничая, А. Лысенко, В. Тупицын. Открытие выставки состоялось 11 ноября 2010 года. По материалам выставки «Преемственность» в газе-

те «Время» опубликована статья Нины Спасской «Звенья прочной цепи» [9], а также состоялись ряд телепередач по каналам «А-ТВК», «S-tet», «Фора».

Персональная выставка живописи и графики Марии Безнощенко-Лучковской «Каприччо» открылась 29 ноября 2010 г. в залах Харьковского художественного музея и продолжалась до конца декабря. Всего было представлено 118 произведений.

Кроме выставочной деятельности Харьковский музей частных коллекций проводит значительную работу по сохранению документальных видео материалов о творческой деятельности художников, чьи работы хранятся в коллекции И. Лучковского. Прежде всего, на всех выставках ведётся видеозапись. Но, кроме этого, со многими художниками и искусствоведами М. Безнощенко-Лучковская проводит видеозапись бесед по различным проблемам художественного творчества.

Краткий список таких записей следующий.

1. Художники:

В. Куликов, Г. Мариниченко, А. Жолудь, В. Погорелов, И. Погорелов, В. Гонтаров, С. Письменный, В. Чурсина, А. Мальцева, И. Лучковский, Е. Лесничая, А. Вяткин, В. Панов, Е. Быков, А. Глухих, В. Игуменцев, В. Ковтун, Ю. Шейн, М. Алатарцев, И. Панек.

2. Искусствоведы:

В. Мызгина, Л. Пономарёва, О. Денисенко, А. Шило, Л. Савицкая, Л. Соколюк, Т. Панек, В. Немцова, Д. Балон (галерея «ДАНС»), Т. Прокатова, Л. Абраменко, Н. Титаренко, В. Крылова.

В заключении хотим подчеркнуть, что самое главное событие, которое ждёт коллектив музея и художники Харькова – предоставление нам постоянного собственного помещения. А пока этого нет, музей открыл 15 февраля 2011 года в Галерее ХДХШ очередную выставку М. Алатарцева «Слобожанский пейзаж» и готовится к выставке автопортрета в галерее ХДАДМ, где должна состояться и презентация книги «Будни земные» [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Музей личных коллекций. Путеводитель по залам музея. – Москва, НПЦ «Художник и книга», 2004 – 160 с.
2. Остапова С. И. Музей личных коллекций: история вопроса и становление. Сборник Междунар. научно-практ. конф. «Роль частных коллекций в формировании зібрань художніх музеїв». ХХМ, 11-12 березня 2005р., – С. 40-48.
3. Лучковский И. Я. Прикосновение... Живопись и графика XX века из собраний Ильи Лучковского. Х. «Золотые страницы», 2005. – 114 с.
4. «Соборність». Альбом. Корпорація «Консалтингова група «Рубаненко і партнери». – Х.: «Золоті сторінки», 2008. – 54 с.
5. Лучковский И. Я. Не только «золотое сечение». Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність». Х., 22 жовтня 2008 р. ХОНСХУ, ХХМ, КГ «Рубаненко і партнери». – С. 7-82.
6. Харківщина мистецька 1938-2008 (історія, традиції, сучасність). Альбом під редакцією В. І. Ковтуна. Х., «Майдан», 2008. – С. 38.
7. Безнощенко-Лучковская М., Лучковский И., Скип В. Будни земные Х., ТОВ «Перша експер. друкарня», 2010. – 288 с.
8. Преемственность. Мария Безнощенко-Лучковская и её ученики. Альбом. Х.: «Гостинная на Дворянской». «Майстерня Скіпів», 2010. – 24 с.
9. Спасская Н. «Звенья прочной цепи». Газета «Время» за 01.09.2010, № 158 (16589). – С. 4.

В. М. БЕКЕТОВА**ПРОСОПОГРАФІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ І МУЗЕЙНЕ ЗІБРАННЯ**

Як зазначав у своїй автобіографічній роботі відомий історик А. Я. Гуревич, «... історія суспільства не може бути історією «об'єктів» чи історією абстрактних категорій – вона повинна бути історією живих людей – не в сенсі яскравості та жвавості викладення (це інший бік справи), а в розумінні й інтерпретації матеріалу... Усі зрізи історії – політику, економіку, право, побут, мистецтво, філософію, поезію і т.д. – треба навчитися розуміти таким чином, щоб вони були засобами проникнення у життєдіяльність людей певної епохи» [3,181]. Серед спеціальних історичних дисциплін вирізняється так звана наука «просопографія», яка саме й дозволяє за допомогою пошуку у джерелах біографічних та інших даних (зовнішність, риси характеру та особисті якості, родинні зв'язки, рід діяльності, кар'єра, різні життєві обставини і т. інш.) отримати «миттєвий знімок» суспільства в цілому чи певних груп населення, відтворити динамічну картину суспільного розвитку [19, 246-247]. Дослідники, зокрема, замислились: «Скільки людей всього проживало на Землі з моменту їх появи?». Точну цифру, безумовно, назвати не можливо, але є приблизні дані. Згідно з різними методиками підрахунків, з'ясувалося, що це десь від 70 до 100 мільярдів чоловік, тобто не так вже й багато. Адже не дивлячись на те, що людство на Землі з'явилося біля двох мільйонів років тому, різкий зріст його чисельності почався тільки в останні століття, і особливо в двадцятому. Тому населення, яке сьогодні живе на планеті, складає 7 – 10 відсотків від загального числа, що будь-коли народилися на планеті Земля, а кількість тих, хто залишився в пам'яті людства, тільки 0,00001% [22, 16], тобто приблизно 70 тисяч особистостей. Серед них вирізняється категорія людей, чийі імена, як писав В. О. Ключевський, «...вже втратили хронологічне значення, виступили за межі часу, коли жили їх носії. Це тому, що справа, яку зробила така людина, за своїм значенням так далеко виходила за межі свого століття, своїм благотворним впливом так глибоко захопила життя подальших поколінь, що з постаті, яка її зробила, у свідомості цих поколінь поступово спадало все тимчасове і місцеве, і вона з історичного діяча перетворилася в народну ідею, а сама справа її з історичного факту стала практичною заповіддю, заповітом, тим, що

ми звикли називати ідеалом» [10, 64-65].

Серед матеріалів збірки Дніпропетровського історичного музею вирізняється цікава і цінна колекція музейних предметів, присвячена видатним діячам нашого краю, її історії та культури. Комплекси матеріалів - різноманітних історичних джерел - сотень мешканців Катеринославської губернії та Дніпропетровської області, які працювали на благо свого краю в різних галузях життя суспільства, становлять золотий фонд музею. Просопографічний аналіз зазначених матеріалів дозволяє музею зробити свій внесок в дослідження певних історичних проблем, наприклад, таких, як формування дворянства, купецтва, інституту губернаторства, міського самоврядування, благодійництва та меценатства. Як приклад, хочеться торкнутися історії такого міського інституту, як «почесне громадянство», зокрема дати характеристики історичних пам'яток, що зберігаються й комплектуються музеєм.

До плеяди діячів краю належать почесні громадяни міста Катеринослава (12 чол.) – Дніпропетровська (31 чол.). 2007-2008 рр. в Дніпропетровському історичному музеї була створена виставка матеріалів «За честь та відданість...» (з історії почесного громадянства в краї). Історія почесного громадянства як міського інституту заохочення свідомих, найбільш активних громадян, який зароджується ще в Російській імперії після реформ 1860-х рр., і, зокрема, його розповсюдження в Катеринославській губернії, знайшла висвітлення в статтях Лазебник В. І. [5, 471-479; 9]. Життєвий шлях, віхи діяльності окремих наших земляків, які отримали це почесне звання від міського суспільства в 1868-1914 рр., а також після його поновлення в 1978-2006 рр., відтворені в узагальнюючих працях з історії Дніпропетровська [5; 8; 9] та області [4; 14; 24], тих підприємств і закладів, де працювали дані особистості, численних статтях і книгах місцевих краєзнавців, співробітників музеїв, журналістів (І. Кочергіна, В. Лазебник, В. Мороза, В. Платонова [18], А. Тулянцева [23], М. Чабана, та інш.), у автобіографічних есе самих почесних громадян. Наприклад, у 2005-2007 рр. вийшли три книги спогадів В. П. Ошка [15; 16; 17]. Біографії, цікаві сторінки з життя й діяльності почесних громадян Дніпропетровська Л. І. Брежнєва, Л. Д. Кучми, Й. Д. Кобзона (вони до того ж одночасно є почесними громадянами ще багатьох інших міст України й країн колишнього СРСР) висвітлені в такій кількості книг і статей, що відстежити їх практично неможливо, тільки їх перелік міг би зайняти не одну сторінку. Так, до 100-річчя Л. І. Брежнєва були надруковані статті в усіх місцевих газетах, цілий номер російського історичного журналу «Родина» (2006, № 10) було присвячено цій даті.

Але аналізу джерельної бази, зокрема характеристики матеріалів музейної фондової збірки, з цього питання, дослідники не торкались. Підготовка зазначеної виставки вимагала аналізу літератури, джерельної бази

й сприяла певній систематизації та, що головне, комплектуванню (збір нових матеріалів) різноманітних джерел, мається на увазі, музейних предметів, оригінальних свідоцтв з історії почесного громадянства в нашому краї, які зберігаються і формуються в фондах Дніпропетровського історичного музею.

Для створення виставки про наших видатних земляків – почесних громадян обласного центру, були ретельно опрацьовані матеріали всіх груп музейного зберігання, де виявлені архівні, книжкові, фотографічні, філокартичні, фалеристичні, сфрагістичні, нумізматичні, образотворчі матеріали, різноманітні побутові речі (світильники, меблі, посуд, інтер'єрні аксесуари, культові предмети тощо), які безпосередньо й опосередковано відтворюють віхи біографії, характер діяльності і напрямки благодійності, повсякденне життя, особисті зацікавлення, зокрема представників дворянства: О. М. Поля (найбільший комплекс матеріалів), Г. П. Алексєєва й М. П. Урусова (які були поєднані родинними зв'язками, передавали цінні предмети до музейної збірки), М. В. Родзянки (представлені матеріали про цей славний рід, але тільки окремі документи належать власне йому).

Оскільки благодійна діяльність більшості почесних громадян оберталась навколо розвитку освіти взагалі, і жіночої зокрема, то саме матеріали з історії народної освіти в Катеринославі (фото учбових закладів, благодійних товариств, учнів та педколективів шкіл, гімназій, училищ; документальні свідоцтва про навчання й одержання освіти; різноманітні звіти й характеристики щодо діяльності освітніх закладів та опікунських товариств, письмове приладдя, наочні прилади тощо) посіли особливе місце на виставці й розкривають один з головних напрямків діяльності міського суспільства й його найкращих представників. Почесні громадянки Катеринослава О. Риндовська, Є. Грекова та К. Мессарош саме освіті присвятили своє життя, жертвуючи не тільки кошти на справу розвитку освіти та культури, а й свій особистий час, безоплатно працюючи безпосередньо в жіночих учбових закладах та опікунських товариствах, в якості їхніх керівників, наставниць. Життєвий шлях О. Риндовської, її 45-річна освітянська діяльність, зокрема знайшли відтворення в невеличкій книзі, яка зберігається в науковій бібліотеці музею й була представлена на виставці.

Благодійна діяльність родини купців Алексєєнків (Іван Мартинович, Михайло Мартинович та Надія Іванівна, жінка Івана, двоє останніх визнані почесними громадянами), які свої пожертви направили на створення медичного закладу в Катеринославі, відображена в збірці Дніпропетровського історичного музею, фотопортретами представників родини, поштовими листівками з зображеннями Алексєєнківської лікарні (тепер дитяча лікарня № 3 в Дніпропетровську), листуванням М. М. Алексєєнка з Д. І. Яворницьким, окремими книжковими матеріалами – свідоцтвами наукової та громадської діяльності М. М. Алексєєнка.

Менш за все в фондах музею зберігається матеріалів, які б відтворювали діяльність і біографічні відомості про місцевих губернаторів І. Дурново та Д. Батюшкова. Музей може лише похвалитися поодинокими грамотами й свідоцтвами з їхніми підписами, окремими книгами, де згадуються ці адміністративні діячі. Проте, в музеї збережені журнали міської думи за 1890 р., які містять повний набір матеріалів щодо процедури присвоєння звання почесного громадянина Д. М. Батюшкову. В цих матеріалах зазначені конкретні справи й благодійні вчинки губернатора для розвитку міста та його самоврядування. Зокрема, були споруджені будинки дешевих їдалень для бідних, будинок для піклування безпомічних жінок, дитячий притулок і безкоштовна жіноча школа, які втримувались винятково на рахунок добродійних коштів, що були надані головним чином родиною губернатора (120 тис. рублів) [6].

Таким чином, почесне громадянство катеринославського періоду представлене досить репрезентативно в музейній збірці, що дозволяє реконструювати як сам інститут почесного громадянства, так і показати його персоніфікацію втілення, охарактеризувати музейними засобами власне місцевих діячів – почесних громадян, які були удостоєні цього звання, причому не тільки в губерньському центрі, а й інших містах губернії (Новомосковську, Бахмуті, Олександрівську, Маріуполі, Ростові-на-Дону).

Як виявилось, не все старе таке погане, негативне, як здавалось на хвилі революційного піднесення, адже саме в 1917 р. революційно налаштовані депутати міської думи вирішили викинути з приміщення катеринославської думи пам'ятну меморіальну дошку з прізвищами почесних громадян. Пройшло 60 років, і з'ясувалось, що відзначати людей, які докладають багато зусиль на розвиток, процвітання рідного краю і міста, своїм життям і діяльністю сприяють його славі, не тільки можна, а й необхідно. Була поновлена й традиція присвоєння звання почесних громадян міста у Дніпропетровську. До речі, інститут почесного громадянства існує майже в кожному населеному пункті й адміністративному утворенні області. Наприклад, у квітні 2001 р. Солонянська районна рада прийняла рішення «Про затвердження Положення про звання «Почесний громадянин Солонянського району». У вересні 2007 р. у День міста Новомосковська посвідчення почесного громадянина міста було вручене композитору, народному артисту Росії, художньому керівникові Російського державного музичного театру народного мистецтва, уродженцю Новомосковська Володимирі Назарову (тринадцятому з почесних громадян Новомосковська) [1]. З 1967 р. це почесне звання привласнюють видатним людям міста Павлограда (33 особи), і цей ланцюжок можна було б продовжити.

Звання «почесний громадянин міста Дніпропетровська» відновлено 28 червня 1978 р. Було прийняте спеціальне рішення міськвиконкому й розроблене положення про звання «Почесний громадянин міста» (копії

цих документів зберігаються в музеї). Вже в 1978 р. перші троє мешканців міста Дніпропетровська – П. С. Махота [13; 21], Н. О. Сарана, О. М. Макаров – отримують від міської громади ці звання. У Статуті територіальної громади міста Дніпропетровська 2001 р. є спеціальна стаття 5 «Звання і відзнаки», де зазначено, хто саме може стати почесним громадянином, за які заслуги і які пільги та переваги для нього встановлюються міською громадою [20]. З 1978 до 2006 рр. звання почесного громадянина міста Дніпропетровська надане 31 особі. Останнім почесним громадянином міста Дніпропетровська у 2006 р. став Герой Соціалістичної Праці Василь Сергійович Будник, колишній заступник генерального конструктора Південмашу.

Завдяки постійній пошуковій роботі музейних співробітників, і особливо під час створення зазначеної виставки, на сьогодні в музеї укомплектовані й зберігаються комплекси матеріалів усіх почесних громадян міста Дніпропетровська. Цінним є вже те, що в музеї в наявності всі фотопортрети почесних громадян та інші фотоматеріали про їх життя та діяльність, а також нагрудні пам'ятні знаки та стрічки почесних громадян різних періодів (вигляд їх змінювався відповідно до змін у державній та міській символіці від радянських часів до незалежної України). За кількістю та характером матеріалів комплекси почесних громадян дуже різні: одні дозволяють простежити весь життєвий шлях людини, інші – висвітлюють окремі епізоди з діяльності особи. Найбільш повні й змістовні меморіальні комплекси музейних предметів укомплектовано про П. С. Махоту, О. М. Макарова, В. С. Будника, В. П. Ошка, В. І. Моссаковського, Г. В. Дзяка, О. В. Мігдєєва, Н. О. Сарану, М. С. Постіла, Ж. О. Мельникова. Деякі матеріали почесних громадян надходили до музею майже у переддень відкриття виставки. Зокрема, вдова О. В. Мігдєєва за два дні до початку роботи виставки передала в музей понад 100 одиниць оригінальних фото, документальних та речових пам'яток свого чоловіка. Через тиждень після Дня міста й відкриття виставки в Історичному музеї свій меморіальний комплекс документальних джерел доповнив цікавими сувенірами, фотодокументальними матеріалами В. П. Ошко.

Цінні документальні матеріали музей має про багатьох ветеранів Великої Вітчизняної війни – почесних громадян. Найбільший інтерес викликають фотографії, подяки та грамоти за участь у бойових діях, особисті речі воєнних років І. К. Гордієнка, Г. А. Костроміна та інших.

Нажаль, такі відомі й шановані в Україні й світі особистості, як Народний артист СРСР Йосип Кобзон та чемпіонка Олімпійських ігор, фігуристка Оксана Баюл, представлені в музейній збірці лише окремими опосередкованими матеріалами (платівками з піснями у виконанні Кобзона, газетно-журнальними публікаціями, окремими фотографіями, плакатами). Численні перемовини з Й. Кобзоном, родичами О. Баюл щодо передачі музею

їхніх матеріалів поки що не увінчались успіхом, але ця робота продовжується, як і по іншим персоналіям місцевої історії (Л. Д. Кучма, М. І. Деркач, І. В. Волівач). А такі неоднозначні постаті нашої історії, як П. І. Лазаренко та М. О. Щелоков, були показані на виставці документальними та речовими матеріалами, які здебільшого висвітлюють їх діяльність саме на Дніпропетровщині. Так, в музеї зберігаються дипломи та грамоти за високі врожаї зернових, культуру землеробства колгоспу ім. М. І. Калініна Новомосковського району, який у кінці 1970 – на поч. 1980-х рр. очолював Павло Лазаренко, і які він особисто передавав до музею.

Саме завдяки пошуковій роботі щодо створення виставки про почесних громадян вдалося з'ясувати й той факт, де і які саме матеріали почесних громадян зберігаються в інших державних та громадських музеях області. Відповідно, музей історії ВАТ «Дніпропетровський металургійний завод ім. Г. І. Петровського» сформував меморіальні персональні комплекси про почесних громадян Дніпропетровська П. С. Махоту, В. Ф. Мазова та В. П. Ошка, які працювали на заводі; музей історії ВАТ «Нижньодніпровський трубопрокатний завод» має комплекс матеріалів Героя України А. І. Козловського, який прийшов на це підприємство учнем токаря в 1949 р. і сьогодні, не дивлячись на вік, працює на його процвітання й розвиток; музей історії ВАТ «Дніпроважмаш» зберігає архівні матеріали про М. О. Щелокова, який був директором цього підприємства (колишній ДЗМУ); музей історії Дніпропетровського національного університету демонструє матеріали про випускників університету - Президента України двох термінів Л. Д. Кучму [12] та ректора В. І. Моссаковського; музей історії міста Дніпродзержинська володіє унікальною колекцією подарунків Л. І. Брежнєву [7] та фото-документальних пам'яток про його життя й діяльність. Виставка стала поштовхом для комплектування матеріалів почесних громадян в музеї історії медичної академії (Г. В. Дзяк) [2] й знову створеному музеї історії Дніпропетровського російського драматичного театру ім. М. Горького (Ж. О. Мельников). Внесли свою лепту у справу комплектування матеріалів і популяризації наших видатних земляків й шкільні музеї Дніпропетровська. Наприклад, в музеї СШ № 130 експонуються матеріали двічі Героя Радянського Союзу В. І. Попкова, а в школі № 48 створюється музей колишнього учня цієї школи Й. Д. Кобзона.

Пошукова робота щодо комплектування пам'яток про почесних громадян різних міст Дніпропетровщини триває, і щорічно свідоцтва з життя й діяльності наших непересічних земляків будуть відбиватися в стаціонарній експозиції, на різноманітних виставках в музеї та за її межами, сприяючи реконструкції багатьох сторінок з історії краю, слугуючи виховній роботі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блик Л. Новомосковськ – мій отчий дім, моя земля, мій рідний краю... // Зоря. – 2007. – 20 вересня.
2. Георгій Вікторович Дзяк. Бібліографічний покажчик. Д., 2005.
3. Гуревич А. Я. История историка. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 288 с.
4. Дніпропетровська область: історія та сучасність. (До 75-річчя створення). Д.: АРТ-ПРЕС, 2007. – 256 с.: іл.
5. Дніпропетровськ: минуле і сучасне / Автори: Форменко А. К., Чабан М. П., Лазебник В. І., Лізавенко Г. В., Голуб І. С. – Д.: ДніпроКнига, 2001. – 584 с.
6. Журналы Екатеринославской городской думы. – 1890. – Январь – август. – Екатеринослав, 1890.
7. ...І особисто Леоніду Іллічу. Каталог колекції подарунків Л. І. Брежнєву із фондів музею історії міста Дніпродзержинська. Д.: ІМА-прес, 2006. – 90 с.
8. Історія міста Дніпропетровська / За наук. ред. А. Г. Болебруха. – Д.: Грані, 2006. – 596 с.
9. Катеринослав-Дніпропетровськ – 225. Видатні особистості та обличчя міста. (Видання друге). Д.: ІМА-прес, 2001. – 352 с.
10. Ключевский В. О. Исторические портреты. М., 1990.
11. Лазебник В. І. Почесні громадяни в дореволюційному Катеринославі: правовий аспект // Скарби музеїв. Збірник ст. Д.: АРТ-ПРЕС, 2005. – С.76-80.
12. Леонід Кучма: Людина і Президент. Фотоальбом. К.: Мистецтво, 1998.
13. Махота П. Дамо селу надплановий метал. Дніпропетровськ, 1960. – 30 с.
14. Неповторна Дніпропетровщина. До 15-ї річниці незалежності України. Нариси. Д.: АРТ-ПРЕС, 2006. – 344 с., іл.
15. Ошко В. П. Как это было. Днепрпетровскому метро 10 лет. 1995-2005. – Д., 2005. – 36 с.
16. Ошко В. П. Как это было. Доброволец на ЧАЭС. 1986-2006. 20 лет. – К.-Д., 2006. – 177 с.
17. Ошко В. П. Как это было. VIII Всемирный фестиваль в Хельсинки. 1962-2007. 45 лет. Публицистический роман. – Д.: Монолит, 2007. – 448 с.
18. Платонов В. П. Макаров Александр Максимович. Д.: 2006.
19. Спеціальні історичні дисципліни: Навч. Посібник /В. О. Замлинський, М. Ф. Дмитрієнко, та ін.; За ред.. В. О. Замлинського, М. Ф. Дмитрієнко. – К.: НМК ВО, 1992. – 324 с.
20. Статут територіальної громади міста Дніпропетровська. – Д., 2001.
21. Строковский М. Сталевар Петро Махота. – К.: Держвидав, 1960. – 76 с.
22. Судак И. Философ Николай Федоров – смерть необязательна // Личности. 2006, № 1. – С. 8-18.
23. Тулянцеv А. Жан Мельников. – Д., 2002. – 336 с.
24. Хто є хто на Дніпропетровщині. Наші земляки. Довідково-біографічне видання. Випуск перший. – К.: Українська академія геральдики, товарного знаку та логотипу, 2005. – 256 с.

Т. В. Пилипчук

НАУКОВА КОНЦЕПЦІЯ ЕКСПОЗИЦІЇ В КОНТЕКСТІ ЗМІН СОЦІАЛЬНИХ ФУНКЦІЙ МУЗЕЮ В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Наукова концепція експозиції літературного музею, як правило, є синтезом літературознавчих дисциплін, історії та музеєзнавства. Розробка наукової концепції є одним з перших етапів створення музейної експозиції. Тому вже на цьому етапі варто враховувати зміни соціальних функцій музею в сучасному суспільстві, орієнтацію на роботу з пересічним відвідувачем. Сьогодні музей важливий не стільки як науково-просвітницька установа (зважаючи на сучасні можливості світу інформаційних технологій), скільки як репрезентант певних соціокультурних смислів, коли людина не лише пізнає, а й долучається до минулих подій, переживаючи духовний досвід попередників. Музей чи не єдина установа, що передає реальний досвід і традиції минулих поколінь, здійснює зустріч відвідувача з автентичним буттям.

Тому в сучасних музеях екскурсивод все частіше поступається місцем музейному педагогу, який пропонує відвідувачу не лише ознайомитись із предметним світом певного етапу історії і культури людства, а й долучитись до музейних цінностей, користуючись індивідуальним досвідом. Музеї зменшують роль науково-просвітницьких напрямків роботи на користь музейно-педагогічної діяльності, заснованої на особистісно орієнтованих методиках.

Ці методики освітньої діяльності, націлені на розвиток особистості, передбачають отримання музейним відвідувачем «вершинного переживання». Термін, введений відомим американським психологом А. Маслоу, передає стан, що означає *«переживання повне, живе, безроздільне, з повною концентрацією і повним всотуванням», й відчуваючи його, ми стаємо глибоко залученими, зворушеними світом і з'єднаними з ним.»*¹ Врешті-решт, надзавданням сучасних музеїв є підтримка людини в її устремліннях до творчої самореалізації і усвідомлення смислу життя.

Музейна педагогіка пропонує перехід від пізнавального до особистісно-розвиваючого спілкування в експозиції, змінюючи самі принципи музейної комунікації, і відповідно, вимагаючи використання нових підходів до

1 Цит. за: Теории личности в западно-европейской и американской психологии. Сост. Д. Я. Райгородский. Самара, 1996. С.412, 415.

створення музейної виставки. На думку сучасних музеєзнавців, і музейна експозиція, і методика музейно-педагогічних занять мають вибудовуватися таким чином, щоби відвідувач всередині заданих ситуацій отримав можливість здобути «вершинне переживання», «[...] відчуття й відрефлексувати екзистенціальний сенс свого перебування в музеї».²

Отже, сучасна експозиція створюється «[...] не як підручник, а як мистецький твір»³ і передбачає суб'єктивні переживання відвідувачів.

Традиційно музейна експозиція – це презентація експонатів, тобто конкретних предметів, що мають наукову, історичну, пізнавальну, мистецьку цінність. Хоча сьогодні все більшої популярності набувають музеї, що зберігають, вивчають і демонструють нематеріальні експонати, скажімо, традиції, обряди, ігри, рецепти, давні навички й ремесла, або ж ідеї. Наповнення сучасної експозиції конкретними експонатами у поєднанні з нематеріальним надбанням створює інтерактивний діалогічний простір, в якому відвідувач отримує особистий досвід для засвоєння певного соціокультурного шару.

Предметний світ людини складає «невербальне поле» культури – знакову систему невербального характеру. Експозиціонер, розуміючи «мову предметів», має створити такий контекст, в якому розгортатиметься символічне значення експонату, пов'язане з індивідуальним осмисленням. Ціннісний простір музею має пропонувати такі потенційно символічні доміанти, що провокують перехід від споглядання до внутрішнього переживання відвідувачем особистої духовної події, до включення культурологічного досвіду людства у суб'єктивний досвід відвідувача. «Музей – це єдине місце візуалізації та збагнення самої універсальної мови – мови символів».⁴

Отже, орієнтація на особистісно-розвиваюче спілкування, інтерактивність простору, розкриття символічного потенціалу експонатів, організація експозиційного простору як оригінального мистецького витвору – принципи, які сьогодні варто враховувати при розробці наукової концепції експозиції.

Нові підходи до створення виставки застосовано експозиціонерами Харківського літературного музею в роботі над експозицією «Григорій Сковорода: мандрівка за щастям».

В українській академічній науці Григорія Сковороду (1722–1794) традиційно представляють як першого українського філософа та одного зі

2 Бойко А. Г. Музейно-педагогическое “правило симметрии Зедльмайра - Олпорта” // <http://www.day-of-culture.narod.ru/Muzeon.htm>

3 Корнійчук М. Науковість і художньо-образна модель експозиції: Доповідь на науковій конференції в Національному музеї літератури України, 2008 рік // <http://vuam.org.ua>

4 Скрипкина Л. И. Концептуальный подход к проектированию музейной экспозиции в его взаимосвязи с новыми направлениями научных исследований // Музей и общество на пороге XXI века: Материалы научной конференции, посвященной 120-летию Омского государственного историко-краеведческого музея / Отв. ред. П. П. Вибе. – Омск: Омский историко-краеведческий музей, Сибирский филиал Российского института культурологии, 1997. – С. 12-15.

знакових письменників українського бароко 18 століття. Філософські твори Сковороди є релігійно-етичними роздумами на тему самопізнання, пізнання Бога, встановлення гармонійного співіснування людини зі світом. Однак твори філософа не складають цілісної оригінальної світоглядної доктрини. Очевидним поясненням може бути те, що для самого філософа єдине ціннісно-смісловне прочитання світу міститься в Біблії. Філософія Сковороди є своєрідною християнською інтерпретацією філософських ідей античності, зокрема концепцій Платона, Епікура, а також європейського містицизму 17–18 століття. Бароковий стиль та художня довершеність метафоричних образів у філософських працях Сковороди, разом з тим, філософська глибина його художніх творів, і, найголовніше, безпрецедентна «життєва роль» мандрівного філософа-практика позиціонують Сковороду як унікального українського мислителя аж до сьогодні.

Увагу музейників привернула, перш за все, практична значимість етичної філософії мислителя для сучасної людини. «Як стати щасливим за порадами Сковороди» – теза, що стала основною темою експозиції. І, оскільки унікальність постаті Сковороди саме в практичному застосуванні його ідей у власному житті, формальний простір експозиції вирішено було представити як подорож – життєвий шлях філософа, за яким відвідувачу надається можливість «виміряти» власне життя. Так, ми вирішили поєднати предметний світ експонатів, що розповідають про постать філософа і його ідей, з візуалізацією цих ідей через художнє оформлення. Оскільки музей не має меморіальних речей мислителя, вирішено було на виставці представити лише рукописи або списки творів Сковороди, уникаючи етнографічних деталей 18 століття, що створювали би контекст. Наша експозиція – презентація творів й ідей Сковороди в позачасовому аспекті.

*«Символ дороги – один з найбільш поширених у літературі українського бароко. Справа в тому, що зазвичай людина поставала тут мандрівником – «перегрином» (homo viator), а її життя – повсякчасною екзистенційною мандрівкою. Отож, образи мандрівника й дороги належали до кола сталих виражальних засобів нашого письменства XVII – XVIII ст.»*⁵ Сковорода пройшов свій життєвий шлях від народження, навчання, через подорожі й викладацьку діяльність до спорідненого життя мандрівного старчика Григорія. Відвідувачу пропонується пройти той самий шлях за ідеями філософа: від самопізнання, через усвідомлення суєтності безглузвих бажань до віднайдення своєї спорідненої діяльності і збагнення власної унікальності. Бароковий символ дороги включає відвідувача в культурологічний шар 18 століття, одночасно метафорою стає самий музейний маршрут, коли мотивацією переміщення експозиційними залами є перехід до наступного етапу життя. Так, культурницький досвід 18 століття і філософський досвід Сковороди накладаються на власний досвід самого відвідувача.

5 Сковорода Григорій. Повна академічна збірка творів / За ред. Проф. Ушкалова Л. – Х.: Майдан, 2010. – 1400 с. – С. 469.

Символ дороги сполучається із метафорою людського життя як добового циклу – метафорою, характерною для творів Сковороди. Добовий цикл символічно представляє життєвий шлях людини від «ранкового» народження через переживання мирської суєти/духовної смерті й здійснення вибору між темрявою та світлом (мирською суєтою або духовним розвитком), і знову, - до духовного воскресіння наступного ранку і здобуття життя вічного. В експозиції метафору підкреслено загадкою про людину, яку задає міфологічний персонаж Сфінкс і яку Сковорода наводить у своїх творах у зв'язку з ідеєю самопізнання.

Ранок. Людина народжується і усвідомлює необхідність вибору свого життєвого шляху, а отже – необхідність пізнати самого себе.

День – Ніч. Розділ побудовано на дуалістичному світобаченні: протиставлення «день – ніч» як «світло – темрява». Людина робить свій вибір: віддатись мирській суєті або пізнати істинний образ Божий в собі. Залежно від вибору день проживається людиною у темряві або ж постає як світло. Для того, хто обирає тлінну мирську суєту, темрява веде до смерті, до вічної ночі, оскільки тіло - смертне. Той, що вибрав світлу духовність – вибрав воскресіння, оскільки душа - безсмертна. В просторі експозиції перед відвідувачем два шляхи – темний і світлий, один з яких веде в глухий кут, а інший – до наступних розділів експозиції. Метафору правого (світлого) й лівого (темного) шляхів взято з творів Сковороди.

«Вечір життя» філософа присвячено його мандруванням Слобожанщиною, для відвідувача тут відкривається філософія серця Сковороди.

Ранок. Передумовою воскресіння є пізнання людиною перш за все себе і навколишнього світу через Слово Боже, яке є Початком і Кінцем всього сущого, Вічністю. Так початок і кінець життя окремої людини замикається в коло вічності – символ, характерний для філософії Сковороди.

Така циклічна композиція відображає гармонію світовідчуття Сковороди. Одночасно пропонується структура демонструє і дуалізм, притаманний філософії мислителя.

Таким чином, «шлях» відвідувача експозицією постає як своєрідний обряд ініціації – посвячення у філософсько-етичне вчення Сковороди і зіставлення з власним життєвим шляхом.

Смисловий простір експозиції змінює реальний хронотоп, переміщуючи відвідувача в символічний часо-просторовий континуум. На шляху відвідувача пропонуються такі розділи - «локуси»: «Сад філософів», «Суєтний світ», «Харківський колегіум», «Слобожанщина», «Сад Божественних пісень».

Що може бути краще прогулянки садом, або ж слобожанським степом. Як засвідчують назви розділів, художньо-просторове рішення експозиції орієнтовано на рослинну символіку. Знов-таки, відповідно до образної системи творів Сковороди. Флористичні декорації актуалізують ще один

концепт філософії мислителя – утопію. Сад Божий і Град Божий – природа і культура – такі дві основні форми утопії побутують як соціокультурні матриці в європейській світоглядній традиції. Мислителі доби Просвітництва в своїх творах «вибудовували», в більшості, утопічні міста - проєкції людської діяльності, або ж культури. Райський Сад – ідеальне місце, пов'язане із божественною організацією світу, природна форма утопії. Образ саду був популярним в українській бароковій літературі. «Садом» Сковорода назвав свою збірку віршів, також «Божим садом» для філософа була умиротворена людська душа, а Біблія – чудесним садом. В експозиції самий вибір природної форми утопії ставить запитання про те, чи здатна людина самотужки побудувати ідеальний світ. Питання унаочнюється в розділі «Харківський колегіум», де введено образ Харкова 18 століття як міста соціальних протиріч і одночасно міста-предтечи християнського відродження України. Цей дуалізм явлено презентованими в розділі експонатами – рукописами віршів Сковороди «Всякому городу нрав і права» і «Орація до Бога за місто Харків», що також набувають символічного значення.

Зважаючи на завдання експозиції представити світ ідей Сковороди, також на архітектурні особливості експозиційного приміщення, вирішено було використати настінні розписи (фрески) як один з основних смислових компонентів виставки. Фреска – характерна для 18 століття техніка живопису. З іншого боку, для пояснення своєї концепції «двох натур» Сковорода використовував образ малюнку на стіні. Настінний розпис задає інтерактивність експозиційного простору, коли відвідувач пробує «побачити двоє» (як радив у своїх творах Сковорода), розгадуючи в настінних образах латентні смисли. Включені в загальний дискурс виставки, розписи одночасно є самостійним мистецьким витвором, в якому поєднано стилістику і символізм українського бароко 17–18 століття з лаконічною глибиною і неовізантійською іконічною манерою школи бойчуків початку XX століття, також сучасною традицією монументального живопису.

На прикладі першого розділу виставки – «Саду філософів» - спробуємо показати дієвість обраних принципів експозиційної роботи. Назва розділу корелює з античною філософією: «садом філософів» називалась школа Епікура, чию філософську концепцію задоволення перейняв Сковорода. Простір одночасно представляє і античний сад Епікура, й ранковий сад, в якому збираються герої творів Сковороди для міркувань про щастя, і українське село Чорнухи, де взимку народився сам філософ.

Тема народження продовжується в найвеличнішому зимовому християнському святі – Різдві. Основною філософською темою розділу є самопізнання, що для Сковороди було пізнанням в собі образу Божого. Так, свято Різдва набуває символічного прочитання як самопізнання людини – її істинного народження: пізнаючи себе, в своїй тлінній плоті людина знаходить вічний образ Божий, як на Різдво в тлінній соломі троє волхвів побачили Бога.

В розділі розкриваються античні впливи на філософію Сковороди. На екскурсії відвідувачам пропонується включитись в діалог по типу античних діалогів. Сам Сковорода використовував форму діалогу в своїх філософських трактатах, орієнтуючись на античні зразки та катехічні діалоги давньої літератури.

В настінних розписах представлено зимові дерева, українське село, Різдвяний вертеп, а також основні архітектурні споруди, пов'язані з життям філософа. Це той контекст, що розкриває символічність експонатів. У розділі експонується всього 5 музейних предметів. Перший філософський трактат Сковороди «Наркісс. Разглагол о том: Узнай Себе», в основі якого тлумачення античного міфу, розташовано на фоні зображення села Чорнухи, де народився філософ. Твір, що вважається останнім трактатом Сковороди, «Діалог. Имя Ему: Потоп Зміин», орієнтовано на біблійний сюжет. Цей експонат ми розмістили на фоні садиби Ковалевського в Пан-Іванівці, де похований філософ. «Книжечку о Чтеніи Священ[наго] Писанія, нареченна Жена Лотова» про символічне тлумачення Біблії розміщено на зображенні Києво-Могилянської академії, вірш «Фабула» про випробування молодого людини в суєтному світі – на фоні Петербургу, малярів Сковороди з твору «Потоп Зміин» - символ «Таїнства Св. Трійці» – на фоні Харкова, що актуалізує сприйняття Сковородою Харкова як «міста Захарії» – «сьомого ока Господа».

Зазначені принципи побудови експозиції застосовувались до всіх розділів. Якщо в «Саду філософів» відвідувачу пропонується відчитати ідеї античної філософії в творах Сковороди, то останній розділ – «Сад Божественних пісень» - присвячено ролі Біблії у філософії мислителя.

Ми спробували створити виставку для всіх типів відвідувачів. Для включення відвідувачів в діалогічний дискурс в експозиції передбачено освітні матеріали у формі ігор та додатковий інформативний матеріал для поодиноких відвідувачів, також інтерактивна екскурсія для груп. Емоційний настрій створює музика, що супроводжує подорож відвідувача експозицією.

Наш «мистецький твір», на нашу думку, вийшов багатозначним, символічним, інтерактивним, орієнтованим на особистісний розвиток відвідувачів і достатньо інформативним. Ми спробували історичну пам'ять зробити частиною сьогодення, включити її в життя і світогляд наших сучасників. Адже Григорій Савич залишив нам цілком сучасні поради щодо того, як віднайти своє щастя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко А. Г. Музейно-педагогическое «правило симметрии Зедльмайра Олпорта» // <http://www.day-of-culture.narod.ru/Muzeon.htm>
2. Корнійчук М. Науковість і художньо-образна модель експозиції: Доповідь на науковій конференції в Національному музеї літератури України, 2008 рік // <http://vuam.org.ua>
3. Сковорода Григорій. Повна академічна збірка творів / За ред. Проф. Ушкалова Л. – Х.: Майдан, 2010. – 1400 с. – С. 469.
4. Скрипкина Л. И. Концептуальный подход к проектированию музейной экспозиции в его взаимосвязи с новыми направлениями научных исследований // Музей и общество на пороге XXI века: Материалы научной конференции, посвященной 120-летию Омского государственного историко-краеведческого музея / Отв. ред. П. П. Вибе. – Омск: Омский историко-краеведческий музей, Сибирский филиал Российского института культурологии, 1997. – С. 12-15.
5. Теории личности в западно-европейской и американской психологии. Сост. Д. Райгородский. – Самара, 1996. – С. 412, 415.

Л. М. Шиян

ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧА ТА ПАМ'ЯТКООХОРОННА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ»

На теренах Тернопілля, незважаючи на складні історичні процеси та суспільно-політичні події минулих часів, є багато культурних пам'яток різних народів, стилів та епох. Серед цієї спадщини важливе місце займають архітектурні пам'ятки, зокрема, оборонні замки та палаці. Державна політика у галузі культури передбачає сьогодні не тільки їх фізичне збереження або утилітарне призначення, але і ідеологічний аспект. Знання історії, турбота про культурні здобутки виховує у кожній конкретній людині вищу форму соціальності, розвиває почуття відповідальності перед минулим, сучасним та майбутнім. Одним із провідних суб'єктів пам'яткоохоронної діяльності на Тернопільщині є Національний заповідник «Замки Тернопілля». За 17 років існування відбувся процес формування та становлення його як наукової та господарсько-виробничої установи. Сьогодні на балансі заповідника знаходяться:

- пам'ятки містобудування та архітектури – 20 одиниць;
- пам'ятки монументального мистецтва – 4 одиниці.

Територія заповідника складає 79,147 гектарів. Першочерговими завданнями, які вирішує заповідник, є відновлення та реставрація пам'яток історії та архітектури, що входять до його структури, проведення наукових досліджень, видавнича, екскурсійна, виставкова діяльність.

Ремонтно – реставраційні роботи проводяться значною мірою за рахунок коштів з державного бюджету, спецкоштів та субвенцій. Останнім часом почали залучатися добродійні кошти. Силами громадськості створений благодійний фонд «Оберіг», кошти якого ідуть на проведення невідкладних ремонтних робіт.

З 1994 року тривають пам'яткоохоронні заходи у пізньосередньовічному Збараському замку поч. XVII ст. Значна оборонна твердиня південно-західної Волині, замок представляє собою унікальний варіант трансформації західно – європейських фортифікаційних досягнень у традиційний тип місцевого оборонного будівництва. Твердиню почали відбудовувати ще у 30-х роках XX ст. Ініціатором ремонтних робіт була громадська організація «Товариство офіцерів запасу Речі Посполитої» у Тернополі. [2, 10]

На зібрані кошти були відновлені крила замку, частково в'їзна вежа та перекриття даху.

Друга світова війна не дозволила продовжити відбудову. У повоєнні часи замок використовували як джерело будівельних матеріалів. У 1958 році його вносять до Державного реєстру історико – архітектурних пам'яток під охоронним № 662. Ремонтні роботи, які проводилися у замку у 80-х рр. XX ст., перетворили пам'ятку на культурно-спортивний комплекс.

Проголошення незалежності України та створення Державного історико-архітектурного заповідника у м. Збаражі у 1994 р., зумовило новий якісний підхід до пам'яткоохоронної діяльності. Були проведені інвентаризація, обстеження, археологічні дослідження замку. На основі комплексних історико-краєзнавчих досліджень зроблена історична оцінка пам'ятки, встановлені його власники та основні етапи розвитку. Почалася відбудова бастіонів замку, в'їзної вежі та казематів. Важливим етапом подальшого використання пам'ятки була його музеєфікація. У замку відкриті постійно діючі експозиції сакрального мистецтва, нумізматики, археології, етнографії, музичних інструментів, меблів та зброї.

З ініціативи Національного заповідника, ряду районних громад Тернопільщини за розпорядженням Міністерства регіонального розвитку та будівництва у 2008 році до його складу ввійшли: замок 1631 року у м. Тербовля, замок XVI – XVII ст. в селищі Микулинці Тербовлянського району, замок XVII ст. у селищі Золотий Потік, замок XV – XVIII ст. у селі Язловець, замок 1600 року у селі Підзамочок Бучацького району, замок XVI – XVIII ст. у селищі Скала Подільська та замок 1650 року у селі Кривче Борщівського району. На всіх цих об'єктах проведені акти обстеження, інвентаризація та розчистка території. В майбутньому пам'ятки будуть використовуватися як музейно-туристичні комплекси зі своєю специфікою.

Один із сучасних теоретиків реставрації Є. Михайловський наголошував, що головним стимулом реставраційної діяльності повинен бути стимул збереження від знищення [3, 19]. Однак відновлювальні роботи, які проводилися у кінці XX ст. виявили і ряд помилок у методологічному підході до реставрації конкретного об'єкту з певними структурними та планувальними особливостями. Іноді нехтували стилістичними та композиційними особливостями пам'ятки перед вирішенням проблем утилітарності. Так при відновленні інтер'єрів північних казематів Збаразького замку, де згодом розмістився ресторан, були використані сучасні інтер'єри, що нівелиювало історичну цінність споруди. Подальші роботи у Збаразькому замку передбачають відтворення інтер'єрів епохи Відродження. Як родове гніздо волинських магнатів князів Збаразьких Збаразький замок може стати взірцем не тільки оборонного будівництва XVI – XVII ст., але і матеріальним свідченням побутових, релігійних, культурних традицій та естетичних смаків свого часу. Зі збаразьким замком пов'язана одна з найгероїчніших

сторінок національної історії – облога 1649 року, яка стала переломною у визвольній війні 1648–1658 рр.

За останні два роки у Збаразькому замку відновлені: в'їзна вежа замку, планувальна система вестибюлю другого поверху, південно-східні каземати, а також досліджені, розчищені та частково реставровані підвали палацу (3400 м.кв.). Проведені роботи по розчищенню замкової криниці і підземного ходу до неї з підвалів замку. Важливою частиною замкового комплексу є bastiони і ескарпові стіни. Вони представляють собою потужну фортифікаційну систему, яка оточує палац, вежу та каземати ззовні. З чотирьох bastiонів зберігся лише південний, на якому проведено консервативні роботи: відтворено кам'яну кладку нижньої частини bastiону, відреставровано частину кладки ескарпової стіни. Впродовж 2007 – 2008 років проводилося поетапне відновлення східного, північного і західного bastiонів.

Значні роботи ведуться у замку першої половини XVII ст. у м. Скалаті Підволочинського району. Зруйнований ще у тому ж столітті під час козацьких воєн, він був відбудований у XVIII ст. та до початку I-ї світової війни використовувався під житло. Пам'яткоохоронні роботи, які проводилися у 50-х роках XX ст. були незначними і нічого у вигляді твердині не змінили. У 2007 – 2008 рр. у Скалатському замку дочірнім підприємством «Подільська археологія» Інституту археології НАН України були проведені археологічні розкопки. Вони стали основою для створення концепції реставраційно-відновлювальних робіт – відтворення чотирьох веж та оборонних мурів.

Напрацювання та досвід попередніх років пам'яткоохоронної та історико – краєзнавчої діяльності сьогодні використовується при проведенні відновлювальних робіт у одній з найстаріших барокових резиденцій України – Вишневецькому палацовому комплексі XVIII ст. На даний час у палацовому комплексі виконані наступні роботи: проведена реставрація барокових головної в'їзної вежі та огорожі ансамблю, відновлені фасади палацу, заново відтворений палацовий курдонер, проведене централізоване водопостачання, каналізація та автономне газове опалення, замінені вікна у центральній частині палацу.

Згідно проекту у палаці відновлюється планування кінця XVIII ст. На черзі відтворення інтер'єрів дзеркальної зали та бібліотеки.

Проект реставрації Вишневецького ансамблю був розроблений на основі комплексних досліджень пам'ятки, оцінки її історичної та культурної цінності, перспектив розвитку та використання. Джерельною базою досліджень стали документальні та іконографічні матеріали XVIII – поч. XX століть. Найперше – це опис палацу 1748 року, який дає уявлення про стилістичні, композиційні та планувальні особливості магнатської резиденції Волині XVIII ст.

Ось, наприклад, як виглядала дзеркальна зала у часи свого будівничого Михайла Серватія Вишневецького:

«Над дверима до зали - пейзаж з папугами. Стеля... плоска з орна-



Фото 1. Вишневецький палац. Дзеркальна зала. Початок ХХст.

ментом. Посередині стелі знаходиться хрестовидної форми дзеркало з шести тафлів в рамках з соснового дерева. Від стелі до підлоги галерея обшита дубовими панелями. В шести дзеркальних аркадах кількість дзеркальних тафлів 40 разом з заокругленими, три інші аркади мають по 24 дзеркальних тафлів... Наступні шість аркад зі склом, парапетів віконних – шість, парапетів дзеркальних – два ... Між аркадами викладені дзеркальними тафлями вісім колон ...». [4, 7] (Фото 1.)

Аркади та панелі прикрашала позолочена дерев'яна різьба з стилізованими гербами князів Вишневецьких та споріднених з ними родів. Решітки в стилі рококо розбивали плоскість стіни та додавали вишуканості інтер'єрам. На особливу увагу у палаці заслуговували стіни та стелі. У більшості залів стелі прикрашав поліхромний живопис у багатому гіпсовому обрамленні. Вишуканістю вирізнялися і наддверна різьба.

Стіни були оббиті оксамитом або шовком з використанням ручної вишивки золотими та срібними нитками. Важливим доповненням зал були французькі і італійські каміни та кахельні грубки ренесансного типу. В інтер'єрах широко використовувалися твори прикладного мистецтва: світильники, декоративні вазы, годинники, килими, інкрустовані меблі. Для інкрустації часто використовували слонову кістку, мармур, срібло. Частину залів палацу у свій час було відведено під палацові збірки. Родові портрети князів Вишневецьких прикрашали білу залу або залу Корибутів, величезна колекція королів - королівську залу, галерея живопису – кімна-



Фото 2. Дзеркальна зала. Відтворення галерей.



Фото 3. Дзеркальна зала. 2010 р.

ти Любомирських. Захоплення орієнталістикою викликало широке використання східних, найчастіше китайських, мотивів в інтер'єрах. Китайські вази, паравани, т. з. «китайські картинки» прикрашали не лише китайські кімнати палацу, але і інші зали. В високих шафах бібліотеки зберігалися цінні рукописи, стародруки, видання з різноманітної тематики та знаменитий вишневецький архів. XVIII ст. було становленням Вишневецької резиденції як великого культурного осередку Волині. Наступні власники графи Мнішки продовжили традиції князів Вишневецьких. Саме у цей період відзначається значне поповнення вишневецьких колекцій. Деяке уявлення про склад цих збірок дає «Реєстр рухомості і інших речей Яна Кароля графа Вандаліна Мнішека підко-

морія Великого князівства Литовського в палаці Вишневецькому», який складений у 1760 році. Велику частину цієї рухомості Мнішек перевіз зі свої резиденції в Ляшках Мурованих [5, 1-27]. Це перш за все живописні полотна, портрети, скульптура, мапи, скло, посуд, сервізи, меблі, екіпажі, вози та інші ужиткові речі. Значно поповнилася Вишневецька бібліотека. Уже на початку XIX ст. вона нараховувала 15 тис. фоліантів і була однією з найбільших приватних бібліотек Центральної та Східної Європи. Колекції палацу у свій час приваблювали численних відвідувачів, шанувальників мистецтва та старовини. В рамках статті, на жаль, немає можливості більш детально зупинитися на цій темі.

У радянські часи Вишневецький палац був перепланований і пристосований до адміністративних потреб. Попередні переробки палацу створюють сьогодні певні труднощі для реставраторів. Неможливе відтворення парадних сходів, що викликає перепланування деяких залів другого поверху. Є проблема з відновленням необхідної висоти залів другого поверху.

На сьогоднішній день в допомогу реставраторам зібраний вагомий

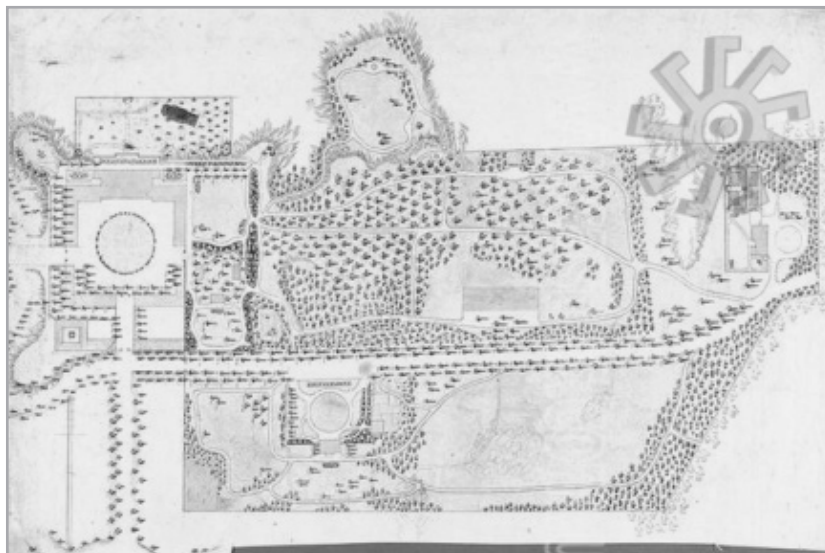


Фото 4. Вишневецький парк. План початку XIX ст.

іконографічний матеріал: це світлини кінця XIX – поч. XX практично усіх головних залів палацу. Якщо врахувати, що палацові інтер'єри суттєво не змінювалися до I-ї світової війни, то наявні іконографічні матеріали дозволять відтворити їх більшу частину. Проведений аналіз іконографічного матеріалу та інвентарного опису палацу уточняє місцезнаходження низки залів палацу: китайських кімнат, ванної кімнати, театральної зали, зали королів, мисливської зали, малої їдальні. Відтворення цих залів дозволить збагатити стильові особливості пам'ятки. Важливими структурними частинами ансамблю є призамкова Вознесенська церква та комплекс оборонного монастиря босих кармелітів. Церква сьогодні діюча, а монастир використовується під заклад освіти. Обидві пам'ятки потребують пильної уваги з боку держави.

Невід'ємною частиною Вишневецького палацового ансамблю був парк, який займав 219 га і складався з регулярного саду, англійського парку, городів та оранжереї. На даний час збереглося тільки 8 га парку. Відтворення парку, особливо ландшафтної частини, потребує багато зусиль та часу. Джерельною базою для цих робіт, крім наявних липових та каштанових боскетів початку XIX ст. служать графічні матеріали – плани парку кінця XVIII – початку XIX ст. [6,15687;7,15688,15656-15660].

Сьогодні є можливість повного відтворення регулярної частини парку. У вищевказаному інвентарі палацу є опис «ogrodu włoskiego» з партерами, шпалерами, трельяжними решітками та малими архітектурними форма-

ми. Завдяки наявності архівних матеріалів вирішується одне з найскладніших питань у справі відтворення регулярних парків – первісне відтворення квітників. У випадку з вишневецькою резиденцією рисунок квітників повторював стилізовані зображення гербів споріднених з князями Вишневецькими Радзивіллів та Сапег. Світлини початку XX ст. дають можливість відтворити також паркові альтанки і скульптуру [7, 15688]. На даний час у парку проведена інвентаризація дерев. Обліковані старі дерева кінця XVIII – початку XIX ст. Розчищений самосів, відбраковані та пошкоджені дерева. Встановлені основні паркові алеї, фундаменти альтанки та паркові сходи. Наступним кроком буде відтворення регулярної частини парку.

При вирішенні проблеми пристосування та подальшого використання пам'ятки архітектури такого рівня, як Вишневецький палацовий ансамбль, необхідно враховувати широкий діапазон суспільної цінності та функціонального значення таких споруд та не обмежуватися тільки утилітарними функціями його приміщень. Вишневецький палацовий комплекс – це не тільки архітектурна пам'ятка певної епохи та архітектурного стилю. Це величезний пласт нашої національної історії, культури, який дає уявлення про економічне, політичне життя народу, його естетичні ідеали. Тому перед реставраторами стоїть велике завдання не тільки відновити художні якості пам'ятки, але і зв'язки багатьох поколінь людей, які жили і живуть тепер. Як і в попередні епохи, так і в наш час, Вишневецький палац має всі шанси стати культурним осередком загальнодержавного рівня. Площа палацу, а це 1450 кв. м, дозволяє створити тут значні музейні експозиції. У кінці XIX ст., коли створювався перший громадський музей Києва, до нього було передано частину портретної галереї Вишневецьких. За необхідних умов, які забезпечують збереження цінностей, у Вишневецькому палаці можна було б відкрити філію Історичного музею чи Музею Західного та Східного мистецтва. Це б вирішило також проблему наповнення залів. Палацові зали можуть бути використані для постійних та пересувних мистецьких виставок. Географічне розміщення Вишневецького поблизу релігійного центру Почаївської Лаври, історичних міст Збаража та Кременця, обласного центра Тернополя створює сприятливі можливості для організації тут різноманітних культурно-масових заходів. Як культурний осередок, Вишневецька резиденція має всі можливості бути важливим пунктом існуючих та нових туристичних маршрутів.

І, нарешті, величезне ідеологічне та виховне значення мало б створення у Вишневецькій резиденції меморіального музею великого роду волинських князів Корибутів Вишневецьких. Як представники української історичної еліти, вони залишили глибокий слід в усіх сферах життя української нації. І майже 350 років допоки існував рід були активними творцями її історії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гессен А. Жизнь архитектуры. – Москва, 1981 г. – Искусство. – С. 74-93.
2. Матеріали «Товариства офіцерів резерву Речі Посполитої». 1935-1938 рр. Мова польська. – ЛНБ., відділ рукопису. – Управління консервації Львівського воєводства. – УК – 25, арк. 10.
3. Михайловский Э. Реставрация памятников архитектуры. – Москва, 1981г. – Искусство. – С. 16-42.
4. Опис Вишневецького замку. [Вміщений в маєтностях, які знаходилися в Кременецькому та Летичівському повітах Волинського та Подільського воєводств]. 1748 р. Мова польська. – НБУВ. – Ф. 1, спр. 150, арк. 1-45.
5. Реєстр рухомості і інших речей Яна Кароля графа В. Мнішека підкоморія Великого князівства Литовського у Вишневецькому палаці. 1760 р. Мова польська. – ЛНБ., відділ рукопису. – Ф. О. Чоловського, спр. 120/III, арк. 1-27.
6. Wiszniowiec. Plan zalozenia rezydencjonalnego z parkem. Nieznany, 1800; 59,1 x 43, piro, tusz, akwarela, papier. – Muzeum Narodowe w Warszawie. – Gabinet rycin – Kolekcja Rysunku Polskiego: R.917/10, Pol. 15687.
7. Wiszniowiec. Plan czesci ogrodu z tarasem na skarpie, pawilonami i kosciolem. Mikler Dionizy ca 1800, 36 x 43,8 piro, tusz, akwarela, papier. – R.917/10, Rys. Pol. 15688.

І. О. Шудрик

**«ВЕЛЕСОВА КНИГА» -
ПАМ'ЯТКА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ДАВНІХ РУСИЧІВ**

Розглядається історія виявлення на території Харківщини у 1919 р. «Велесової книги» і складний шлях визнання її оригінальності. На основі аналізу її змісту розкриваються світоглядні уявлення древніх русичів, їх політеїстичні

У грудні 1919 року у Великому Бурлуці в садибі Донець-Захаржевських-Задонських, що на Харківщині, денікінським двадцятип'ятилітнім полковником Алі Ізенбеком була знайдена так звана «Велесова книга» – історико-культурна пам'ятка древніх русичів.

У радянські часи вона вважалася «білоемігрантською» підробкою. Про це в 60-х роках ХХ століття, без будь-якої аргументації заявляли російські академіки Лихачов та Рибakov. А за кордоном про неї багато писали і досліджували: Ю. Миролюбов, М. Скрипник, Б. Ребіндер, В. Шаян, С. Лесной (доречи, росіянин Парамонов, який в довоєнні часи був викладачем Київського університету) та інші. А в Радянському Союзі про неї мовчали. Лише у 1992 році О. Асов у Москві 50-тисячним накладом видає книгу «Русские Веды», в якій обгрунтовує «подлинность» «Велесової книги». Через два роки перевидав її 10-тисячним тиражем. У 2001 році О. Асов у Москві 7-ми тисячним накладом видає книгу «Свято-Русские Веды. Книга Велеса». У 1993 році в Саратові виходить книга «Мифы древних словян», в Новосибірську у 1995 році – «Велесова книга» та інша література.

Нове покоління російських дослідників, зокрема і О. Асов, намагається довести, що «Велесова книга» – це збірник священних текстів новгородських волхвів. Але волхв Обнінської рідновірчеської громади «Триглав» Богумил Мурін у своєму дослідженні «Велесова книга: боги и предки» (Москва.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2006 – 256 стр.) зазначає, що у «Велесовій книзі»: «...про Новгород, про новгородські реалії якраз майже нічого і не сказано, тоді як про степ, поле..., тварин, тваринництво мовиться дуже багато. ...загадуються ...Карпатські гори». Далі Богумил Мурін робить висновок, що місцем створення збір-

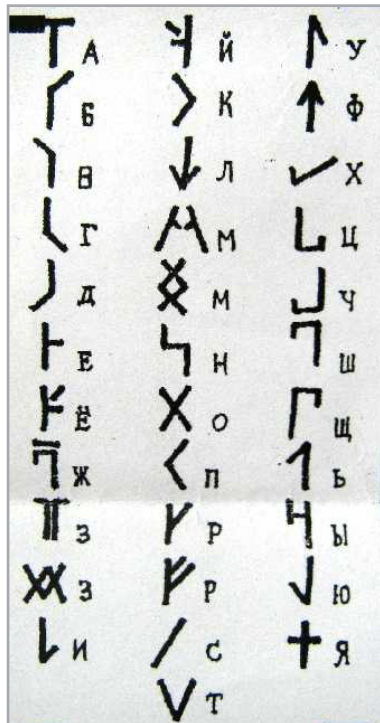
ника Влескниги є швидше усього – «Південноруська рівнина, де пізніше утворилася Київська Русь» (с. 154). У «Передмові» автор, на основі аналізу різних точок зору, літописних матеріалів та власного перекладу «Велесової книги», робить висновок, що вона «...не підробка, а оригінал, характер якої ще недооцінений одними і переоцінений іншими» (с. 11).

На думку українських дослідників, «Велесова книга» - безцінна літературна пам'ятка українського народу дохристиянського періоду. Ще 1966 року Сергій Лесной у своїй праці «Велесова книга» – язическая летопись до-Олеговой Руси», виданій у Вінніпезі, звертає увагу на наявність у мові «Влескниги» багатьох українізмів і що в епосі є багато дієслівних форм, які зустрічаються у мові гуцулів Прикарпаття. Київський дослідник, відомий мовознавець Сергій Плачинда вважає, що «Велесова книга» написана древньоукраїнською мовою. У ній зустрічаються давно забуті українські слова та словосполучення (владьва – в значенні влада, житьба – життя та ін.). На його думку для Новгород-да такі іменники-метафори не властиві – це суто південно-український мовний колорит. Професор Лесной підкреслює, що «Велесова книга» творилася на історичному матеріалі саме південного ареалу України-Русі.

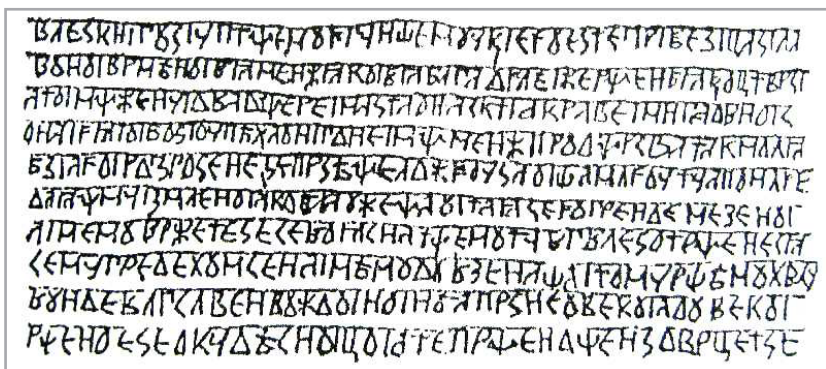
Крім того, якщо порівняти алфавіт сучасних спадкоємців язичеської Русі – «ярг-поморів» (північно-західний регіон Росії) і алфавіт



Алфавіт Велесової книги



Алфавіт ярг-поморів



Світлина тексту з дощечки

«Велесової книги», то переконаємося, що між ними нема нічого спільного (див.: Цыбулькин В. В. «Быль «Влесовой книги», с. 67, 101).

«Велесова книга» збагатила наші знання з історії України, висвітливши маловідомі дані з XII ст. до н.е. по IX ст. н.е., дала уявлення сучасникам про життя, світогляд та вірування наших далеких предків. В роки незалежності в Україні вийшло декілька книг, присвячених аналізу цієї пам'ятки древності. Цікаві роботи згаданого харківського дослідника В. Цыбулькіна «Быль Влесовой книги», (Харків, 1998), Д. Федоренка «Велесова книга» – найдревніший літопис України» (Київ, 1999). Микола Карпенко опублікував працю «Велесова книга: Переспіви» (Київ, 1998). Б. І. Яценко про «Велесову книгу» опублікував декілька праць, зокрема, - «Велесова книга: Збірник праукраїнських пам'яток I тис. до нової доби – I тис. нової доби» (Київ.: Велес, 2003, -108 с.).

Як українські, так і зарубіжні (раніше) дослідники, виключають можливість підробки цього твору. «Велесова книга» пройшла складний шлях мандрів і визнання спершу за кордоном, а потім і в нас.

Вона була написана, вірогідно, на березових дощечках розміру 38 см на 22 см, товщиною 0,5 см, які були зв'язані ремінцем, пропущеним через отвори. Текст був вирізаний чи видряпаний гострим предметом і розміщувався не на лінії, а під нею, ніби «звисав». Такого розташування дослідники ніде не зустрічали. Крім того текст був суцільним, без поділу на слова, без абзаців, ком та крапок. Літери нагадували «греко-готські» та древньослов'янські тексти. «Велесову книгу» можна поділити на 3 частини. Перша з них присвячена історії праслов'ян і слов'ян (нагадує літопис), друга – священні тексти для богослужіння, третя – повчальні настанови.

Дослідники вважають, що зміст «Велесової книги» формувался в IV-V століттях і був записаний на дощечках у IX ст. (до Ізенбека потрапив не сам оригінал, а копія XVII ст., що і стало «підставою» для «сумнівів» в історичній достеменності документа).

Виходячи з текстів «Велесової книги» праукраїнці мали плюралістичні уявлення про світ. Світ, у якому всі ми живемо, вони називали Явь (явище); далі – світ душ померлих Навь і, нарешті, світ Правди (справедливості) – Правь.

Характерною рисою релігійних уявлень древніх русичів був політеїзм (багатобожжя). У «Велесовій книзі» називається понад 70 богів і божеств. Боги існують «трійцями» – «триглавами». Це насамперед Великий Триглав, до якого входять Сварог, Перун і Свентовид. Сварог – творець неба і землі. Він – батько усіх богів, він – бог неба і живе в небі. Перун обертає небесне колесо, чим змінює день ніччю, а ніч – днем. Він також бог війни, блискавки, грому та дощу. Хоробрі воїни, що загинули в бою, переходять у вічне життя, стаючи дружинниками Перуна. Свентовид – бог світла та правди. Він керує світами Яві і Праві, захищаючи людей від Наві – царства смерті і зла, яким керує Чорнобог і де живе богиня п'їтьми, хвороб і смерті Мара зі своїми страхітливими 13-ма доньками-хворобами. Тут же перебуває божество страху і смерті Див, у вигляді великого хижого птаха з потворним жіночим обличчям, який є провісником смерті.

Друга Трійця, включає Хорса – бога Сонця, Стрибога – бога вітру і Влеса (Велеса), одного з найшанованіших богів (про що свідчить сама назва тексту – «Велесова книга»), іменем якого поряд з Перуном присягалися наші пращури, укладаючи угоди з іншими державами, зокрема, з Візантією. Велес, за уявленнями наших предків, навчав людей обробляти землю, вирощувати худобу.

Ще один дуже шанований бог – Даждьбог (Дажбог) - бог усього живого, родоначальник усіх русичів і їх головний захисник (до речі, у «Слові о полку Ігоревім» Боян називає усіх русичів Дажбоговими онуками). Дуже шанованою богинею була Макош – володарка життєдайної вологи, покровителька породіль. Шанованою також була Коляда – богиня неба, мати Божича – Сонця. У день народження Божича (а було це у найдовшу зимову ніч) співали колядки, посипали зерном на врожай у домі сусідів, заколювали обрядову свиню, їли кутю, водили хороводи.

У «Велесовій книзі» древні русичі зображаються трудолюбивими, сміливими та свободолюбивими:

*«...і ту славу боронили, ідучи на заліза чужинецьких мечів,
коли ворог налізе, - чей же ми не бики, щоб вдягати ярмо!»*

І далі:

*«Русич гордий – за хліб же удячний завжди –
не як греки, які на давця ж і злюбліві...
Ми у рідних степах не зайці полохливі –
ми Дажбожі онуки з роси і з води!
Ми на землях своїх зразу вільно жили...»*

У четвертій дощечці мова йде про боротьбу з хозарами і готами:

*«Русь вражає хозарів і готів товче, -
і останніх вже так, що із прахом змішала...»*

Автор закликає русичів до єдності у боротьбі з ворогами:

*«Тримайтеся, браття наші, плем'я за плем'я,
рід за рід і бийтеся за себе на землі нашій,
яка належить нам і ніколи іншим,
се ж бо ми є русичі, славці богів наших.»*

Невідомий автор виступає проти намагань охрестити русичів, що теж свідчить про їхні дохристиянські, політеїстичні (язичницькі) вірування:

*«А греки, хочачи охрестити нас, аби ми забули своїх богів,
сподівалися, що в такий спосіб вони навернуть нас до себе і
зроблять із нас своїх невільників».*

Прийняття християнства у «Велесовій книзі» розуміється як велике зло для Русі, оскільки вона втрачала свою самобутність і зраджувала рідних богів.

«Велесова книга» засуджує вбивство Аскольда й Діра, та завоювання київського престолу вихідцями з чужинецьких (варязьких) земель. А це і є критика так званої норманської теорії походження руської державності. Автор наголошує: *«...Кров наша просто рече, що єсь ми русичі, не слухайте ворогів...»*

«Велесова книга» є свідченням цікавої історії наших пращурів. Повернення її з забуття додає багато матеріалу про історію народів, які мешкали на території сучасної Української держави, їхні вірування та світоглядні уявлення.

Н. В. Бородченко

МЕТАФОРА ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ЗАСІБ МИСЛЕННЯ

Метафора як універсальний засіб людського мислення та процесів його вербалізації вже давно потрапила в коло наукової уваги філософів, мистецтвознавців, лінгвістів, психологів та літературознавців. Складна природа метафори як основної одиниці не лише мови, але й основного способу мислення, способу створення нових художніх образів, спонукає залучати до таких пошуків ще й ряд суміжних (невід'ємних) напрямків її вивчення, зокрема сполучення та зрівняння засобів мовної та проектної метафори. З лінгвокогнітивного погляду, метафора – це комплексний феномен, результат розумово-мовної діяльності людини, яка в процесі творення метафори спирається на культурно-історичний, пізнавально-емпіричний досвід свого народу, збережений у мовній скарбниці. Така природа метафори забезпечує їй великі реконструктивні можливості у дослідженні процесів становлення і розвитку не тільки мовної картини світу.

У художньому творі метафора, так само як і у створеному дизайнером чи архітектором середовищі, є невід'ємним елементом створення образності та одним із основних засобів відображення оточуючої дійсності, як то в мовній, так і в проектній практиці. А тому є необхідним тлом для розуміння концептуальної картини світу певної мовної спільноти та індивідуально-авторського бачення світу, що й визначає актуальність дослідження.

Вивчивши теоретичний матеріал, було визначено, що інтерес до метафори як універсального засобу й способу людського мислення та процесів його вербалізації стимулює розширення площин мовознавчих досліджень – семасіологічних, ономасіологічних, лінгвокогнітивних та стилістичних. Використання метафор у літературознавчому тексті пов'язане з умінням маркувати стилістичні засоби, вимірювати їх експресивність. Науковий, науково-популярний текст, зокрема літературознавчий, має своєрідні форми вираження цієї експресивності, не пов'язаної з чуттєвим образом. Тут використання засобів мови спрямоване на створення чіткої виразності. З метафорою в наукових текстах пов'язані комунікативна і деякою мірою пізнавальна функції мовних засобів.

Дослідження метафори в системно-цілісній організації художнього твору, виявлено її безпосередню залежність від типу авторської свідомості.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

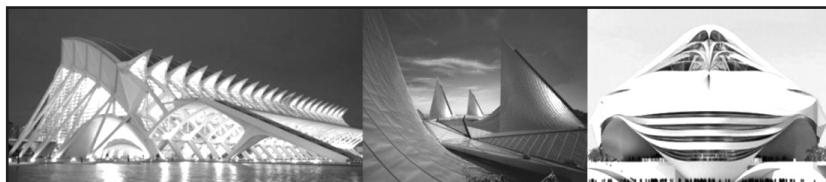


Рис. 4

Як відомо, метафоричні тропи невіддільні від романтичного зображення, натомість реалістичному полотну властива метонімія, метонімічний принцип конструювання образу. Ця ідея найповніше вираження дістала в працях Р. Якобсона, Д. Чижевського, М. Полякова та ін.

Ослаблення структуротвірної ролі метафори в реалістичному мистецтві зумовлене превалюванням прямої семантики, епічністю, домінуванням змістових параметрів у формозмістовій єдності твору. На тлі густої та барвистої метафоричної мови романтизму метафорика реалізму видається

дещо недокрівною. Утім, це враження певною мірою оманливе, позаяк спричинене чисто зовнішнім моментом — кількісним зменшенням метафоричних конструкцій у реалістичних текстах. Якщо реалістична метафора містить у собі порівняльну (розподібнювальну) основу, яка утворює дис-танцію між предметами, між суб'єктом і об'єктом, між художником і світом, то метафора модернізму відмовляється від цього. З неї випадають оті "мов", "як", "ніби", бо зникли вони в самій свідомості, в якій заговорив голос правічного (міфологічного) синтезу, здатного породжувати вимріяну цілість через злиття реального й поетичного, прямого й переносного значень.

Досі нема єдності ні в питанні механізму метафоричного перенесення, ні відносно критеріїв виділення семантичних характеристик. Невизначеною залишається фундаментальна проблема - чи є метафора мовним, дис-курсивним чи концептуальним утворенням. На даний час найпоширені-шою є думка про мовну природу метафори.

Проаналізувавши використання метафор в українській поезії на при-кладах творів Б.-І. Антонича та Ліни Костенко, треба зазначити, що в ос-нові концептів, що визначають оцінний зміст у метафорах, лежить ціннісна картина світу і семантика одиниць мови у їх взаємодії. Невід'ємною скла-довою цілісного розуміння ролі метафори в поезії – використання мета-фор кольору.

Визначено, що в українській поезії, при використанні метафор перене-сення, виникає метафора метаморфози. Тобто відбувається перенесення живого на не живе, рухливого на статичне, тощо.

Систематизувавши та зробивши аналіз використання метафори в проектній практиці дизайнерів та архітекторів, було виділено чотири най-поширеніші типологічні групи. Перша група (рис. 1) уособлює метафори структур рослин (метафора листа та його структури, дерева, гілля, тощо). Друга (рис. 2) - явища природи (водяний вир, вода в різних станах, смерч). Третя (рис. 3) - ландшафтоподібні форми (камінь, скеля, пагорби, дюни, пустеля). Четверта (рис. 4) - живі організми (тіло, скелет людини, равлик, фантастичні істоти, змія, кокон, мікроорганізми, клітини, акула).

На основі зібраного та проаналізованого матеріалу простежено тен-денцію використання формоутворюючих в залежності від образної скла-дової об'єктів. Було визначено, що у створенні проектів галерей, музеїв, муніципальних будівель найпоширенішим є використання структур росли-ни, дерева та формоутворюючих, що подібні до живих організмів. Це ме-тафори переходу від сьогодення до минувшини, вертання до старовини, метафора польоту творчості та мистецтва; метафора зросту та розвитку людських можливостей, наближення людини до природи, вертання до природного оточення у рамках міського середовища.

При створенні учбових закладів, поширеним є використання структури дерева або рослини - метафора розвитку наук від досвіду минулого (стов-

бур, коріння) до різноманіття сучасних наук (гілля) та новітніх тез, висновків, гіпотез (листя). Формоутворюючі, схожі на змію – символу мудрості, є метафорою наукового прогресу. Метафора заглиблення у первозданну природу для її більш детального вивчення, відображається у символічно-втіленні рослинних структур в об'єктах науки.

Виходячи з того, що мова формоутворення є професійною «знаковою системою» в процесі архітектурного й дизайнерського проектування, яка дозволяє додати окремому предмету або їхньому комплексу гармонійність і виразність, було визначено, що метафора припускає можливість вираження складних аспектів світоглядного характеру, що часто виключає використання наперед готових мовних форм, а застосовує тільки ті одиниці, з яких «висловлення» складаються особливим образом, формуючись творчою проектною уявою.

У стилістиці формоутворення в архітектурі та дизайні є структурні елементи, які дотичні з «природними» мовами. При аналізі знакових систем формоутворення в мистецтві не можна прямо враховувати норми й структури «природної» мови. В архітектурній композиції форма вже бере участь не тільки як окрема площинна або об'ємна геометрична фігура, а більшою мірою як їхня комбінація або сполучення.

Символічні значення архітектурних форм можуть бути неоднозначними – та сама форма може мати різний сенс у різних культурних контекстах. Символічне значення форми найчастіше виражається метафорою. Символічні форми виступають як підсистема мови культури.

В архітектурній думці постмодернізму символіка архітектурних форм виходить на перший план. Архітектурні форми символізують одночасно утилітарну функцію, міфологічну, стиль і епоху, особливі властивості будівлі. Усяке значення форми при сприйнятті стає символічним у тому числі функція й конструкція. Форма може не бути закінченою сама по собі, а бути закінченою як частина цілого.

Аналізуючи архітектурні композиції було виявлено формотворчі принципи, що визначають специфіку її форм. Це наявність фокусних крапок, з яких «ведеться спостереження» і виробляється огляд проектованого простору; руйнування існуючих стандартних структур; лінійне упорядкування відповідно до границь фокусної крапки; використання нестандартних кутів, хаотичне розташування форм в інтер'єрі, але й водночас створення чіткого композиційного центру. Її нова логіка упорядкування – це суб'єктивне бачення простору, втілене в архітектурні форми.

У ХХІ столітті суспільство стикається з глибокими змінами базисних основ життєдіяльності. Інтенсивний життєвий ритм сучасної людини, постійний брак часу створює багато психофізіологічних чинників, які ще більш посилюються монотонністю, сірістю, штампованістю, безликістю навколишнього середовища. Відчувається необхідність у неординарних

підходах, у нестандартній образній візуальній складовій задля досягнення максимального ефекту. Сьогодні фахівці при розробці і проектуванні рекреаційних будівель до певної міри спираються на досвід минулого, що включає традиційний набір прийомів, стандартні композиційні засоби та концептуальні підходи. Але разом з тим існують такі шляхи, що дозволяють створювати цікавий образ середовища за допомогою метафор. На сьогодні використання формоутворюючих, які подібні до природних форм, що втілюють метафори, є цікавим проектним підходом, який дає змогу розробляти виразне художньо-образне рішення об'єктів середовищного дизайну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Политиздат, 1974.
2. Арутюнова Н. Д. Лингвистика и поэтика. – М., 1979. – С. 147-173.
Вольф Е. М. Метафора в языке и тексте. – М., 1988.
3. Гризова О. І. Метафоричність як атрибут художньо-образного мислення // Філософська думка. – 1983. – № 6.
4. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм (стилістика). Фігури і тропи. – Мюнхен-К., 1995.
5. Полозова И. В. Метафоры в философии постмодернизма / Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. № 2, 2003.

В. Є. Ілларионов

ФІЛОСОФІЯ ОСВІТИ: ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СЛОБІДСЬКОГО КРАЮ

«В основі будь-якої цивілізації лежить освіта – передача наступним поколінням надбаного досвіду і знань, передача культури і моральності», – писав Н. Н. Мойсеєв.

Сучасне покоління людей, вступивши в III тисячоріччя, як і раніше переконано, що навколишній світ повен несподіванок, повен явищ, процесів, закономірностей, які ще не пізнані сучасною наукою і які не враховуються нинішньою цивілізацією.

Освіта, що веде, у першу чергу, до надбання знань і навичок, сприяє формуванню поглядів, позицій, цінностей, вихованню людини і громадянина. Освіта безпосередньо впливає на рівень культури, на досягнення довгострокових цілей і на вибір сценарію розвитку суспільства.

Система освіти Слобідського краю сьогодні поки що не може «працювати» на перехід до сталого розвитку, у якому віддзеркалюються усі його недоліки. Сучасна освіта в культурному просторі Слобідського краю повинна випереджальними засобами задовольняти потреби майбутніх поколінь, що сьогодні у моделі нестійкого розвитку не практикується. Сталий розвиток, як нова соціоприродна форма розвитку, що орієнтована на майбутнє, на збереження людства повинна кардинальним образом змінити усі сфери діяльності людей, у тому числі і, насамперед, освіту і культуру.

Філософія освіти – це розвиток власного досвіду, усвідомлення самого себе як суб'єкта діяльності з поліпшенням власного майбутнього, це створення найкращих умов для розвитку мотивації, щоб діяльність носила творчий характер, забезпечувала сприятливий емоційний клімат. Передбачається, що філософія освіти є спільною взаємозалежною розвитку культури суспільства.

Серед головних ідей перспективи розвитку в культурному просторі Слобідського краю можна виділити наступні:

- світорозуміння на основі сучасної картини світу;
- осмислення єдності культури та освіти;
- пізнання себе у ставленні до навколишнього світу як до частини самого себе;

- розуміння різноманіття цінностей і невивірності життя;
- розуміння причини протиріч суспільства;
- використання системного підходу до вивчення культурних цінностей народів Слобідського краю;
- розуміння прояву кризи культури;
- усвідомлення морального вибору способів доцільної діяльності, що погоджуються з моральними імперативами;
- розуміння необхідності гармонізації взаємин суспільства як соціальної проблеми.

Філософія освіти в аспекті перспектив розвитку в культурному просторі Слобідського краю - це, насамперед, забезпечення якісного життя майбутніх поколінь і покликання підготувати людину до того, щоб вона не тільки була здатна жити в мінливому світі, але і була здатна будувати майбутнє, стати реальною освітою для майбутнього.

Лише та країна, яка зможе привести стан освіти і культури у відповідність із викликами XXI століття, може розраховувати на гідне місце у світі.

Тому одним із головних стратегічних завдань у переорганізації освіти в культурному просторі Слобідського краю є утвердження розуміння абсолютної пріоритетності цих сфер, тобто необхідно затвердити їх як цінність. Однак утвердження освіти тільки як цінності не є достатнім. Не менш важливим стратегічним завданням перспектив розвитку в культурному розвитку Слобідського краю, є модернізація освітньої діяльності з метою підготовки воістину нової Людини, здатної жити й працювати в принципово нових умовах демократії та волі, але разом з тим у жорстких умовах загострення конкуренції у всіх сферах людських відносин.

Освіта відіграє важливу роль у попередженні про небезпеки життя. У цьому вона набуває випереджального і попереджувального характеру. Захисна, людинозберігаюча функція освіти була завжди домінуючою, але її значущість зростає у трансформаційні, перехідні періоди розвитку суспільства, особливо в періоди історичних системних криз. Освіта покликанна виступити альтернативою злу, несучи підростаючій людині загальнолюдські цінності як матеріал для особистого вибору, оскільки «жити – значить бути відповідальним».

Таким чином, усвідомлення стратегічних пріоритетів сучасної освіти допоможе значно підвищити рівень освіти та її статус, зробити її спроможною відповідати викликам XXI століття. А це, у свою чергу, буде сприяти формуванню нової, творчої та компетентної людини, яка буде органічно поєднувати в собі якості професіоналізму, мобільності, комунікативності та наполегливості, з одного боку, та якості гуманності, толерантності та моральності – з іншого. Така людина з гідністю може заявляти про себе та свій Слобідський край на всіх рівнях міжлюдської комунікації.

Роздуми про освіту та виховання в культурному просторі Слобідського

краю не є привілеєм минулого століття. Проблеми трансляції соціокультурного досвіду, онтологія філософії освіти були предметом зацікавленості багатьох філософів. Формування певної філософсько-педагогічної концепції диктувалося потребами соціокультурного та духовного функціонування людства.

Процес розвитку філософії освіти в культурному просторі Слобідського краю організаційно може включати такі заходи:

- робота центру розробки проблем філософії освіти Слобідського краю;
- проведення конференцій з філософії освіти;
- публікація статей, навчальних посібників, монографій з цієї проблематики;
- введення навчальних курсів із цієї дисципліни в навчальних закладах Слобожанщини;
- проведення гурткових занять в позашкільних навчальних закладах;
- організація науково-дослідницьких робіт, круглих столів, науково-практичних конференцій, диспутів тощо;
- регулярне висвітлення проблем філософії освіти на сторінках періодичних видань.

Філософію освіти називають своєрідним каналом трансляції філософських ідей на педагогічну діяльність. Філософського аналізу потребують такі аспекти розвитку в культурному просторі Слобідського краю:

- ідеологія і школа;
- місце і зміст освіти в культурологічному вимірі життя;
- розуміння людини та ідеалу освіченості;
- релігія і наука в сучасному світі.

Отже, як стверджував С. Гессен, *«...навіть найбільш часткові і конкретні питання педагогіки зводяться в кінцевому рахунку до чисто філософських проблем»*, і в цьому сенсі, перспективи розвитку філософії освіти в культурному просторі Слобідського краю не обмежені. Адже ще Д. І. Багалій вказував на неабияку любов до освіти у слобожан.

В. С. МИРОШНИЧЕНКО

**«ОТРИЦАНИЕ СЕБЯ» КАК ПРИНЦИП КУЛЬТУРОЛОГИИ ВСЕЕДИНСТВА:
К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ
«ЛОГИКИ ОТКРЫТОГО СИНТЕЗА» В. И. МОИСЕЕВА**

Сегодня все явственнее выступают проблемы связанные с пониманием личностью своего места в бытии (будь-то бытие культуры, общества и т. д.) и познанием этого бытия. Становится очевидным, что бытие личности находит свой тупик в разобщенности, оторванности от традиции. Потеря целостности и замена ее на более удобные «осколочные» состояния, по началу вызывало восхищение и имитацию гармонии, позитивного развития. Однако, опыт XX ст. показал, что чрезмерная субъективизация различных измерений бытия приводит не к целостности и единству, а к еще большему разъединению. Между тем, шаг от изначальной традиционной целостности совершен, и необходимо каким-то образом либо преодолеть разобщенность, асимметрию, либо смириться с ней, и продолжать «осколочное» бытие не обращая внимания на последствия.

Представляется, что продуктивнее и в целом экзистенциально оправданным является путь, направленный на преодоление асимметрии. Суть этого пути состоит в построении новой синтетической модели, которую мы называем культурология всеединства. Одним из ее принципов является концепция «отрицания себя». Культурология всеединства представляет собой концепцию, вобравшую в себя черты философии, богословия, культурологии. Также она является гуманитарным выражением неовсеединства – философской модели, выстраиваемой московским философом В. Моисеевым. Отметим, что в 2010 г. вышел в свет фундаментальный труд В. Моисеева «Логика Открытого Синтеза»¹, примечательно в нем уже само название, указывающее на открытость концепции российского философа. Синтез предстает открытым к различного рода дополнениям, уточнениям и даже контраргументам и это обстоятельство очень важно в свете того, что названное исследование отводит незначительное место

1 Моисеев В. И. Логика открытого синтеза : в 2-х т. / В. И. Моисеев. — СПб. : Мир, 2010. — Т 1. — Структура. Природа. Душа. — Кн. I. — 744 с; Моисеев В. И. Логика открытого синтеза : в 2-х т. / В. И. Моисеев. — СПб. : Мир, 2010. — Т 1: Структура. Природа. Душа. — Кн. II. — 744 с.

культуре, обществу, гуманитаристике в целом.

В общих чертах культурология всеединства – это, с одной стороны, актуализация культурологического потенциала философии всеединства (как в узком смысле – российской, так и в широком – общеевропейской), она выражает понятие всеединства с культурологической точки зрения и неопатристики (в том числе и патристики), расширяя его возможности не только в рамках богословия, но и общегуманитарного дискурса. С другой стороны, культурология предстает как знание о всеединстве и как всеединное знание. Культурология – это не просто «наука о культуре», но это целостное представление о способах существования, бытующих в многообразии.

М. Мамардашвили говорил, что «присутствуя, мы отсутствуем». Это утверждение как нельзя лучше передает смысл и атмосферу принципа «отрицания себя», благодаря которому становится возможным познание и понимание различных сфер человеческого бытия и человека как такового. Важным здесь является вопрос идентификации, означивания себя, своего статуса или социальной роли. Например, некоторые люди называют себя философами, богословами или просто личностью. Самоидентификация отрицает идентификацию. Как только личность означает себя личностью (богословом, философом), она перестает ею быть. Определение сжимает личность. Больше нет чувства легкости, непринужденности. Все время происходит боязнь показаться не тем, кем тебя определяют и представляют. Парадокс этого сводится к тому, что являемся ли мы на самом деле теми, кем себя (либо же нас) означиваем или же это пустой звук, симулякр? Вопрос крайне сложный. Попытаемся на него ответить, используя наработки российского философа С. Франка².

Чтобы приблизиться к пониманию сущности явления необходимо выйти за рамки антиномий и преодолеть начало «или-или», «сначала через посредство принципа «и то, и другое», а потом – еще более интимно – через посредство принципа «ни то, ни другое» (а наиболее адекватно, впрочем, лишь через совмещение обоих этих последних принципов – через преодоление отрицания)³. Отрицание себя манифестируется, главным образом, через путь апофатики – понимание того, кем мы не являемся, приводит нас к утверждению того, кем мы являемся. Этот путь перманентен, означивание себя никогда не заканчивается содержательно, по смыслу. Отрицание себя не приводит к устранению личности. Личность является личностью пребывая/будучи в отрицании. Это ее путь отрица-

2 В данном случае к основным идеям С. Франка относятся концепция непостижимого и ее элементы – трансцендентальная логика, антиномистический монодуализм, концепция «мы-бытия». Не последнее место в этом контексте занимает также учение Николая Кузанского.

3 Франк С. Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии / С. Л. Франк // Сочинения. — М. : «Правда», 1990. — С. 310.

ния. Отрицание себя (своего статуса, социальной роли) сближает меня с Другим. Но только в том случае, когда и он отказался от себя.

Путь отрицания – это основной путь понимания личностью себя и Другого, который сохраняет их свободу и своеобразие. Для того, чтобы путь отрицания стал более ясен, обратимся к таким понятиям как перихорисис и синергия. Оба понятия относятся к области богословия, но это не является помехой для внедрения их в философию или культурологию. Два понятия (Я и Другой), проникая друг друга, неизбежно образуют не смешение или слияние, но взаимопроникновение, взаимопрозрачность, взаимооткрытость (т.е. перихорисис), сочетаемое с сохранением собственной специфичности. С перихорисисом непосредственно связана синергия – совместная деятельность, совместное бытие Я и Другого или их всеединство в общении и диалоге.

То, что С. Франк называл антиномистическим монодуализмом и «мы-бытием» напрямую связано с принципом отрицания себя, со-бытием Я и Другого, сочетанием диалога и общения, так как эти понятия в разных срезах бытия указывают на одно и то же – Я, Другой, культура, общество едины, целостны. Эту целостность необходимо выразить на языке понятий. В полной мере такое выражение не возможно, так как всегда остается нечто невысказанное (непостижимое), в силу того, что человек просто не силах через понятие передать всю глубину мира. Однако то, что поддается адекватной передаче в понятии, осуществляется благодаря принципу антиномистического монодуализма, совмещению противоположностей в единство, всеединство. Через путь отрицания мы приходим к тому смыслу понятий, который в состоянии воспринять, воспринять целостно, помня о многообразии.

Итак, синтез, направленный на преодоление ассиметрии, становится возможным благодаря синтетической концепции культурологии всеединства и ее онто-гносеологическому принципу – «отрицания себя». Культурология всеединства не исчерпывается только гуманитарным синтезом, в круг ее интересов входят логика всеединства и ряд концептов (всеединство, сущность, антиномия, теофания). Культурология всеединства расширяет границы «логики открытого синтеза» В. Моисеева гуманитарной составляющей.

**М. П. ВАСИЛЬЄВА,
О. Ю. ВОЛОХ,
О. І. ГВАЛТЮК**

КОНТРОВЕРЗА: ГЛОБАЛІСТСЬКИЙ ТЕХНОКРАТИЗМ-ГУМАНІЗМ ЯК ПРОБЛЕМА ФІЛОСОФІЇ ОСВІТИ

Актуальність звернення до даної теми постає в контексті розв'язання проблеми співвідношення і рівня репрезентованості в учбовому процесі і в науковій діяльності вищої школи гуманітарних та природничих дисциплін.

Новизна виявляється у культурфілософському осмисленні найсучасніших еволюцій і конвергентних процесів в системі координат: технократизм-технооптимізм-технопесимізм-гуманізм-постгуманізм як на рівні науково-теоретичних так і освітньо-практичних підходів та завдань.

Мета полягає у розкритті закономірностей та взаємозв'язків у процесах конвергенції між сучасними філософсько-гуманістичними та сцієнтистсько-технократичними парадигмами та характеру контрверсійності між ними, а також відбитті цих явищ в учбовому процесі в рамках викладання гуманітарних дисциплін в системі вищої освіти.

Даний проблемно-тематичний комплекс має багатовимірну структуру. Однією з ключових проблем теорії і практики освіти, а також розвитку освітнього, наукового і культурного простору в цілому, традиційно лишається проблема співвідношення і рівня репрезентованості в учбовому процесі і в науковій діяльності гуманітарних та природничих дисциплін. В рамках цієї проблеми вельми актуальним в наш час є питання репрезентованості гуманітарних, зокрема, суспільних, в тому числі й філософських наук у негуманітарних вишах і факультетах. Комплексне осмислення даної проблеми з точки зору сучасної філософії освіти неможливе без врахування тих еволюцій і трансформацій, які відбулися не тільки в освітньому і науковому просторі розвинених країн за останні 20-10 років, але й в розумовій культурі в цілому.

Як відомо, концепція технократії виникла в США. Її ідейним підґрунтям стали теоретизування економіста Т. Веблена, викладені ним у роботі «Інженери і система цін» (1919). Автор цієї книги висунув ідею встановлення раціонального соціального порядку шляхом передачі політичної влади від промисловців технічним спеціалістам. Об'єктивно виникнення технокра-

тичних концепцій пов'язано із зростанням ролі науки і техніки, спеціалістів у функціонуванні суспільного виробництва і держави.

Технократичні ідеї дістали широкого поширення у 30-ті р. XX ст. у США та у ряді країн Європи (Г. Скотт, Г. Лоеб та ін.).

У 50-ті р. XX ст. еволюція технократичних ідей здійснювалася у руслі розвитку уявлень про самовдосконалення капіталізму на основі технічного прогресу. Технократи сприймаються у цей час як новий клас, який посів провідні позиції у традиційних структурах управління (А.Фріш, А.Берлі та ін.).

У 60-ті р. XX ст. технократичні ідеї розвивалися у працях американського економіста і соціального мислителя Дж. К. Гелбрейта, який відзначив, що у процесі розвитку індустріального суспільства зростає ступінь участі техноструктури у прийнятті політичних рішень. Під техноструктурою розуміють ієрархію технічних спеціалістів, своєрідну управлінську еліту від рядових інженерів до професійних управляючих і директорів, які забезпечують на різних рівнях функціонування провідного в економіці великого корпоративного сектору на основі технічної раціональності. Гелбрейт вважав, що вплив технократії існує в умовах соціалістичного ладу у зв'язку з наявністю ряду спільних структурних і функціональних характеристик в індустріально розвинених суспільствах: впровадженні науки у виробництво, технізації, раціональності та бюрократизації суспільного та економічного життя, тощо. Це об'єктивно має вести до зближення політично і соціально різних систем, в яких головною інституцією є індустрія (теорія конвергенції). Проте, після розвалу, так званої, світової системи соціалізму, даний концепт теорії Гелбрейта значною мірою втратив актуальність, якої ідея конвергенції, до речі, набула у зв'язку з необхідністю спільного розв'язування глобальних проблем і більш глибоким усвідомленням пріоритету загальнолюдських цінностей.

У той же період (1940-1960 рр.) в США дістали поширення близькі до технократії концепції: менеджеризм – вчення про керівну роль управлінців (Дж. Бернхейм – «Революція управляючих»); концепція «революції вчених» (Д. Белл).

З початку 80-х р. під впливом критики відбувається оновлення технократичного мислення (неотехнократизм), яке виявлялося у прагненні подолати обмеженість технократичного детермінізму і технократичного обґрунтування соціального управління. Як і раніше, техніці відводилася провідна роль у житті соціума, але заперечувалася її спроможність до саморозвитку і самовдосконалення. Затверджувалися погляди, згідно з якими техніку не можна розглядати незалежно від людини і суспільства. Усі науково-технічні досягнення, нові технології впливають на соціальне і культурне життя, тому абсолютно необхідними є гуманізація техніки на основі вивчення соціальних механізмів її розвитку і суспільний контроль над технічним розвитком. Технічна експертиза повинна доповнюватися

незалежною оцінкою новацій з точки зору інтересів особистості, соціуму, збереження природи.

В індустріальній соціології сучасні неотехнократичні уявлення формуються на основі концепції соціальної дії і теорії бюрократії. Техніка розглядається як частина соціальної дії, як реалізація тієї чи іншої стратегії розвитку, яку виробляє і здійснює апарат управління, який несе за неї відповідальність. Соціологія в цьому випадку звичайно визначає ступінь впливу тих або інших груп технократів на різних рівнях організації виробництва.

Неотехнократичні ідеї розвиваються в процесі вивчення технологічних ризиків, які в наші дні набувають глобального характеру, що вимагає нового мислення на основі оцінки техніки з точки зору загальнолюдських, екологічних, моральних і гуманістичних цінностей. У такій царині сучасного наукового знання, якою виступає ризикологія, розвивається думка про необхідність відповідального вибору нових технологій, що спирається не тільки на технічну і комплексну професійну експертизу (економічну, соціологічну, медичну, філософську, тощо), але й на суспільну думку. Як наслідок, трансформується образ наукового експерта, який стає не тільки професіоналом, але й вченим, який займає активну громадську гуманістичну позицію. Схожі ідеї, щодо «Системної раціональності відкритого типу» розвиваються у теоретичній соціології неовебеліанців. Наприкінці ХХ на початку ХХІ ст. розвиток технократичних ідей здійснюється в концепціях інформаційного суспільства, що виникли у зв'язку з появою та інтенсивним розвитком техніки й глобальними процесами інформатизації.

Методологією або методологічною установкою, згідно з якою технологічні зміни є основою розвитку суспільства й суттєво впливають на тип соціальної організації, економіку, культуру суспільства та його ціннісні орієнтири виступає технологічний детермінізм, який спирається на уявлення про самодостатність, автономність техніки й технології, як царини суспільного життя.

Прибічники ідей технологічного детермінізму вважають, що розвиток техносфери, підпорядкований універсальним критеріям технічної раціональності, як то: ефективність, системність, надійність, тощо, мало залежить від соціально-політичних, екологічних, моральних та інших, так званих, «зовнішніх» факторів.

У періодизаціях історії, заснованих на методології технологічного детермінізму, етапи розвитку суспільства виокремлюються в залежності від радикальних змін у техніко-технологічній сфері.

Так Д. Белл, спираючись на зміни у промислових технологіях, розрізняє до індустріального, індустріального, постіндустріального суспільства. З точки зору Е. Тоффлера, три технологічні хвилі (комплекси технологій) в історії цивілізації призводять до виникнення аграрного, індустріально-

го та інформаційного суспільства. М. Маклюєн виходить з того, що зміна засобів зв'язку, типів комунікації тягне за собою переворот у культурі та організації суспільного життя.

На початку XX століття формується розширене розуміння технологічного детермінізму, пов'язане з застосуванням даної методології до конкретних сфер життя соціума, а не тільки до суспільного буття в цілому. Виникає світоглядна установка, згідно з якою будь-яка царина суспільного життя може бути репрезентована як сукупність технологій, за аналогією з виробничими технологіями (соціальні, політичні, електоральні технології, тощо).

Історичний прогрес залежить від успіхів науки і техніки. Але разом з тим, негативні соціальні наслідки управління, яке спирається на методологію технологічного детермінізму (зростання відчуження людини, перетворення її на елемент техніко-виробничих систем, деструктивне застосування технологічних розробок, відхід від етичних та духовних цінностей тощо), які часто набувають глобального характеру, свідчать про обмеженість даного підходу. Він піддається критиці за недооцінку ролі соціальних закономірностей у розвитку, спрощене уявлення про механізми впливу технологій на соціальний прогрес.

Як наслідок, виникають вимоги контролю технологічного розвитку з гуманістичних позицій соціальної та гуманітарної експертизи інновацій, подолання існуючого розриву між природничо-науково-технічною та гуманітарною культурою.

Ставши вирішальним фактором зміни всіх сторін суспільного життя, технології різних типів, рівня і призначення поступово виявили свій справжній, універсальний, загальний характер.

Суттєве значення мають відмінності між поняттям «технологія» і «виробничі сили». Останнє, поряд з поняттям «виробничі відносини» і «спосіб виробництва» були наріжними каменями матеріалістичного розуміння історії. Проте, виробничі сили, виробничі відносини та спосіб виробництва не вбирали у свою структуру потужні когнітивні фактори: інформацію та знання.

Навпаки, включення в структуру технологій в якості найважливіших компонентів систем управління, інформації і знань, а також різноманітних наслідків технологічної діяльності, які змінюють соціальне і природне середовище функціонування самих технологій, відразу ж виявляє фундаментальний зв'язок технологій діяльності зі статусом даного суспільства та його положенням на історичній шкалі.

Так, поняття «інформаційне суспільство», «суспільство, збудоване на знаннях», «суспільство високих технологій», «постіндустріальне суспільство», що активно використовуються в сучасній філософській, економічній, соціологічній літературі, фіксують лише різні сторони і характеристики

рівня розвитку, що визначається сплавом науки і технології. Усе це – «високі технології», в основу яких покладено апаратні та інтелектуальні складові сучасних технологій. Від розвитку «високих технологій» залежить розв'язання економічних, оборонних, соціо-культурних та інших проблем, усталений розвиток суспільств, в тому числі і в його гуманістичних та гуманітарних вимірах.

З цими підходами до розуміння ролі і значення технологій у сучасному бутті пов'язана така ідейно-світоглядна та життєва позиція, якою є технооптимізм, з точки зору якого НТП в цілому надається пріоритетного значення у справі подолання проблем, що виникають у ході поступового суспільного розвитку. При цьому, технічні засоби виробництва (машини, механізми, комп'ютери, інноваційні технології та ін.), а також науково-технічні знання репрезентують собою вирішальний фактор, що визначає різні сторони суспільного життя, характер і напрямок соціального розвитку.

Інтерес до дослідження техніки виник ще у Аристотеля, перші технократичні настрої з'явилися значно пізніше і були пов'язані з розвитком інженерного мислення в добу Відродження, з якою, як відомо, пов'язане становлення, власне, гуманізму, як ідейно-культурної парадигми. Тобто, ці два еволюційні процеси розгорталися паралельною. Потім, протягом XVII-XVIII ст. на тлі зростання науково-технічних досягнень й розгортання промислової революції ці настрої зміцнилися й отримали подальшого розвитку у таких активних прибічників науково-технічного прогресу, як Ф.Бекон, Кондорсе, Ламетрі, Вольтер, Сен-Сімон та ін., яких поєднувала подібність поглядів на техніку і технічний прогрес, як чиненаяголовніший засіб розв'язання соціальних протиріч і досягнення загального благополуччя. Тоді ж зародилися й протилежні технооптимізму настрої, які песимістично сприймали НТП, тобто починає формуватися протилежна ідейно-світоглядна парадигма, яка дістала назву технопесимізм. З тих часів обидві ці парадигми співіснують у стані постійного протистояння і до сучасної пори.

Широке застосування комп'ютерів у всіх царинах суспільного життя породило нові теорії «постіндустріального» (Д. Белл, Г. Кан), «інформаційного» (Ж.Фурастьє, А.Гурен), «технотронного» (З.Бжезинський, Ж.Серван, Шрайбер), «надіндустріального», «комп'ютерного» (А.Тоффлер) суспільства. У них основним критерієм суспільного прогресу виступали вже не технічні досягнення, точніше, не стільки вони, скільки розвиток науки і освіти, яким відводиться провідна роль.

Найважливішим критерієм прогресу стали вважати впровадження нових технологій на базі комп'ютерної техніки.

З початку 70-х р. XX ст. інтерес до подібних теорій помітно зменшився, особливо, після появи перших доповідей Римському клубу, в яких основна увага приділялася критичному аналізу негативних наслідків НТП і концеп-

ціям моделей суспільного розвитку, орієнтованим на безмежне зростання промислового виробництва.

Активне обговорення процесів глобалізації, яке розгорнулося з середини 90-х р., певною мірою пожвавило інтерес до технооптимістичних концепцій, проте виступи антиглобалістів та теракти восени 2001 р. знову помітно знизили кількість їх прибічників і сприяли посиленню протилежної ідейносвітоглядної парадигми, згідно з якою НТП та його досягнення розглядаються в якості головної прикмети порушення балансу у відношеннях суспільства і природи, виникнення і різкого загострення екологічних, ресурсних, соціальних та багатьох інших проблем сучасного суспільного розвитку. Одним із перших представників цих ідей, які виникли власне в добу, коли НТП і промислова революція тільки набирали обертів, був Ж.-Ж. Руссо, який став знаменитим після публікації у 1750 р. свого трактату «Міркування про те, чи сприяло відродження наук і мистецтв очищенню звичаїв» де він дає негативну відповідь на поставлене запитання. У той час як більшість просвітників пов'язували соціальний і моральний прогрес з накопиченням знань і розвитком науки, Руссо виступав з протилежних позицій, вважаючи, що освіченість та ученість більше шкодять моральності, ніж сприяють їй.

Надалі, практично до першої половини XX ст., подібні погляди не користувалися популярністю і не дістали широкого розвитку. Певні зміни у технопесимістичних настроях стали спостерігатися у першій половині XX ст., коли руйнівні наслідки Першої світової війни і техногенний вплив людини на природу, що зростав, виявив нові тенденції у світовому розвитку. Сутність змін, що відбувалися у взаємодії суспільства природи, а також перспективи такої взаємодії у науковому плані достатньо глибоко були осмислені у філософському вимірі у 1930-1940 рр. В.І. Вернадським, який одним з перших звернув увагу на якісні зміни біосфери у глобальному масштабі під впливом природо перетворювальної діяльності людини. Аналізуючи масштаби і форми проявів цієї активності він дійшов висновку, що на сучасному етапі «людство, взяте в цілому, стає потужною геологічною силою».

Подібні, по суті, ідеї висловлював тоді й відомий французький філософ і теолог П. Тейяр де Шарден. Намагаючись обґрунтувати унікальність людини в якості складової частини біосфери, він розвивав концепцію гармонізації відносин людини з природою, закликаючи при цьому до відмови від egoїстичних прагнень в ім'я об'єднання всього людства.

Таким чином, у першій половині XX ст. серед філософів, вчених дедалі більше визрівало розуміння не тільки того, що настає нова епоха – епоха планетарних явищ, але й те, що за цих нових умов люди зможуть протистояти природній та соціальній стихії не стільки за рахунок міці технічного прогресу, а завдяки силі розуму і духу. Власне гуманістична традиція,

розпочата ще в добу античності також зазнала певних трансформацій в умовах НТП. З одного боку, лишається і значною мірою посилюється її опозиційність сцієнтизму та технократизму, що було пов'язано з поширенням таких систем поглядів, щодо НТП як техно - та екopesимізм. Чимало відомих науковців та філософів, таких як Г. Маркузе, Т. Роззак, П. Гудмен та ін., активно виступили проти науково-технічного прогреса, звинувативши своїх попередників у бездушному сцієнтизмі, у прагненні поневолити людину з допомогою науки і техніки. Нові ідеї, що з'явилися на цій хвилі обґрунтовували суспільство «антиспоживацтва» і були скеровані на те, щоб переконати «середню людину» задовільнитися малим. У спробах відшукати винуватця виникнення глобальних проблем головні звинувачення були висунуті проти «сучасної технології». Під сумнів ставилися не тільки досягнення науки, але й сама ідея прогресу в цілому; знову затверджуються руссоїстські заклики повернення до природи; пропонувалося «зупинити» економічний розвиток на наявному рівні.

Низка техногенних катастроф та терористичних актів наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. (чорнобильська аварія, аварії танкерів, які призвели до забруднення нафтопродуктами великих акваторій світового океану, загибель атомних підводних човнів, терористичні атаки на Нью-Йорк, Вашингтон, Мадрид, Лондон, аварія на АЕС в Японії тощо), значно посилили техноpesимістичні настрої.

Проте й самі антисцієнтистські ідеологеми та філософеми, які репрезентували нову хвилю гуманізму зазнали змін конвергентного характеру, тобто впливу з боку сцієнтистських та технооптимістичних світоглядних парадигм.

Сучасний трансформований гуманізм або трансгуманізм являє собою з одного боку: 1) спробу вивчення й осмислення результатів, перспектив й потенційних небезпек використання науки, технологій та інших засобів подолання фундаментальних меж людських можливостей, а з іншого 2) сучасний культурний рух, який затверджує можливість і бажаність фундаментальних змін у становищі сучасної людини з допомогою досягнень розуму, особливо з використанням технологій, з метою ліквідації старіння, і значного посилення розумових, фізичних і психологічних можливостей людини.

Важливим стимулом утворення трансгуманізму стало есе «Дедал: наука і майбутнє» (1923) британського біохіміка Дж. Холдейна, в якому автор змальовує те, як наукові та технологічні відкриття можуть змінити і покращити становище людини. Це есе започаткувало серію дискусій про майбутнє, включаючи працю «Світ, плоть і диявол» Дж. Бернала (1929), в якому він розмірковує над питанням колонізації космосу та про біонічні імпланти, а також про вдосконалення інтелекту з допомогою новітніх соціологічних та психологічних методів; праці О. Степлуана; есе «Ікар:

майбутнє науки»(1924) Б. Рассела, який поділяв більш песимістичний погляд на речі; доводячи, що без доброти в цьому світі могутність технологій збільшить здатність людей завдавати шкоди одне одному.

Важливу роль у наданні трансгуманізму його сучасної форми зіграв Роберт Еттінгер, який поклав начало руху кріоніки оприлюдненням своєї книги «Перспектива безсмертя» (1964) та «Від людини до надлюдини» (1972), де він розглянув деякі можливості покращення людського організму. Перше викладення концепції транслюдини як еволюційного кроку до постлюдини було здійснено Ф.М. Есфандіар у книзі «Чи ви транс люди-на?» (1989). У 1992 р. було засновано Інститут екстропії, а також журнал Екстропі Мегезін і було висунуто перше визначення транс гуманізму в його сучасному сенсі.

У 1998 р. було створено Всесвітню трансгуманістичну асоціацію. Приділяючи особливу увагу підтримці трансгуманізму як академічної наукової теорії і дисципліни, Всесвітня трансгуманістична асоціація випускає «Журнал трансгуманізму», перший рецензований науковий журнал, присвячений дослідженням в царині трансгуманізму.

Трансгуманісти вважають, що завдяки НТП, що прискорюється, людство виходить на абсолютно новий етап у своєму розвитку: вони впевнені, що вже у найближчому майбутньому стане можливий справжній штучний розум, будуть створені нові інструменти пізнання, які об'єднають в собі штучний інтелект з новими різновидами інтерфейсів, молекулярна нанотехнологія створить достатню кількість ресурсів для кожної людини і надасть можливість повного контролю над біохімічними процесами, дозволивши позбутися хвороб, шляхом перебудови або фармакологічної стимуляції центрів задоволення у мозку, люди зможуть переживати більш широкий спектр емоцій та необмежені за інтенсивністю радісні переживання кожного дня. Трансгуманісти помічають і темний бік майбутнього розвитку, відзначаючи, що деякі з таких технологій здатні завдати людському життю чималої шкоди; навіть саме виживання *homo sapiens sapiens* як біологічного виду може опинитися під загрозою.

У рамках трансгуманізму існують різноманітні течії і позиції-приблизники кріоніки, подовження життя, спеціалісти з нанотехнології, ентузіасти засвоєння космосу, трансгуманістичні художники і виконавці, прихильники *science fiction* (наукової фантастики), цифропанки і люди, що експериментують з альтернативними соціальними групами. Екстропіанці репрезентують собою трансгуманістичну групу, яка надає великого значення самостійності, самовдосконаленню, особистій свободі і свободі від державного тиску. Інша течія у трансгуманізмі репрезентована захисниками ідеї «будівництва раю» (*paradise – engineering*), змальованою у «Гедоністичному імперативі» Д. Пірса, який наводить етичні аргументи на користь біологічної програми для скасування всіх різновидів жорстокості,

страждання та нездоров'я. У найближчі часи емоційне життя може бути збагачене з допомогою синтетичних препаратів, які регулюють настрої, а у довготривалій перспективі біотехнологія, на думку прихильників даної концепції, зможе скасувати страждання у всьому тваринному світі. Пірс переконаний, що «постдарвінські надсвідомості» будуть надихати лише різні ступені генетично запрограмованого добробуту.

Трансгуманісти різняться у поглядах відносно часової шкали майбутніх змін, а також щодо того, наскільки радикальними ці зміни можуть виявитися. Ті постгуманістичні рухи західної думки, які надихалися ніцшеанською філософською ідеєю надлюдини, а потім постструктуралістською епістемою «кінця людського» (М. Фуко), до початку ХХІ ст. отримали нове оформлення. Наприклад, виник «Каліфорнійський» рух трансгуманізму, який намагається поєднати прориви у царині комп'ютерних та генетичних технологій з синкретичними поглядами в дусі New Age. Трансгуманізм, скерований на виникнення так званої сингулярності, коли створені людським інтелектом механізми та штучні організми вийдуть на передній край еволюції розуму і очолять, поведуть за собою, а, може, й навіть підкорять собі людей, які дедалі більше відставатимуть від своїх механічних створінь. Провідних представників трансгуманізму важко класифікувати. Кожний з них репрезентує окремий напрямок постгуманістичної традиції, дотримуючись складної і тонкої системи поглядів, яка постійно розвивається і трансформується.

Таким чином, як видно з наведеного вище короткого огляду складних еволюцій технократичних та гуманістичних концепцій новітньої доби контроверза: технократизм-гуманізм набуває в наш час якісно нового виміру. По суті, йдеться про конвергенцію даних протилежних парадигм, яка відбувається у вельми природній спосіб, за логікою розгортання сучасних соціальних процесів з одного боку та науково-технічного прогресу з іншого.

Звичайно, процеси, що розглядаються мають отримати належне висвітлення у рамках сучасного філософського знання: в онтологічному, гносеологічному та аксіологічному вимірах з адекватною їх інтерпретацією в учбовому процесі у курсах певних навчальних дисциплін. Цілком природньо не можуть вони лишатися поза увагою сучасних філософії науки та філософії техніки.

Але особливого значення даний проблемно-тематичний комплекс набуває у контексті становлення сучасної філософії освіти, одним з ключових питань якої є формування новітньої парадигми освітньо-виховного процесу у середній та вищій школах з подоланням традиційної, але, на жаль, вельми деструктивної контроверзи між природничим та гуманітарним знанням, як на науково-академічному рівні, так і, зокрема, у системі спеціальної, середньо-технічної та вищої освіти. Як видно з викладеного вище, об'єктивна необхідність у посередницькій функції таких міждисциплі-

нарних наукових напрямків як синергетика, практично відсутня у зв'язку з потужними конвергентними явищами, що відбуваються між сучасним гуманітарним та природничим знанням. Існує потреба у філософському осмисленні даної конвергенції у всій її складності і багатовимірності, яка до того ж розгортається на тлі потужних глобалізаційних процесів, що суттєво впливають як на сучасні еволюції і трансформації власне наук і навчальних дисциплін (природничих та гуманітарних), так і на систему освіти в цілому: (виникнення таких реалій і пов'язаних з ними понять як глобальна освіта, єдиний освітній простір, транснаціональна освіта), прагматизація, комерціалізація освіти, пріоритетність кон'юнктурно-вужькопрагматичних завдань науки і освіти по відношенню до фундаментальних тощо.

Глобалізація трансформує внутрішні соціальні відносини на всіх рівнях, в тому числі й у системі освіти і науки, жорстко дисциплінує все «особливе», що вимагає «поблажливого» ставлення й суспільної опіки, вона руйнує культурні табу, жорстко відсікає будь-який партикуляризм, безжалісно карає неефективність і всіляко заохочує міжнародних чемпіонів ефективності у всіх царинах, в тому числі й у сфері науки та освіти. Центром зусиль у ХХІ столітті стають освіта (передусім вужькоспеціалізована), завоювання конкурентноспроможних позицій на світовому ринку інформатики, мікроелектроніки, біотехнології, телекомунікацій, космічної техніки, комп'ютерів, привнесення будь-яких інновацій у всі галузі суспільно-виробничої діяльності, модернізація як константа національного життя.

За цих жорстких умов перманентних «шурячих перегонів» заради ефективності і конкурентноспроможності перед сучасною гуманітаристикою постає сувора перспектива боротьби за виживання в науково-освітньому просторі. Проте, збагачене потужною багатовіковою традицією осягнення й осмислення розвитку та взаємодії гуманітарних і природничих наук і соціальних процесів, філософське знання має шанс не тільки не опинитися на периферії еволюції сучасної науки і освіти, виконуючи, по суті, сервільну функцію при емпіричних науках, як того хотіли свого часу позитивісти, але й навіть бути в авангарді НТП у ХХІ столітті, надаючи йому правильного гуманістичного модусу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шейко В. М. Гуманізація освіти і культури // Вісн. Харк. держ. акад. культури: Зб. наук. пр. – Х., 2000. – Вип. 2. – С. 99-109
2. Сингх Р. Р. Образование в условиях меняющегося мира // Перспективы: Вопр. образования. – 1993. – №1 – С. 7-21
3. Степин В. С. Философская антропология и философия науки. – М., 1992. – 364 с.
4. Барулин В. С. Социально-философская антропология. – М., 1994. – 460 с.

**О. Ю. Волох,
В. А. КРУКОВСЬКА**

ФЕНОМЕНИ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ДОМІНУВАННЯ РЕЛІГІЇ

Актуальність. Звернення до даної теми зумовлено перманентним зростанням ролі і значення релігії у соціальних, політичних та культурних процесах сьогодення, також доцільністю сучасного культурфілософського осмислення впливу релігії як базового елементу культури на інші її складові (економічне, політичне, духовне життя різних людських спільнот, мистецтво, науку тощо) за умов домінування релігійних інституцій в минулому й посилення їх впливу в добу розгортання сучасних глобалізаційних процесів.

Мета дослідження полягає в аналітично-критичному розгляді й досягненні специфіки взаємозв'язків і взаємозалежностей між релігією та іншими феноменами культури.

Новизна постає у спробі, комплексного викладення нетрадиційного альтернативного бачення буття феноменів культури під потужним ідеологічним, політичним та екзистенціальним (в контексті визначення специфіки ролі Ісламу в житті мусульманських народів), впливом релігії в співставлювальному ракурсі епохи середньовіччя та сучасної доби.

У контексті розробки даної теми слід пам'ятати, що релігія, як така, була і лишається базовою компонентою культури (починаючи з доби первісного синкретизму) і тому не може розглядатися в опозиції іншим феноменам культури. Проте у довготривалій вітчизняній і (певною мірою) світовій науковій традиції, пов'язаній з пануванням богоборчої ідеології, релігія сприймалася як виключно ворожа справжній культурі, світоглядна парадигма, що ґрунтується на суцільному догматизмі та обскурантизмі, неприйнятті будь-якого вільнодумства. При розгляді питання щодо взаємодії релігії з іншими феноменами культури, варто відмовитися від пошуку простих однозначних відповідей, оскільки, як показує практика, спрощене бачення і розуміння релігійного життя загрожує впадінням в крайнощі. Так, у постперебудовні часи тема відродження духовності, яка була тоді «останнім писком» інтелектуальної моди, про яку не згадував тільки лінивий, пов'язувалася з посиленням ролі церкви в духовному житті соціуму. За два десятиліття незалежності в Україні кількість храмів збільшилася в десятки разів, ЗМІ навіть почали, останнім часом, висловлювати занепокоєн-

ня щодо посилення політичного впливу церкви в державі (що суперечить Конституції України), загрози секулярним засадам вітчизняної культури, створення лобі «чорнорясників» у Верховній Раді, але омріяного національно-культурного Ренесансу в Україні (який, до речі, багатьма представниками вітчизняної гуманітарної інтелігенції пов'язувався з посиленням впливу релігії) так і не відбулося. Звичайно, виходячи з розуміння релігії як базової компоненти культури та ще й за умов деструктивно-ентропійних процесів у соціокультурному бутті сучасної України, не можна принижувати ролі церкви у відродженні духовної культури української нації, хоча в даному питанні все ж значно важливіші якісні, а не кількісні показники.

Осмислення еволюції і трансформації різних форм виявлення сутності культури (культурних феноменів), таких як економіка, політика, наука, мораль, право в умовах домінування релігії було і лишається вельми актуальним, не тільки з точки зору культурно-історичного осмислення, але й в контексті нашого сьогодення і найближчої історичної перспективи. Проте, починати слід з огляду тієї епохи, яка традиційно вважається добою домінування релігії.

Історія світової культури налічує чимало прикладів вельми конструктивного і продуктивного впливу релігії та релігійних інституцій на культурні феномени та культурні процеси. Так, у середньовічній Європі, особливо в період раннього Середньовіччя, освіта і висока елітарна культура розвивалися під безпосереднім впливом церкви. Латинська мова, якої навчали у церковних школах, була мовою високої європейської університетської науки, філософії і дипломатії. Людей, які не знали латини не вважали освіченими, їх називали *illiterati* (тобто неписьменні, безграмотні) або *idiotae*. І зараз латина лишається основою класичної європейської університетської вченості, девізи та герби європейських університетів, а також нових установ інтелектуального спрямування, що є в дусі сучасної моди, начертані латинською мовою.

Повертаючись до питань культурного життя Європи ранньофеодальної доби, не можна не згадати такого вершинного явища в історії європейської культури, безпосередньо пов'язаного з релігійно-церковними інституціями, яким було Каролінгське Відродження. Висока Книжна культура Західної Європи і, передусім, Візантії, а пізніше Київської Русі, а згодом України та Московії, була пов'язана з церквою, подвижницькою діяльністю кращих представників Західної та Східної церков (Флорентійська академія Фічіно (XV ст.), Кирило (Костантин) і Мефодій (X ст.). Образотворчі мистецтва, архітектура, література, також, протягом всієї доби середньовіччя вельми плідно розвивалися за безпосередньою ідейно-духовною та керівною участю церкви. Варто згадати неперевершені вітражі європейських готичних соборів, їхні стрільчасті, немов піднесені над землею обриси, що символізували зверненість людського духу до Бога; Золотаві бані та куполи

православних церков, архітектурні канони яких були запозичені у Візантії, але пізніше набули в кожній із руських земель власних неповторних рис. Навіть глибоко секулярне по суті мистецтво доби Відродження: постійно зверталось до біблійних тем і сюжетів, варто згадати титанів Відродження Леонардо да Вінчі і Мікельанжело («Сикстинська Капела»). У художників пізнього Ренесансу – фламандських і голландських живописців релігійна тематика тісно перепліталася з побутовими та навіть плотсько-еротичними мотивами. Як не дивно, ренесансна реабілітація плоті не створила відчутного дисонансу з традиційно спірітуальним контекстом Біблійної історії.

Не можна переоцінити ролі Східної Візантійської Церкви у культурному розвитку народів Східної Європи: (просвітницька діяльність. Солунських братів, поширення християнства, іконопис, високі традиції храмовбудівництва – все те, завдяки чому Київська Русь, зокрема, у добу Ярослава Мудрого за рівнем культурного розвитку значно перевищувала західноєвропейські держави.

Розглянувши позитивні складові впливу релігії на культурні феномени і процеси доби середньовіччя (а саме цей період позначений якщо не абсолютним домінуванням релігії то, принаймні потужним її впливом на всі сфери соціокультурного буття), не можна не сказати про історичний негатив, пов'язаний з могутньою владою церкви, яким переобтяжене минуле Європи і всього світу. Щоправда, в ім'я наукової об'єктивності доречно згадати про спроби Ватикану позбутися накопиченого протягом століть негативного баласту: нині покійний папа Іван Павло II вибачався за інквізицію, переслідування «єретиків», Хрестові походи.

Проте, навіть цей історичний тягар, знову ж таки, заради об'єктивності потребує більш ретельного переосмислення: інквізиція винна у знищенні багатьох сотень тисяч людей (більшість з яких не скоїла нічого лихого), чим вона завдала колосальної шкоди матеріальній і духовній культурі Європи, що назавжди залишиться незнищеною плямою на мантії католицької церкви. З Хрестовими походами набагато складніше. Загальновідомо, що в історичній науці, як колишній радянській так і, певною мірою, сучасній вітчизняній, прийнято розглядати хрестові походи виключно як загарбницькі акції феодално-католицької верхівки, а хрестоносців як безжалісних жорстоких завойовників, які переймалися тільки власними інтересами та амбіціями. При цьому, чомусь не дається принципової оцінки тим викликам і загрозам Європейській цивілізації і культурі, які були пов'язані з релігійною та військово-політичною експансією арабів і турків – сельджуків, (а згодом османів). Так, Піренейський півострів на той час вже був завойований арабами і головним завданням іспанського і португальського рицарства, а також широких верств християнського населення Іспанії та Португалії, стала Реконкіста (відвоювання Батьківщини), що відбувалася, звичайно, під релігійними гаслами. Малоазійські володіння Ві-

зантії були завойовані турками, візантійська армія зазнала поразки у битві біля Манцикерта у 1071 році; у полон до турків потрапив візантійський імператор Роман IV. Візантія звернулася по допомогу до Заходу, і, як би там не було, у 1095 р. у м. Клермоні (французька провінція Овернь) папа Урбан II, проголошуючи Хрестовий похід, закликав західних християн допомогти братам по вірі на Сході. Візантійські володіння в Малій Азії були відвойовані (хоча й тимчасово) під час I Хрестового походу.

Найганебнішою сторінкою в історії хрестових походів і хрестоносно-го руху цілком справедливо вважають IV Хрестовий похід, під час якого хрестоносцями було піддано розгрому головний центр Східного Християнства – столицю Візантії Константинополь (1204 р.). Престолу Св. Петра, мабуть, доцільно було б вибачитися саме за цей похід та його наслідки. Попри сумнозвісні діяння хрестоносних військ (чимала кількість яких, до речі, можуть бути виправдані за законами воєнного часу та суворими звичаями середньовіччя), не варто забувати про численні (і добре відомі історикам) подвиги та акти самопожертви кращих представників Християнського рицарства, яке об'єктивно захищало європейську християнську цивілізацію від мусульманської арабсько-тюркської експансії, яка дійсно була об'єктивною реальністю (як це зазначено вище) в ті часи.

Не можна обійти увагою Хрестові походи, які мали суто оборонний характер (проти монголо-татарських загарбників, турків-османів тощо). Окрім того, об'єктивно Хрестові походи в цілому позитивно позначилися на культурних феноменах Європи доби середньовіччя, зокрема, таких форм виявлення сутності культури, якими є економіка (розширилися торгівельні зв'язки Європи з країнами Близького та Середнього Сходу), аграрна культура (в Європі з'явилися запозичені на Близькому Сході баштанні сільгоспкультури), також варто згадати про поширення правил гігієни (миття рук перед вживанням їжі), знань з медицини, філософських систем східних країн тощо.

У контексті розвитку економічної культури не можна не згадати діяльності найбільш могутнього у XII і XIII та на початку XIV століття духовно-рицарського ордену – ордену Сіонського храму, знаменитих тамплієрів, які створили першу в Європі, і, треба зазначити, вельми надійну банківську систему. До речі, католицька церква досі «забуває» вибачитися за ганебне і жорстоке знищення цього ордену, звинувачення на адресу якого (як доводять сучасні серйозні історичні дослідження) були безпідставними.

Неможна зняти з католицької церкви також відповідальності за знищення культурної спадщини цивілізацій Месоамерики. Як відомо, під час конкісти, представники католицького духовництва, які йшли слідом за закутаними у сталеві лати ідальго-конкістадорами, методично, як язичницьку скверну, знищували безцінні артефакти давніх культур Центральної і Південної Америки (ацтеків, майя, інків, кечуа та ін.), перед усім все те,

що мало відношення до таких форм виявлення сутності аборигенної культури, як релігія, мистецтво, наука. Саме з причини цього «освяченого» католицькою церквою вандалізму, сучасна наука має в своєму розпорядженні лише мізерну долю артефактів цих самобутніх цивілізацій, які залишилися після такого «діалогу» культур.

У контексті розробки даної теми варто, з поміж інших феноменів культури, які зазнавали певних еволюцій і трансформацій в умовах домінування релігії, виокремити ті складові соціокультурного буття, які на той час ще не сформувалися, хоча фактом своєї практичної відсутності мали доленосне значення (як доводять дослідження істориків) для європейської цивілізації. Йдеться про таку найпріоритетнішу царину нашого сьогодення, якою є екологічна культура. В рамках цього питання варто згадати, що церква всіляко підтримувала у свідомості населення забобони щодо зв'язків, а то й прямої спорідненості котів з нечистою силою, інспірувала масове, тупе і жорстоке знищення цих корисних тварин по всій Європі. Внаслідок цих безглузвих дій, як свідчать дані сучасних фахівців медієвістів та екологів, було порушено екологічну рівновагу (слід пам'ятати, що людські поселення, надто міста, також є екологічними системами), що призвело до різкого збільшення кількості щурів – переносників багатьох небезпечних хвороб, в тому числі й чуми, жертвами якої в добу середньовіччя стало понад 20 мільйонів європейців (більше ніж під час Першої Світової Війни). Таким чином, зрештою, виробничим силам, і в цілому, матеріальний і духовний культурі європейських країн було завдано непоправної шкоди.

Ніяк не можна обійти увагою таку форму виявлення сутності культури якою є політика, тим паче, що у добу середньовіччя (період домінування релігії), політика, так або інакше перебувала під сильним впливом церковно-релігійних ідеологем і сама церковна організація, як ні в які інші часи виступала активним фігурантом всіх політичних процесів, в тому числі й міждержавних відносин.

Так, боротьба католицизму проти так званої Катарської Єреси (сумнозвісні Альбігойські війни) призвела, зрештою, до розгрому північно-французькими баронами і рицарями квітучого й найбільш розвиненого в культурному та економічному відношеннях Провансу, занепаду культури Південної Франції. Під час розгрому альбігойців на запитання хрестоносців: «Як відрізнити клятих еретиків від добрих католиків» папський легат відповів: «Вбивайте всіх підряд, Бог на небі розпізнає своїх». Політичний прагматизм та політичний іморалізм були типовою ознакою політичної теорії та практики католицизму. Прикладом може слугувати, зокрема, політична кар'єра першого міністра Короля Луї XIII кардинала Рішельє, який безпощадно переслідував гугенотів (французьких протестантів) у Франції, що абсолютно не заважало йому укласти військово-політичні союзи під час Тридцятилітньої війни з могутніми протестантськими країнами, такими як Швеція проти католицьких Габсбургів.

Реформація привнесла ще більше проблем в релігійне і політичне життя Європи, хоча вона й була об'єктивним і в цілому позитивним для політичного, економічного і культурного життя європейських країн явищем. Зокрема, досить значним був вплив Реформації на такий важливий культурний феномен, як суспільна мораль. Саме в добу Реформації формується протестантська етика, яка регулює найрізноманітніші аспекти соціально-економічного та культурного буття, що, згодом дістає наукового осмислення у такого відомого автора як Макс Вебер.

Проте, мабуть, одним з найбільш яскравих прикладів невідповідності практики церковної організації «букві і духу» християнства, виявленої в плані моралі і політики (що належать до числа основних феноменів культури) є акт покладення папським легатом Гумбертом написаного латиною тексту анатема (прокляття) на адресу Східної церкви на головний вітар головного східнохристиянського храму – храму Святої Софії у Константинополі, що відбулося у 1054 році і призвело до розколу Християнського світу. Цю подію християни у всьому світі й досі розглядають як найбільшу перемогу Сатани, який немов мечем розрубав Християнство навпіл.

Хоча період культурно-цивілізаційної еволюції людства, який традиційно сприймається як доба домінування релігії (Середньовіччя) вже в далекому минулому, тема, яка розглядається в даному дослідженні, не тільки не втратила актуальності, а навпаки, надзвичайно загострилася в контексті так званого культурно-цивілізаційного протистояння, яким позначилася сучасна епоха – епоха глобалізації з її «війною цінностей», про яку заговорили на початку XXI ст. (після подій 11 вересня 2001р.) оглядачі-аналітики і представники різних царин гуманітарного знання. «Війною», що латентно, а іноді вельми жорстко триває між прогресистським Заходом з його ліберально-демократичними «загальнолюдськими» цінностями, з одного боку, та орієнтованими на традиційні, здебільшого пов'язаними з релігією та патріархально-трібалістськими інституціями цінностями, суспільствами країн «Третього світу», авангардом якого виступають країни арабо-мусульманського Сходу.

Як доводить практика, розв'язання цієї глобальної проблеми можливе тільки у віддаленій історичній перспективі і тільки за умов комплексного (політичного, наукового, соціокультурного) підходу, що може бути реалізований тільки зусиллями всієї світової спільноти. Необхідно зрозуміти і зробити висновки відносно тієї ролі, якої відіграє релігійний фактор на сучасному Сході, яким чином він став ідеологічною, політичною і культурною домінантою в житті багатьох спільнот афро-азійських регіонів.

Необхідно відзначити, що світські і релігійні складові соціокультурного буття в мусульманському світі традиційно мають конвергентний характер і ця конвергенція за своїми ознаками відмінна від конвергенції секулярного і духовного начал в християнському світі: секулярне начало в мусуль-

манських суспільствах розчиняється в релігійному і це цілком природно для ісламу як світогляду і способу життя.

Мусульманський світ, як, до речі, й інші так звані традиційні суспільства країн Азії та Африки, не сприймає західної концепції лінійного розвитку, ліберальної ідеї прогресу як такої. Ця особливість духовно-ментальної парадигми мусульманської цивілізації певною мірою пов'язана з історично вкоріненим в соціокультурній практиці мусульманських країн, ще з часів середньовіччя ставленням до приватної власності. Мусульманська держава поширювала свою юрисдикцію на майнові відносини у суспільстві і, взагалі, на майно всіх підданих. Так, відомий екстраординарний вчений орієнталіст М. А. Іванов у своїх дослідженнях дійшов висновку про негативний вплив ісламу на соціокультурний розвиток арабів і тюрків, зокрема, про вплив мусульманського вчення на формування таких світоглядних настанов, що гальмували прояви особистої ініціативи. Щодо юридичного аспекту даного питання Іванов наводить вельми цікаву думку російського ісламознавця І. Г. Нофаля: «Всюди, де панує мусульманське законодавство, немає і не може бути іншої приватної власності, як тільки у вигляді відомого, постійного і безперервного походження її від верховної влади. Від неї залежить, подовжити або припинити за власним бажанням своє волевиявлення, яке встановлює право власності. Кожний особистий власник... є нібито тимчасовим власником або власником тимчасового дозволу користування річчю на певних і обов'язкових засадах для нього, але на засадах випадкових і необов'язкових для верховної влади. Акт, яким держава позбавляє власності або яким,... віднімає свій дозвіл користуватися річчю, не є актом насильницького вилучення або конфіскації, а лише простим забираання державою назад дарованої нею милості і відновлення суспільної власності».

Юридична і соціально-політична незабезпеченість приватної власності на мусульманському Сході, на яку звертали увагу теоретики, не могла не позначитися на економічному і культурному розвитку мусульманських країн. Вона створювала умови для сваволі як центрального уряду так і місцевої влади – ханів, валі, беїв тощо, гальмувала розвиток ринкових відносин і стримувала індивідуальну ініціативу. За умов повної відсутності будь-яких гарантій підприємницької діяльності, безпеки особи купця та його власності – ті, хто мав певні капітали, не могли вкладати їх в промисловість або банківську справу, намагаючись приховати свої багатства від жадібних сатрапів і панів.

Зовсім іншим було ставлення до приватної власності в країнах, в яких затвердилося християнство, зокрема в Західній Європі. У християнських державах юридичні норми, які регулювали права власності були запозичені через прийняття християнства з пізньої Римської Імперії. Римське право (*ius Romanus*) мало вельми досконалу систему норм, яка чітко упо-

рядкувала майнові відносини і репрезентувала собою юридичну базу суспільства, в якому панувала приватна власність.

Такий стан речей був зумовлений високим рівнем розвитку класового суспільства, яким було рабовласницьке римське суспільство. І в цьому полягає абсолютна відмінність римського права від шаріата, який виступав, і ще виступає деінде законодавчим підґрунтям суспільства з нерозвиненими класовими відносинами, що тривалий час зберігали рудименти патріархальності.

Мусульмани, що ставали заможними, приховуючи свої скарби від зазіхань можновладців, змушені були дотримуватися вельми скромного способу життя, тоді як феодална верхівка мусульманського світу – султани, шахи, хани, паші, валі – витратила величезні кошти на утримання величезних палаців, численних гаремів і придворної челяді. Це були непродуктивні витрати, які вели тільки до підриву промисловості і фінансів.

Таким гальмом розвитку грошових (і, в цілому, ринкових) відносин стала ісламська заборона лихварства, яка призвела до того, що в мусульманських країнах першими банкрутами стали майже виключно немусульмани, а у XIX–XX століттях відстала економіка країн мусульманського Сходу опинилася під контролем іноземних, переважно західноєвропейських (британських, французьких), банків, що в свою чергу, зумовило колоніальну або напівколоніальну залежність цих країн від західних держав. Наслідком цього стало поширення антизахідних настроїв серед широких верств населення.

Загальновідомо, що релігія у Середньовіччі виконувала функцію ідеології феодального суспільства. Проте, якщо у християнських країнах, попри дійсно величезний вплив церкви, все ж таки розрізнялось секулярне і духовно-релігійне начало, то в мусульманському світі іслам став способом життя і мислення, формуючи повсякденні стереотипи поведінки і звички практично на рівні умовних рефлексів (від регулярної молитви до стійкої відризи до свинини).

В цілому, іслам як ідеологія, спосіб життя і спосіб мислення сприяв консервації в житті мусульманських країн численних рудиментів феодальних і навіть патріархально-родових відносин. Він виявився, мабуть, одним з найбільш резистентних у «третьому світі» факторів протидії зовнішнім впливам, що особливо посилилися в добу глобалізації. При цьому, ця резистентність властива як традиційному ісламу, що протидіє соціокультурній та політичній вестернізації життя мусульманських країн, так і реформаторським течіям мусульманського віровчення, що тяжіють до різних філософських та політичних доктрин. Так, до числа реформаторів ісламу належить афганець за походженням Джемаль-Ад-Дін-аль-Афгані, який висунув ідею панісламізму – єднання всіх мусульман проти поширення впливу Західних держав.

Найбільш яскравим прикладом того, до чого може привести реалізація панісламістських ідей може слугувати терористичний режим талібів в Афганістані – батьківщині засновника теорії панісламізму, яка перетворилася на базу світового тероризму, виробника та експортера наркотиків, осередок середньовічного обскурантизму і деспотизму. Переконливою демонстрацією ворожості ісламських радикалів всій світовій культурі і цивілізації, її гуманістичним цінностям стало знищення талібами унікальних статуй Будди, цим актом вандалізму (до речі не єдиним в Афганістані за часи правління талібів) радикали-ісламісти продемонстрували свою дикунську, варварську сутність, зневагу до всього цивілізованого людства.

Мусульманський екстремізм, маючи у своєму розпорядженні філії у різних куточках земної кулі, фінансову і політичну підтримку «сильних ісламського світу», мусульманських діаспор у країнах Заходу, (ліберальне і «політикоректне» законодавство яких поки що не дуже перешкоджає діяльності радикалів-ісламістів); застосовує антигуманні але вельми ефективні (у плані тиску на уряди та суспільну думку західних країн та дестабілізації їх економіки) методи партизансько-терористичної, а також психологічної війни. Радикально-ісламістський інтернаціонал буде ще довго залишатися потужним дестабілізуючим фактором сучасності та наступних десятиліть (до речі, до планів ідеологів панісламізму входить створення до кінця XXI століття «світового халіфату», який має об'єднати всі мусульманські країни).

Підсумовуючи проведений короткий огляд еволюцій і трансформацій, яких зазнавали феномени культури в умовах домінування релігії у віддаленому минулому і сьогодні слід зазнати, що на Заході релігійно-церковні інституції, зокрема католицизм, після тривалого домінування, а потім запеклої резистентності секуляризаційним процесам в добу Реформації, пізніше, Просвітництва, все ж, в умовах потужної капіталізації практично всіх сфер буття у XIX-XXст. Інтегрувалися у новітню ліберально-прогресивистську лінійну модель соціальної еволюції, яка розгортається на планетарному рівні в умовах глобалізації. Католицька церква, з якою традиційно пов'язують домінуючу роль релігії в середньовіччі, дедалі більше йде шляхом конвергенції з секулярними складовими культури, віддаючи перевагу розширенню впливу католицизму в світі. І, дійсно, кількість католиків у світі зростає (в наш час переважно за рахунок населення країн «третього світу», зокрема африканських). Контрверсійність релігійного та секулярного начал в рамках західної цивілізації, в цілому, можна вважати подоланою, чого не можна сказати про мусульманський світ, де у зв'язку з певними, історично зумовленими факторами, завжди зберігається (як свідчать події недалекого минулого і сьогодні) потенційна можливість жорсткої резистентності зовнішнім впливам, і не в останню чергу культурним впливам.

Проте, глобалізація не є процесом, (як часто уявляють), що має лише

один вектор – «експорт» західного способу життя на інші куточки. США, країни Європи (Україна не складає винятку) також зазнають потужних еміграційних хвиль з Азії та Африки, що, з часом, як доводять фахівці дедалі зростатимуть. Але, далеко не завжди відбувається конструктивна інтеграція емігрантів у суспільства-реципієнти. Часто вони створюють замкнені діаспори і вибудовують конфліктну модель співіснування з «чужорідним» для них культурним середовищем, не сприймаючи його цінностей.

У січні 2011р. офіційний Лондон визнав повний провал державної ідеології і політики, скерованих на створення мультикультурального поліетнічного суспільства, орієнтованого на ліберально-демократичні цінності. І, звичайно, не останню роль у цьому відіграв релігійний фактор. Як бачимо, однієї ліберальної риторики і політкоректності для розв'язання цієї проблеми замало. Потрібен комплексний підхід (з залученням фахівців з різних царин наукового знання) до створення дієвої моделі конструктивної інтеграції представників різних етносів і культур, за якої релігійний фактор не виступав би нездоланною перешкодою і не використовувався б ідеологами релігійного екстремізму.

Перспективи подальшої наукової розробки даного проблемно-тематичного напрямку розкриваються:

1. В аналітичному осмисленні ролі релігійного фактора в соціокультурних процесах тих країн та регіонів, де вплив релігійних інституцій був традиційно переважаючим, або там, де спостерігається його помітне посилення.

2. В науковому осягненні чинників, що сприяють посиленню ролі релігії в соціокультурному середовищі з переважанням секулярного начала.

3. У дослідженні детермінант посилення ідеологічної і політичної функцій і релігійних інституцій в контексті ідейно-духовної резистентності змінам, пов'язаним з глобалізацією.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волох О. Ю. Ідеологія ворожнечі як культурно-історична проблема // Post Office *Образи часу – образи світу. Вісник Харківського Національного університету В. Н. Каразіна* – № 700. – Харків, 2005. – С. 205-217.
2. Волох О. Ю. Ідеологія та практика деколонізації у ціннісному вимірі культурно-цивілізаційного розвитку (Погляд з колишньої метрополії) // Post Office *образи времени – образы мира. Научный вестник ХНУ им. В. Н. Каразина*. – № 624. – Харьков, 2004. – С. 99-111.
3. Иванов Н. А. О некоторых социально-исторических аспектах традиционного ислама (на примере арабско-османского общества) // *Ислам в странах Ближнего и Среднего Востока*. – М., 1982. – С. 43-55.
4. *Культурология* / Под ред. Н. Г. Багасян. – М., 1998.
5. *Философия культуры. Становление и развитие* / Под ред. А. А. Радугина.
6. Гіперс З. В. *Культурологічний словник-довідник*. – К., 2006.

О. О. КАРПЕНКО

Мова як культурна спадщина. Іншомовні запозичення в сучасній українській терміносистемі автомобільного дизайну

Постановка проблеми. Зрозуміння культури неможливе без вивчення її мовного коду, ролі мови як форми самовираження культури і засобу її формування. Саме мова, будучи одним з основних елементів тяглості культурного життя, окреслює етнічну приналежність носіїв культури і, тим самим, стає важливим чинником етнонаціонального розвитку. Оскільки в мові відображаються процеси формування культури, її соціальні різновиди і міжнародні зв'язки, мовний матеріал є незамінним джерелом для вивчення культурного розвитку, особливо для ранніх його стадій, пов'язаних з формуванням народу та його мови [1].

Серед проблем сучасної української лінгвістики однією з основних є проблема становлення професійної наукової мови. Стрімкий розвиток науки й техніки, розширення масштабів науково-технічної інформації вимагають, з одного боку, удосконалення національної професійної лексики, з іншого – гармонізації української термінології з міжнародною. У цьому сенсі автомобільна професійна лексика як порівняно молода підсистема загальнонародної мови привертає увагу своєю лінгвістичною невивченістю.

Входження України в міжнародний науковий та культурний простір зумовило швидкий процес оновлення лексики української мови за рахунок запозичень та утворених від них слів. Значну роль щодо шляхів переймання відіграють моменти професійного порядку.

Деякі нові запозичення не засвоєні ще в повній мірі мовною свідомістю і не занесені у словники української мови, але вже використовуються у мові. Вихідне слово може бути багатозначним, тому слід розуміти про яку сферу людської діяльності, який функціональний стиль йде мова. Лише в останнє десятиріччя в українознавчій науці спостерігається бурхливе піднесення професійного термінознавства, системного дослідження становлення й перспектив розвитку професійної лексики у автомобільній галузі.

Метою статті є аналіз і систематизація іншомовних запозичень у автомобільного дизайну та процесів автомобілебудування, що сприятиме глибшому розумінню функціонування української наукової мови професійного спрямування.

Аналіз публікацій. Описом і мовознавчим аналізом, загальним удосконаленням й уніфікацією технічної термінології займалися Л. Козак (електротехніка), О. Литвин (машинобудування) та ін. З приводу використання іншомовних слів висловлювалися О. Сумароков, В. Даль, В. Белінський. Проблема збагачення мови численними іншомовними словами розглядається у багатьох дослідженнях, серед яких роботи О. Потебні, Л. Лисиченко, Б. Ажнюка, Ю. Сорокіна. Освоєння іншомовних запозичень у наукових терміносистемах досліджують О. Лисенко, Г. Сергєєва, питання словотвірного освоєння запозичень – С. Рижикова, Л. Чурсіна, Д. Мазурик, О. Стишов розглядають запозичення слів як ефективний сучасний спосіб збагачення лексичного складу мови. Усі мовознавці намагалися й намагаються дати термінові чітке визначення.

Питання запозичень в сучасній українській мові розглядають Н. Непий-вода, О. Кочерга, Л. Козак, та ін. У наукових статтях Д. Лотте, Т. Мішиної, О. Шиловського, в описі науково-технічної термінології згадується автомобільна термінолексика, але окремо слід згадати монографічне дослідження та низку статей у термінології галузі автомобілебудування в українському мовознавстві Н. Нікуліної.

Результати дослідження. Значення мови як культурної спадщини пояснюється наявністю глибинних подібностей в структурі та засадах функціонування культури й мови. Культура функціонує як знакова система; сукупність символів і значень, що допомагають людям орієнтуватися в світі, передають досвід від одного покоління до іншого. Але й сама мова теж є знаковою системою, і теж виконує функції кодування інформації з метою її нагромадження, поширення в просторі й передачі наступним поколінням. З певної точки зору культура ширше поняття, ніж мова, тому розвиток культури включає як складову частину розвиток мови. В іншому розумінні мовна система є загальнішою категорією, оскільки осмислення будь-яких явищ і процесів, в тому числі процесів культури та її історії, неможливе поза мовою і мисленням, яке нерозривно пов'язане з мовою й існує, в основному, у мовній формі [1].

Запозичення іноземних слів активними мовами є загальною закономірністю. Терміни іноземного походження часто сприймалися як престижніші від слів повсякденної мови. Іншомовне походження слів на позначення володарів мало символізувати, що влада їх є чимось особливим, що в ній є елемент таємничості, який міг би бути відсутній у зрозумілому всім слові [1]. Так, сучасна термінологія професійних галузей, а саме автомобільного дизайну, у значній мірі спирається на ті ж самі засади сприйняття іншомовних слів, що й багато років тому.

Мова надзвичайно чутлива до різних соціальних змін. Тому важливо

точне і коректне використання іншомовних слів, а також і правильне введення таких слів у текст. Запозичення нових слів – активний процес, і ніяке дослідження в цій області не може вичерпати цю тему, поки існують різні мовні культури і відбувається спілкування між ними [2].

Терміни – це слова або усталені словосполучення, що чітко й однозначно позначають наукові чи інші спеціальні поняття. Як правило, терміни – це слова іншомовного походження (вектор, генератор) або кальки з них, утворені на питомому матеріалі (кисень, напівпровідник, теплообмін) [3].

Є чимало іншомовних слів, які не мають точних українських відповідників: абстрактний, аварія, варіант, конкурс, копія, ліміт, організація, практика, приватний, регулярний, стандарт, суб'єкт, транспорт, факт, центр ін.

Українська мова в професійній лексиці автомобільного дизайну більшою мірою запозичувала слова із слов'янських мов – російської, античних – грецької й латинської та із західноєвропейських – французької, німецької, англійської, італійської тощо [4].

Запозичення є джерелом поповнення лексики сучасної української мови, зокрема її професійного мовлення. Деякі з них, що давно вже за своїми або означають назви загальновідомих явищ і предметів, увійшли до активної лексики (майстер, ланцюг, спонсор та ін.). Інші означають назви понять і явищ, які не є загальновідомими і рідко вживаються в мові, мають виразні ознаки іншомовних (ландшафт, інтер'єр, екстер'єр та ін.) [5].

Сучасна українська термінологія автомобільного дизайну активно поповнюється новими одиницями – переважно запозиченнями з англійської (авторалі, адаптер, бампер, варистор, дизайн, дисплей, драйв, імобілайзер, імідж, комфорт паркінг, резистор, спідометр, стартер тощо) [6]. Для запозичень з англійської характерні звукосполучення дж (джип, імідж тощо), ай, ей (дизайн, імобілайзер, стрімлайн, гардрейль, тощо), суфікс -инг (-інг) (молдинг, паркінг, стайлінг тощо), іменники, що мають тільки однину позначають назви речовини, матеріалу (алюміній), абстрактні поняття (комфорт) [7]. Особливе місце посідають запозичення грецького походження – грецизмами (аморфний, гармонійний, енергія, ідея, каталізатор, магнітола, прототип тощо). Чимало слів в професійній українській мові латинського (абстракція, гібрид, декор, мотор, композиція, пропорція, радіатор, торпеда, фактура тощо), французького (багаж, екіпаж, інтер'єр, купе, лімузин, шосе тощо), німецького (абрис, гвинт, ланцюг, марка, масштаб, штраф, полірувати, фарба тощо) походження. Серед термінів автомобільного дизайну є італійські запозичення (автострада, колорит, мозаїка, нейтриніо, футуризм, тощо), зустрічаються також запозичення з голландської мови (бак, домкрат, дрейф, лавірувати, люк, руль, тент, трос, шків, штурман тощо), незначна кількість

слів із поліської (вензель, ґатунок), іспанської (гранд), скандинавської (клеймо), татарської (баклага), арабської (цифра) мов [8].

Сучасний стан мови характеризується надзвичайно активними процесами запозичення великих шарів лексики: у низці слів починають виділятися певні структурні елементи й паралельно формуються більш-менш конкретне значення виділюваних відрізків. Відбувається становлення іншомовних структурних елементів як самостійних морфем в українській мові, тобто здійснюється процес морфемізації [3]. По-перше, це іншомовні суфікси -інг (-инг) (моніторинг, контролінг). Запозичення співвідносних пар слів служить фактором, що сприяє розвитку здатності деяких таких слів до членування в українській мові (стритресінг – стритресер). Другий термін також створений суфіксальним способом дієслово+суфікс -атор, -ер (-ор): активатор, дизайнер, драйвер, архітектор [5]. Слова, що мають іншомовний структурний елемент, який уже починає формуватися як самостійна морфема, чітко сприймаються в мові щодо свого складу та структури, наприклад, терміни із суфіксом -аж- (пілотаж, форсаж) [2]. Певною словотворчою активністю володіє суфікс -бельн-/-абельн-/-ібельн- (комфортабельний, респектабельний, транспортабельний). Сюди можна віднести й суфіксальний елемент -дром- (автодром, мотодром) [2]. Суфікс -ист-, -іст- міцно затвердився в українській мові, оскільки є продуктивною словотворчою одиницею (раліст, таксист, ідеаліст) [2].

По-друге, терміни, в яких іншомовний структурний елемент вже міцно завойовує свої позиції в системі професійної української мови. Серед них елементи псевдо- (псевдоріч, псевдореальність). Традиційно цей префіксод використовується для творення наукових термінів (псевдогібрид, псевдоеліпс), що згадуються у вузькоспеціалізованих роботах або створюють експресивні нетермінологічні номінації (псевдомистецтво, псевдонауковий).

Префікс анти- вважається в українській мові регулярною і продуктивною морфемою, що утворює нові слова з іншомовними і українськими основами (антикорозійний, антифриз). Те саме стосується префіксів ре- (рестайлінг), супер- (суперкар), гіпер- (гіперактивний), мега- (мегагерц), екстра- (екстраординарний), термо- (термостатика), електро- (електростартер), авто- (авторалі), аеро- (аеродинамік), мото- (моторедуктор), стерео- (стереосистема), аква- (аквамобіль), відео- (відеоролик), антропо- (антропометричний), аудіо- (аудіограф), транс- (транспорт), теле- (телепередача), ультра- (ультразвук), техно- (технополіс), радіо- (радіосигнал), вібро- (віброізоляція), а також пре- (препозиція), контра- (контратип), ізо- (ізотерми), ім- (імобілайзер), уні- (уніфікація), ін- (інваріантний), а- (асин-

хронний) тощо [9]. Суфікси де- (декодування), дез-, дис- (дезактиватор, дисбаланс) використовуються як форманти при називанні антонімічних понять в автомобілебудуванні.

Іншомовні морфеми адаптуються по-різному. Деякі відокремлюються від складу слова, їх значення усвідомлюються, але вони не використовуються для творення слів мови: мікро-, макро-, міні-, макси- (мікроавтобус, макроклімат) та серво- (серворуль), нано- (нанотехнології), пневмо- (пневмопривід), синхро- (синхронізатор), турбо- (турбонадув) [6].

Деякі терміни – неологізми утворені шляхом стягнення (motor + hotel = motel – мотель, готель для автотуристів, street + racing = стритресінг). У їх число входить також велика кількість фірмових найменувань, які становлять чималий інтерес. Деякі з них відрізняються оригінальністю, гранично стисло характеризують предмет і вдало передають сутність поняття. Багато з них, з'явившись у технічній літературі, швидко стають загально-визнаними технічними термінами. Наприклад, фірмове позначення для прозорої пластмаси (plexiglass – плексиглас (органічне скло)) у цей час поширено повсюдно. Фірмові найменування виробів, особливо різних матеріалів і сплавів, найчастіше утворюються шляхом скорочення, іноді з використанням назви фірми або імені винахідника (alnico – альніко (магнітний сплав алюмінію, нікелю, кобальту)). Дуже часто фірми, а іноді й окремі особи створюють нові слова із суто рекламних міркувань. Такі неологізми не є загальноприйнятими, але деякі з них згодом закріплюються в мові (cellorhane – целофан, torpedo – торпедо, escalator – ескалатор) [3].

Виявлено значну кількість полісемічних термінологічних одиниць, які об'єднуються у групи за двома ознаками: кількість значень в автомобільній техніці, тобто внутрішньогалузева полісемія (багажник – місце в кузові автомобіля, призначене для розміщення багажу; пристосування для розташування і закріплення багажу поза кузовом), кількість значень у декількох галузях, тобто міжгалузева полісемія (купе – закритий кузов легкового автомобіля з одним або двома рядами сидінь та двома дверима; відділений та ізольований дверима простір для 2-4 пасажирів у вагоні потягу). Усунути полісемію терміна практично неможливо, її метамова – динамічна система, що розвивається як частина загальнонародної мови і зазнає семантичних процесів.

Лексико-семантичний аналіз сучасної автомобільної термінології доводить існування в її межах таких загальномовних явищ, як синонімія, антонімія, полісемія, омонімія. І звідси випливає необхідність уніфікації через відбір того терміна, який найповніше відбиває суть позначуваного поняття, повністю відповідає нормам і правилам сучасної української мови [7].

До номенклатури автомобілевої галузі входять серійні марки машин, приладів, верстатів, найменування підприємств, установ, організацій і т. ін. Тут можна виокремити, головним чином, номенклатури серійних назв машин:

- види автомобілів: болід, концепткар, суперкар, гібрид, трибрід тощо;
- типи автомобільних кузовів: брогам, вен, комбі, пульман, фаєтон тощо;
- автомобільні марки: Ауді, Плімут, Понтіак, Сааб, Феррарі, Форд тощо.

Важливе місце у процесі творення професійних термінів займає аббревіація, яка полягає в складанні по-різному усічених основ: ДАІ, АБС, АКПП, техогляд, КПП, запчастини, ТО, ХХ, ЄС тощо. Аббревіатури як порівняно новий структурний тип слів досить активно використовуються укладачами наукової літератури з автомобілебудування. Скорочення автомобільної термінології можна розподілити на такі структурні типи: прості скорочення (бензопоказчик, вантажотаксі), часткові скорочення (Цудортранс, завгар) і частковоскорочені (облавтоуправління, запчастина), ініціально-буквені (АЗС, СТО, ГРМ), ініціально-звукові (РАФ, ДАІ), буквено-цифрові і звуково-цифрові (А-95, АБЗ-51, ВОД-30), буквено-звукові (ДІБДР, НДКТІД), комбіновані скорочення (НТТмашпром), графічні (умовні) скорочення – дефісні (г-р, т-ра), дробові (д/е, м/с, об/хв), комбіновані (н.-т.), нульові або курсивні (мГ, кгс) [9].

Негативною стороною способу аббревіації є можливість збігу початкових голосних і приголосних, що призводить до омонімії скорочень, яка утворюється у зв'язку з побудовою нового, найчастіше двоелементного або багатоелементного терміна (автомобільний → авто- → автосигналізація, автоматичний → авто- → автоблокування) і за рахунок збігу початкових літер терміноодиниць, що підлягають скороченню (КТС – комплексна транспортна система, КТС – контейнерна транспортна система) [7].

Висновки. Супутником історичного розвитку українського народу було вдосконалення і урізноманітнення його мови – і на рівні повсякденного мовлення, і на рівні писемності. Формування «простої» книжної мови відбивало прагнення зробити писемність зрозумілішою ширшим колам читачів. Це було явище, типологічно подібне до процесів, що були властиві і культурам народів Західної та Центральної Європи доби Реформації. В Україні традиційна писемність не була цілком чужою, і це стало основою для розвитку нових різновидів писемної творчості не шляхом розриву з традиційною писемністю, а шляхом її реформування. У різного роду промовах, «ораціях», церковних казаннях використовувалися як церковнослов'янська, «проста», латинська, польська мови, так й мова українська. Незважаючи на відсутність державної опіки, українська мова вдосконалювалась і зміцнювала свої позиції як знаряддя соціальної ко-

мунікації, що має своє продовження й у сьогоденні.

Спеціальні галузі науки і техніки за останні десятиріччя активно збагачилися передовими технологіями й інноваціями, що вимагає пошуків нових шляхів найменування термінологічних понять.

Термінологія автомобільного дизайну входить до терміносистеми сучасної української мови як підсистема, але має певні ознаки автономності, що констатує складну єдність постійності автомобільних термінів і прагнення термінологів удосконалити номінацію відповідно до вимог часу, бо галузева термінологія перебуває в постійному русі, номінуючи нові або вдосконалені й ускладнені технічні пристрої, агрегати. Сучасний розвиток терміносистеми характеризується виваженим ставленням до українських і запозичених одиниць мови, однак перевага почала надаватися питомим лексемам і словотворчим елементам.

Словотвірний аналіз термінології автомобільного дизайну свідчить про перевагу суфіксального способу, якими утворюються термінологічні одиниці з новим лексичним значенням. Досить продуктивним у терміноворенні номінацій на позначення частин автомобіля вважається спосіб аббревіації. Номінація понять за допомогою термінів-словосполучень на сьогодні вважається одним з основних способів сучасного автомобіль термінологічного словотвору.

На відміну від загальноновживаної лексики, у автомобілевій терміносистемі переважають словотвірні антоніми. Антонімію тут можна вважати позитивним явищем, за її допомогою здійснюється номінація понять із протилежним змістом.

Українська термінологія автомобільного дизайну сьогодні опинилася у вигіднішій ситуації порівняно з багатьма іншими термінологічними системами, оскільки вона ще перебуває у процесі уніфікації, а тому існує можливість врахувати досвід інших національних термінологій та уникнути їх помилок.

Подальші дослідження планується проводити у напрямку поглибленого аналізу кожної окремої групи іншомовних запозичень автомобільної терміносистеми: прямі запозичення, іншомовні морфеми і аброморфеми, професіоналізми, неологізми, професійні номенклатури, аббревіатури та скорочення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Struminskyj B. The Language Question in the Ukrainian Lands before the nineteenth century // *Aspects of the Slavic Language Question* / Ed. by R. Picchio and H. Goldblatt – New Haven, 1984. – Vol. 1. – 654 p.
2. Зубков М. Сучасна українська ділова мова. 2 видання, доповнене. Х.: Торгін., 2002 – 448 с.
3. Сучасна українська мова: Підручник / О. Пономарів, В. Різун, Л. Шевченко, та ін.; За ред. О. Пономарева. – К.: Либідь, 1997. — 400 с.
4. Нікуліна Н. В. Транспортне термінознавство як основа мовно-професійних знань з курсу «Українська мова (за професійним спрямуванням)» // *Вісник львів. Ун-ту.* – вип. 50. – 2010. – С. 290-297.
5. Клименко Н. Ф., Карпіловська Є. А. Словотвірна морфеміка сучасної української літературної мови. – К.: Ін-т мовознавства ім. О. Потебні НАН України, 1998. – 161 с.
6. Ліпінська А. В. Науково-технічна термінологія: Навч. посіб. для дистанційного навчання / За ред. акад. М. І. Жалдака. – К.: Університет «Україна», 2007. - 219 с.
7. Англійсько-українсько-російський словник аббревіатур автомобілебудування / Укладач Н. В. Нікуліна. – Харків: ХНАДУ, 2005. – 36 с.
8. Ажнюк Б. Мовні зміни на тлі деколонізації та глобалізації. // *Мовознавство: № 3.* – 2001. – 448 с.
9. Словник скорочень основних термінів автомобілебудування та ремонту транспортних засобів / Укладач Н. В. Нікуліна. – Харків: ХНАДУ, 2003. – 35 с.

Е. А. Борцова

ПРЕДМЕТНЫЙ ПЛАКАТ ЛУЦИАНА БЕРНХАРДА КАК ОСНОВА СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

В наше время реклама является неотделимой частью нашей жизни. Она окружает нас постоянно и практически везде, влияет на наши потребности и определяет наши желания, наружная реклама стала частью нашей повседневной жизни. Мы встречаемся с рекламными плакатами по пути на работу, и с работы, когда гуляем и ходим по магазинам. Просто невозможно не обратить на неё внимание – каждый раз, выходя из дома, мы сталкиваемся лицом к лицу с красочными плакатами Сити-формата, с потрясающими имиджами на билбордах, не говоря уж об обычных вывесках. Все это оказывает влияние на нас, а мы, в свою очередь, оказываем влияние на рекламу.

История рекламы наглядно показывает: один хороший плакат по своей действенности и долговечности стоит десятков и сотен посредственных. Еще с древних времен и до сегодняшнего дня, обращения, которые размещали в публичных местах, частично или полностью удовлетворяли информационные потребности человека. Художественные формы афиши приобрели лишь во второй половине XIX века. Искусство афиши самостоятельное значение получило ещё в конце 1860-х годов, когда создал свои первые листы Жюль Шере. Имевшие утилитарное предназначение тогда, сейчас они являются произведением искусства, стали предметом коллекционирования.

Первыми понятие «театральная афиша» ввели в моду французы и это не случайно, во Франции всегда были развиты различные театры: оперы, оперетты, балаганы и варьете. Большая конкуренция театров во Франции сделала свое дело – афиши превратились в рекламные плакаты. У них был очень короткий срок потребления, но, несмотря на этот факт, художники занимались постоянным поиском новых стилистических решений. В конце XIX столетия афиша переживает период блестящего расцвета, в это время к ней обращаются Стейнлен, Лотрек, Боннар и многие другие. Работы Лотрека, бесспорно, принадлежат к самым совершенным, уникальным образцам этого искусства, оказавшим сильнейшее влияние на его развитие и зарождение одной из областей графического дизайна

– плаката. Смелостью композиций, упрощением формы, декоративностью и вместе с тем поразительной экспрессией образов они затмевают все опыты других художников [1, с. 266].

Формирование творческой личности известного немецкого художника – Луциана Бернхарда (1883–1972 гг.), совпало с бурным расцветом стиля модерн и югендстиля (немецкое название стиля модерн). Студентом мюнхенской академии искусств он посетил Мюнхенский Glaspalast, где посмотрел большую выставку европейского модерна, включавшую красочные театральные плакаты Тулуз Лотрека и Альфонса Мухи. Вспоминая это время Бернхард говорил, что он ходил по выставке будто «пьяный» от красок [2, с. 11]. Характерной чертой стиля модерн было сочетание в одной работе различных приемов изображения – от упрощенного плоскостного до объемного реалистического, а также богатство орнаментальных композиций. Но прежде всего использование линии и насыщенной ярким цветом плоскости.

Хотя Мюнхен был центром нового экспериментального искусства Европы, Бернхард решает поехать в Берлин, где были сосредоточены чудеса промышленного производства и торговли. Берлинскими деловыми кругами регулярно финансировались конкурсы плаката с целью выявления новых талантов для расширяющейся рекламной индустрии. На одном из них, спонсируемом компанией по производству спичек «Пристер», победителю присуждалось 200 марок (тогда примерно 50 долларов) [3, с. 105]. Луциан воспользовался случаем и имея очень мало времени на создание своей конкурсной работы, сделал ряд инстинктивных дизайнерских решений, которые позже имели ошеломительный эффект.

Для своего плаката он решил использовать темно-бордовый фон, необычный цвет, поскольку художники в то время использовали или черный или яркие основные цвета. На нём он нарисовал пепельницу с парой спичек лежащих вдоль её стороны. Видя что пепельница нуждается в графическом элементе для уравнивания композиции, он нарисовал сигару. Логично что из сигары идет дым, а из него по законам стиля модерна появились несколько полураздетых танцующих нимф. Пепельнице нужно было на чем-то лежать, поэтому художник изобразил клетчатую скатерть. Вверху Бернхард от руки написал слово «Пристер». Довольный своей работой, он показал её другу карикатуристу, который поздравил его с чудесной рекламой для сигар. Луциан сразу же понял свою ошибку и приступил к разборке картины: закрасил сигару, потом дым, затем пепельницу и скатерть, оставив только красные спички с желтыми головками и торговую марку [3, с. 105].

Судьи, найдя плакат странным, бесцеремонно выбросили его в мусор, где он и остался, если бы в последний момент не прибыл главный судья. Эрнст Гровальд, менеджер по продажам ведущего берлинского

фото-рекламного агентства и издатель постеров, понимал роль рекламы в растущей немецкой экономике, а также имел вкус. Не видя стоящих конкурсных работ на столе, Гровальд взглянул на отвергнутый плакат и воскликнул: «Это мой первый приз, это гений!» [2, с. 12], так Бернхард выиграл конкурс и получил долгосрочный контракт.

Плакат «Спички Пристера» ознаменовал новый этап в развитии графического дизайна. Его композиция столь проста и лаконична, а цвета столь неожиданны, что он мгновенно привлекает внимание зрителя. До 1906 года, когда этот постер впервые появился на улицах Берлина, простота была редким явлением в рекламе: плакаты имели тенденцию быть многословными и чрезмерно украшенными.

Никто еще не слышал о молодом авторе, которому, суждено было стать одним из создателей направления рекламы известного как *sachplakat*, или предметный плакат. Главным отличием этого стиля, стал смелый прямой шрифт и очень простой дизайн. Формы и объекты подаются упрощенно, а рекламируемый предмет изображается подробно. Здесь используются локальные сочетания цветов не характерные для модерна. Предметный плакат отошел от сложности модерна и предложил более современный взгляд на рекламу.

Немаловажным фактором повлиявшим на широкую популярность предметного плаката является то, что его издание требовало гораздо меньших материальных и технических средств. Постеры конца XIX – начала XX века создавались преимущественно литографским способом (для каждого цвета своя доска или камень). Так как в рекламах стиля модерн художниками использовалось много цветов и оттенков, а также большое количество сложных мелких декоративных элементов, их изготовление было достаточно дорогим. Предметному плакату, вследствие его лаконичности, не требовалось много цветов – обычно это было три – четыре однотонных цвета, да и к тому же его элементы тяготели к геометрическим формам, что на много упрощало производство. Таким образом предметный плакат полностью отвечал требованиям бизнеса – был недорог в производстве и при этом привлекал внимание потенциального потребителя.

В «зрелом» возрасте двадцати трех лет Бернхард стал настолько популярным, что был вынужден открыть собственную студию. На протяжении десяти лет в его элегантной новой студии работали около тридцати художников и их помощников. В период своего расцвета Бернхардом были созданы ряд плакатов и логотипов для знаменитых немецких торговых марок: Bosch, Audi, Steinway. Нужно сказать, что благодаря дизайну логотипов Луциана Бернхарда эти фирмы получили популярность во всём мире, они до сих пор пользуются его разработками. В это же время, в 1920 году, его назначили первым профессором дизайна в Берлинской школе прикладных искусств [2, с. 12].

В условиях экономического роста городские районы Берлина всё больше наполнялись рекламой: четкие, минималистские образы были необходимы для привлечения внимания зрителя на переполненных улицах города. Предметный плакат Бернхарда представил новую рекламу, в которой необычно яркие, но эстетически приятные цвета пришли на смену блеклым краскам модерна. Текст был сокращен до минимума. Создавая рекламу в начале XX ст. или сейчас, необходимо всегда учитывать, что контакт с ней непродолжителен и не принудителен, глубина «общения» не так уж и велика. Считается, что в среднем человек видит рекламный щит в течение десяти секунд [4, с. 88]. Можно сказать, что создавая свои плакаты Бернхард чувствовал это инстинктивно и всегда понимал это подсознательно.

Один из самых действенных элементов, который может повлиять на потенциального потребителя – это шрифт. Поэтому не случайно значительную часть творчества Бернхарда занимает типография. Именно шрифт является отличительной чертой предметного плаката. Когда в 1910 году огромная шрифтолитейная фабрика Бертольда выпустила печатную гарнитуру, подозрительно напоминавшую шрифты на постерах Бернхарда, он был вынужден серьезно заняться дизайном своих собственных шрифтов, чтобы защитить свои изобретения. В 1913 году первый шрифт Бернхарда – Антиква, был выпущен фабрикой Flinsch во Франкфурте – это был книжный шрифт. Сейчас все гарнитуры когда-либо созданные Бернхардом переведены в компьютерный набор и активно используются современными дизайнерами.

У художника были громадные планы, но Первая Мировая Война несколько приостановила его деятельность, хотя и во время войны он много работал над социальными и политическими плакатами для Германии.

После войны Бернхард, который был открыто аполитичен, с радостью принял приглашение приехать в Соединенные Штаты на неопределенное время. Рой Лэтэм, управлявший литографической фирмой в Нью-Йорке, предложил Бернхарду выступить перед различными клубами арт-директоров в Нью-Йорке и в других городах, с рассказом о дизайне рекламы и логотипов. Несмотря на плохое знание английского, Луциан согласился [2, с. 13]. Именно Лэтэму принадлежала идея, чтобы дизайнер также попутешествовал по стране с целью представить свои собственные работы и, возможно, убедить американских арт-директоров рассмотреть современный дизайн как альтернативу чрезмерно распространенной, часто слащавой, живописной иллюстрации, которая представляла американский плакат. К сожалению, попытка была неудачной – американской рекламой руководили копирайтеры. Более того, рекламодатели считали что работы Бернхарда опережают свое время. Вспомним что в это время школа Bauhaus начинала свои поистине радикальные эксперименты,

по сравнению с которой работы Бернхарда выглядели консервативными, Соединенные Штаты отставали еще более и были не готовы к новому видению рекламы.

Несмотря на разочарование от плохого приема, Бернхард пленил Нью-Йорк. Он решил остаться еще на шесть месяцев, которые превратились в постоянное проживание. Лэтэм помог Бернхарду выставить свои работы в Нью-Йоркском центре искусств на 56-ой улице и в галерее наборного цеха 303 [3, с. 111]. Хотя это шоу хорошо посещалось и имело положительные отзывы в прессе, бизнес-предложения не спешили поступать. В первые годы в Нью-Йорке к Бернхарду иногда обращались с предложением сделать эскизы для рекламы, но большая часть их была отвергнута. Хотя его немецкий стиль не понимали в Нью-Йорке, он отказывался подстраиваться под американские вкусы. До 1927 года Луциан работал только дизайнером интерьера и мебели для богатых клиентов на Пятой и Мэдисон авеню, параллельно управляя из-за океана своей процветающей берлинской студией.

На протяжении последующих девятнадцати лет Бернхард производил один 24-листовой плакат в месяц для Атосо и несколько плакатов для компании White Flash. Поскольку рекламное дело все еще находилось в руках копирайтеров, во многих из этих постеров доминировали надписи, часто одно слово или короткий слоган, сопровождающий логотип. Примером такого плаката является реклама для известной американской фармацевтической компании REM. На нём нет ничего, что говорит нам об предмете рекламы, кроме огромных букв «R» «E» «M». Для этой фирмы Бернхард создал целую серию плакатов, которые представляют нам новый этап развития предметного плаката, сосредоточенного исключительно на шрифтах. Эта рекламная компания стала одной из самых успешных для дизайнера в США. К числу его удач в Америке можно также причислить рекламу для Pepsi-Cola.

При всей его разнообразной деятельности, может сложиться впечатление, что Бернхард симпатизировал стилю модерн. В действительности это не так, он говорил, что прежде всего художник, а не теоретик или идеолог. Хорошо мотивированная и тщательно спланированная, тем не менее его работа основывалась не на расчете, а на инстинкте. Для эскизирования большинства идей Бернхарду требовалось менее часа. Не одобрял он и Bauhaus и любую форму изма, которые влияли на рекламный процесс. Если бы у Бернхарда была философия, то она заключалась бы в его словах: *«Мы видим глазами, а не мозгом. То, что мы делаем своими руками должно выражать физический процесс и никогда не должно быть механическим»* [2, с. 12].

Принципы работы, построенной на инстинктивных решениях, получили широкую популярность у современных дизайнеров. Многие большие

рекламные компании строятся именно на удачно найденном аллегорическом образе.

Сегодня образная структура плаката строится на совмещении разновременных, разномасштабных и разнопространственных категорий с использованием пластической метафоры, символики, гиперболы, аллегории, то есть на принципах разработанных когда-то Луцианом Бернхардом.

Хотя в наше время произошли большие изменения в технологии и стилистике, без того что было сделано Бернхардом в начале XX ст. невозможно представить по какому пути развития пошел бы современный дизайн. Гуляя по улицам современных городов мы сталкиваемся с казалась бы привычными нам торговыми знаками: Bosch, Audi, а ведь стоит задуматься, что они были созданы ещё в начале XX ст.. Только создание парадигмы предметного плаката обеспечивает Бернхарду достойное место в истории графического дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Раздольская В. Искусство Франции второй половины XIX века. – М.: Искусство, 1981. – 318 с.
2. Steven Heller Proto - Modernist. – New York: American Institute of Graphic Arts, 1998. – 12 p.
3. Steven Heller Graphic design history. – New York: Allworth press, 1990. – 343 p.
4. Малафеев В. Наружная реклама. Специфика восприятия наружной рекламы. – М.: ЭКСМО, 1999. – 120 с.

А. О. Гончаренко

**ОБРАЗИ ГЕРОЇВ ТА АВТОРІВ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ
В МОНУМЕНТАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ УКРАЇНИ
КІНЦЯ XX - ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

Постановка проблеми. Монументальна скульптура, являючись одним з самих «демократичних» (доступних для сприйняття) видів художньої творчості, підпорядковується вимогам часу, що обумовлює специфіку її стилістичних, образних змін та рецепцій тематичного кола в залежності від потреб доби. Одним із таких протягом всього художнього процесу XX століття позначається звернення до «етнічних джерел», якщо можна так сказати, «моди» на усе національне, часто без переосмислення або сортування [11]. Однак, відзначаються і позитивні спрямування, виражені у виокремленні нових «тематичних кіл», зокрема – втілення у монументальному мистецтві, а, відтак, і в скульптурній пластиці, образів героїв та авторів української художньої літератури. Означена тенденція, «зафіксована» в низці об'єктів сучасної скульптури України, потребує систематизації та наукового осмислення.

Аналіз джерел, дотичних до тенденцій розвитку української монументальної скульптури кінця XX – початку XXI століття в бік націоналізації, показав, що дана тема висвітлена як на рівні газетних рецензій-репортажів, які фіксували процес скульптурних оформлень українських міст, так і окремих аналітичних публікацій (мистецтвознавців М. Протас [11], Л. Лисенко [9], Л. Савицької [13, 14] та ін.), тоді як розгляд втілення в монументальній скульптурі літературних або історичних постатей із визначенням її специфіки, не поставав предметом наукових досліджень. Цей факт актуалізує потребу вивчення монументальної скульптури, перш за все, в історичному аспекті.

Мета даної роботи полягає у систематизації та осмисленні образів героїв та авторів української художньої літератури, втілених у монументальній скульптурі України кінця XX – початку XXI століття.

Результати дослідження. Розширення сюжетно-тематичного спектру сучасної монументальної скульптури України, в першу чергу, залежить від її політичного становища та зміни загального рівня культурного життя всієї країни. Адже мистецька еліта після отримання державою незалежності,



Іл. 1. Пам'ятник Проні Прокопівні та Свириду Голохвастову



Іл. 2. Скульптурна композиція «Тарас Бульба»

опинившись «сам-на-сам» зі своїми проблемами та «бажаннями» (адже ніхто тепер так насильно не вказував їй напрям ходи), немов озирнулася у новому часопросторі (зробивши «творчу паузу» початку 90-х рр.), придивляючись до його нових «потреб» та «правил» і вдало вибравши напрямок руху, побігла вперед з колосальною швидкістю. Відтак, в українських містах починають виникати скульптурні твори, які б ніколи не з'явилися при радянському режимі – композиції, присвячені відомим представникам літературної творчості та персонажам українського письменства.

Так, одним з найвідоміших творів, що являють означене вище тематичне коло скульптурних робіт є **пам'ятник Проні Прокопівні та Свириду Голохвастову – персонажам кінокомедії «За двома зайцями»** (Іл. 1), що був встановлений в Києві у 1999 році. Відомі українські скульптори – В. Щур, В. Сивко та Р. Кухаренко встановили композицію на початку Андріївського узвозу, біля Андріївської церкви – саме з її довгих сходів Голохвастова скинули після «свадьби, що не відбулась». В скульптурній композиції зображений ключовий момент комедії – Свирид Голохвастов, схиливши коліно, пропонує руку та серце Проні Прокопівні, яка простягає своєму легковажному шанувальнику руку

для поцілунку. Цей пам'ятник – своєрідна данина пам'яті талановитому українському письменнику та драматургу Михайлові Старицькому [5].

Скульптурну композицію «Тарас Бульба» (Іл. 2), присвячену головному героєві однойменного твору Миколи Гоголя, було встановлено у Запоріжжі, біля історико-культурного комплексу «Запорізька Січ». Відкриття пам'ятника у 2009 році було приурочено до святкування 175-ї річниці прославленого літературного твору. Автором гранітного монументу висту-

пив відомий запорізький скульптор Сергій Канішев [6]. Суворий образ героя, його узагальнені масивні риси створюють дещо гнітюче враження, але при цьому повністю відповідають смислового навантаженню, задуманому скульптором. Автор твору звертається до героїчної але часто трагічної минувшини народу. Крізь роки цей пам'ятний знак має свідчити про той факт, що саме на цьому місці колись виникла козацька держава.

У парку Перемоги в місті Білгороді-Дністровському встановлений **пам'ятник герою українських казок – Котигорошку** (Іл. 3). Робота ілюструє сюжет казки і перед глядачами постає фігура хлопчика у момент перемоги над драконом; поборений звір лежить на землі, а сам герой спирається на свою легендарну палицю. «Дитячий» характер скульптурної групи підтримує її співмасштабність росту дитини – усім відомий герой трохи вищий за метр. Він є втіленням мрій малюків - героєм буденності. Не випадково і пам'ятник йому поставлено в парку Перемоги, присвяченому героям Великої Вітчизняної Війни.



Іл. 3. Пам'ятник Котигорошку

Скульптурне погруддя Григорію Квітці-Основ'яненку (Іл. 4) було встановлено на харківській вулиці що носить ім'я цього класика української драматургії у 1994 році. Пам'ятник, виконаний скульптором Сергієм Якубовичем, являє собою не надто високий щабель пластичної творчості, ви-

а Сковорода Григорій Савич [22.XI. (3.XII) 1722 р., с. Чорнухи, тепер смт. Полтавської обл. – 29.X (9.XI) 1794 р., с. Пан-Іванівка, тепер Сковородинівка Харківської обл.] – український просвітитель, філософ, поет, музикант.

Друга половина життя Г. С. Сковороди пов'язана з Харківщиною. 1759 року він вступив на посаду викладача поетики Харківською колегіуму. Його неодноразово звільняли з посади, останній раз 1769 р. Відтоді і до кінця життя Г. С. Сковорода веде життя мандрівного філософа, подорожуючи переважно Харківщиною і проповідуючи свої погляди серед народу. «Жив, як учив, учив, як жив» – ці слова Л. Толстого про Г. С. Сковороду як найкраще характеризують його. Для прогресивно настроєної частини суспільства Сковорода був мандрівною академією. Його називали українським Сократом.

Г. С. Сковорода створив та уклад першу на Україні збірку байок «Басні Харьковскія», протрувавши шлях цьому жанрові в українській літературі. Його лірика, що увійшла до збірки «Сад божественных песней», сповнена філософських роздумів про людське щастя, про єдність людини і природи. Г. С. Сковорода – автор численних музичних творів. Його філософські погляди і педагогічні принципи ґрунтувались на ідеях гуманізму, демократії, високої моральності, любові до своєї землі і народу.



Іл. 4. Погруддя Г. Квітці-Оснoв'яненку



Іл. 5. Пам'ятник Г. С. Сковороді

повідника «Ганнина пустинь» в 2000

році у с. Оленівка Львівської обл. Автор відомого роману «Чорна рада» «присів» відпочити на велику колоду, наче замислившись над сюжетами нових творів. Неподалік від письменника – у бронзі увіковічено образ його дружини Ганни Барвінок. Композиція сповнена спокою та сімейного затиш-

являючись більш кітчевим об'єктом, ніж мистецьким.

У 1992 році в Харкові було відкрито **два пам'ятники українському просвітителю, філософу, поету і музиканту Георгію Саввичу Сковороді**^а. Перший – з бронзи та граніту, роботи скульптора Івана Кавалерідзе (Іл. 5), було встановлено біля Харківського історичного музею, другий – у техніці виколотки з листової міді, поруч з головним корпусом Педагогічного університету, створений скульптором Ігорем Ястребовим.

Встановлення в місті відразу двох пам'ятників видатному поету було не випадковим, адже друга половина життя Г. Сковороди пов'язана саме з Харківщиною. Скульптури майже не відрізняються за образом наповненням: лаконічні, сухуваті за ліпленням і раціональні за композицією, вони в повній мірі відображають життя мандрівного філософа. Однак монументальність форми та певна узагальненість форм апелює до здобутків радянського соціалістичного реалізму. Тобто при новому змістовному та образному наповненні пластичні якості скульптури початку 90-х рр. залишаються ще старими.

Скульптурна композиція, присвячена українському письменнику, одному з корифеїв нашої літератури – **Пантелеймону Кулішу** (Іл. 6) була встановлена на території музею-за-

ку, що підтримує атмосферу затишного будинку-музею письменника.

Композиція «Ніс» за твором Миколи Гоголя була встановлена на Андріївському узвозі у 2006 році (Іл. 7). Існує легенда, що одного разу відомий письменник йшов Києвом в дощовий листопадовий день. Він захворів на сильний нежить, тому в голові звивалися думки про ніс. Так народилася ідея створити однойменну повість. Саме його, в обрамленні пишних вусів, було відтворено у бронзі на стіні будинку № 34 Андріївського узвозу. Автор скульптури художник Олег Дергачов створив ескіз, відлив фігурку й подарував галереї «Триптих», у якій раніше працював.

14 квітня 2006 року в Полтаві з'явився пам'ятник з інтригуючою назвою **«Дівчина з легенди»**. Цей символічний монумент на честь української народної пісні [1] втілено у образі легендарної авторки пісень Марусі Чурай. Саме її творчому таланту приписується низка народних пісень, серед яких найвідомішими у наш час є «Ой, не ходи Грицю, та й на вечорниці», «Засвіт встали козаченьки». Збереглась в народі і легенда про те, як Маруся отруїла свого коханого Гриця, за те, що він зрадив їхнє кохання і одружився на багатій. Згідно з версіями гордовиту полтавчанку було страчено за звинуваченням в отруєнні коханого Гриця. Авторами втілення цього драматичного образу став відомий полтавський митець Ана-

толій Чернощоків і скульптор Андрій Коришев. Незважаючи на загальну романтичність легенди, майстри розробили пам'ятник заввишки 3,5 метри та втілили його у бетоні та міді. Проте такий вибір матеріалу не тільки не резонував з образом, а й привніс до його витонченості монументальність та епічність, властиві українській писемності.

Висновки. Означені роботи не вичерпують загальної кількості скульптурних композицій, присвячених героям української літератури, але являють собою найбільш влучні та якісні їх приклади. Сповнені краси і гармонії, оповиті таємничістю – такими постали в різних кутках України скульптурні персонажі й композиції, присвячені героям української літератури, які на початку XXI століття стали справжньою окрасою держави.



Іл. 6. Пам'ятник П. Кулішу



Іл. 6. Скульптурна композиція «Ніс»

1. Наприкінці XX – початку XIX століття, у часи становлення незалежної України, вітчизняні майстри все частіше починають звертатися до образів яскраво національних характерів. Така тенденційність буває зумовлена кінцевою популяризацією «національного» та зняттям цензурних обмежень радянського мистецтва.
2. Образні втілення героїв української літератури у сучасній монументальній скульптурі умовно можна розподілити на два великих підрозділи: зображення літературних героїв та портрети авторів безсмертних образів.
3. Показово, що у сучасному мистецтві домінують емоційно напружені образні вирішення: гумористично-гротескні або історично-епічні. Проте останні значно переважають, ймовірно через акцентування авторів на національній самоідентифікації та піднесенні нині актуалізованих традицій українського письменства та образотворчого мистецтва.
4. Сучасні майстри монументальної скульптури звертаються до своєрідної «гри» з пластичними та об'ємно-просторовими вирішеннями оформлення пам'ятників (пам'ятник Котигорошку, М. Гоголю, П. Кулішу, М. Чурай). Зберігаючи традиції академічної школи, вони використовують нові виражальні засоби (масштабність, поєднання матеріалів, формотворення), створюючи новий образ монументальної пластики у сучасному міському середовищі.

ЛІТЕРАТУРА

1. <http://bookmix.ru/groups/index.phtml?id=105>
2. <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke2/ke2-1412.htm>
3. http://librar.org.ua/sections_load.php?s=building&id=1046&start=3
4. www.librar.org.ua – Бібліотека України
5. <http://starozhitnosti.kiev.ua/154-pamyatnik-prone-prokopovne-i-golohvastovu.htm>
6. <http://www.segodnya.ua/news/12075349.htm>
7. Бережний А., Миронов В. Школа скульптури. Минуле, сучасне та майбутнє [Текст] / А. Бережний // 75 років Вищої Художньої школи Харкова. – Х.: ХХПІ, 1996. – С. 54-62.
8. Левченко Н. Трансформації образності в мистецтві XX ст. [Текст]: Монографія / Н. Левченко. – К.: Факт, 2000. – 318 с.
9. Лисенко Л. Скульптурний май [Текст] / Л. Лисенко // Галерея – 1999. – № 2. – С. 8-9.
10. Образотворче мистецтво: Енциклопедичний ілюстрований словник-довідник / Упоряд. А. Пасічний. – К.: Факт, 2007. – 680 с.; іл.

11. Протас М. Українська скульптура XX століття. Інститут проблем сучасного мистецтва. Академія мистецтв України [Текст] . – К.: Інтертехнологія, 2006. – 278 с., іл.
12. Путятин В. Декоративная скульптура Харькова [Текст] http://library.org.ua/sections_load.php?s=art&id=169&start=3 (надійшла до редакції 07.05.2002)
13. Савицкая Л. Новости скульптурной жизни Харькова [Текст] / Л. Савицкая // Граффити. – 1996. – № 2.
14. Савицкая Л. Скульптура Харькова в начале XXI века. – Вісник ХДАДМ. – № 9. – 2007. – С. 122-126.

Е. В. ЕРОШЕНКО

СЕРГЕЙ ЗАДВОРНЫЙ – ВЫДАЮЩИЙСЯ ОПЕРНЫЙ ПЕВЕЦ СОВРЕМЕННОСТИ

«О, пусть из нас найдется хоть один, Кто, уходя, свечи вдруг не затушит...». Звучит голос, такой бархатистый, теплый, живой, но поющего нет среди нас. И не будет... Конечно, певец остается в нашей памяти, а привычные для современника достижения аудио- и видеотехники, компьютерные технологии предоставят возможность общения с его искусством. К сожалению, записей создано было не много, да и те, в основном, за рубежом. И все же великолепный голос Сергея Задворного (1962-2010), звучащий с CD, MP3 (и других носителей), всегда будет дарить нам иллюзию присутствия самого Певца.

Известнейший бас-кантанта Сергей Задворный был связан с Харьковом кровными узами, и последний приют нашел в нашей земле. Он пел на лучших оперных сценах в разных странах мира, его партнерами в спектаклях были выдающиеся певцы Винченцо Ла Скола, Мариелла Девиа, Д. Хворостовский, О. Бородина и др. Обращаясь в данной публикации к освещению творчества С. Задворного, своей основной задачей считаю ближе познакомить нашу аудиторию с прекрасным искусством этого исполнителя. Хотелось бы, чтобы оно было оценено по достоинству не только за рубежом, но и на его родине.

Сергей Задворный по рождению принадлежал к кругу научной интеллигенции. Его отец – физик-ядерщик, мать – математик, оба – выпускники Ужгородского университета. Сергей родился в Днепропетровске в ноябре 1962 г. Вскоре он с мамой переехал к отцу в Ужгород, где и прошло его раннее детство. В 1965 г. отец Сергея, А. С. Задворный, поступил в аспирантуру при УФИ в Харькове (после защиты диссертации работал там же). В школу Сережа пошел в Днепропетровске, где жила его бабушка. Через год, в 1970 г. семья полностью переехала в Харьков, так как мама Сережи, кандидат физико-математических наук В. Г. Таирова, по конкурсу была принята на работу в университет им. В. Каразина. Еще в детстве ярко проявились музыкальные способности мальчика, Сережа успешно окончил музыкальную школу по классу фортепиано. Но круг его интересов, по воспоминаниям отца, был колоссален: это и медицина, и химия, и исто-

рия, и, конечно, музыка. Сергей очень много читал научной литературы, с юности начал собирать фонотеку любимых исполнителей. Окончив школу, Сергей поступил в Харьковский университет на механико-математический факультет. Но и в университете связь с музыкой не прерывалась. Сергей записался в студенческий хор, и после нескольких репетиций хормейстер, оценив его вокальные данные, направил его в вокальную студию, где молодой студент стал осваивать основы вокального искусства.

С успехом окончив ХГУ им. Каразина в 1984 г., С. Задворный получил диплом математика. Но дальнейшая его жизнь оказалась связана с музыкой. И его вокальный педагог, и коллеги-математики, и друзья советовали Сергею профессионально начать заниматься пением. Посетив концерт Евгения Нестеренко в ДК ХЭМЗ, Сергей захотел у него учиться, и поехал на прослушивание к знаменитому басу в Москву. Прослушивание состоялось, и мэтр рекомендовал Задворному ехать в Одесскую консерваторию, к прекрасному певцу и педагогу Евгению Иванову. Так в 1985 г. С. Задворный становится студентом Одесской государственной консерватории им. А. Неждановой.

В 1989 г. С. Задворный был направлен в Академию Chiagana (Сиена, Италия), где посещал класс маэстро Карло Бергонци – великого итальянского тенора XX века. В 1990 г. Сергей Задворный с отличием и Золотой медалью окончил Одесскую консерваторию. Талантливый выпускник получил стипендию для совершенствования вокального мастерства в Италии в известнейшем благодаря блестящему преподавательскому составу и высокому уровню профессионального образования музыкальном учебном заведении – Академии хорового и лирического искусства «Citta di Osimo» (Милан). Там в 1991-1993 гг. Задворный посещал классы выдающихся маэстро: легендарного Франко Корелли, Альберто Дзедда, Антонио Тонини, Серджио Сегалини, Родольфо Челетти, прекрасного вокального педагога Марио Мелани и др.

С 1988 г. Сергей Задворный принимает участие и побеждает в различных престижных международных вокальных конкурсах. В течение своей творческой карьеры певец четырнадцать раз был награжден почетным званием Лауреата:

- 1989 Международный конкурс им. Дворжака (Чехословакия),
III премия;
- 1990 Международный конкурс им. Чайковского (Москва, Россия),
VI премия и звание «Лучший бас»;
- 1991 Международный конкурс вокалистов в Тулузе (Франция),
III премия и Приз зрительских симпатий;
- 1991 Международный конкурс «Вердиевские голоса» (Италия),
II премия и Специальный приз им. Рафаэля Арие (за лучший бас);
- 1991 Международный конкурс «Rocca delle Macie» (Италия),
I премия;

- 1991 Международный конкурс им. Дж. Лаури-Вольпи, (Италия),
I премия и Кубок президента Италии Дж. Андреотти (за лучшее
исполнение итальянских произведений);
- 1992 Международный конкурс в Индианаполисе (США), V премия;
- 1992 Международный конкурс им. А. Каталани (Остра, Италия),
II премия;
- 1992 Международный музыкальный конкурс им. Виотти (Верчелли,
Италия), I премия;
- 2002 Конкурс классических произведений в Карнеги Холл (Нью-Йорк,
США), III премия;
- 2004 Международный конкурс (COA) (Фресно, штат Калифорния, США),
Гран-при;
- 2007 Международный конкурс вокалистов Barry Alexander (Нью-Йорк,
США), I премия;
- 2008 Международный фестиваль-конкурс «Шолом, Украина!» (Киев,
Украина), I премия;
- 2010 Международный фестиваль российских соотечественников зару-
бежья «Русская песня» (Москва, Россия), I премия
[<http://www.cdbaby.com/cd/SergeyZadvorny1>];
[http://www.mosds.ru/Soot2/soot_zi_284.shtml].

Профессиональную творческую карьеру Сергей Задворный начал в 1990 г. на сцене Одесского оперного театра (партии Пимена, Гремина, Старого цыгана, Коллена). Но вскоре молодой певец появляется на известных европейских оперных сценах. В 1992-1993 гг. Сергей принимает участие в Россиниевских оперных фестивалях в Пезаро (Италия), где исполняет партии в «Севильском цирюльнике», «Семирамиде» и «Армиде» Дж. Россини. В 1992 г. Задворный выступил в партии Зарецкого в опере П. Чайковского «Евгений Онегин» в Парижском театре Шатле (Франция), в партии Ассура в «Семирамиде» Дж. Россини в оперном театре в Цюрихе (Швейцария), в партии Форка в опере Ж. Массне «Эскармонда» в театре Реджо в Турине (Италия).

Завершив вокальное образование в Академии «Citta di Osimo», С. Задворный был во всеоружии своего таланта и мастерства, к его творческим достижениям на то время относились и девять побед на Международных вокальных конкурсах. Для Сергея были открыты двери престижных европейских театров. С 1994 г. он пел на оперных сценах Болоньи (театр Comunale), Триеста, Милана (Ла Скала, партия Инквизитора в «Огненном ангеле» С. Прокофьева), Висбадена и др.

В 1996 г. певец, перелетев через океан, ступил на североамериканский континент, ставший затем для него вторым домом. В Нью-Йорк Сити Опера Задворный исполнял партии Дона Базилио («Севильский цирюльник Дж. Россини»), хана Кончака («Князь Игорь» А. Бородина). В

последнее десятилетие своей жизни Сергей Задворный, поселившись в Сан-Франциско, большей частью выступал в небольших оперных антрепризах на сценах театров Bay Area: Сан-Франциско (San Francisco Lyric Opera, Goldengate Opera), Сакраменто (Sacramento Capitol Opera), Фресно (California Opera Association, Fresno), Беркли (Berkeley Opera) и др. Его театральный репертуар этих лет был весьма разнообразен и включал партии из опер итальянских (Перголези, Беллини, Доницетти, Россини, Верди, Пуччини), немецких (Гендель, Моцарт), французских (Гуно), русских (Чайковский), американских (Менотти) композиторов. Так сложилось, что последней оперой в творческом пути Сергея стала украинская лирико-комическая опера С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем», постановка которой состоялась в октябре 2010 г. в Сакраменто. По отзывам рецензента, спектакль имел большой успех, особенно покорило зрителей блестящее исполнение партий Караса (С. Задворный) и Одарки (О. Ситническая) [<http://mikat75.livejournal.com/96885.html>]. И никто не смог бы тогда предположить, что именно эта веселая украинская опера станет прощальной для певца.

Следует отметить, что Сергей Задворный был не только прекрасным оперным артистом, но и непревзойденным камерным исполнителем. Он часто выступал в концертах, исполняя различные произведения из мировой концертно-камерной вокальной классики (на языке оригинала), а также старинные романсы, украинские и русские народные песни. Его интерпретация была эмоционально наполнена, часто неожиданна и нова, всегда артистична и убедительна. На концертах С. Задворного публика воодушевленно «бисировала» и никогда не отпускала Сергея со сцены без повторных исполнений полюбоившихся романсов и песен. В последние годы, начиная с 2007 и до печального декабря 2010, многим харьковчанам посчастливилось услышать выдающегося певца-артиста в концертах, проходивших в нашем городе во время его недолгих визитов в Украину.

Многогранная творческая натура С. Задворного проявилась и в таком неожиданном для академического вокалиста направлении как «бардовская песня». Сергей был незаурядным композитором, талантливым поэтом и импровизатором. В Сиэтле например, он принимал участие во Втором Вашингтонском слете любителей авторской песни (2003), и, как отмечал продюсер Южно-Калифорнийского КСП «Душа» Б. Гольдштейн, «Сергей активный член северокалифорнийского КСП „Полуостров“», часто бывал «на различных слетах в южной и северной Калифорнии» [http://www.russianseattle.com/bards/slet2_otchet.htm]. Поэтому вполне закономерными для творческой деятельности певца становятся выпуски CD и MP3 альбомов «Beatless in Seattle» (2008), объединившие четырех исполнителей современного русского «городского романса» и авторской песни, среди которых был и Сергей Задворный [<http://www.cdbaby.com/cd/>

beatlessarta], и выпуск сольного CD альбома С. Задворного «Витражи» (2008), созданного в том же стиле («Russian urban folk style»). Проникновенное исполнение современных романсов не оставляет равнодушными никого из слушателей. Удивительным предстает здесь вокальное мастерство певца, позволявшее ему, оперному басу-кантанте, легко, естественно исполнять «бардовские» произведения под собственный гитарный аккомпанемент.

Остались немногочисленные профессиональные (высококачественные) записи Сергея Задворного. Среди них (кроме упомянутых выше): оперы «Армида» Дж. Россини с Рене Флеминг (1993), «Евгений Онегин» П. Чайковского с Д. Хворостовским и О. Бородиной (1993), сольные CD альбомы «I Will Paint Melancholy...» (2003), «Концерт в Сан-Франциско» (2007) (этот диск завоевал I премию на Международном конкурсе вокалистов Barry Alexander в Нью-Йорке, США), «Dark Eyes» (2010). На этой дате список обрывается.

*«О, пусть из нас найдется хоть один,
Кто, уходя, свечи вдруг не затушит...».*

Именно к Сергею Задворному, выдающемуся певцу и прекрасному, многогранному, открытому человеку, можно с уверенностью отнести эти слова романса «Один за другим мы уходим...» (из альбома «Beatless in Seattle»). Его творчество не исчезло, не ушло «в невозвратное», оно продолжает жить, и соприкосновение с ним будет вновь и вновь приносить людям полноту и радость мироощущения.

Д. В. Чаус

ХАРКІВСЬКА ШКОЛА ЖИВОПИСУ 1950-60-х РОКІВ ХХ СТОРІЧЯ: ХУДОЖНІ ТЕНДЕНЦІЇ І ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ

У загальному контексті культурного життя післявоєнного Харкова ясно простежуються тенденції, характерні для мистецтва всього Радянського Союзу. Примітно, що на противагу до переважних негативних настроїв у мистецтвознавстві 1990-х років в оцінці живопису післявоєнного часу, в останні роки дослідники більш схильні до його позитивного осмислення. Образотворче мистецтво Харкова не залишалося на периферії процесів, зміст яких складався в протиборстві догм і духу творчості. Специфіка його розвитку в загальнокультурному просторі великої країни визначалася цілою низкою факторів. Насамперед, зіграло свою роль та обставина, що Харків є одним із самих багатонаціональних, космополітичних міст України. Крім того, був позитивним факт його відносної далекості міста від офіційних центрів – Москви і Києва, що здійснювали педантичний нагляд за розвитком культури. Відчутно зростав авторитет Союзу художників. Але головне – поступово почався більш широкий процес оздоровлення суспільства.

Ці фактори обумовили стрімку динаміку художніх процесів, що знайшли гнучку здатність до асиміляції і переплавляння різномірних культурно-історичних і етнічних традицій. З цього сплаву сформувався органічний, самобутній стиль і навіть власна естетична концепція харківської художньої школи, якій властива толерантність до різних індивідуальних варіацій, а також готовність до принципової естетичної дискусії.

У перше післявоєнне десятиліття в образотворчому мистецтві Харкова продовжується процес перегрупування творчих сил: багато художників загинули на війні або передчасно пішли з життя (Л. Блох, М. Бурачек, В. Аверін), виїхали з Харкова О. Хвостенко-Хвостов, А. Петрицький, М. Самокиш та інші, драматично склалася доля В. Ермілова, І. Іванова, М. Шапошникова. Разом з тим усе рішучіше заявляли про себе молоді художники, серед яких були І. Карась, А. Константинопольський і Є. Трегуб.

У 1960 роки крім організації великого числа виставок у Харківській області добутки харків'ян успішно експонувалися на Республіканських та Всесоюзних художніх виставках.

Незважаючи на новий сплеск ідеологічного диктату в післявоєнні роки,

творчі пошуки харківських художників позбавлені одноманітності. На позиціях добротної академічної школи залишилися майстри старшого покоління - О. Кокель, О. Страхів. Новий зміст одержала реалістична традиція в графіці Б. Бланка, О. Довгаля, М. Фрадкіна, В. МIRONЕНКА, в акварелях М. Бланка, у живописі С. Бесєдіна, П. Супоніна, О. Любимського, Є. Светличного.

Твори тих років зміцнили думку про своєрідність харківської художньої школи, чітко позначили прагнення харків'ян до художнього осмислення найважливіших подій історії радянського народу. З'явилися твори, що розкривали глибокий зміст подій дійсності, такі, що володіли яскравою психологічною насиченістю і драматизмом. Розмаїтість підходів до рішення загальних ідейно - естетичних завдань стало примітною особливістю творчості художників Харкова.

У 1950-60-і роки набули актуальності картини сюжетно-тематичного характеру, орієнтовані на осмислення масштабних історичних процесів. Визначальними тема цього часу з його героїко-патріотичною тональністю були – тема колгоспного будівництва, освоєння цілини, темами війни й т. і.

Хвилюючі картини про Велику Вітчизняну війну створили А. Константинопольський, А. Сафаргалін, Є. Трегуб, Б. Вакс, Л. Малик, М. Каплан, Г. Беркович, В. Лозовий, Б. Жуків, О. Глухих, В. Шаламов, Р. Мацкін, У. Саєнко, В. Пащенко, К. Таньпетер, З. Таньпетер. Подвиг народу знайшов гідне втілення в їхніх добутках. Висока художня майстерність, знання подій, учасниками яких були майже всі автори, виразність образів характеризують роботи цих живописців. Як свідчить путівник Харківського художнього музею, *«добутки живопису, створені наприкінці 60 років ХХ сторіччя відрізняються великою тематичною і стильовою розмаїтістю. Майстри мистецтв сміливо шукають вражаючі засоби виразності, стає багатше колір їхнього живопису, більш активну роль починає грати малюнок. Повніше і яскравіше розкривається героїчне минуле, напружений пульс сучасності, краси і велич рідної природи, відважність і сила людини»*.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ-ХХ ст. – К.: Либідь, 1990.
2. Історія українського мистецтва у 6 томах. – К.: Мистецтво, 1969 – т 5.
3. Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво у 3 томах. – Львів: Світ, 2003 – Т. 3.
4. Живопис та його жанри. – К.: Мистецтво, 1984.

О. В. Кондратьєва

**Іконостас Кирило-Мефодіївської церкви:
творчий доробок Лаврської іконописної майстерні
добі модерну. Історико-мистецький контекст**

*А Світло у темряві світить
Іоан. 1:5*

«Знання є розуміння того, як наймізерніша дія пов'язана з великими подіями; ніщо не існує відокремлено». Осягнення складного ланцюжка вірогідних подій, причинно-наслідкового коду, що веде до першопочатку, є, мабуть, запорукою повернення змісту, цілосності чудовим зразкам «незнищенної креативності». Особливо це стосується маловідомих пам'яток культурного надбання. Йдеться про іконостас перлини українського архітектурного модерну Кирило-Мефодіївської церкви с. Тишківка Старобільського повіту Харківської губернії. Іконостас, на жаль, повністю втрачений після закриття церкви у 1931 році. Обставини руйнації іконостаса, як і доля ікон, нам невідомі. Єдине, що збереглося дотепер – царські врата з храмовими іконами¹ святих рівноапостольних Кирила та Мефодія, які відкривають глибинну історію та ведуть до колиски християнського чернецтва – Києво-Печерської лаври.

Особливе місце у вітчизняній культурі займає все, що пов'язано з Києво-Печерською лаврою, «духовним серцем нашого народу». З часів середньовіччя (XI) бере свій першопочаток художнє мистецтво Лаври, закладене іконописцем Аліпіїм. Протягом віків Лавра славилась своїми іконами та вважалась великим авторитетом з іконопису. Кінець XIX – початок XX століття стали «срібним віком» місії Лаври в художньому мистецтві, зокрема в іконописі. Цьому спонукало відкриття лаврської живописної школи у 1866 році, яка базувалась на академічних засадах [1]. Розвиток малярського осередку в Лаврі в цей час не в останню чергу був пов'язаний з феноменом в українському образотворчому мистецтві, коли більшість майстрів пензля паралельно працювали як у світському, так і в релігійному мистецтвах [2]. В лаврській іконописній майстерні працювало чимало

¹ Храмові ікони, як правило, зображаються справа від Христа в намісному ряді іконостаса. На зламі XIX–XX століть система іконостаса еволюціювала та набувала новаторських рис, порушуючи традиції усталеної іконостасної схеми.

вихованців Петербурзької Академії мистецтв, Київської рисувальної школи М. Мурашка (1844-1909). Багато талановитих професійних митців було залучено до виконання монументальних художніх робіт з оформлення лаврських храмів.

Незважаючи на загальні стильові зміни в іконописі в цей час – не лишилося сліду від площинності, зворотньої перспективи [3] – «в художній орієнтації лаврської майстерні можна помітити і прихильність до традицій канонічного іконопису, і до відкриття нових художньо-стильових тенденцій» [4]. Як правило, великі столичні мистецькі пам'ятки задавали тон провінції. Характер іконопису лаврської школи цієї доби ліг в основу чисельних ікон у храмах, монастирях, міст Київщини, прилеглих до неї губерній. Незважаючи на те, що діяльність лаврської іконописної майстерні в кінці XIX – початку XX століття була зорієнтована на потреби монастиря, ікони на замовлення писали, але писали дуже мало [5]. *«Попит на ікони київського письма наприкінці XIX – на початку XX століть був великий. Час од часу замовлення виконували професіонали високого класу...»*, – пише в статті про інтер'єр київських церков доктор мистецтвознавства П. Білецький [6]. Іконопис лаврського модерну вважався високим мистецьким стандартом і залишався досить дорогим для провінційних приходів, тому більшість нових мурованих церков у містечках і селах Півдня та Сходу України замовляли написані олійними фарбами іконостаси у спрощених формах [7].

Саме так і був виготовлений іконостас для Кирило-Мефодіївської церкви с. Тишківка Старобільського повіту Харківської губернії (нині Марківського району Луганської області). Храм – унікальна пам'ятка архітектури доби «культурного ренесансу» на межі XIX–XX століть. Збудована в період 1909-1918 років за проектом видатного архітектора Володимира Миколайовича Покровського (1864-1924), вихованця Петербурзької Академії мистецтв, єпархіального архітектора Холмсько-Варшавської, а згодом Харківської єпархій, будівля віддзеркалює вдалу спробу поєднання ретроспективного варіанта модерну з національно-романтичними течіями в церковній архітектурі на межі XIX–XX століть. Стилістична палітра будівлі досить багата: в ній синтезувались елементи візантійської архітектури, московських храмів XVII століття, модернізовані елементи української дерев'яної архітектури [8]. Втім, архітектурне рішення церкви яскраво втілює також іншу тенденцію в мистецтві *fin de siècle* – *Gezamtwerk* – синтез різноманітних мистецтв у декоративному оздобленні єдиного архітектурного простору (екстер'єру та інтер'єру): художнє ковальське мистецтво, вітражі, настінний живопис, мозаїчне декорування підлоги (метлахський кахель) із геометричними орнаментами тощо [9]. Храм простояв у забутті століття. Ще на початку 1990-х років, після здобуття Україною незалежності, церкву було внесено до переліку «знову виявлених» пам'яток архітектури і містобудування, але на державний облік не



*Рис. 1. Святі Кирило та Мефодій. Фрагмент царських врат
Кирило-Мефодіївської церкви с. Тишківка. 1910-ті рр. Фото 2008 р.*

взято за відсутністю облікових документів. І тільки в 2008 році, відповідно наказу Міністерства Культури і Туризму від 24.09.2008 N1001/0/16-08, Кирило-Мефодіївській церкві було присвоєно статус пам'ятки архітектури і містобудування та взято на державний облік під охорону за номером ЛГ-N313. Облікову документацію на об'єкт культурної спадщини (паспорт, історичну довідку, акт технічного стану, грошову оцінку) склав проектно-реставраційний відділ державного проектного інституту «УКРМІСЬКБУДПРОЕКТ» м.Харкова під керівництвом архітектора, члена-кореспондента Академії архітектури України В. Є. Новгородова. 4 вересня 2009 року на будівлі встановлено охоронний знак. В цілому, архітектурний ансамбль зберігся без перебудов та історичних нашарувань і вражає високою виразністю екстер'єра. Необхідно також звернути увагу на те, що поодинокі архітектурні твори такого стилістичного спрямування різко відрізняються у загальній площині храмовбудування Слобожанщини і саме тому потребують особливо уважного дослідження та збереження.

Фрагмент іконостаса – царські врата із зображенням просвітителів слов'ян святих рівноапостольних Кирила та Мефодія (рис. 1) – було занесено до облікових документів після натурного обстеження церкви у 2008 році співробітниками проектно-реставраційного відділу ДПІ «УКРМІСЬКБУДПРОЕКТ». Це – автентичний твір періоду українського мистецького модерну початку XX століття [10]. Як з'ясувалося, іконостас не був об'єктом вичерпних комплексних історико-мистецьких досліджень, тому природно виникло питання щодо визначення авторства іконопису. Отже, мета даної розвідки – висвітлити іконографію фрагменту тишківського іконостаса та за допомогою цінних архівних і літературних джерел, наративного матеріалу, простежити деякі аспекти його генези в контексті образотворчого мистецтва українського модерну початку XX століття.

Ікони святих Кирила та Мефодія написані олійними фарбами на дерев'яних дошках і являють собою поясні зображення в медальйонах на одноманітному чорному тлі. Темно-червона площа, на якій розташовані медальйони, прикрашена візерунками та обрамлена по периметру скромно різьбленим орнаментом з мотивами виноградної лози. На лівому медальйоні св. Кирило у великій схимі (куколі та аналаві) тримає розкритий Новий Заповіт на сторінці з першими віршами Євангелія від Іоанна старослов'янською мовою: *«В началъ бѣ слово и слово бѣ къ Богу и Богъ бѣ слово. Се бѣ искони къ Богу. Вся Тъмъ быша»*. Як відомо, солунські брати перші перекладали Євангелії апостолів старослов'янською мовою, тому цитування цих строк не випадкове. На другій сторінці, зліва від тексту, зображена ікона апостола Іоанна Богослова. Тип такої іконографії вважається взірцем так званого іконопису «ікона в іконі». Загалом, сюжетне зображення св. Кирила, як на тишківському іконостасі, зустрічається в історії іконографії доволі рідко. Чи не єдиним прикладом є зображення святого (св. Кирило з Євангелієм, розритим на першій главі від Іоанна, але без мініатюрного зображення Іоанна Богослова) на іконостасі жертовника головного вівтаря Володимирського собору в Києві (розпис М. Нестерова) [11]. Щоправда, в церковній історіографії поширена інша версія – св. Кирило тримає свиток, на якому зображено слов'янський алфавіт, автором якого він вважається. На правому медальйоні св. Мефодій зображений в одязі архієпископа² – великому білому омофорі прикрашеному хрестами, покладеному на плечі поверх саккосу, в лівій руці тримає закрите Євангеліє, «символ божественної мудрості та уособлення Ісуса Христа» [12, 13], у правій руці – хрест, прикрашений коштовним камінням. В центрі на оправі книги розташована мініатюрна ромбовидна ікона із зображенням Богоматері, за формою нагадує панагію, навкруги схематично зображені шість святих (або ангелів), по кутах розташовані ікони чотирьох Євангелістів. Загалом, іконопис за своїм характером канонічний, проте пройнятий сильною стилізацією доби модерну – іконописець уникнув тонкого леґірувального промальовування. В іконах вражає максимальна близькість образів, відчуття відсутності найменшого просторового шару між іконою та глядачем. Просвітники виглядають майже суворими, з проникливим поглядом. Твори відзначаються образністю, глибоким реалізмом і високою живописною майстерністю.

Чийому пензлю належить іконопис образів Кирила та Мефодія сказати важко, але у процесі дослідження надзвичайно важливим джерелом інформації стало те, що ікони святих Кирила та Мефодія тишківського іконостаса являють собою списки ікон іконостаса церкви святих Антонія і Феодосія Печерських (Трапезна церква) Києво-Печерської лаври (рис. 2). В аспекті

² Мефодій був висвячений на архієпископа Моравії та Панонії.

вивчення генези іконостаса ця непересічна обставина спонукала до цілеспрямованого співставлення іконографій обох ікон. Ікони святих братів Кирила та Мефодія іконостаса Трапезної церкви розташовані в лівій частині першого ярусу. У противагу поясним іконам тишківського іконостаса, вони являють собою зображення у повний зріст. У процесі візуального обстеження ікон встановлена повна ідентичність іконографій – співпадають лінії постатей, деталі книг і богослужбового вбрання (складки, написи і хрести на одязі) тощо. Щоправда, належної уваги потребують декілька характерних відмінностей: по-перше, в письмі лаврських ікон використана позолота, тому вони виглядають більш святковими, монументальними, тоді як використання палітри виключно олійних фарб в письмі тишківських ікон надає їм лаконічного характеру; по-друге, вгорі над кожним зображенням святого розташовані надписи, відповідно СВ.КВРІЛЛЪ, СВ.МЕΘΟΔΙЙ, в той час як надписи в іконах тишківського іконостаса відсутні.

Як відомо, мармурово-металевий іконостас Трапезної церкви «виголовили київський мармурових і гранітних справ майстер І. А. Дрекслер та московський золотих і срібних справ майстер М. М. Риндін» за проектом петербурзького архітектора-художника, майстра «неоруського стилю», Олексія Вікторовича Щусєва (1873-1949) [14], якому Духовний собор Києво-Печерської лаври у 1902 році доручив декоративне оформлення Трапезної церкви з палатою [15, 16]. Іконостас Трапезної церкви до теперішнього часу не отримав належної наукової оцінки з боку фахівців, тоді як останнім часом науковці більше уваги приділяють настінним розписам Трапезної церкви з палатою. Новаторський характер іконостаса Трапезної церкви, рівень його духовної інтенсивності є невід'ємною частиною нової хвилі мистецького процесу кінця XIX – початку XX століть. Естетична своєрідність твору полягає у «...взаимопроникновении различных элементов, несущих в себе те или иные «стилевые» признаки и образующий неповторимый «сплав» как совершенно новое художественное качество, не равноценное ни одному из приходящих в него компонентов (или их сумме)...» [17]. Аналогічно до ідеї храмового синтезу – «архітектура храму як *Gesamtkunstwerk*», естетичне вирішення іконостаса втілюється через концепцію *Gesamtkraftwerk*, тобто в іконостасі синтезується низка ремісничих і художніх вмінь: мармурова справа, художнє литво, різблення, іконопис тощо³. В інтер'єрі церкви орнаментальні та сюжетні композиції настінного розпису, кіоти, іконостас формують єдине тло, єдиний організм у просторі-часі, вони пронизані сучасністю та водночас «автор майстерно відчуває «відвертість давнини» [22].

³ Риси новаторського характеру іконостасів кін. XIX – поч. XX століть проявилися в іконостасах Кирилівської церкви (ескіз А. Прахова, розпис М. Врубеля) [18] та Володимирівського собору в Києві (розпис М. Нестерова) [19], церкви в Абрамцево (1882) (ескіз В. Васнецова) [20, 21].



Рис. 2. Г. Попов. Святі Кирило та Мефодій.
Фрагмент іконостаса церкви Святих Антонія і Феодосія Печерських (Трапезна церква)
Києво-Печерської лаври. 1906-1910 рр. Фото 2009 р.

Роботи з оздоблення Трапезної церкви з палатою виконали художники лаврської іконописної майстерні, серед яких особливо визначаються художники І. С. Їжакевич, А. О. Лаков, Г. І. Попов. [23, 24], манера іконопису яких, з одного боку, дещо споріднена, з іншого – кожен художник володів неповторним авторським *impressio*. Відомо, що всі ікони для іконостаса та кіотів Трапезної церкви написав Г. І. Попов⁴ [26]. Він працював у Лаврі з 1894 року і близько 16 років розписував інтер'єри лаврських споруд, серед яких відомі великі картини «Нагорна проповідь», «Насичена п'ятьма хлібами», розпис вітварної апсиди (Трапезна церква), «Чудесний лов риби», «Христос в Еммаусі», ікони Спасителя та Богоматері, розпис великих кіотів (Трапезна палата) [27].

Подальше вивчення особливостей художнього написання тишківських ікон, візуальне співставлення з лаврськими іконами та настінними розписами початку XX століття, надають підґрунтя стверджувати про спорідненість манери письма з настінною композицією «Кирило та Мефодій» у церкві Всіх Святих Києво-Печерської лаври, що особливо спостерігається в образі Мефодія (рис. 3). У 1906 році церкву Всіх Святих розписували учні лаврської іконописної школи за загальним проектом і під керівниц-

⁴ На межі XX–XXI століть написані нові ікони для верхнього ряду та царських врат іконостаса Трапезної церкви, замість втрачених і як доповнення до шести ікон нижнього ряду [25].

твом І. С. Їжакевича, на той час її художнім керівником [28, 29]. Більшість зображень у церкві Всіх Святих було виконано учнями за власними ескізами. Великі постаті святих Кирила та Мефодія в західній частині храму на південній стіні⁵ написані послухником Василем Лукіним [31, 32]. Загалом живопису «притаманна стилізація як прагнення повернутись до витоків давньоруського церковного живопису з його одухотвореністю і лаконічною, ясною художньою мовою» [33]. У церкві Всіх Святих І. С. Їжакевич «відкрив для своїх учнів нові художні напрями, показав їм нові грані церковного живопису». Його ікони є «вельми близькими до стилю романтизму ...



Рис. 3. В. Лукін. Св. Мефодій.
Фрагмент композиції.
Настінний розпис церкви Всіх Святих
Києво-Печерської лаври. 1906 р.
Фото 2010 р.

своєрідною загадковістю образів, манерою малярства» [34], в якій ясно відбилися досягнення сучасного реалістичного мистецтва. Окрім відомих творів, у творчому доробку І. С. Їжакевича безліч окремих ікон для вівтарів та для аналоїв різних церков, які було створено художником самостійно, чи спільно зі своїм учнем Ф. Коновалюком [35].

Естетичні особливості іконостаса сходу Слобожанщини періоду кінця XIX – початку XX століть практично не досліджено. Природно він розвивався в загальному руслі доби модерну. В декорі іконостасів відбивались практично усі мистецькі напрямки та стилі, які панували на той час в імперії. Загалом, дослідження іконостасів зазнає труднощів через малу кількість пам'яток, що збереглися: про зовнішній вигляд більшості можна судити по окремим іконам або слідам кріплень іконостасних тябл. Іконостас Кирило-Мефодіївської церкви був високим і сягав приблизно трьох метрів. Доказом цього є збережені в стінах штрофи – пази для кріплення тябл (балок) іконостаса. Іконостас було замовлено після початку будівництва храму та завершено до його відкриття. Свідотства щодо вигляду іконостаса, які відбиті у літописі села, незначні. Згідно літопису відомо, що головний престол було освячено у 1918 році на честь святих Кирила та Мефодія. Беручи до уваги систему розписів іконостасів, канонічність їх організації, з великою вірогідністю можна припустити, що тишківський іконостас вміщував списки інших ікон іконостаса Трапезної церкви. Таке твердження виправдано також тим, що митці, як правило,

⁵ Див. розгорнуту експлікацію живопису західної частини церкви Всіх Святих Литвиненко Я. В. [30].

проектуючи іконостас, одночасно писали повний комплект ікон. Вірогідно, за іконографією іконостас Кирило-Мефодіївської церкви був ремінісценцією іконостаса Трапезної церкви. Відзначимо, що іконостаси українських церков у той час стають більш різноманітними, насичуються історичною тематикою. Зображення образів Кирила та Мефодія значно поширилися в іконописі України ще у XVIII столітті [36]. Тисячолітня річниця від дня смерті солунських братів, яку відзначали 6 квітня 1885 року, спонукала переосмисленню кирило-мефодіївської місії. Ця подія не могла не позначитись на церковному мистецтві, яка, зокрема, закарбувалась в іконостасах кінця XIX – початку XX століть [37]. Брати Костянтин (Кирило) та Мефодій – творці слов'янської абетки, корифеї просвітництва – заклали основи слов'янської писемності та літератури, переклавши у IX столітті старослов'янською мовою основний комплекс богослужбової літератури – вибрані місця з Євангелія, Псалтир, біблійні тексти. Це стало поворотною подією у долученні слов'янських народів до досягнень світової культури, і в цьому закладена сутність кирило-мефодіївської місії. Саме тому в основу семантичного наповнення ікон святих Кирила та Мефодія покладена ідея просвітництва, а солунські брати почитаються головними покровителями усіх, хто несе людям світло просвіти.

Підсумовуючи вищесказане, зауважимо, що ікони святих Кирила та Мефодія іконостаса тишківської церкви є цікавою пам'яткою стилю модерн в іконописі. Глибоке та всебічне дослідження ікон дозволили встановити наступне: по-перше, тотожність іконографій образів святих Кирила та Мефодія тишківського іконоса з аналогічними іконами в іконостасі Трапезної церкви, по-друге, спорідненість стилістики з живописом настінної композиції «Кирило та Мефодій» у церкві Всіх Святих Києво-Печерської лаври. Разом з цим, цінні джерела інформації, такі як датування виготовлення іконостасів, та особливості їх художньо-стилістичної мови, яка в той час поєднувала в собі «світські традиції» з канонам, дозволяють автору віднести цей твір до творчого доробку лаврської іконописної майстерні періоду 1910-х років⁶. Отже, ікони святих Кирила та Мефодія тишківського іконостаса стоять в одному ряді з образами Кирила та Мефодія іконостаса Трапезної церкви, а також стінопису церкви Всіх Святих Києво-Печерської лаври та були написані одним із лаврських іконописців. Більш точна атрибуція живопису потребує досліджень із застосуванням науково-технічних методів. Таким чином, результати нашої розвідки ще раз доводять багатогранність і глибину духовного впливу Києво-Печерської лаври на тогочасний соціум, а також її магістральне значення в контексті української культури.

⁶ Необхідно звернути увагу на реставрацію як мармурово-металевого іконостаса Трапезної церкви (1978-1980) [38], так і внутрішнього настінного живопису в церкві Всіх Святих (1969-1974, 1987-1989) [39, 40], які, безперечно, зумовили незначні зміни у творах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лопухіна О. В. Живописна школа Києво-Печерської лаври другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Художня освіта і виховання // Лаврський альманах. – Вип. 5. – К., 2001. – С. 74-82.
2. Степовик Д. Історія Української ікони Х – ХХ століть. Вид. 2-ге. – К.: Либідь, 2004. – С. 85-98.
3. Там само. – С. 88.
4. Лопухіна О. В. Діяльність та художній напрям лаврської іконописної майстерні в ХІХ – початку ХХ сторіччя // Лаврський альманах. – Вип. 2. – К., 1999. – С. 11-17.
5. Там само. – С. 16.
6. Дегтярев М. Последний из могикан киевской иконописи // Зеркало недели – № 31 (200) – К., 1998.
7. Степовик Д. Вказ. праця. – С. 88.
8. Науково-дослідницька документація на об'єкт Кирило-Мефодіївська церква в с.Тишківка Луганської області – Харків: Український державний проектний інститут «УКРМІСЬКБУДПРОЕКТ», 2008.
9. Кондратьєва О.В. Церква святих Кирила та Мефодія: архітектурний скарб епохи модерну на Луганщині. Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. Вип. 4. – К.: Фенікс, 2008. – С. 144-153.
10. Науково-дослідницька документація... Вказ. праця.
11. Киркевич В. Г. Володимирський собор у Києві. – К.: Техніка, 2004. – С. 129-131.
12. Мішнев О. І. Українські золотарські книжкові оправи доби бароко // Лаврський альманах. Вип. 5. – К., 2001. – С. 83-90.
13. Степовик Д. Мистецтво ікони. Рим. Візантія. Україна. – К.: Наукова думка, 2008. – С. 152 – 178, 228-244.
14. Исаченко В. Г., ред. Артемьева Ю., Прохвятилова С. Зодчие Санкт-Петербурга. ХІХ – начало ХХ века. — СПб.: Лениздат, 1998. — С. 746-760.
5. Дятлов В. Києво-Печерська Лавра. Довідник-Путівник. – К.: Типографія Києво-Печерської Лаври, 2008. – С. 104-112.
16. Пітателева О. В. До питання традицій та новаторства в оформленні інтер'єрів Трапезної церкви та палати Києво-Печерської лаври. Декор кіотів та стиль модерн // Лаврський альманах. – Вип. 17. – К., 2007. – С. 111-117.
17. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторства в русском искусстве кон. ХІХ – нач. ХХ века. – М.: 1991. – С. 84.
18. Тоцька І. Ф. Державний архітектурно-історичний заповідник Софійський музей. Фотоальбом. – К.: Мистецтво, 1984. – С. 184-219.
19. Киркевич В. Г. Вказ. праця. – С. 30.
20. Bowlt J. E. Moscow and St.Petersburg in Russia's Silver Age. 1900-1920. – London: Thames&Hudson, 2008. – P. 70-77, 129-159.

21. Gray C. The Russian Experiment in art. 1863-1922. – London: Thames&Hudson Ltd, 1986. Reprinted 2000. – P. 16-21.
22. Пітателева О. Лаврський модерн. – К.: Фенікс, 2008. – С. 1-5.
23. Шиденко В. А. Дарманський П.Ф. Києво-Печерський Государственный историко-культурный заповедник. Фотопутеводитель. – К., 1983. – С. 58-67, 92-94.
24. Пітателева О. В. Витоки традицій та новаторства в орнаменталізації інтер'єрів Трапезної церкви та палати Києво-Печерської лаври. – Вип. 20. – К., 2008. – С. 94-100.
25. Дятлов В. Вказ. праця. – С. 110.
26. Шиденко В. А. Дарманський П.Ф. Вказ. праця. – С. 92-94.
27. Там само. – С. 92.
28. Лопухіна О. В. Живописна школа ... – С. 74 – 82; Дятлов В. Вказ. праця. – С. 140-146.
29. Масалова І. І. Жданова Д.А. Маловідомі факти щодо реставраційних робіт у церкві Всіх Святих // Лаврський альманах. – Вип. 19. – К., 2007. – С. 70-80.
30. Литвиненко Я. В. Втілення програми Всіх Святих у художньому оформленні Всіхсвятського храму. Живопис трьох століть // Лаврський альманах. – Вип. 17. – К., 2007. – С. 59-72.
31. Лопухіна О. В. Живописна школа... – С. 74-82.
32. Литвиненко Я. В. Живопись трех столетий. К вопросу о художественном оформлении церкви Всех Святых // Могилянські читання 2005. – К., 2006. – С. 312-316.
33. Лопухіна О. В. Живописна школа... – С. 80.
34. Степовик Д. Історія... – С. 93.
35. Там само. – С. 92.
36. Степовик Д. В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. – К.: Наукова думка, 1975. – С. 5-213.
37. Катсон Н. Л. Симфония священства и царства. Нео византийская алтарная преграда в духовной культуре Российской империи // Иконостас. Сост. А. Лидов. – М.: Прогресс – Традиция 2000. – С. 689-706.
38. Шиденко В. А. Дарманський П.Ф. Вказ. праця. – С. 94.
39. Там само. – С. 58-57.
40. Литвиненко Я. В. Живопись... – С. 312-316.

В. В. Шулика

Росписи храма Рождества Христова в с. Уланок

Село Уланок Суджанского района Курской области – старинное слобожанское село, некогда входившее в состав Сумского казачьего полка [10]. В селе сохранился уникальный храм, в котором, на протяжении последних лет, проходят практику реставрации монументальной живописи под руководством автора этих строк студенты-реставраторы Харьковской государственной академии дизайна и искусств. Параллельно, с непосредственным выполнением консервации и реконструкции стенописей, проводились исследования материалов монументальной живописи и искусствоведческие исследования. Следует заметить, что монументальных росписей Слобожанщины второй половины XIX в. сохранилось очень немного и соответственно любая информация, которая может пролить свет на эту проблему, представляет огромную ценность.

Храм Рождества Христова в с. Уланок был построен в традициях Русско-Византийского стиля и освящен в 1862 г. Этому храму предшествовали деревянные храмы, ранее украшавшие село. Первый храм был приобретен в гетманской столице г. Батурине (вероятно в конце XVII в.), а другой – в полковом городе Сумы [10, 11].

Храм изначально планировался как однопрестольный. К моменту освящения в храм была перенесена чудотворная икона Богородицы Пасовская-Цареградская и в честь чтимого образа было решено устроить и освятить северный придел храма. Южный придел освящен не был и использовался как ризница.

После постройки храм был расписан. К сожалению сведений о мастерах и времени выполнения росписей не сохранилось. Можно предположить, что роспись была выполнена в начале 1870-х годов, когда храм просох и дал усадку. Храм был оштукатурен известково-песчаной штукатуркой и расписан масляными красками. Следует отметить качество штукатурных работ, т. к. несмотря на годы запустения второй половины XX в., отсутствия остекления окон и протечи крыши, штукатурка выстояла. Храм утратил росписи купола и потолка, но росписи стен храма сохранились, но в тяжелом состоянии, с многочисленными утратами и плотным слоем



Рис. 1. Рождество Христово (Поклонение Волхвов). Роспись храма Рождества Христова в с. Уланок. Вторая половина XIX в. Фото Шулика В. В.

загрязнений (рис. 7). Уцелевшие росписи складываются в интереснейшую иконографическую программу.

На стенах храма размещены сюжеты Ветхого и Нового Заветов, которые, на первый взгляд, не складываются в какую либо стройную систему. Сюжеты притч соседствуют со сценами деяний Христа. Иконографическая программа росписей Уланковского храма не укладывается в рамки классической иконографической

системы. На протяжении нескольких лет велся поиск ключа к разгадке системы расположения росписей и, наконец, был найден. В храме с. Уланок росписи располагаются хронологически, согласно земной жизни Спасителя. Поскольку храм в Уланке посвящен Рождеству Христову, то здесь помещены сюжеты христологического цикла.

- А. Первой росписью, справа от входа, согласно канону, является «Рождество Христово» (рис. 1). Мастера, расписывающие храм, использовали вместо сюжета Рождества сюжет «Поклонение Волхвов». Напротив нее помещена роспись «Избиение младенцев». Эти две росписи относятся к моменту Воплощения Бога Сына.
- Б. Следующие росписи, расположенные напротив друг друга, – «Изгнание торговцев» и «Исцеление расслабленного», знаменуют собой первый год служения Христа.
- В. Следующие четыре росписи – «Притча о богатом и Лазаре», «Юноша, вопрошающий Спасителя, как наследовать жизнь вечную», «Притча о блудном сыне» и «Положение во гроб» – относятся к третьему году служения Спасителя.
- Г. В боковых приделах расположены две росписи, написанные на Ветхозаветные сюжеты. Это «Лесвица Иакова» (рис. 3) и «Видение пророка Исайи» (рис. 5). Обе росписи изображают Ветхозаветные пророчества о приходе Мессии.
- Д. В алтаре помещены росписи «Моление о чаше» и «Воскресение Христово», которые знаменуют собой начало и конец Христовых Страстей.
- Е. В конхе апсиды – видение св. ап. Иоанна Богослова о втором пришествии Христа, а на западной стене изображен Страшный Суд – исполнение пророчества св. Иоанна.

Последняя смысловая пара росписей располагается по оси восток-за-

пад, все предыдущие – юг-север. Росписи с одной стороны раскрывают историю Нового Завета, с другой стороны раскрывают экономию Спасения через подражание Христу через притчи, т.е. росписи следует воспринимать сотериологически.

В качестве образца для выполнения композиций мастера использовали гравюры немецкого художника-назореяца Ю. Шнорра фон Карольсфельда [1, 17] (рис. 2, 4, 6).

Во второй половине XIX века на художников Российской империи огромное влияние оказывало творчество немецких художников-назарейцев во главе с Фридрихом Овербеком (1789-1869). В своем творчестве эти художники ориентировались на итальянское искусство XIV-XV вв., стремясь воскресить идеалы христианства апостольских времен [9, С. 181]. Художники-назарейцы, вышедшие из протестантской среды, практически полным составом перешли в католичество. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд (1796-1872) также с 1817 г. входил в группу назареев. Однако, в отличие от католических воззрений остальных членов общества, Ю. Шнорр единственный, кто остался лютеранином. Важнейшей его работой стало издание «Библии в картинах (иллюстрациях)», вышедшее в свет в 1852–1860 гг. в Лейпциге. Библия Шнорра приобрела популярность не только в Германии, но и в других странах, в том числе и в Российской империи. В 1861 г. в Санкт-Петербурге были напечатаны «54 картины из священной истории Ветхого Завета» проф. Сапожникова [15]. В гравюрах проф. Сапожникова заметно влияние Ю. Шнорра (композиции «Сотворение мира» и «Лестница Иакова»).



Рис. 2. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд. Поклонение Волхвов. Ксилография 1860 г.



Рис. 3. Лесница Иакова. Роспись храма Рождества Христова в с. Уланок. Вторая половина XIX в. Фото Шулика В. В.



Рис. 4. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд.
Поклонение Волхвов. Ксилография 1860 г.

Весь вышеназванный гравюрный материал употреблялся в качестве образцов для создания произведений церковной живописи. Суждения о соответствии этих гравюр тексту Священного Писания и возможности копирования их иконописцами появляются на страницах специальной литературы практически сразу, с середины 60-х гг. XIX в. Ф. Буславев замечает что: «русский художник может с успехом подражать западным художникам (...), но руководствуясь

западными образцами в церковной живописи, рискует впасть в расслабленность и бессмыслие, в результате духовного ослабления на Западе, и стать в противоречие с преданием и религиозными убеждениями своего отечества» [2, с. 157]. В 1867 г. священник В. Владимирский, описывая состояние современной ему иконописи, не обходит вниманием и гравюру на библейские сюжеты. Анализируя гравюры Ю. Шнорра и проф. Сапожникова, В. Владимирский рассматривает их с позиций рационализма: «В Библейских картинах Ю. Шнорра на изображении потопа виднеются на облаках ангелы, льющие с большим усердием воду ушатами на землю. (...) Незавидную услугу они оказывают своему собрату, сидящему, неизвестно зачем, на крыше ковчега... (...) иконописцы иногда не принимают во внимание натуральную тяжесть изображаемой вещи» [6, с. 117]. В. Владимирский упрекает Ю. Шнорра в неправдивости изображения Усекновения главы св. Иоанна Предтечи. «Немец перемудрил», изобразив темницу, в окно которой заглядывает сочувствующий св. Иоанну. На втором плане в арочных окнах виднеется зала, где пирует Ирод с придворными [7, с. 216]. Еще одно несоответствие автор видит в гравюре Ю. Шнорра «Братоубийство», где Каин изображен с мотыгой в руках, которая еще не могла присутствовать, т. к. обработка меди была изобретена гораздо позднее [6, с. 303]. Однако, наравне с явным неодобрением некоторых деталей гравюр Ю. Шнорра В. Владимирский отмечает и удачные, на его взгляд, детали, которые могут быть заимствованы иконописцами. Например, он вполне одобряет введение в композицию Ю. Шнорра «Пастухи – первые благовестники» изображения плавающих в ручье уток (только сомневается, есть ли в окрестностях Вифлеема река) [3, с. 237]. Так же одобряет изображения в гравюрах Ю. Шнорра фиго-

вых деревьев и винограда, как растений, которые вполне могли присутствовать в библейских сценах [4, с. 255]. Таким образом, В. Владимирский хочет видеть в иконе полное соответствие исторических и бытовых подробностей в изображенных сценах с данными исторической и археологической науки того времени. В этих статьях обнажается и отношение к иконе в эпоху историзма не как к образно-богословской структуре, а как к правдивой иллюстрации.



Рис. 6. Видение пророка Исаии.
Роспись храма Рождества Христова в с. Уланок.
Вторая половина XIX в. Фото Шулика В. В.

Проблему образа в иконописи Российской империи середины XIX – начала XX в. отмечает и проф. Н. В. Покровский [14, с. 265] «...одни переносят на стены русских храмов гравюры Доре, другие предпочитают Шнорра, встречаются заимствования из Библии Пискаatora; иные пишут в академическом стиле по личному домыслу и соображению с натуры» [14, с. г.267].

Среди исследованных автором этих строк слобожанских икон и монументальных росписей середины XIX – начала XX в., написанных по мотивам гравюр, подавляющее их большинство следует Библии Ю. Шнорра и наиболее полный цикл сакральных стенописей, следующих его гравюрам, представлен в храме Рождества Христова в с. Уланок.

Автор росписи в некоторых случаях прибегал к упрощению композиции путем исключения некоторых персонажей или, вводя дополнительные символы и фигуры, усиливал напряжение сюжета. В росписи «Поклонение волхвов» (рис. 1) автор повторяет композиционную схему Ю. Шнорра (рис. 2), однако исключает всех второстепенных персонажей. Наибольшие изменения автор вносит в изображение Богородицы с Младенцем. Вместо сидящей на земле Богоматери, которая смотрит на Младенца, автор росписи изобразил Богородицу близкой к иконографическому типу «Панахранта». Богоматерь сидит на возвышении, держа прямо перед собой Богомладенца. При реставрации росписи было обнаружено, что автор стенописи неоднократно переписывал изображение Богородицы. Так, исходя из фактуры красочного слоя видно, что первоначальное изображение Богоматери было близко к образцу, однако, впоследствии, автор придает изображению Богородицы иконичные черты. Младенец изображен с детской осанкой, благословляющий волхвов правой рукой. Если у Ю. Шнорра



*Юлиус Шнорр фон Карольсфельд.
Видение пророка Исаии.
Ксилография 1860 г.*

волхвы подходят к Спасителю с видом умильного поклонения, то автор стенописи изображает их как кланяющихся царю. Эллипсовидный нимб над головой Богородицы заменен в росписи на сияние. Нимб над головой св. Иосифа сохранен, согласно гравюре Ю. Шнорра, эллипсовидным.

В росписи «Избиение младенцев», драматизм происходящего усилен путем изменения характеристик изображенных персонажей. Центральные фигуры второго плана – плачущая женщина и

утешающий ее мужчина – изменены. Фигура женщины полностью исключена из композиции росписи, а фигура утешителя перевоплощается в жестокого воина, который занес меч над младенцем. Во время реставрации росписи, из-за потери укывистости свинцовых белил, была обнаружена первоначальная композиция этого фрагмента, которая полностью следует гравюре Ю. Шнорра. Изменена также фигура женщины, помещенная у правого края композиции. Вместо плачущей матери изображен солдат, собирающийся убить ребенка.

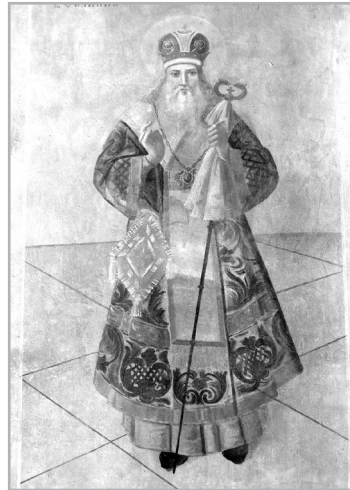
Кроме того, автор росписей компилировал элементы гравюр, т. к. 240 гравюр, выполненных Ю. Шнорром, иллюстрировали не все сюжеты Ветхого и Нового Заветов. В росписи «Юноша, вопрошающий Господа, как наследовать жизнь вечную» фигура Христа заимствована из гравюры Ю. Шнорра «Брак в Кане Галилейской». В конхе апсиды храма помещена видоизмененная композиция гравюры Ю. Шнорра «Новый Иерусалим» (видение св. Иоанна Богослова), к которой в центре добавлено изображение Бога Отца.

Между сюжетными композициями и на столпах изображены ростовые изображения святых. На южной стене – св. Леонтий Ростовский, св. Филипп Московский (рис. 7, 8), св. Димитрий Ростовский. На северной стене – св. Митрофан Воронежский, св. Корнилий Сотник, св. Иоанн Александрийский. Изображения святых второго яруса не сохранились.

На столпах: юго-западный столп – изображение неизвестного св. царя, прп. Сергий Радонежский, неизвестный святитель, св. Варвара, св. апостол и евангелист Лука; северо-западный столп – изображение неизвестного св. царя, св. Феодор Тирон, св. апл. и ев. Марк, св. пр. Анна, неизвестный



Свт. Филипп митрополит Московский. Роспись храма Рождества Христова в с. Уланок. Вторая половина XIX в. Фото Шулика В. В.
Общий вид до реставрации.



Общий вид после реставрации.

святитель; юго-восточный столп – св. апл. и ев. Иоанн Богослов; свт. Никифор Константинопольский, свт. Николай Чудотворец; северо-восточный столп – св. апл. и ев. Матфей; св. Алексей Человек Божий, неизвестный святитель.

В апсиде между окнами – св. Василий Великий, св. Иоанн Златоуст, св. Григорий Богослов, св. Григорий Нисский (?). В нартексе над входом помещено изображение главной святыни храма – иконы Пресвятой Богородицы Пасовской-Цареградской, которую держат два ангела. Над Северным входом – образ Спаса Нерукотворного, над южным – икона Богородицы «Скоропослушница». Подпругные арки декорированы растительным орнаментом.

Росписи потолка и купола не сохранились, однако, по сохранившимся фрагментам, можно предположить, что на сводах потолка были изображены фигуры в рост (возможно ангелов).

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия в иллюстрациях Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда. – [Б. М.]: Свет на Востоке, 1993. – 255 с.
2. Буслаев Ф. Общие понятия о русской иконописи / Ф. Буслаев // Буслаев, Ф. Древнерусская литература и православное искусство. – СПб.: Изд. Русского Христианского гуманитарного института – Лига Плюс, 2001. – С 36-187. – (Основы христианского искусства).
3. Владимирский В. свящ. Животные в церковной живописи / свящ. в. Владимирский // О церковной живописи. – Часть первая и вторая. – СПб.: Общество святителя Василия Великого, 1998. – С. 226-241.
4. Владимирский В. свящ. Ландшафт в церковной живописи / свящ. В. Владимирский // О церковной живописи. – Часть первая и вторая. – СПб.: Общество святителя Василия Великого, 1998. – С. 242-266.
5. Владимирский В. свящ. Мир духовный / свящ. В. Владимирский // О церковной живописи. – Часть первая и вторая. – СПб.: Общество святителя Василия Великого, 1998. – С. 100-124.
6. Владимирский В. свящ. Одежды, вооружение, мебель, утварь и некоторые другие так называемые аксессуары в церковной живописи / свящ. В. Владимирский // О церковной живописи. – Часть первая и вторая. – СПб.: Общество святителя Василия Великого, 1998. – С. 298-319.
7. Владимирский В., свящ. Богоматерь, Предтеча, Евангелисты, апостолы и прочие святые в церковной живописи / свящ. В. Владимирский // О церковной живописи. – Часть первая и вторая. – СПб.: Общество святителя Василия Великого, 1998. – С. 195-225.
8. Кодин В. А. Храмы Слобожанщины: Формирование архитектурно-художественных и градостраительных традиций / В. А. Кодин, Е. А. Ерошкина. – Х.: РИП Оригинал, 1998. – 181 с.
9. Красилин М. М. Росписи и надписи в Казанском соборе Тамбова (предварительная публикация) / М. М. Красилин // Русское церковное искусство нового времени. – М.: Индрик, 2004. – С. 174-183.
10. Летопись села Уланка, Суджанского уезда / сост. священник П. Чужимов // Прибавление к Курским епархиальным ведомостям. Часть неофициальная. №27 июль 1904. – Курск: Типография П. З. Либермана быв. Бр. Ваниных, 1904. – С. 521-528.
11. Летопись села Уланка, Суджанского уезда / сост. священник П. Чужимов // Прибавление к Курским епархиальным ведомостям. Часть неофициальная. № 28. июль 1904. – Курск: Типография П. З. Либермана быв. Бр. Ваниных, 1904. – С. 532-540.
12. Летопись села Уланка, Суджанского уезда / сост. священник П. Чужимов // Прибавление к Курским епархиальным ведомостям. Часть неофициальная. № 29.

- 17-24 июля 1904. – Курск: Типография П. З. Либермана быв. Бр. Ваниных, 1904. – С. 544-552.
13. Летопись села Уланка, Суджанского уезда / сост. священник П. Чужимов // Прибавление к Курским епархиальным ведомостям. Часть неофициальная. № 30 июль 1904. – Курск: Типография П. З. Либермана быв. Бр. Ваниных, 1904. – С. 562-566.
14. Покровский Н. В. Новое церковное искусство и церковная старина / Н. В. Покровский // Богословие Образа. Икона и иконописцы / сост. А. Н. Стрижев. – М.: Паломник, 2002. – С. 263-273.
15. Пятьдесят четыре картины из Священной истории Ветхого Завета, составленные бывшим профессором императорской академии художеств Сапожниковым. – СПб.: Издание товарищества «Общественная польза», 1861. – 89 с.
16. Успенский Л. Богословие иконы православной церкви / Л. Успенский. – М.: Изд. западноевропейского экзархата. Московский патриархат – Паломникъ, 2001. – 474 с.
17. Шулика В. В. Гравюра как иконографический образец в иконописи Слободской Украины вт. пол. 19 – нач. 20 ст. / В. В. Шулика // Наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2006-2007 н. р. – Х.: ХДАДМ, 2007. – С. 124-140.

К. С. Волик**«СВЯТА ПАРАСКЕВА П'ЯТНИЦЯ»: ПОВЕРНЕННЯ З НЕБУТТЯ
(ДОСВІД РЕСТАВРАЦІЇ)**

Важливим елементом християнського культу є створення візуальних образів на християнську тематику, тобто ікон, фресок, скульптури, які стають предметом поклоніння і відправлення християнських обрядів. Однак, ікона, що відтворює святий образ, є не просто предметом поклоніння, вона зосереджує навколо себе думки, сподівання і прохання віруючих людей.

Коли траплялися набіги кочовиків, пожежі або повені, в першу чергу рятували дітей, жінок та ікони. Тому що ікона символізувала віру, надію і любов. З іконами зустрічали переможців, ховали померлих. Під образами садили шанованих гостей, з іконами батьки зустрічали наречених. Ікона – символ духовності та православної віри, символ надії живих, і образ пам'яті пращурів.

Отже розглянемо ікону Великомучениці Параскеви П'ятниці (м. Лебедин), з якою довелося працювати автору цього матеріалу на кафедрі реставрації станкового і монументального живопису Харківської академії дизайну та мистецтв.

Параскева, жіноче ім'я, яке в перекладі з грецької буквально означає – П'ятниця. Згідно церковної історії Свята Великомучениця Параскева народилась у III сторіччі в м. Іконі (Південна Туреччина) і загинула за віру в Спасителя, через відсікання голови, за наказом римського імператора Діоклетіана. «Истекая кровью телом, святая духом убелилась» – співається під час церковного богослужіння, словом підтверджуючи те, що фарбами являє іконописець. Святу Мученицю зображували в червоному мафорії з «чашею», подарованою їй самим Христом.

На переданому для реставрації зображенні, іконографічний канон повністю не дотриманий (суміщені іконографічні типи Параскеви та Варвари, присутні не типові елементи одягу), наявна орфографічна помилка в сувої. Усі ці деталі дозволяють зробити припущення, що образ був написаний народним маляром-«богомазом», а сама ікона від початку призначалась для хатнього використання. Зображення, підпис на іконі, а також сувій з молитвою засвідчують, що це є саме образ Святої Мучениці Параскеви.

Особливе відношення до цієї святої відбулося в специфіці її іконогра-

фії і в уявленнях про зображення Параскеви. Так на старих північноруських іконах зустрічається зображення лику Св. Параскеви на звороті ікони Божої Матері, що свідчить про високий ступінь шанування обох. В Україні, на свята, ікони Параскеви прикрашали вишитими рушниками, стрічками, намистами, різноманітними підвісками, а також в особливі дні – квітами та духмяними травами.

Цікаво також і те, що в деяких місцях розфарбовані дерев'яні різьблені зображення святих, Параскеви та Миколи Угодника, які ставили в церквах в особливих шафах, в народному середовищі об'єднувалися під загальною назвою «п'ятниця».

З прийняттям християнства п'ятниця осмислювалася як день страждань Христа, з чим пов'язувалося дотримання суворого посту в цей день, а також пояснювався ряд заборон. В народній свідомості цей факт дав певне осмислення образу Параскеви П'ятниці – «Параскевия Пятница Христовым страстям причастница» – і вплинув на специфіку культу святої, як суворої і нещадної до тих, хто не дотримується заборон та встановлень, що склалися в традиції щодо п'ятниці. У п'ятницю, окрім занять, пов'язаних з виготовленням і прикрасою тканин, – прядіння, ткацтво, шиття, вишивання і т. п. – існувала заборона на різні хатні роботи. Св. Параскеву, як і Богородицю, також вважали покровителькою шлюбу. У день Покрови Богородиці дівчата зверталися до Параскеви П'ятниці з проханнями про дарування нареченого. Найважливішою функцією Св. Параскеви П'ятниці вважалося заступництво над вагітними жінками та пологами.

На Слобожанщині хатні ікони майже не відрізнялися від місцевих ікон, писаних для церковних потреб. Проте в межах гіпотези ми вважаємо, що це все ж таки хатня ікона. Зауважимо також, що ікони в міщанській родині традиційно передавали від покоління до покоління, як відбувалося і в даному випадку.

При надходженні на реставрацію ікона була у вкрай незадовільному стані. Основа твору уражена жуком-точильником, присутня поздовжня тріщина на лицьовій стороні дошки. Були також присутні поздовжні злами, відставання та здуття левкасу, численні осипи та деформування фарбового шару, який зазнав поразки цвілевими грибами, значні пилові нашарування та цвіль. Вище означені фактори разом спровокували появу рясного кракелюру на фарбовому шарі, 50 % зображення твору було втрачено.

Перед тим, як вживати заходи по консервації та реставрації живописного твору, було проведено комплексне наукове дослідження. Оскільки один метод дослідження, не давав однозначну і досить вичерпну відповідь, в ході лабораторних досліджень використано різні оптичні та фізико-хімічні методи.

Дослідження проводили у два етапи: 1) неруйнуючими засобами, які базувалися на оптичних методах аналізу, отже не потребували відбору

проби; 2) методи, пов'язані з відбором мікропроб, які здійснювались за допомогою мікрохімічних аналізів

Комплекс оптичних методів включав в себе дослідження у видимих ультрафіолетовій, інфрачервоній, рентгенівській областях спектру, а також фотографічні, візуальні і мікроскопічні дослідження твору.

Комплекс фізико-хімічних методів включав в себе мікрохімічні аналізи з відбором мікропроб, проведення дослідження електронно-зондового рентгенівського мікроаналізу та растрової електронної мікроскопії.

На основі проведених досліджень були розроблені реставраційні заходи, які ґрунтувались на даних, пов'язаних з технологічними особливостями твору. Методики реставраційних процесів підбирались відповідно до фізико-механічних і хімічних особливостей використаного художником матеріалу, але так, щоб матеріали, які використовували при реставрації ікони Параскеви П'ятниці були оборотними, тобто їх можна було видалити у будь-який час, без шкоди для твору. Важливо додати, що реставраційний матеріал, при застосуванні, не змінив хімічних та фізичних властивостей самого твору.

У ході роботи, виконані графічні схеми втрат та графічну реконструкцію на папері живописного шару з повторенням усіх випадів левкасу та особливостей малюнку ікони.

При реставрації твору найбільші складнощі викликав підбір реставраційних методик тонування. Це обумовлено тим, що загальне сприйняття реставрованого твору залежить від тонувань. Треба було полегшити глядачеві сприйняття зруйнованого зображення, і не ввести його в оману щодо істинного збереження твору. Для цього було використано методику «умовного» тонування з елементами реконструкції, при якій тоновані ділянки, відрізняються від навколишнього авторського живопису матеріалами, манерою виконання, силою тону і фактурою фарбового шару, що легко дозволяє ідентифікувати місця втрат. Знадобилось 11 кольорів, які візуально об'єднали твір. Перед прийняттям остаточного рішення по вибору методики тонування, були застосовані, комп'ютерні технології, а саме зроблено три ескізи на кольоровій фотографії твору, на етапі з підведеним левкасом. Спільною у всіх використаних методиках була навмисна відмінність тонування від авторського живопису, після чого твір вкрито захисним шаром лаку.

В результаті проведених реставраційних заходів, твір збережено від подальшого руйнування і остаточної втрати. Ікона Святої Параскеви П'ятниці набула експозиційного вигляду і наочно демонструє цікавий зразок слобожанської «хатньої ікони» XIX століття.

О. А. Осадча

Рельєф «розп'яття» з південного фасаду СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ у НАТАЛІЇВЦІ

Типовим елементом внутрішнього оздоблення православних церков було розп'яття, яке розміщувалося над вівтарем. Його форму використав С. Коньонков у 1912 році у своєму рельєфі «Розп'яття» для оздоблення південного фасаду Спасо-Преображенської церкви у Наталіївці. Аналізу саме цього скульптурного твору присвячено дану публікацію. Виконана пам'ятка з кількох великих блоків піщанику – з того ж матеріалу, з якого побудована і церква. У якості основної техніки для «Розп'яття» С. Коньонков обрав низький рельєф, висота якого на різних його ділянках неоднакова.

Композиція. Композиція рельєфу вписана у складний прямокутник й є типовою для канонічних зображень даного сюжету – симетрична відносно центральної осі, що утворена вертикальною планкою хреста. У цій симетричності, байдужій до чуттєвих проявів життя врівноваженості втілено головний Закон, за яким усе духовне – вічне, а отже незмінне, статичне по своїй суті [14]. Архітектоніка всієї композиції та окремих фігур нарочито підкреслена. Композиція рельєфу центрична, що унаочнюється спрямуванням основних композиційних ліній (фігур янголів та зігнутих рук Христа), які «проявляють» основний візуальний композиційний центр.

Головний візуальний та змістовний центр композиції – горизонтальна планка розп'яття. Вона знаходиться вище точки золотого перетину, що створює ефект внутрішньої динаміки, вертикальної спрямованості мас. Цей ефект підсилюється більшою насиченістю деталями саме верхньої частини рельєфу на контрасті з більш рівномірною нижньою частиною.

Дрібним деталям пам'ятки властива декоративність та умовність, схематичність, що змушує глядача зосередити увагу на усьому зображенні, осягнути його поглядом, спрямованим за двома візуальними домінантами – вертикальною та горизонтальною планками хреста.

Об'ємно-площинний аспект. Висота рельєфу в окремих частинах неоднакова. Вона варіюється в залежності від тих елементів композиції, які автор бажав акцентувати. Особливо «виразними», виконаними у більш високому рельєфі, є горизонтальна планка хреста та розкинуті руки Ісуса, крила та ліки янголів, а також шрифтова композиція обабіч розп'яття.

Враховуючи те, що «Розп'яття» розміщене на добре освітленій південній стіні храму, заважимо, що нерівномірність висоти рельєфу створює ефектну світло-тіньову гру, підсилюючи графічний характер пам'ятки. Подібне художнє рішення має аналогії у візантійських рельєфах, яким властиві підкреслено ясні, строгі контури й делікатні переходи форм [6; с. 367]. «Графічність» художньої мови «Розп'яття» відповідає традиції православного іконопису, в якому малюнок відігравав значну роль, підпорядковуючи собі усі інші складові образної мови. Слід зазначити, що сам С. Коньонков у своїх спогадах відзначає, що особливу увагу при підготовці проекту приділяв вивченню того, як сюжет страти Ісуса осмислювався візантійськими майстрами [7; с. 147].

Попри статуарність фігури Христа та янголів, їх крупний масштаб, ці образи не покликані демонструвати зовнішню велич, й тому не потребують активного підсилення об'ємів та надання їм ефекту монументальності. Скульптор узагальнює, об'єднує їх. Переважають гладкі, крупні поверхні форм та видовжені вертикальні ритми (зокрема ноги та торс Христа), що задаються силуетами та лініями.

Ритм та лінеарність. У композиційній структурі пам'ятки домінують розмірені вертикальні ритми, покликані створити відчуття її прагнення вгору. Вся ритмічна конструкція побудована на тридольній основі (три візуальних центри, три фігури, три яруси), яка лежить в основі більшості пам'яток православного й християнського мистецтва взагалі. Лінія ж у рельєфі має подвійний характер – в середині форми вона м'яка, делікатна та неглибока, лише задає оку глядача вірну «траєкторію», аби охопити певний об'єм. Саме так побудовані усі драпіровки на рельєфі: вони мало модельовані, схематичні. Форми, які вони покривають, окреслюються накладеними по об'ємах тіл янголів та Ісуса дрібними штрихами. Абриси же даються більш жорсткою, виразною лінією, аби чітко виявити конструктивність фігур. Лінеарність скульптор використовує як пластичну характеристику самої матерії. Лінія утримує її, створюючи певне внутрішнє напруження, при цьому уникаючи надмірної масивності рельєфу, зберігаючи це відчуття синкретизму, єдності тілесного, земного (матеріал пам'ятки) й духовного (світло), а також незмінності. Подібною формотворчою функцією наділяється лінія й у мистецтві доби модерн, до якої належить «Розп'яття» [10; с. 159].

Стилістичний аспект. Необхідно відзначити відсутність у роботі яскраво вираженої індивідуальної художньої манери – вона визначається досить високим ступенем стилізації, що свідчить про дійсно цілеспрямоване заглиблення митця в ідейну складову твору й відсунення роботи над індивідуальною художньою мовою на другий план. До того ж, включення рельєфу у глибоко канонізований простір православної храмової споруди накладає свій відбиток на цілісне рішення твору, унеможливлюючи його відрив від іконічної складової [14].

Риси модерну проявилися у «Розп'ятті» у стрімкості, плинності контурних ліній, їх чіткості й виразності, цілісності вирішення об'ємів, декоративності їх подачі та естетизації образів. Це цілком узгоджується еклектичним характером загальної програми конструкції і декору фасаду Спасо-Преображенської церкви, де поєдналися художні, пластичні і образні принципи стилю модерн й архітектурні, декоративні елементи давньоруського зодчества [3; с. 134].

Щодо взаємодії рельєфу та оточуючого його простору, то зазначимо, що у глядача створюється чітке відчуття виокремленості, певної випадковості місця даного рельєфу на фасаді церкви, адже, попри масштаб, який тяжіє до монументальних форм, він розташований на досить низькому для сприйняття (відносно очей глядача) рівні [16]. До того ж над ним тяжіє маса видовженого вікна. Проте, можливо розглядати подібне рішення розміщення рельєфу цілком осмисленим та цілеспрямованим, адже сам характер даної пам'ятки, наявність дрібної шрифтової композиції передбачає більш наближене розташування, схоже з ракурсом, який задається при розгляданні станкового полотна великого формату. Розміри основної фігури барельєфу (практично в одну величину) не створюють відчуття тяжіння пам'ятки над глядачем, відіграють чималу роль в організації сприйняття «Розп'яття». Подібне відчуття випадковості його розташування відсилає нас до одного з проявів християнської концепції дива – до явлення святих образів, які органічно виникають з певної матерії.

Образний аналіз. Делікатнісь кольору та фактури матеріалу, з якого виконана пам'ятка, у поєднанні з виразністю ліній, створюють м'які, світлоносні образи, які максимально позбавлені рис індивідуалізації: обличчя Христа узагальнене, без портретних деталей, а ліки янголів взагалі подані схематично. Подібна «деімперсоналізація» іконічних образів створює відчуття матеріалізації духовної сутності, що відбувається на очах у глядача. Ця подія розгортається в сакральному вимірі (це підкреслюється відсутністю будь-яких планів у композиції), й сам рельєф у цьому контексті уявляється як певний медіатор, точка переходу, вікно у цей сакральний вимір. При чому не він розкривається у наш контініум, а весь оточуючий простір ніби «втягується» у нього. Й саме тут проявляються іконічні начала даної пам'ятки, її властивості як канонічного об'єкту («ікона – вікно у світ позамежний») [15; с. 152]. Одночасно, сувора «дисциплінованість», аскетичність та інтелектуальне осмислення кожного художнього прийому сприяє створенню образу величного, нейтрального по відношенню до оточуючого, що виключає будь-які емоції чи загострений психологізм.

Православні іконографічні традиції у барельєфі «Розп'яття». Іконографія розп'яття склалася відносно рано. Як відомо, у V ст. у Ватиканській базиліці пропонувалися на продаж розп'яття – *volti santi*. Першим

поштовхом до оформлення православної іконографії сюжету стало 82 правило Трульського собору 692 року, де стверджувалася необхідність поєднання історичного реалізму з Божественним одкровенням [12]. На території Давньої Русі поява перших розп'ять фіксована початком XIII ст.

Згідно з православною традицією, С. Коньонков надав своєму твору восьмикінечної форми. На верхній «перекладині» (табличка, прибита, за текстом Євангеліє, Понтієм Пілатом на знак того, за що осуджений був страчений) – абrevіатура «ІНЦІ», яка позначає «Ісус Назарянин Цар Іудейський». На нижній «перекладині», яка візуально об'єднана з невід'ємною складовою іконографії сюжету – горою Голгофою, під ногами страченого Христа С. Коньонков зображує череп.

Обабіч хреста знаходяться обов'язкові персонажами іконографічного сюжету «Розп'яття Христове з предстоячими» – двоє янголів, що оплакують страченого. Щоправда, самі предстоячі (Діва Марія, Марія Магдалена чи Іоанн Богослов) у композиції рельєфу С. Коньонкова відсутні. Варто відзначити наявність по боках верхньої планки хреста двох янгольських крил. Вони, якщо притримуватися версії, що двоє янголів – це постаті Бога-Отця та Святого Духа з Трійці, символізують божественну природу Ісуса, вказують на нього як на втілення Бога-Сина. Тринітарний догмат втілюється у рельєфі, що нами розглядається, й через абсолютну ідентичність, однотипність, а отже – «єдиносущність» янголів. Більше того, розміщення усіх трьох постатей Трійці разом було б логічним з точки зору «соприсносущності» (ідея того, що вони існують лише одночасно, разом).

Ісус розп'ятий на чотирьох гвіздках, що відповідає православній традиції (у католицькій їх зображують три). Її витоки пов'язані з вірою православних у перекази про те, що у тому розп'ятті, яке привезла імператриця Єлена з Єрусалиму, було чотири отвори від гвіздків. На Ісусі – лінтйон – опояска на стегнах. Навколо його голови – хрещатий німб (з яким зображували лише Христа задля підкреслення його божественної природи), де читається напис кирилицею, який можна перекласти з грецької як «Суций». Це відповідає Ветхозавітній цитаті з розмови Мойсея с Богом Логосом – «Аз есьмь суций». Літери у німбі розташовані згідно руської традиції, яка ставила літеру «Омега» праворуч від його центру.

При створенні ліку Христа скульптор наслідує православному традицію, зокрема іконографію сюжету «Спас Нерукотворний». Ісуса зображено чоловіком середніх років, з довгим, укладеним одне до одного та розділеним прямим пробором, волоссям та хвилястою роздвоєною бородою. На чоло спадає невелике пасмо, яке є елементом зовнішності Христа, що реконструювалося іконописцями на основі однієї з головних контактних реліквій – Туринської плащаниці. У дійсності ж це мало б бути не пасмо, а кровопідтік від тернового вінця. Проте православні майстри, як правило, не зображували власне тернового вінця на голові Спасителя.

Пріоритет у написанні вінця належить католицьким художникам «з метою підсилити страждальницький вигляд Розп'ятого» [12; с. 93].

Похилена на праве плече голова, з закритими очима – ще одна іконографічна деталь, що підкреслює жертвний характер образу: закриті очі – нагадування про те, що Ісус поклав життя «за овець своїх». Відкриті ж очі – символ божественного безсмертя.

На відміну від католицької традиції, православні іконописці розкривають сцену розп'яття без натуралізму – опускається момент провисання тіла страченого, підігнуті ноги, мученицький вираз на його обличчі і т. д. І у своєму рельєфі С. Т. Коньонков не відійшов від надбань православного культового мистецтва, духу Давньоруських образів, де Христос бачився не просто Живим та Воскреслим, але Царем Слави, Царем Переможцем, Спасителем, що тримає у своїй обіймах весь світ [12]. Тип образу Христа, зображеного на даному рельєфі – «мертвий Ісус», що з'явився у X–XI ст. При роботі над ним скульптор не вдавася до реалізму та емоційної напруженості, властивим західноєвропейському канону сюжету, не відійшов від концепції величчя Ісуса, реалізуючи її у певних важливих деталях. Велика увага приділена тому, що Ісус зображений з розритими долонями («Він розкинув руки свої на хресті, щоб обійняти весь Всесвіт»).

Канонічним є змалювання Спасителя саме з пробитими долонями, хоча воно й не відповідає історичним реаліям. Цей факт можна пояснити тим, що у святоотецькому богослов'ї існує термін «кенозис», який позначає добровільне приниження Божества [15; с. 312]. Догматичне богослов'я вважає найвищою точкою кенозису Голгофу. Саме підкреслення думки про зухвалість та невдячність людства, яке розп'яло ті руки, що годували й поїли нужденних, зцілювали голодних, приносили благодать та взагалі тримали усе суще, поряд з підкресленням смиренності, добровільності кенозису, й були втілені іконописцями у цьому елементі. До того ж варто окремо зауважити, що на давніх зразках розп'яття це підкреслювалося ще більше за рахунок того, що розбійники, які були страчені поряд з Христом, зображувалися або з заведеними за спину руками, або прив'язаними до вертикальних стовпів. Звідси логічною є думка про розп'яття Сина Божого як найнижчу точку людського падіння. Саме усі ці богословські аспекти відобразив у своєму «Розп'ятті» майстер.

Таким чином, в створених С. Коньонковим образах втілено основні богословські ідеї православ'я, що реалізуються за ортодоксальним ізводом. Через канонічні елементи (чотири гвіздки, якими пробиті руки Хреста, відкриті долоні страченого, його закриті очі і т. д.) візуалізовано такі теологічні концепції православ'я, як Тринітарний догмат, єдність божественної і людської природи Христа, кенозис божества, його жертвність в ім'я спасіння людства. Даний факт підкреслює орієнтацію барельєфу на орто-

доксальною теологією та канонічне церковне мистецтво, що виокремлює пам'ятку з ряду сакральних творів межі ХІХ–ХХ ст., яким властиве більше тяжіння до західноєвропейського бачення сюжету. Вона цілком відповідає загальним настроям того часу, коли суспільство відчуває гостру необхідність у відновленні духовних цінностей та звертає свій погляд до власних витоків.

Висновки. Аналіз даної пам'ятки поза церковною традицією був би неповним й некоректним, оскільки залишає поза увагою ті стилістичні й пластичні аспекти, які нерозривно пов'язані з канонічними традиціями. Іконографічно барельєф повністю відповідає православному ізводу сюжету страти Ісуса Христа. Елемент композиції, який виходить за межі канонічної програми (шрифтова композиція), слугує для вираження певних богословських ідей, які не можливо виразити у техніці скульптурного рельєфу (ідея Фаворського світла).

Образний стрій «Розп'яття» формується за допомогою особливостей художньої мови, яка, в свою чергу підпорядковується творчій волі самого автора й тому теологічному базису, який закладався у дану роботу. Привалювання канонічного (оскільки пам'ятка включена у сакральний простір) частково пояснює відсутність у роботі яскраво вираженої індивідуальної художньої манери. Рельєф визначається досить високою ступінню стилізації, що свідчить про дійсно цілеспрямоване заглиблення митця у ідейну складову твору й відсунення роботи над індивідуальною художньою мовою на другий план.

Стилістично рельєф «Розп'яття» наслідує художні традиції візантійського та давньоруського мистецтва, синтезуючи їх елементами стилю модерн, що виявили себе у особливостях рішення пластичних задач. Це цілком відповідає еклектичному характеру неоруського стилю, у якому був зведений комплекс Спасо-Преображенської церкви. Саме включення рельєфу у загальний архітектурний ансамбль церкви відповідає основним ознакам зодчества епохи модерну, й підкреслює її еклектичність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. М. Канон візантійської ікони [Текст] / С. Абрамович – Чернівці : Рута, 2002. – 79 с.
2. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика, XI-XVII вв. [Текст] : научное издание / В. В. Бычков. – М.: Мысль, 1992. – 637 с.
3. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV- XV веков [Текст] / Г. К. Вагнер. – М.: Искусство, 1980. – 266 с.

4. Демерс О. Цифровое текстурирование и живопись [Текст]: Digital texturing & painting / Оуэн Демерс. – К.: Вильямс, 2002. – С. 27-70.
5. Кеменов В. С. Коненков [Текст] / В. С. Кеменов // Художественное наследие и современность: От Леонардо да Винчи до Рокуэлла Кента [Текст]: сборник статей / В. С. Кеменов. Ред. А. А. Вишневский; Худож. А. Г. Свердлов. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 272 с.
6. Колпакова Г. С. Искусство Византии [Текст] : ранний и средний периоды / Г. С. Колпакова. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – 524 с.
7. Коненков С. Т. Воспоминания. Статьи. Письма [Текст] : в 2-х кн. / С. Т. Коненков. – М.: Изобразит. искусство, 1984 – Кн. 1.: Мой век. – 1984. – 277 с.
8. Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля [Текст] / А. Ф. Лосев// Вопросы эстетики, Выпуск 6. – М.: 1964. – С. 351-399.
9. Мельник А. А. Основные закономерности построения скульптурного рельефа [Текст] / А. А. Мельник. – М.: Высш. шк., 1985. – 112 с.
10. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века [Текст] / М. Г. Неклюдова. – М. : Искусство, 1991. – 305 с.
11. Панов П. В. Утраченная жемчужина Мурафского шляха [Текст] / П. Панов// Культурна спадщина Слобожанщини: Збірка наукових статей за матеріалами міжнародної наукової конференції «П'яті Слобожанські читання», Секція «Музейна справа та охорона культурної спадщини». – Х.: Курсор, 2003. – С. 47-54.
12. Припачкин И. А. Иконография Господа Иисуса Христа [Текст] / И. А. Припачкин. – М.: Паломникъ, 2001.– 223 с.
13. Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы [Текст] / А. Г. Ромм. – М. : Искусство, 1953. – 207 с.
14. Титов Н. В. Иконопись как объект эстетического анализа (к истории проблемы) [Текст] / Н. В. Титов // Наука і культура: Вісник ХДУ. – Харків, 1998. – С. 152-154.
15. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. [Текст] : антология. – М.: Прогресс, 1993. – 400 с. – (Сокровищница русской религиозно-философской мысли).
16. Шудрик І. О. Наталівка – перлина Слобідської України [Текст] / Шудрик І. О. // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво: Збірка наукових статей. – Х.: Курсор, 2004. – С. 15-33.

Ю. Ю. Полякова

**Морис Норвид — художественный руководитель
Харьковского государственного еврейского театра
(1928–1933)**

Харьковский государственный еврейский театр был создан в 1925 году, и первые три сезона его художественным руководителем был режиссер Эфраим Лойтер. К 1928 году в репертуаре театра значились такие пьесы, как «Ин брен» («В огне») М. Даниэля, «Цвей Кунилемлех» по А. Гольдфадену, «Койменкерер» («Трубочист») И. Фефера и И. Фиделя, «Загмук» А. Глебова, «Розита» А. Глобы, «Балотойвес» («Благодетели») М. Мойхер-Сфорима, «Юнген» («Парни») Э. Финиберга и др. Театр обслуживал попеременно Одессу и Харьков, кроме этого много гастролировал по Украине. Окончание сезона 1927–28 гг. совпало с проходившим в Харькове в мае 1928 года Вторым съездом работников еврейской культуры и просвещения [13, с. 33]. Участникам съезда были показаны спектакли «Балтовейс» («Благодетели») и «Койменкерер» («Трубочист»), получившие резко негативные оценки (после чего спектакль «Благодетели» был снят с репертуара). При этом оценки давались, естественно, от лица пролетарского зрителя. Участники съезда призвали театр взять курс на воплощение произведений современных еврейских авторов. В результате Эфраим Лойтер был снят с поста руководителя театром, причем одной из причин его отстранения стало обвинение в пристрастии к дореволюционной еврейской драматургии. Но дело было еще и в том, что Харьковский ГОСЕТ так или иначе равнялся на достижения московского ГОСЕТа и его режиссера Александра Грановского. А после того, как в 1928 году Грановский не вернулся в Союз после зарубежных гастролей театра, в печати началась компания развенчания режиссера. Рикошетом это ударило и по Лойтеру, который некоторое время работал под началом Грановского и, несомненно, находился под его влиянием.

Театр возглавил Морис Норвид (1895–1964), до этого работавший очередным режиссером и поставивший во время пребывания театра в Одессе в 1926 году спектакль «Ристократн» («Аристократы») по Шолом-Алейхему. В харьковской прессе не было рецензий на эту работу, и мы можем судить о ней только по интервью, которое Норвид дал одесскому

журналу «Театр. Клуб. Кино» [22, с. 13]. Из него мы узнаем, что зрители увидели музыкально-сатирическую комедию по мотивам произведений Шолом-Алейхема на тему взаимоотношений «верхов» и «низов». Норвид в своем интервью сказал: *«Пьеса смонтирована на три акта, в которых первые два распадаются каждый на три части; в третьем же акте, для наибольшего выявления нарастания темпа, использован кадровый принцип кинематографии. Каждый акт технически построен без перерыва в игре, так как конец одной части акта с началом другой части связан сценическим действием»*. Режиссер использовал в этом спектакле приемы кинематографа. Мы увидим, что эти приемы будут активно использоваться и в дальнейших работах М. Норвида, находившегося под влиянием творчества В. Мейерхольда.

Как и многие режиссеры, Морис Александрович Норвид начинал как актер и в начале 20-х годов был актером Государственного еврейского камерного театра в Москве [11, с. 429.]. Затем Норвид руководил Одесской еврейской драматической студией (некоторые ее участники пришли вслед за ним в Харьковский ГОСЕТ). В 1928 году в труппу также влились 8 участников студии «Ройте блитн» («Красное цветение») из Белой Церкви, в частности молодая актриса Шая Патлах. Среди вновь принятой молодежи были такие талантливые исполнители, как актриса-травести Нюся Шейнфельд, вскоре ставшая играть ведущие детские роли, Лена Сигаловская, Рохеле Паскевич, острохарактерная Женя Магазанник, Роза Грин, Соня Пемова, Исаак Томбак, Семен Бидер. Вторым режиссером стал Самуил Марголин.

Началу зимнего сезона 1928/29 годов было предпослано несколько статей в харьковской прессе. В июле «Харьковский пролетарий» писал о том, что ГОСЕТ УССР ведет переговоры с артистами московского театра «Габима» об их работе в Харькове. В заметке упоминались и предполагаемые премьеры ГОСЕТа: «Блут» («Кровь») Б. Оршанского, «Американер гетер» («Американские боги» по Синклеру), «Дер бесерер менш» («Лучший человек») В. Газенклевера, «Заговор чувств» Ю. Олеши (режиссура театра Е. Вахтангова). Из ранее поставленного в репертуар вошли: «Юнген», «Цвай Кунилемлех» («Два Кунилемеля») по Гольдфадену, «Бабеф» М. Левидова, «Выстрел» и «Ин голдене медине» по Д. Лондону. Открытие сезона было намечено на 5 октября, предполагалось показать зрителям социальную мелодраму «Американские боги» в постановке М. Норвида. Второй режиссер, С. Марголин, работал над комедией-буфф «Дер бесерер менш» («Лучший человек») Газенклевера в оформлении Шифрина. Музыка к этим двум спектаклям писал М. Мильнер. Труппа собиралась работать в Харькове до 23 января, затем должна была отправиться в Одессу и, возможно, в Киев [19]. Кроме Норвида и Марголина на зимний сезон 1928–29 гг. были приглашены на постановки В. С. Смышляев и Л. И. Клещев [21].

Еще одна статья, напечатанная в газете «Вісті ВУЦВК» в сентябре, вскользь сообщала, что театр сменил художественного руководителя (без указания причин). Зимний сезон 1928-29 годов начался 5 октября 1928 года. Заведующим музыкальной частью театра был назначен композитор М. А. Мильнер. Приглашены художники – Е. Магнер, Э. Мандельберг, А. Тышлер, Н. Шифрин, А. Петрицкий. Планировалось поставить 5 пьес («Американские боги» по Синклеру, «Лучший человек» Газенклевера, «Любовь и дым» Днепровского, «Суламифь» Квитко, «Кровь» Оршанского). Возобновлены «Бабеф» Мих. Левидова, «Загмук» Глебова, «В стране золота» по Д. Лондону, «Аристократы» («Ристократн») по Шолом-Алейхему, «Два Кунелемеля» по Гольдфадену. К открытию сезона заканчивается капитальный ремонт помещения театра [7].

Сезон открылся драмой «Американер гетер» («Американские боги»). Она была написана Давидом Гофштейном по двум романам Эптона Синклера («История одного миллионера», «Король Уголь»). Это была первая постановка Мориса Норvida в качестве главного режиссера. Оформил спектакль Александр Тышлер. Музыку написал Мойше Мильнер. Тема постановки – капиталистическая машина, беспощадно перемалывающая человека. Создатели спектакля стремились передать в ритмах спектакля ритмы современной Америки, свое представление о ней. В главных ролях были заняты Рая Кулик-Терновская, А. Сонц, Ф. Заславский, Г. Тарпе, Л. Парчев, И. Израэль [12]. Театральный критик газеты «Харьковский пролетарий» М. Романовский отмечал слабость пьесы, в которой классовая борьба шахтеров перебивалась мотивами кровосмешения (американский миллионер влюбляется в собственную дочь). О самой постановке Романовский писал: *«Основная заслуга режиссера Норvida – цельность спектакля, хорошая его эмоциональная зарядка, продуманность. Особенно хорошо, из отдельных сцен, сделана качка на море. Качка эта передана на неподвижном оформлении яхты исключительно движением актеров. Кстати сказать, она очень тонко символизирует те социальные колебания «почвы», какие испытывает сейчас мир. Несколько слабее конец с поднимающейся водой, технически не совсем слаженный и какой-то недоработанный»*. Критик отмечает также сценографию Тышлера: *«Очень хорош сияющий жестяной Нью-Йорк, хотя он и давит сцену. Превосходная яхта. Хуже – шахты. Слишком сладки. Мягкая красочность костюмов, изящество некоторых деталей (стол Вандербильда), отличное освещение – также должны быть отмечены. Не совсем удачен бал у Вандербильда (скорее – выставка на окнах модного магазина)»* Романовский бегло пишет об актерских работах: *«Актерский состав весьма крепок за исключением уж слишком шаблонных и плохих ролей (роли Катона, Джо Смита и т.д.). Яроч, силен Демпестер у Тарло. Женственно и убедительно проводит свою роль многообещающей девицы Кулик-*

Терновская. Хороши также Вандербильд Заславского и Уотерман Парчева» [24]. Критик газеты «Вісті ВУЦВК» отмечал: «Вистава, що нею театр відкриває сезон, майже завжди має програмний характер, у значній мірі визначає лице того чи іншого колективу, його ідеологічну установку, його стиль і художні можливості». Критик верно заметил, что эта постановка означала, что новый главный режиссер пытается изменить курс театра: «...Державний єврейський театр узав правильний курс на світовий репертуар, на гостро-сучасний і соціально-значний драматургічний матеріал». Критик отмечал, что сценография перенасыщена конструкциями, световыми эффектами. Она призвана воплотить существующее в то время представление об Америке: небоскребы, машины, бешеный ритм жизни. Но обыгрывать придуманные художником конструкции оказалось нелегко: «Хмародряпи, відокремлені один від одного вузькими проходами, сковують актора, не дають йому розгорнутися». Критик отмечает прекрасную режиссуру массовых сцен. Хорошо справился с ролью Фай Заславский, игравший роль капиталиста Вандербильда: «Дуже вдячна зовнішність, палкий темперамент, тонке почування ролі – отакі основні риси художнього образу Заславського. В особі Заславського театр зробив велике придбання» [6].

В октябре прошла встреча актеров и режиссеров театра с рабочим зрителем. При этом лейтмотивом большинства выступлений было требование постановок «из советского быта, которые были бы всем близки и понятны» [18].

Итак, с самого начала своей деятельности на посту главного режиссера Норвид взял курс на отражение на сцене насущных проблем современности, а также истории революционного движения, участия еврейского народа в освободительной борьбе и строительстве социализма. При этом ушла на второй план и даже почти совсем исчезла национальная еврейская проблематика, намеченная еще в пьесах основателя еврейского театра Гольдфадена (проблемы родины и эмиграции, отношение к сионистскому движению, к ассимиляции и т. д., которые по-прежнему волновали значительную часть еврейского населения). Но наряду с пьесами советских драматургов в репертуаре появлялись такие постановки, как «Дер бесерер менш» («Лучший человек», 1928) по комедии немецкого драматурга Вальтера Газенклевера «Делец» (режиссер С. Марголин), музыкальная комедия «Розита» А. Глобы (режиссер Захар Вин, 1926) и драма «Ин дер голдене медине» («В золотой стране», 1926), поставленная по пьесе Д. Лондона «Волчьи души» режиссером Ф. Лопатинским, затрагивающие прежде всего тему разоблачения «загнивающего» буржуазного общества. И в следующем сезоне в репертуаре театра появилась пьеса сходной проблематики – «Гедекте корт» («Бытые карты») харьковского драматурга Мойше Пинчевского. По мнению актера ГОСЕТа и авто-

ра книги о нем Моисея Лоева, обращение театра к подобным, далеко не первоклассным, пьесам не случайно. И дело было не только в нехватке современных еврейских пьес и стремлении «разоблачить» капиталистический мир с его «деградирующим» семейным укладом. Лоев объясняет: *«На самом же деле эти постановки были отдушиной для актеров, возможностью раскрепоститься от того, что немного позже станет называться «социалистическим реализмом», от ура-патриотических сцен и жеваных-пережеванных монологов во славу партии и родины»* [13, с. 31]. Как известно, в то время для успешного функционирования любого театрального коллектива было необходимо балансирование между требованиями идеологии и стремлением добиться успеха у публики, а значит, улучшить собственное финансовое положение. В других театрах в качестве противовеса требованиям идеологии, как правило, ставили отечественную и зарубежную классику. В еврейском театре классика сводилась к Шолом-Алейхему и Сфориму (правда, позднее, в 1932 году, здесь был поставлен «Мещанин во дворянстве» Мольера). Большой пласт дореволюционной драматургии (от А. Гольдфадена до Я. Гордина) подчеркнуто отвергался, поскольку новый революционный еврейский театр должен был отмежевываться от репертуара и приемов игры странствующих еврейских трупп. В конечном итоге, именно попытка творчески использовать творческое наследие прошлого привела к смещению Э. Лойтера с должности главного режиссера. И новый главный режиссер Норвид тоже оказался меж двух огней: с одной стороны от него требовали постановки современных революционных пьес, с другой – публика, состоявшая в основном из мелких ремесленников и служащих среднего звена, хотела видеть если не милую зрительскому сердцу традиционную еврейскую оперетту, то хотя бы что-то похожее на популярные заграничные фильмы. Именно поэтому появилась в репертуаре «Розита» А. Глобы, использовавшего сценарий фильма с Мэри Пикфорд.

В это время в газете «Вісті ВУЦВК» появляется статья о совещании еврейских писателей, на котором был поднят вопрос о репертуарном кризисе, о том, что театры вынуждены обращаться к 3-4 еврейским классикам и им приходится ставить Гордина на потребу мещанским вкусам. А современные драматурги обращаются почему-то в основном к предреволюционным временам, и ни Октябрь, ни современная жизнь еврейского местечка, ни быт колонистов Крыма и Биробиджана не находят отражения в пьесах [15].

Несмотря на положительные отзывы критики, проведенное в январе 1929 года обследование еврейского театра выявило его тяжелое финансовое положение и невозможность закончить сезон без дефицита. Решено было просить у Облесполкома дополнительную субсидию в 5 тыс. рублей и увеличения дотации Наркомпроса до 5 тыс. рублей, и срочно

решать вопрос о гастролях в Одессу (где театр пользовался большей популярностью, чем в Харькове) [17].

Гастроли в Одессе театр начались 6 февраля 1929 года, а закончатся 1 апреля. Театр показал публике спектакли «Американер гетер», «Дер бессерер менш», «Коймеркерер» и «Цвай Кунилемпех», тепло принятые одесскими зрителями.

15 марта 1929 года в Одессе зрители увидели обнавленную постановку Норвида – «Ристократн» («Аристократы») по Шолом-Алейхему. По свидетельству М. Лоева, поэт Б. Оршанский заметил, *«что в спектакле ощущается дыхание театра Грановского (имеется в виду Московский ГОСЕТ), но есть и ряд оригинальных находок. Норвид, например, очень удачно сочетал кинематографические «наплывы» с живыми людьми, интересно истолковал сущность, характер, повадки действующих лиц – и, вообще, спектакль смотрелся легко, свободно. Правда, сам по себе текст пьесы уже достаточно приелся, да и коллаж составлен не очень удачно, так что напрасно молодой режиссер взял его для своей первой постановки в театре»* [13, с. 24–25] (как видно, Оршанский не был большим почитателем классического наследия...).

Деятельность художественного руководителя, разумеется, не исчерпывалась постановкой собственных пьес. Так, возможно под влиянием «Режлаба» Л. Курбаса, в 1929 г. в Харьковском Государственном еврейском театре Норвид также создает режиссерскую лабораторию. Молодые режиссеры «Березиля», ученики Леся Курбаса, активно сотрудничали с Харьковским ГОСЕТом: на еврейской сцене ими были поставлены такие спектакли, как «Ин голдене медине» («В золотой стране») по пьесе Д. Лондона «Волчьи души» (реж. Ф. Лопатинский, 1926), водевиль «3/4 человека» Петрова-Соколовского (реж. Б. Балабан), «Мещанин во дворянстве» Мольера (реж. В. Скляренко, 1932) с блестящей работой А. Нугера в роли прислужника Ковьяеля. Среди ее участников были ведущие актеры Аркадий Нугер и Фай Заславский, поставившие спектакль «Гедектен кортн» («Битые карты»), а также Даниэль Стрижевский, Изя Израэль (Израиль Сапожников), Арон Мерензон, Ешуа Любомирский (он позднее стал театроведом, работал в Киевском кабинете Еврейской культуры АН УССР, читал лекции на еврейском факультете Киевского театрального института), Хаим Файмушевич, М. Володарский и др. В частности, спектакль «Гедектен кортн» был попыткой поставить модное тогда на Западе, но советское по содержанию, ревю, *«созданное для развлечения зрителя, и в то же время мобилизующее его на борьбу с классовым врагом и выполнение пятилетнего плана»* [13, с. 31]. Кроме того, актеры в нем могли сполна проявить свои музыкальные и пластические способности (поскольку с самого начала театр строился как музыкально-драматический, вокал и хореография занимали в его работе важное место). Первые два акта

показывали упадок буржуазного общества, а в третьем раскрывался трудовой энтузиазм советских людей (третий акт был значительно слабее). Общая композиция спектакля принадлежала режиссеру и балетмейстеру Николаю Фореггеру, который в 1929 году был приглашен для постановки театрализованных программ в только что созданный в Харькове еврейский театр малых форм «Гезкульт».

Молодежь занималась экспериментами, а главный режиссер твердо проводил намеченную линию: в 1929 году зрители увидели драму «Гирш Леккерт» А. Кушнирева, посвященную событиям начала XX века (покушение портного-революционера Гирша Леккерта на виленского губернатора фон Валя). Пьеса Кушнирева была написана в стихах, что создавало определенные трудности при постановке. М. Эвенлев писал в развернутой рецензии на спектакль: *«Треба було розшифрувати, конкретизувати трохи символічну, сценічно-розпливчату поему Кушнірєва. Треба було подати вірші з кону так, щоб вони звучали реальними. Не збитись на деклямацію, на фальшивий патос, на холодне позування – з одного боку, на голе побутівництво – з другого»*. Автор рецензии полагает, что режиссер Норвид сумел не только сберечь общий историко-героический стиль поэмы, но и придать ей максимально-конкретную сценически-убедительную форму, понятную массовому зрителю. Сцены избиения арестованных в тюрьме, допрос у жандармского полковника поражают своей художественной простотой. Хотя иногда режиссер впадает в дешевый гротеск (сцена в цирке) или излишний натурализм (сцена на улице). Критик отмечает некоторые актерские работы. Тарло сыграл губернатора фон Валя показав почти символ, *«скульптурный образ самодержавия»*. Выразительно показал Заславский простого и бесстрашного революционера Леккерта, наделив его особым глуховатым тембр голоса и четкой мимикой. Ада Сонц точно и верно изобразила энтузиастку-сионистку Шейку, Рая Кулик-Тарновская интересно сыграла зубатовку Соню Шерешевскую, Изя Изразель показал полицмейстер несколько карикатурно. Отдельно отмечает музыку: *«Заслуговує на похвалу прекрасна музика Мільнера, якому вдалося в звуках передати конвульсивний, поривний темп епохи, відбити в мелодії і героїзм, і фізичні муки та підле насильство, підкреслити і доповнити драматургічний і режисерський намір»* [8, с. 80]. Отмечает и оригинальную двухплановую декорацию Л. Кроля, которая удачно обыгрывается на протяжении спектакля. Заметим, что в спектакле «Гирш Леккерт» была занята в основном молодежь, для которой спектакль считался отчетным. В историю театра вошли работы Фая Заславского в роли Гирша Леккерта и Генриха Тарло в роли генерал-губернатора Вильно фон Валя.

В августе 1929 года появилась статья, посвященная планам будущего зимнего сезона, который должен был начаться 1 октября. Сцена театра была переоборудована с учетом последних достижений театральной тех-

ники, в партере были установлены откидные кресла. А в фойе устроили «красный уголок» для зрителей, где будут помещены эскизы оформления, макеты и альбомы с фотографиями. Планировалось показать зрителям новые спектакли: «Барг аруф!» («В гору») Зинаиды Чалой (реж. М. Норвид), «Ди лецте» («Последние») Л. Резника (режиссер Марголин), «Блуд» («Кровь») Б. Оршанского, посвященный революции 1905 г. в Польше (режиссер Винер), ревю «Шлек» Фефера и Финиберга, «Вильд флейш» («Нарост») А. Кушнирова, «Фун лецтен ярид» («С последней ярмарки») П. Гиршбейна (о переселении евреев в сельскую местность). Открывается сезон пьесой Кушнирова «Гирш Лекерт». Из старого репертуара будут идти «Шабсе Цви» по Шолому Ашу, «Загмук» А. Глебова, «Юнген» Э. Финиберга, «Американер гетер» по Синклеру и «Дер бесерер менш» Газенклевера. В качестве главного художника приглашен В. Рифтин (оформит «Гору») и Руди (на спектакль «Блут»). В театре будут работать также А. Петрицкий, А. Тышлер, А. Мандельберг. Музыку ко всем спектаклям будет писать М. Мильнер. В качестве режиссера театр собирается пригласить также Нохима Лойтера (брата Э. Лойтера). В худсовет театра, который увеличился до 70 человек, вошли также представители крупнейших харьковских заводов. Худсоветы будут заседать на предприятиях (17 августа на Тиняковке был утвержден план работы театра). Актеры будут выступать на предприятиях в обеденный перерыв. В марте 1930 года театр закончит сезон и выедет на гастроли в Днепропетровск (на два месяца), в мае будет работать в Полтаве, летом – в Виннице, Житомире и Бердичеве [9]. На самом деле ремонт был далек от завершения, и сезон мог начаться в лучшем случае в ноябре [16].

Сезон 1929-30 годов из-за затянувшегося переоборудования сцены начался в помещении театра только 15 декабря (до этого театр выступал в клубах и на предприятиях) [25, с. 82]. Норвид усиленно готовил к выпуску премьеру – спектакль «Барг аруф» («В гору») по пьесе З. Чалой, переведенной на идиш (до этого он уже шел в Московском ГОСЕТе) [13, с. 36]. Действие пьесы происходит на одной из шахт Донбасса, где разворачивается борьба с вредителями-спецами. Критик писал: *«Большая заслуга ГОСЕТа в том и заключается, что из бледной, схематичной пьесы он сделал яркий, талантливый спектакль, в котором бьется пульс современности, в котором малоправдоподобные у автора образы приобрели, во всяком случае, художественную убедительность»*. По мнению М. Романовского, режиссер Норвид поставил пьесу в стиле *«красочного и немного мрачного гротеска, в котором ГОСЕТ особенно силен»*. Критик отмечает прием «сжимания» действия (как в мейерхольдовском «Ревизоре»). Эпизод «сжимается» и подается на небольшой площадке, на черном фоне (художник Рывтин). Из исполнителей отмечает А. Мерензона (Фокин), Р. Кулик-Терновскую (Виргиния), А. Сонц (Настя),

Л. Парчева (Леонов), А. Нугера (Труба). *«Нельзя сказать, чтобы актеры вполне победили авторские недостатки своих ролей, но все же – это хорошая, яркая игра»*. У Мерензона – *«глубокий, трагический гротеск, от которого веет жутью»*. У Кулик-Терновской в роли Виргинии *«много тонкости и изящества, много своеобразного и нового психологизма»* [23]. Моисей Лоев в своей книге особенно отмечает Аду Сонц, исполнившую роль «шахтерки» Насти. Настя, бывшая работница шахты, любящая выпить, погулять, легкомысленная, в исполнении Ады Сонц становилась симпатичной. Это – просто молодая задиристая девчушка, не очень задумывающаяся над тем, как она живет, жизнерадостная, совестливая. У нее была фасонистая походка, характерный смешок и привычка играть гребнем. Мы видим, что театр всячески пытался сгладить недостатки пьесы З. Чалой, но в целом ситуация с современным репертуаром была сложной. К сожалению, еврейская советская драматургия испытала на себе все те признаки кризиса, которые были присущи советской драматургии в целом. В статье Любомирского «Єврейська радянська драматургія» [14] откровенно описывалось низкое качество драматургической продукции, из-за чего ведущие театры страны поневоле возвращались к проверенному репертуару – пьесам Гордина, Гольдфадена, Шолом-Алейхема. Он пишет: *«В Харківському Державному єврейському театрі жодна з п'єс нової радянської єврейської драматургії не втрималася на сцені, тоді як уже давно зняту з репертуару гольдфаденську «Цвей кунилемпех» довелося поновити»* [14, с.49].

Между тем, театр продолжал пробовать себя в разных жанрах. Так, в 1930 году в журнале «Советский театр» появилась заметка о постановке на сцене театра политического обозрения «Шлек» А. Фефера и Э. Фининберга. Обозрение представляло собой политический памфлет, в котором изображались в сатирических красках внешние и внутренние враги СССР. При этом опытный режиссер Н. Фореггер использовал не формы западного ревю, а приемы народного площадного театра. Оформление художника Е. Мандельберга, музыка Мильнера [2].

В 1930 году в разделе «Хроника» журнала «Радянський театр» появилась заметка, в которой говорилось, что, несмотря на то, что театр начал сезон на два месяца позже, несмотря на маленькие ставки и другие обстоятельства, театр показал четыре премьеры («Гирш Леккерт», «Барг Аруф», «Ди лецте» («Последние»), «Блут» («Кровь»). О репертуаре сказано: *«Весь репертуар державного єврейського театру УСРР відбиває сьогоднішній й вчорашній день. Сьогоднішній день – виявляється у всіх питаннях, що цікавлять і хвилюють робітничого глядача саме сьогодні, вчорашній – в показі героїчних п'єс, історико-революційного змісту, що виховує глядача»* [1]. Таким образом, в плане идеологической выдержанности репертуара театр, вызвавший на соцсоревнование московский

ГОСЕТ, оказался победителем. Имелся в виду отказ от традиционной еврейской драматургии и преобладание в репертуаре пьес современных драматургов. Но при этом, правда, отмечалось, что в художественном плане театр пока отстаёт. Худсовет расширен до 60 членов. Создана специальная программа, с которой актеры выступают на предприятиях. Театр показывал свои работы также в колхозе «Красные зори» и в первой детской колонии в Карачевке.

10 марта 1930 года театр выехал на гастроли по Украине. На страницах журнала «Радянський театр» появилась заметка, из которой видно, что во время гастролей были показаны такие спектакли, как «Фун летцт ярид» Гиршбейна, ревю «Шлек» И. Фефера и Э. Финниберга. Намечено также восстановить постановки «Загмук», «Дер бесерер менш», «Американер гетер» и некоторые другие спектакли. Отмечалось, что если на втором съезде еврейских культиработников театр ругали, то теперь уже никто не сомневался в его достижениях: по мнению автора заметки, партийная и комсомольская организация поставила работу «на правильные рельсы» [1]. В 1931 году этот же журнал поместил краткий обзор деятельности театра за первые пять лет его существования. Автор четко вычленяет два периода деятельности театра. Первый (1926-29 гг.) – «*період пошуку форм і художнього обличчя театру: театр пробує свої сили на всі театральні жанри – від трагедії до водевіля*». Второй – период реконструкции: «*театр рішуче став на шлях допомоги трудящим у здійсненні великих завдань нашої п'ятирічки, одночасно викристалізовуючи своє художнє обличчя, свій стиль*» [20]. Автор видит главную заслугу театра в освобождении от традиций старого еврейского театра: «*Йому першому на Україні судилося стати на боротьбу з численними єврейськими колективами, що мандруючи по Україні, прищеплювали трудящим нездорові смаки, отруювали мозок трудящих різними халтурними постановками, із завязяттям він повів з ними жорстоку боротьбу, що закінчилася цілковитою його перемогою*» [20]. Сходную позицию занимал и М. Видгоф, автор статьи о театре в первом номере журнала «Театральна декада» за 1931 год. Видгоф полагает, что, хотя назначение Норвида художественным руководителем театра следует рассматривать как положительное явление, за пять лет существования театр так и не обрел художественного лица. Критик предлагает делать ставку на талантливую молодежь, на счету которой – ряд удачных постановок (режиссер Изразель ставит пьесу «Юлис» М. Даниэля). На очереди – «Роман Цат» М. Альбертона и «Энергия» А. Когана [3]. Здесь же помещена и рецензия на пьесу «Юлис» М. Даниэля. Это – инсценировка одноименного романа Даниэля. В основу ее положены реальные эпизоды борьбы виленских пролетариев против польского легиона в 1918 году. Партизанский отряд во главе с Ханой Богданович спешит на помощь большевикам. Им надо продержаться всего четыре дня. Партиза-

ны опаздывают: чтобы не сдаться врагу, горстка большевиков вместе с их вожаком Юлисом кончает жизнь самоубийством. По мнению критика (рецензия вышла без подписи), удачными были работы Заславского, Сонц, Стрижевского, Тарло, Парчева (Марат). С точки зрения режиссуры слабыми оказались эпизоды с партизанами, кроме того, слишком трафаретно и шаржировано показаны бундовцы [26].

Последние два сезона ГОСЕТ по-прежнему уделял основное внимание современной драматургии. В репертуар театра входили спектакли «Гирш Леккерт», «Кадры» И. Микитенко, «Роман Цат» М. Альбертона, «На Западе бой» по пьесе В. Вишневского (последние два – в постановке М. Норвида), «Юлиус» М. Даниэля [10]. Были намечены к постановке «Так было» («Рекруты») Аксенфельда в переработке Резника (реж. А. И. Рубин, Московский театр им. МОСПС), «Искатели золота» Шолом-Алейхема, «Шилер и хлеб» Даниэля (реж. Н. Петров, Харьковский русский драматический театр), «Мещанин во дворянстве» Мольера (перевод Д. Гохштейна, режиссер В. Спяренко), «Бастилия Божьей матери» И. Микитенко (перевод И. Фефера). Предполагалось обновить некоторые старые спектакли: «На Западе бой» В. Вишневского, «Цвей Кунилемпех» А. Гольдфадена, «Кадры» И. Микитенко, «Гирш Леккерт» А. Кушнирова, «Юлиус» Даниэля и др. [5]. Мы видим, что театр постепенно расширял свой репертуар за счет введения в него произведений еврейской и мировой классики, обращения к современной русской и украинской драматургии. Возможно, эти попытки дали бы плодотворные результаты, если бы театр и дальше продолжал работать в Харькове под руководством М. Норвида.

В 1933 году столицей Украины стал Киев. Театральная жизнь Харькова в связи с этим претерпела важные изменения, что отразилось и на существовании еврейских театров: *«На базі харківського і київського єврейських театрів Наркомос утворює всеукраїнський державний єврейський драматичний театр. Директором нового театру призначено т. Є. Гарника, його заступником т. С. Вайсмана, художнім керівником т. Вершилова. Найближчих днів театр починає підготівні роботи до відкриття свого першого сезону»* [4]

После перевода ГОСЕТа в Киев и объединения его с Киевским государственным еврейским театром, Морис Норвид некоторое время работал в харьковском еврейском театре «Гезкульт», который постепенно переходил от агитационных постановок малых форм к полномасштабным спектаклям. В 1937 г. поставил в Биробиджанском государственном еврейском театре им. Л. Кагановича два спектакля. К 20-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции театр показал пьесу Переца Маркиша «Семья Овадис» (в обработке московского режиссера Мориса Норвида, которого пригласили в театр на две постановки). «Семья Овадис» и вторая постановка «Очная ставка» братьев Тур и Л. Шейнина име-

ла большой успех у биробиджанских зрителей. В конце 30-х годов Норвид был художественным руководителем Киевского еврейского театра юного зрителя, где поставил такие спектакли, как «200 000» по Шолом-Алейхему, «Кантоницы» Ф. Сито и Х. Шмаина. После Великой Отечественной войны режиссер работал в Новомосковском драматическом театре.

Но годы, отданные им Харьковскому государственному еврейскому театру, были по-своему плодотворными и помогли коллективу расширить проблематику спектаклей и воспитать новое поколение молодых актеров и режиссеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. В державному єврейському театрі // Рад. театр. – 1930. – №1-2. – С. 108–109.
2. В молодом театре : Политическое обозрение на сцене Госета Украины // Сов. театр. – 1930. – № 3-4. – С. 17.
3. Відгоф М. На нових шляхах : Ширше дорогу молодняку / М. Відгоф // Театр. декада. – 1931. – №1 (листоп.). – С. 7–8.
4. Всеукраїнський державний єврейський драматичний театр // Комуніст. – К., 1934. – 18 серп.
5. Державний єврейський театр // Театр. декада. – Х., 1933. – С. 3, 25–26.
6. Державний єврейський театр : «Американські боги» // Вісті ВУЦВК. – 1928. – 13 жовт. – Підпис: М. Павл.
7. Державний єврейський театр у 1928-29 році // Вісті ВУЦВК. – 1928. – 19 верес. – Підпис: М. Пав.
8. Евенлев М. Державний єврейський театр : «Гірш Леккерт» / М. Евенлев // Рад. театр. – 1929. – № 4–5. – С. 80
9. Єврейський державний театр // Комуніст. – 1929. – 29 серп.
10. Зимовий сезон Державного єврейського драматичного театру // Вісті ВУЦВК. – 1932. – 3 жовт.
11. Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство, 1919–1928 / В. В. Иванов. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2007. – 464 с.
12. К постановке «Американер Гетер» : бесѣда с режиссером М. Норвидом // Харьк. пролетарий. – 1930. – 9 окт.
13. Лоев М. Украденная муза : воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков – Киев – Черновцы, 1925–1950 / М. Лоев. – К. : Дух і літера, 2003. – 247 с.
14. Любомирський О. Єврейська радянська драматургія / О. Любомирський // За марксо-ленінську критику. – 1934. – №6. – С. 39–49.
15. На боротьбу з репертуарним голодом : Всесоюзна нарада євр. письменників //

Вісті ВУЦВК. – 1928. – 21 листоп. – Підпис: М. Е.

16. Не припустити зриву театрального сезону // Комуніст. – 1929. – 24 верес.
17. Обслідування Державного Єврейського театру // Вісті ВУЦВК. – 1929. – 17 січ.
18. Первая встреча Гос. еврейского театра с широким рабочим активом // Харьк. пролетарий. – 1928. – 27 окт.
19. Предстоящий сезон в ГОСЕТе УССР // Харьк. пролетарий. – 1928. – 27 июля.
20. П'ятирічний ювілей творчої роботи Держ. єврейськ. театру // Рад. театр. – 1931. – №1-2. – С. 98.
21. Режиссура в ГОСЕТе УССР // Харьк. пролетарий. – 1928. – 1 авг.
22. «Ристократн» в ГОСЕТЕ : (беседа с М. А. Норвидом) // Театр. Клуб. Кино. – 1926. – № 17. – С. 13.
23. Романовский М. Государственный еврейский театр : «Барг Аруф» («В гору») / М. Романовский // Харьк. пролетарий. – 1930. – 10 янв.
24. Романовский М. Открытие Еврейского государственного театра: «Американер Гетер» («Американские боги») / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1928. – 12 окт.
25. Хроніка : Єврейський держтеатр // Рад. театр. – 1929. – № 4–5. – С. 82.
26. «Юліс» // Театральна декада. – 1931. – № 1 (листоп.). – С. 12–13.

Ю. Ю. Полякова

**ДРАМА М. СТАРИЦЬКОГО «ТАЛАН»
НА СЦЕНІ ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА
(ДРУГА РЕДАКЦІЯ ВИСТАВИ)**

Драма Михайла Старицького «Талан» була написана в 1893 р. і стала своєрідним підсумком десятирічного перебування автора на чолі української професійної трупи. В ній драматург реалістично, а інколи й безпощадно, відобразив типові риси характерів, настрої діячів української сцени, морально-етичну атмосферу за лаштунками, в середині трупи і коло неї. Про те, що зображені ситуації були досить типовими, свідчить і зв'язок драми з п'єсою О. М. Островського «Таланти и поклонники»: між деякими персонажами обох п'єс можна провести певні паралелі (Негіна – Лучицька, Великатов – Квітка, Смеляська – Квятковська, Нароков–Безродний та ін.). В якійсь мірі драма Старицького є своєрідним продовженням комедії Островського: вона ніби показує один з варіантів того, що могло статися з Негіною після її одруження з Великатовим. Але, на відміну від Островського, Старицький написав твір, в якому, передусім, відображене свідоме віддане служіння української інтелігенції своєму народові. Головна героїня драми — талановита українська актриса Марія Іванівна Лучицька — відчуває не тільки покликання до сцени, бажання грати й мати успіх, але, не дивлячись на всі інтриги, невдачі кохання і тяжку хворобу, стверджує, що український театр «діло велике й чисте: воно наставляє на розум молоді, проводить високі думки» (дія друга, ява 10). Таким чином, драма «Талан» стала новим явищем в історії української драматургії, бо не тільки була чи не першим взірцем так званої «сюртучної» п'єси, але й показувала життя творчої інтелігенції, розкривала ставлення автора до театру як до рупору прогресивних ідей.

Харківський театр імені Т. Г. Шевченка звернувся до цієї п'єси в сезоні 1940/1941 рр. в зв'язку зі сторічним ювілеєм від дня народження Михайла Старицького. Мабуть, не випадково з усіх творів драматурга був вибраний саме той, де провідна актриса театру Валентина Чистякова мала грати інтелігентну жінку, актрису, близьку виконавиці за духом. Онука Старицького Ірина Стешенко, яка з 1922 р. працювала в театрі, передала колективу виконавців п'єсу «Талан» з архіву свого діда. Починав ставити виставу

Володимир Воронов, сценічне оформлення робив Володимир Греченко. Але, як пише у своїх спогадах Роман Черкашин, «невдовзі з'ясувалося, що молодому режисерові таке завдання не під силу» [7, с. 168]. П'єса Старицького, надмірно сентиментальна, дещо розтягнута, вимагала серйозної переробки та режисерського переосмислення. За сценічне втілення її взявся Леонтій Дубовик, у літературному редагуванні при скороченні тексту допомагала Ірина Стешенко. Треба зауважити, що драматургія театру корифеїв, зокрема Старицького, взагалі несе в собі значні елементи режисури. Він не тільки вказував в ремарках, як саме актор повинен втілювати ті чи інші почуття, але й детально описував їх у діалогах та монологів. Як свідчить примірник п'єси, що належав помічнику режисера вистави (зберігається в музеї театру імені Т. Г. Шевченка), саме такі фрагменти були вилучені режисером з тексту вистави, бо вони мали передаватися засобами акторської гри (бо жест, погляд, посмішка, мовчання можуть характеризувати стан людини не менш виразно, ніж слово). До того ж, у виставі акторська гра підтримується сценічним оформленням, звуковою та світловою партитурами, які мають формувати глядацьке сприйняття.

Складність режисерської та акторської праці над п'єсою полягала й в тому, що п'єса була присвячена М. К. Заньковецькій і відображала деякі риси інтимного життя великої актриси, яка нещодавно (в 1934 р.) пішла з життя. Безумовно, сучасники і подальші дослідники шукали і знаходили в персонажах драми портрети деяких відомих діячів української сцени. Театр свідомо уникав цього, зробивши виняток тільки для Юрія Безродного, якому у виконанні М. Кононенка були надані риси зовнішності самого Старицького. Але хоча Валентина Чистякова намагалася втілити узагальнену трагедію талановитої артистки, яка присвячує своє життя громадському служінню народів і терпить за це наругу, її Марія Лучицька, згідно з режисерським задумом, повинна була визвати асоціації з грою великої української актриси. Цей перегук підкреслювався й у сценічному оформленні: порталну рамку вистави прикрашав портрет Заньковецької у ролі Наймички, і саме в цій ролі виходила на сцену в першій дії Чистякова-Лучицька.

Незважаючи на переробки, Чистяковій заважала відверта мелодраматичність п'єси. Про це пише в своїй книзі «Валентина Чистякова – легенда української сцени» Сергій Гордєєв: *«Судячи з щоденника, актрисі у період репетицій довелося багато попрацювати над матеріалом, щоб подолати пафос, мелодраматичні прийоми драматурга, особливо у монологів. Прийшлося самій, нічого не змінюючи й не додаючи, монтувати фрази в іншому порядку. Від цього мінявся стилістичний характер монологу. Так, наприклад, у третій дії, після першої незгоди з Антосем – її коханим – Лучицька говорить (за автором): «Йому сумно зі мною, чужою стала, а може, й перелоною...». «Я дуже довго страждала над цим місцем, – пише актриса у своїх спогадах, – бо дуже воно мені нагадувало*

«Петре, Петре, де ти тепер?». Й ось якось на репетиції до неї прийшло рішення цього місця: актрисі знадобилося додати лише на початку монологу «Ах, Марусю, Марусю...» й поставити увесь монолог у другій особі – «Йому сумно з тобою». Прийшлося також перемонтувати порядок речень. І таким чином було знято пафос, від чого монолог набув якоїсь особливої душевної тонкості, інтелігентності, а поведінка В. Чистякової в цілому свідчила про наявність легкої скептичної усмішки її героїні над собою й над своїми «невдачами» [1, с. 33–34].

Особливо важкою для втілення була остання сцена – сцена смерті Лучицької. Відомий український театрознавець Всеволод Чаговець писав з цього приводу: «...Мелодраматичний фінал, збудований у стилі «Травіати» або «Дами з камеліями», зовсім не гармонує з побутовими малюнками всієї п'єси. ... І цей мелодрамазм становить найслабкіше місце в п'єсі, задуманій у зовсім інших побутових викривальних тонах» [6]. Тому, як згадував у Р. Черкашин, Леонтій Дубовик додав до вистави власний фінал [7, с. 168]. Проказавши останні слова про чекання майбутнього щастя, заплющивши очі, слухає знесилена Лучицька свою улюблену пісню, яку тихо й урочисто співають її друзі... Раптом пісня обривається. Пауза. Марія Лучицька під звуки пісні непомітно засинає – назавжди. Такий фінал знімав з вистави вже згаданий «вердівський» наліт.

Прем'єра спектаклю «Талан» відбулася 12 березня 1941 р. Гра Валентини Чистякової знайшла відображення у багатьох рецензіях, написаних як одразу після прем'єри, так і під час гастролей театру в різних містах, й у спогадах сучасників (Романа Черкашина, Марини Черкашиної-Губаренко). Тому я процитую тільки одну з перших рецензій, яка належала перу А. Кострова й була опублікована у газеті «Красное знамя» від 15 березня 1941 р: «Из исполнителей наиболее яркое и сильное впечатление оставляет заслуженная артистка республики В. Н. Чистякова. В роли Лучицкой актриса достигает необычайно точного и проникновенного мастерства. Под точностью мастерства мы имеем в виду не сухой технический расчет актерских приемов, а гармоническое сочетание всех внешних элементов игры с внутренней сущностью роли. Для этого нужно не только «нутро», но и большая театральная культура. Чистякова обладает ею в полной мере. Актриса нигде ни одним движением, ни одной интонацией не подчеркивает драматической аллегоричности своей роли. Но Чистякова ощущает свою героиню как далекую старшую сестру, сломленную жестокостью тупой и ничтожной жизни» [3]. Костров стисло характеризує також гру інших виконавців: «Трудная роль Антона Квитки досталась Н. П. Назарчуку... Подчеркнутая ярость и несдержанность, с которой Назарчук играет любовь к Лучицкой в первом и втором действиях, не вызывает у зрителя ни симпатии, ни доверия. Уже в этой, казалось бы, силе и полноте, чувствуется внутренняя

опустошенность, вялая воля... Засл. артист А. И. Сердюк уверенно и лаконично создает образ «театрального кулака» Котенко. Безродный в исполнении Н. Ф. Кононенко, человек, глубоко и бескорыстно любящий театр, в какой-то мере представляет самого автора пьесы... Несколько однообразен юмор в игре Г. Д. Лисенко, исполнительницы Ганны Михайловны. Ю. Г. Фомина в роли Квятковской нередко теряет меру и такт. Актриса упрощает образ. В Квятковской больше тонкого расчета и изворотливого ума. Несколько сух и монотонен в роли Жаливницкого артист В. И. Стеценко» [3]. Критик відзначає також деякі вади режисури та сценографії: «Единственное, чего не хватает этому взволнованному спектаклю – это крепкой режиссерской организации. Поэтому сильные, хорошо поставленные сцены чередуются со слабыми, вялыми эпизодами. Художник Греченко оформил спектакль тщательно, но несколько однообразно. Только в «сцене на сцене» художнику удалось найти необычное, более острое решение» [3].

В повоєнні роки п'єса з успіхом йшла на сцені театру. Але з роками Чистяковій ставало все важче грати молоду дівчину, тому було прийнято рішення ввести на головну роль нову виконавицю. Режисер Володимир Воронов і Валентина Чистякова разом здійснили другу редакцію вистави у травні 1957 року. Роль Луцицької повинні були виконувати дві актриси – Людмила Попова та Рея Колосова.

У процесі пристосування психофізичних даних молодих актрис до вже зробленої ролі було зроблено деякі зміни в характері вистави, пов'язані не тільки з розробкою мізансцен, але й з загальним змістом. Як видно з поміток на вже згаданому екземплярі п'єси, порівняно з варіантом 1941 року текст п'єси ще більше скоротили. На наш погляд, режисери тепер свідомо уникали асоціацій з долею Марії Заньковецької та порівнянь з її творчістю. З третьої дії, де Луцицька грає сцену з драми М. Старицького «Богдан Хмельницький», Воронов залишив тільки фінал. І не тільки тому, що молодим виконавицям важко було втілити гру великої актриси. Зусилля режисера і актрис зосередилися на спробах показати велику підпорядкованість всього життя одній меті, одній справі, постійну підготовку до творчості. Як казала через 50 років після цього Людмила Іванівна Попова: «Ведь если делать по-настоящему, если убрать все режиссерские ремарки, сделанные автором для любителей, вполне можно играть все пьесы «корифеев». В каждой что-то есть. Когда мы были на гастролях в Ленинграде, по поводу «Талана» вышла рецензия по названию «Можно ли сыграть талант?» Талант – нельзя, но если показать всерьез, что с человеком делается, не на сцене, а в душе, то – можно. Не в «Хмельницком», в Елене, а – на подступах к ней». Ще Людмила Івановна тоді обмовилася, що «Талан» можна грати як моновиставу – неважно, хто знаходиться рядом. І це звичайно, йшло не від недооцінки значення

акторського ансамблю. Просто основна увага драматурга приділена постаті талановитої актриси Лучицької, епізодам з її роботи й життя. Всі інші персонажі або сприяють, або заважають її талантові, або навіть тільки додають колориту обставинам, серед яких вона перебуває. Але говорячи про те, що «Талан» можна грати як моновиставу, Людмила Попова мала на увазі й те, що історію Лучицької треба показувати як трагедію, яка неодмінно відбудеться при будь-якому оточенні. Мабуть, саме це колись лякало М. Заньковецьку й відвертало її від цієї п'єси. Всеволод Чаговець в уже згаданій статті писав: *«Найжахливіше, що в ролі Лучицької доводилося виступати самій Заньковецькій, яка не могла не почувати, що справа йде про неї саму, про живу людину»*.

– Мені здається, – признавалася вона друзям, – що сходити на ешафот, де тебе чекає шибениця, не страшніше, ніж грати Лучицьку, в якій і глядачі, тай я сама, бачили того, кого мав на увазі автор, – тобто Заньковецьку, мене!...» [6].

Виходячи з назви п'єси «талан» – це доля, яку неможливо змінити чи обминути. Тому в поновленій, стислій редакції вистави другорядні деталі менш відволікали глядача від трагедії справжнього таланту. Обидві виконавиці ролі Лучицької використовуючи те, що було знайдено й опрацьовано В. М. Чистяковою, по-різному підходили до вирішення своєї акторської задачі. За свідцтвом заслуженої артистки України Римми Кіриної, яка брала участь у поновленій виставі, Рея Колосова точніше наслідувала зовнішній малюнок ролі, а Людмила Попова намагалася грати саме цю зосередженість на головному, на своєму призначенні, якому все інше – навіть кохання – стає на заваді.

Під час роботи над виставою Валентина Миколаївна Чистякова, не шкодуючи часу, вимагала від молодих виконавиць кропіткої роботи над деталлю, не дуже схвалювала будь-які імпровізації.

Харківський глядач побачив спектакль у червні 1957 р. На жаль, місцева преса ніяк не відгукнулася на нову редакцію «Талана». Тому про зміни у виставі ми дізнаємося з рецензій, які було написано під час гастролей театру в різних містах тодішнього Радянського Союзу. Звичайно, критики не мали змоги порівняти гру молодих актрис з грою В. Чистякової. Але з цих відгуків ми можемо зробити деякі висновки щодо особливостей їхнього виконання.

Грі у виставі Реї Колосової присвячена стаття В. Кухаря, опублікована в січні 1958 р. на шпальтах газети «Радянська культура». На жаль, дописувач приділяє основну увагу переказу сюжету вистави. Але є в статті й зауваження щодо акторської гри. Ось як В. Кухар описує сцену розриву Лучицької з коханим: *«Інтриги і шантаж до краю натягають її душевні струни, вона відчуває це, але безсила щось зробити. Ще один натиск – і кінець. Актриса чекає цього моменту, вона знає, що він наближається,*

чекання вона передає життєво, на диво майстерно. Коханья й розчарування, боротьба за свою людську гідність, розуміння свого безсилля, туга, велика людська туга по мистецтву, душевний надриг – всю цю складну гаму переживань Лучицької – Р. Колосової відчуває глядач» [4].

Критик В. Залогин так писав про гастролі театру у Куйбишеві (червень 1958 р.): *«Спектакль «Талант» отличается хорошим интересным актерским ансамблем. Роль Лучицкой исполняет молодая актриса Л. Попова, воспитанница Харьковского театрального института. Ей удалось передать обаяние и чистоту большого таланта своей героини»* [2]. Цікаво, що Валентина Чистякова грала в другій редакції вистави Олену Миколаївну, мати Квітки (разом з Криницькою). Саратовський критик Я. Явчуновський писав: *«Злой, надменной и лицемерной помещицей предстает в изображении В. Чистяковой Елена Николаевна, мать Квитки («Талант»).* ... Поистине незаурядный талант нужен для того, чтобы в столь небольших ролях создавать сложные и противоречивые характеры... Ответственные роли поручены в репертуаре молодой героине Л. Поповой. Она сыграла Зосю в «Саве Чалом» и ведущую роль в «Таланте» – Марию Лучицкую. Последняя особенно сложна. Для молодой исполнительницы здесь было много соблазнов (к этому толкают порой и сюжетные коллизии пьесы) впасть в мелодраму, но она счастливо избежала их. Ее Лучицкая – страдающая, но сильная женщина, очень простая и человеческая» [8].

Докладно характеризує гру Людмили Попової лише єдина (з поки що знайдених) рецензія. Вона написана критиком С. Наєждіним під час гастролей театру в Сімферополі у 1959 році. Критик писав: *«В центре спектакля – образ актрисы Лучицкой. Ее с большой теплотой играет актриса Л. Попова, создавшая образ подлинного художника, который самоотверженно служит великому и чистому делу. Театр для Лучицкой – трибуна, кафедра, с которой артист сеет высокие мысли... Удачно проводит актриса сцены, где ее героиню терзают внутренние противоречия. Театр или любовь? – вот проблема, которую должна решить Лучицкая. Женщина побеждает в этой борьбе, и актриса приносит в жертву любимому человеку самое дорогое – свой бесценный дар художника... Хорошо передает Попова безграничную тоску своей героини по сцене. Вот она прижимает к груди исчерканные и исписанные свои роли. Сколько неподдельной грусти вы прочтете в глазах актрисы, сколько нестерпимой муки вкладывает Попова в тихую мелодию песни ее любимой героини – Катри!»* [5]. В цій виставі партнером Л. Попової був Леонід Тарабаринів, який *«за привлекательной внешностью ... сумел раскрыть отвратительные черты распущенного барчука»* [5]. З рецензії видно, що фінал вистави був також вирішений інакше, ніж в редакції 1941 р.: *«Отлично сыграна финальная сцена спектакля, она восприни-*

мається як величественний апофеоз слави і бессмертия настоящего художника. Лучицкую приветствуют представители украинского и русского студенчества, к ее ногам складывают цветы благодарные собратья по искусству. Окруженная друзьями, еле слышно запекает Лучицкая свою любимую песню, ее подхватывают девушки-хористки. Льются чарующие звуки мелодии, но уже не вплетается в венок голос замечательный голос застывшей навеки талантливой артистки. А мелодия звучит и звучит, будто символизируя бессмертие песни, бессмертие того, кто отдал свою жизнь беззаветному служению народу» [5].

Таким чином, ми бачимо, що працюючи над другою редакцією вистави «Талан», Володимир Воронов та Валентина Чистякова прийшли до більш широких узагальнень у зображенні трагедії талановитої людини в житті і на сцені.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гордєєв С. Валентина Чистякова – легенда української сцени / С. Гордєєв. – 2-ге вид., доп. – Х. : ХДАК, 2003. – 100 с.
2. Залогин В. На сцене – украинская классика : Гастроли Харьковского театра имени Т. Г. Шевченко / В. Залогин // Волжская коммуна. – Куйбышев, 1958. – 12 июня.
3. Костров А. «Талан» : Премьера в Харьк. театре им. Т. Г. Шевченко / А. Костров // Красное знамя. – 1941. – 15 марта.
4. Кухар В. Талановите створення образу : [Гра Р. Колосової в спектаклі «Талан» за п'єсою М. Старицького] / В. Кухар // Рад. культура. – 1958. – 19 січ.
5. Надеждин С. Судьба актрисы / С. Надеждин // Крымская правда. – Симферополь, 1959. – 26 июля.
6. Чаговец В. «Талан» : (Гастроли Харківського академічного театру імені Т. Г. Шевченка / В. Чаговец // Київська правда. – 1950. – 9 липня.
7. Черкашин Р. Ми – березільці : театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна ; упоряд. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакової. – [Х.]: АКТА, 2008. – 336 с.: іл.
8. Явчуновский Я. Талантливый коллектив: К итогам гастролей театра имени Т. Г. Шевченко / Я. Явчуновский // Коммунист. – Саратов, 1958. – 27 июля.

**В. Д. Столяров,
Г. П. Столярова**

ЗУСТРІЧІ ГОГОЛЯ І ШЕВЧЕНКА НА ДУХОВНОМУ ПРОСТОРІ ХАРКІВЩИНИ

Микола Васильович Гоголь і Тарас Григорович Шевченко земляки (обидва родом з України), майже однолітки. Рік народження Гоголя – 1809, Шевченка – 1814. Хоч в деякий період життя, особливо в юнацькі роки, різниця в п'ять років велика. Обидва козацького роду, але різнились станом: серед предків Гоголя були гетьмани, а дід Шевченка був учасником гайдамацького повстання. Юнаками потрапили в Петербург. Гоголь, закінчивши Ніжинську гімназію, мріяв у столиці реалізувати свої знання служінням батьківщині. Шевченко довго чекав звільнення з кріпацтва, закінчив Петербурзьку академію художеств. Гоголь теж був художником, відвідував в 1830–1833 рр. натурний клас Академії художеств. Як згадував П.В.Анненков, зустрічаючись з Гоголем в Римі влітку 1841 р.: *«...Гоголь, случалось, воодушевлялся как живописец (он, как известно, сам порядочно рисовал). Раз он сказал мне: Если бы я был художник, я бы изобразил особенного рода пейзаж. Какие деревья и ландшафты теперь пишут! Все ясно, разобрано, прочтено мастером, а зритель по складам за ним идет. Я бы сцепил дерево с деревом, перепутал ветви, выбросил свет, где никто не ожидает его, вот какие пейзажи надо писать!»*

Гоголь і Шевченко творили поезію. Гоголь потерпів крах, його поему «Ганс Кюхельгартен» публіка і критика не сприйняли, а Шевченко зачарував своїми віршами не тільки земляків – українців, а і російських критиків.

По різному склалися долі Гоголя і Шевченка. Невпокорений бунтар Шевченко, який написав сатиру на самого царя, і досить обережний Гоголь, який розумів, чим може закінчитись пряме протистояння з владою. Гоголь обрав інший шлях – він добровільно покинув Росію, щоб під небом Італії, яке нагадувало йому українські небеса, «зсередини» нищити байдужість, жорстокість імперії. Шевченко за свою діяльність відбував солдатчину в Орських степах.

В Петербург вони повернулись помирати, досягши своєю працею славу геніїв. Гоголь назавжди ввійде в світову культуру поемою «Мертві душі», Шевченко стане академіком гравюри і Великим Кобзарем. Спочинок знай-

дуть в різних землях. Проте Шевченко заповів поховати себе «на Україні милій», друзі перевезли його прах до Канева на Чернечу гору. Прах Гоголя теж переживе перепоховання, але його з Свято-Данилового монастиря перенесуть на Новодівоче кладовище у Москві.

За життя обидва мріяли про родинний затишок, мріяли повернутися в Україну, в Петербурзі почували себе чужинцями. На початку літературної творчості Гоголь писав вченому-етнографу М. Максимовичу 9 липня 1833 р.:

«...Жаль мені, що Ви хоруєте. Киньте справді кацапію та їдьте у Гетьманищину, Я сам думаю це зробити й на другий рік махнути звідси. Дурні ми справді, як добре розміркувати. Задля чого й кому ми жертвуємо всім». Але імперія не дозволила Гоголеві виїхати до новоствореного Київського університету, а призначила його ад'юнкт-професором загальної історії Петербурзького університету. Гоголь близько п'ятнадцяти років провів у Європі, і навіть сам цар опікувався його закордонним побутом. Як вважає письменник В. Шевчук – Гоголя спеціально не пускали в Україну, щоб не став другим Шевченком.

Шевченкові дозволили приїхати в Україну в якості члена археографічної комісії, щоб відновити стародавні акти, малювати архітектурні споруди. Навіть 21 лютого 1847 р. міністр народної освіти граф Уваров підписав офіційний наказ про призначення Шевченка вчителем малювання при університеті св. Володимира терміном на один рік. Та невдовзі Шевченко був арештований за участь у Кирило-Мефодіївському братстві.

Живучи в Петербурзі, Гоголь і Шевченко знали один одного. Є свідчення Гоголя: *«Я знаю і люблю Шевченка як земляка і обдарованого художника, мені вдалось і самому децю допомогти у першому влаштуванні його долі»*. Ми знаємо, що Гоголь перебував у товариських стосунках із Жуковським, який і організував лотерею для викупу Шевченка із кріпацтва. Вочевидь до цього долучився і Гоголь, який ніколи не оприлюднював своїх благочинних вчинків.

У листі до Репніної Шевченко пише: *«...Перед Гоголем треба благоговіти як перед людиною, обдарованою найглибшим розумом і найніжнішою любов'ю до людей! Гоголь – істинний відун серця людського! Наймудріший філософ! І найбільш піднесений поет повинен благоговіти перед ним, як перед людинолюбцем! Я ніколи не перестану жалкувати, що мені не вдалося познайомитися з Гоголем!»* Знайомство було з творчістю: в 1842 році Шевченко зробив ілюстрацію «Зустріч Тараса Бульби з синами» до повісті Гоголя.

Зустрічались генії на духовному просторі. «Гайдамаки» і «Тарас Бульба» – вершинні злети українського духу, в них затавровано зраду як смертний гріх. Гоголь професійно вивчав історію і планував написати історію України. В особі Гоголя Шевченко бачив літописця людського духу, української історії, її пісень, які Шевченко сам підніс на вершину класичної

поезії. Гоголь, характеризуючи українські пісні, підкреслював їх діалектичну сутність, дивовижну багатогранність: *«...коли думки незбагненно дивно в різноголоссі звучать внутрішньою гармонією. Для українського народу пісні стали «усною Біблією»*. Про це Гоголь написав у «Погляді на складання Малоросії». Становлення української нації, виокремлення із всесвітнього загалу неповторного обличчя і було в центрі уваги Шевченка і Гоголя. Гоголь, як і Шевченко, провів у Росії, в Петербурзі, близько п'ятнадцяти років. Шевченкові крізь ґрати вважався садок вишневий коло хати в Україні, а Гоголь, споглядаючи Неву, бачив дивовижний Дніпро, могутній своїм широм, що його й до половини не кожна птиця може здолати. Як пише Ю. Барабаш – *«ностальгія стала лейтмотивом петербурзького періоду їхнього життя»*. У них було багато спільних знайомих, зокрема на Харківщині. Тут і відбувалися їх зустрічі на духовному просторі. У самому Харкові їм не довелося бути. Але харківська земля зігрівала їх душі. У травні 1851 р. Гоголь гостював у своїй двоюрідної сестри Марії Синельникової в с. Власівка Костянтиноградського повіту Полтавської губернії (нині воно відноситься до Кегичівського району Харківської області). Як писала Синельникова у листі до друга Гоголя, професора Московського університету С. П. Шевирьова: *«В 1851 році приїхав до нас у село, де я живу з тіткою (з боку батька), і прожив з нами 8 днів і весь час був веселий і спокійний. Я раділа в душі, дивлячись на нього, Його супроводжували мати і менша сестра, і в нас він розпрощався з нами і ними на довгу розлуку...»*.

Шевченкові довелося побувати на землі Харківської губернії у червні 1859 р. на хуторі Лихвин біля Лебедина (тепер Сумська область). Сюди запросив його харківський поміщик Дмитро Олександрович Хрущов, з яким Шевченко приїхав із Петербурга. Друзі влаштували на честь поета «кашу» на березі Псла, вечорами дзвеніла гітара, а Шевченко виводив «Зіроньку». На спомин про перебування у Лихвині Шевченко подарував господарям офорти «Приятелі» і «Вечір в Альбано поблизу Риму», а також автограф вірша «Садок вишневий коло хати». В альбомі Шевченка Лихвин увічнено декількома малюнками, саме тут поет створив пророчий про долю України вірш «Ой по горі роман цвіте».

Спільними в долі Гоголя і Шевченка були знайомства з людьми, яких ми по праву можемо називати харків'янами.

І. І. Срезневський – відомий український фольклорист, етнограф, письменник, філолог-славист, в чотирнадцять років закінчив Харківський університет, етико-політичне відділення. Одним із перших науковців визнав, що українська мова є окремою слов'янською мовою. Написав багато праць, зокрема, видав шість випусків «Запорожской старины». З Гоголем познайомився у вересні 1839 року в Москві, де провів кілька днів, відправляючись від Харківського університету у закордонне відрядження. Збереглося

листування між ними. 6 березня 1834 р. Гоголь писав І. І. Срезневському: *«Ви зробили мені важливу послугу виданням «Запорожской старины». Де викопали ви стільки скарбів? Усі думи, а особливо повісті бандуристів засліплюючи хороші»*. Саме для цієї збірки спочатку призначалася одна з кращих статей Гоголя «Про малоросійські пісні». Цікавий лист І. І. Срезневського із Москви до Е. І. Срезневської від 7 жовтня 1839 р.: *«... Погодин только что воротился из-за границы вместе с Гоголем. Вот почему я имел случай увидиться и с этим русским испанцем. Очень молодой человек, хорошенький собой, умненький, любящий все славянское, все малороссийское»*.

Читаємо лист Т. Шевченка від 2 травня 1842 р. із Петербурга до Харкова, писаний П. М. Корольову, викладачеві фізики і математики в другій Харківській гімназії: *«...Лежу оце п'яті сутки та читаю «Старину», добра книжка, спасибі вам і Срезневському. Я думаю дещо з неї зробить, коли здоров буду, там багато є дечого такого, що аж губи облизуєш...»*. Якраз матеріали цих збірників Шевченко використав для написання історичних повістей «Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Гамалія».

І. Є. Бецький освіту здобув у Московському і Харківському університетах. Перебуваючи у Харкові, належав до передової української творчої інтелігенції. Підтримував дружні зв'язки з В. Каразіним, г. Квіткою-Основ'яненком, М. Костомаровим. За їх активної участі видав 4 книги альманаху «Молодик». В ньому за 1843 рік в книзі 2 опубліковано Шевченкові твори «Утоплена», «Думка» («Тяжко-важко в світі жить»), «Н. Маркевичу».

У жовтні 1844 року у Франкфурті відбулася зустріч Гоголя з І. Бецьким, приводом до якої послужила публікація в альманасі «Молодик» портрета і факсиміле записки Гоголя.

На харківській сцені у п'єсах Гоголя і Шевченка грав їх близький друг, відомий актор Михайло Щепкін. З його іменем пов'язана така реформа в харківському театрі: в антрактах замість виконання куплетів і танцювальних номерів Щепкін запровадив читання уривків з творів Гоголя і Шевченка. У 1845 році в Харкові він читав глядачам «Повість про капітана Копейкіна», яка була тоді викреслена цензурою з «Мертвих душ» за антикріпосницьке звучання. З особливим натхненням Щепкін виконував Шевченкові «Думи, мої думи, лихо мені з вами.» І присвячене акторові «Заворожи мені, волхве».

Петро Петрович Гулак-Артемовський з 1841 по 1849 рр. займав посаду ректора Харківського університету, був людиною знаною в суспільстві, брав активну участь у літературному житті, відомі його переклади європейських авторів, зокрема Д. Мільтона «Загублений рай», автор байок і балад. На жаль, листування між П. П. Гулаком-Артемовським і Шевченком не знайшлося. Але ми маємо коротенькі повідомлення з листів Квітки-Основ'яненка до Шевченка, зокрема, у листі від 22 листопада 1841 р. з Основи в Пе-

тербург: «... Поклонявся Вам пан Артемовський. Він сказав: «Я тільки прочитав його «Кобзаря», та й знаю, яку він має душу і яке серце в нього, і знаю його думки». Гоголь був дуже добре обізнаний із творчістю Гулака-Артемовського. Літературознавці відзначають вплив його на твори Гоголя. Наприклад, епіграфом до XII розділу повісті «Сорочинський ярмарок» Гоголь узяв цитату з байки Гулака-Артемовського «Пан та Собака», а імена сварливого подружжя з його ж байки «Солопій та Хівря». Якщо продовжити тему впливу на творчість Гоголя, неодмінно слід згадати його історичні твори. Бунтівний отаман Яків Острянин, який після поразки повстання 1638 року відступив на Слобідську Україну і заснував на її землях м. Чугуїв, був зображений письменником у повісті «Гетьман». Аналогом кульмінаційного моменту повісті «Тарас Бульба» – вбивство та прокляття батьком сина-зрадника – дослідники вважають дуже схожий епізод у подіях Чугуївського бунту військових поселенців у Харківській губернії 1819 року.

Відомий історик М. І. Костомаров навчався в Харківському університеті. Захистивши дисертацію, обраний професором Київського університету в 1846 р. В Києві відбулося знайомство з Шевченком, зблизила їх ідея слов'янської єдності. Про їх дружбу можна написати цілу книгу. Надовго були розлучені, зустрілися знову в Петербурзі в 1859 році. Костомаров був професором Петербурзького університету. Шевченко відвідував його лекції, разом працювали над організацією недільних шкіл. Костомаров, незважаючи на загрозу репресій, читав на публічних вечорах твори Шевченка. Згадуючи свої зустрічі й розмови з поетом, Костомаров підсумовував: *«Як про людину можу сказати, що знаю його як особу бездоганно чесну, яка глибоко любила свій народ і його мову, але без фанатичної неприязні до всього чужого»*. А про твори Гоголя відомий вислів М. Костомарова в «Молодику» за 1844 рік: *«...Гоголь в своих высоких созданиях много выразил из малороссийского быта...»*

Як зауважив ще М. Драгоманов, *«по часу, коли появились малороссийскі повісті Гоголя і «Тарас Бульба», ми маємо право вважати, що Гоголь породив і поетичні проби Метлинського, Костомарова і самого Шевченка і ...йшов паралельно з етнографічними роботами Максимовича, Бодяньського, Срезневського, і був таким чином одним з батьків новішого українського народолюбства»*.

В своєму відомому вірші «За думою дума роєм вилітає», посвяченому Гоголеві, Шевченко пише: «Ти смієшся, а я плачу, великий мій друже». Тобто не одним способом, але однакову вони роботу робили, не одним шляхом, але до одної мети йшли – будили людські душі і сприяли національному відродженню рідного краю. То нічого, що вони не зустрілись особисто. Своєю діяльністю вони зустрічались на духовному просторі, зокрема Харківщини. Такі митці – над ювілеями. Їх творчість треба вивчати постійно, щоб бути душами живими, а не мертвими.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя. – К., 2003.
2. Большаков Л. Повість по вічне життя. –К., 1990.
3. Віртуальний краєзнавчий проект ХДНБ ім. В. Г. Короленка «Микола Васильович Гоголь і Харківщина: до 200-річчя від дня народження письменника». Автор проекту О. М. Дмитрієва. – Харків, 2009.
4. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений, Академия Наук СССР. – 1940 – Т. 10.
5. Гоголь Н. В. Повести. Воспоминания современников. – Москва, 1989.
6. Шевченко Тарас Твори у 5 томах. – К., 1979.
7. Яременко В. Тарас Бульба. Післямова. – К., 1998.

В. Л. ФРЕКЕН

КАК ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ ПОСЛЕ СМЕРТИ БАХА (ТЕЗИСЫ К КНИГЕ О НАШЕМ ЗАМЕЧАТЕЛЬНОМ ЗЕМЛЯКЕ)

Благодаря усилиям выдающихся исследователей, музыкантов и Его Величеству Случая, только через сто лет после смерти, мир узнал и оценил заслуги И. С. Баха перед мировой музыкальной культурой. Примерно та же участь постигла и харьковчанина Иосифа Шиллингера (1895-1943). Завершив в эмиграции план, заложенный всей деятельностью на Родине и в программных статьях 20-х гг., Шиллингер создал «Систему музыкальных композиций», базирующуюся на твердых математических принципах, составившую около 1600 страниц, куда вошли «Уроки по переписке» (2-й том). Главный труд подкрепляется фундаментальными монографиями: «Математические основы искусства», выходящие за рамки музыки; «Энциклопедия ритмов», теоретически связанная с математикой и физикой; сборник музыкальных примеров «Калейдоскоп» (клавир, иллюстрация теоретических положений). Таким образом, автор соединил музыку с точными науками, предвидя будущее и заложив основы новейшей полифонии третьего тысячелетия, но был предан на Родине забвению и строжайшему запрету.

I Бах – Шиллингер

Сегодня мы заново открываем для себя страну и людей, вошедших в скрижали отечественной и мировой истории культуры. Таким по праву является ярчайший представитель «Gesamtkunstwerk» (нем. – искусство будущего), наш земляк Иосиф Шиллингер. Культурный взрыв 20-х гг. снова привлекает на Родину ранее эмигрировавших или по другим причинам находившихся за границей отдельных представителей творческой интеллигенции. Среди них А. Толстой, С. Прокофьев, М. Горький, И. Коненков, К. Малевич, В. Мухомин и другие. Но узурпаторы власти с помощью своих идеологических приспешников, стремясь поработить все сферы духовной и практической деятельности человека, навязывают официальную

установку в искусстве – переход в 1928 г. к сталинскому неоклассицизму. Любой авангард подвергается нещадной критике и преследованию. Вынужденный эмигрировать в 1929 году в США Шиллингер попадает в непривычные для человека из СССР условия открытой рыночной конкуренции, как советские идеологи пренебрежительно называли, – «чистогана». Способность к аналитическому мышлению помогает вскоре найти верное решение в новой для него «творческой» атмосфере. *Полная свобода выбора* (здесь и далее курсив мой) направляет сознание, освободившееся от идеологической шелухи, к главному делу жизни. Революционер в искусстве (не в политическом, а в прямом смысле этого слова), занимавшийся на Родине рационализацией основ композиции, как пишет Николай Слонимский, близкий Шиллингеру по эмиграции, в статье «Schillinger of Russia and of the World» («Music News», New-York, 1947), – покоряется неизбежному и приходит к индивидуальному решению проблемы (*свободный перевод с английского до слова «компромиссов»*), дав в руки музыкантам универсальный инструмент в области композиции и аранжировки. Попытка реализовать лозунг «Искусство в массы!» в новых рыночных условиях превращается в оригинальную рекламу: «Каждый, овладевший системой Шиллингера, сможет сочинять музыку». Демонстрируя как математические процессы используются для достижения чисто творческих целей, – пишет далее Слонимский, – он ставит в тупик и опровергает оппонентов... Развивая подобные идеи, Шиллингер рисковал потерять практические выгоды в академическом мире. Смелые высказывания мастера часто оборачивались против него самого. Но Шиллингер был слишком талантливым, чтобы отказаться от своих идей ради меркантильных интересов. Скорее был готов поступиться вторыми. И это была одна из отличительных черт его характера как русского интеллигента. Слонимский восхищается умением Шиллингера выслушать разные точки зрения, с ненасытным любопытством ко всему новому, что было в музыке, политике, литературе. Он никогда не обижался и всегда имел обезоруживающую улыбку. Никто не мог поколебать его фундаментальных убеждений, но музыкант-ученый любил интеллектуальную атмосферу уступок, обмена мнениями, компромиссов.

В новой музыкальной обстановке Нью-Йорка Шиллингер как всегда прибегает к неординарному решению. Композитор инкогнито распространяет оригинальные ноты разным интересным, на его взгляд, коллективам. Вскоре музыка «неизвестного» автора, за исполнение которой берутся лучшие музыканты Америки, звучит в клубах и на эстрадах Манхэттена и Бруклина. А когда негритянская певица Селестина Колл, хорошо знавшая и сотрудничавшая с маэстро, по настоятельной просьбе одного из оркестров открыла имя полюбившегося автора, они на руках занесли нашего имярек на сцену под восторженные аплодисменты публики и аккомпане-

мент особенно понравившейся пьесы. В один вечер Джозеф (так стали его звать в Америке) становится известным и вельми почитаемым сочинителем в профессиональных музыкантских кругах Нью-Йорка (из устных воспоминаний Селестины Колл, являвшейся родственницей одного из атташе США в СССР, посетившей сразу после войны близких Шиллингера в Харькове). В студию маэстро устремляются прославленные и молодые авторы с просьбами посвятить их в таинство его «формул», связанных с музыкой будущего и зарождением новых звуковых видов искусства как радио и кинематограф.

С 1932 г. Джордж Гершвин берет уроки у Шиллингера, с которым его познакомил их общий друг, эмигрант из России, виолончелист Иосиф Эчрон. Занятия продолжались с небольшими перерывами в течение четырех с половиной лет. Так долго Гершвин не занимался ни с одним из предыдущих своих знаменитых наставников, ни с Генри Коуэлом (у которого проходил контрапункт), ни с Морисом Равелем. Шиллингер консультирует процесс создания шедевра американской классики оперы «Порги и Бесс» и принимает непосредственное участие в ее оркестровке. Несмотря на ревностное отношение Айры Гершвина (либреттиста и родного брата композитора) к Шиллингеру, биограф Джорджа Д. Юэн не скрывает в своей монографии «Путь к славе», изданной в 1989 г. в Москве: *«Для некоторых популярных композиторов и аранжировщиков эта книга (The Schillinger System of Musical Composition) стала чем-то вроде Библии. В некоторых ведущих университетах и консерваториях страны преподается курс теории композиции по системе Шиллингера»*. Блестящие аранжировки Глена Миллера, первые музыкальные пробы на радио и в кино, опыт инструментовки, которым выпускник Шиллингер, уже известный своим мастерством, делится с юным Шостаковичем, поступающим в 1918 г. в Петроградскую консерваторию, — все это школа И. Шиллингера. Вводя новые инструменты в состав традиционного оркестра, Шиллингер идет по стопам, сравнимым разве что с искусством Баха, *«который располагал семейством различных инструментов там, где в современной музыке есть только отдельные их представители»* (И. Стравинский, Диалоги, гл. Инструментовка). Таким образом, он расширяет возможности классической оркестровки, опираясь на собственную оригинальную систему. Впервые именно Шиллингер претворил это в XX веке на основе новейшей научно обоснованной системы музыкальной аранжировки. *«Таков один из законов природы, что часто мы ощущаем большую близость к отдаленным поколениям, чем к нашим непосредственным предшественникам»*. (И. Стравинский. Диалоги. «Музыка». Ленинград, 1971, гл. Гармония, мелодия).

Еще в ранних доэмиграционных публикациях, в частности, в одной из программных статей «Народно-коллективное творчество, как фактор твор-

чества художественно-индивидуального» (Пути творчества № 3, Харьков, 1920 г.), Шиллингер прямо указывает на проблемы современной музыки, требующие решения. Молодой, но уже маститый исследователь замечает, что в народной музыке присутствует то непосредственное творческое зерно, которого нет в авторской. *«В то время как высокоавторитетные представители музыкального искусства спорили о количестве ладов, уличные скрипачи и дудари, по свидетельству Глареана, пользовались уже мажорной и минорной гаммами... И в нашу эпоху создалось аналогичное положение, благодаря того же мажорно-минорного лада, узаконенного Иоганном Себастьяном Бахом. Был сделан ряд попыток, направленных к обновлению средств музыкального письма, и все они привели к тому же исконному творческому роднику – народной музыке»*. В своем развитии индивидуальное творчество и фольклор как бы разошлись в разные стороны. Народная музыка развивалась в мелодическом плане, по горизонтали, а композиторская усложнялась в гармонии по вертикали, что в конце концов привело классическую музыку к замкнутости и тупику. Для широкого читателя разъясню: Все знают, что мелодия записывается на нотном стане в строчку, т. е. горизонтально, а сопровождающая ее гармония, или аккорды записываются нотами одна под другой вертикально. Так вот, народная музыка основывается главным образом на мелодике, тогда как авторская – тесно связана с гармонической функцией, которая в итоге стала преобладать над мелодией, основной темой, имеющей главенствующее положение в классической гомофонии как ведущий голос, таким образом, заводя музыку в глухой тупик. *«Народный мелос – богатейшая сокровищница для современной европейской техники музыкального письма»*, – заключает автор в той же выше упомянутой программной статье.

Шиллингер становится одним из ведущих ориенталистов современности. До него даже самые выдающиеся композиторы, как Римский-Корсаков и Равель, только стилизовали под Восток свои музыкальные фрагменты, другими словами, находили для этого краски в классической гомофонии. В музыкальном искусстве еще не было инструментария, позволяющего полностью погрузиться в восточный мелос – один из богатейших отделов народного творчества. Это удалось Шиллингеру уже в 20-х годах. Симфонические, инструментальные и вокальные произведения мастера («Восточный марш», 1924; музыка к спектаклю «Веселые поминки», 1927, по пьесе японского классика Ока, написанная к пятидесятилетию Государственного Института Истории Искусств, профессором которого Шиллингер был на тот час; вокализы и романсы) широко исполнялись и на ура принимались советской музыкальной критикой. Восторженно реагировала на музыку молодого композитора рабочая аудитория – пролетариат, в то время, как традиционная классика вызывала у слушателя зевоту. Эти

факты, по словам Слонимского, подтверждают то значительное место, которое занимал Шиллингер среди советских музыкантов в первую послеволюционную декаду.

Композитор, которого по утверждению Н. Слонимского и А. Эйнштейна с уверенностью можно назвать фундаментальным теоретиком в музыке (публикации Линкольн-центра из коллекции автора), окончил Петербургскую консерваторию в 1917 г. еще по двум специальностям как пианист и дирижер. Сделать вклад в мировую музыкальную сокровищницу, равный вкладу И. С. Баха не возможно ни по наитию, ни по желанию, будь оно самым неистовым. К этому нужно прийти, как Бах, исписав тонны нотной бумаги и оставив множество детей своими учениками и последователями. Не посягая на заоблачный авторитет, И. Шиллингер создал стройную систему и подготовил целую плеяду выдающихся мастеров современности. Талант педагога состоит в том, что он находит и раскрывает в ученике индивидуальные, присущие только ему одному качества и направляет их в единое истинное русло развития. Подопечный, в свою очередь, применяя инструментарий, вложенный в него учителем, прокладывает свой путь. Ученик может пойти по стопам наставника, может даже вернуться к ранним традиционным приемам выбранного им ремесла (в высшем понимании этого слова). Но он уже обладает более доскональными, поставленными на строго научную основу знаниями, и это удесятяряет способности и индивидуальные возможности каждого. Пережившие кризис авторы, в том числе и Дж. Гершвин, даже после непродолжительных занятий у Шиллингера обретали крылья и новую творческую жизнь.

Создав систему, основанную на твердых математических принципах, и обусловив кардинальный труд несколькими фундаментальными монографиями, Шиллингер осуществил давнюю мечту интеллектуалов от искусства, бродившую в умах со времени Века Просвещения (XVIII ст.), занимавшую воображение Л. В. Бетховена, – соединил искусство с точными науками. Реализация этой идеи могла произойти не только ко времени развития точных наук и максимального усложнения музыкальной гармонии с баховского периода, но также с возникновением новых технологий, а с ними и новейших инструментов.

Во всем этом комплексе факторов и назрел качественный скачок в фундаментальной музыке.

Здесь необходимо заметить, что современная массовая культура не имеет ничего общего с настоящей музыкой, независимо от ее жанра. Творчество Шиллингера неразрывно связано с назревающим технологическим скачком. Использование самых последних технологических новинок всегда достояние избранных. Но последующее их освоение открывает возможность для спекуляции на низменных чувствах и низких вкусах толпы, на неопытности и неподготовленности молодежи. Так, последую-

щее широкое внедрение новых технологий прямо пропорционально использованию их в массовой культуре, что вытекает из зрелищной и развлекательной функции искусства, но не имеет ничего общего с серьезным настоящим творчеством.

Экономический кризис 30-х гг. в США, Вторая мировая война и физическая смерть композитора помешали широкой популярности его идей и системы, обладающих тем не менее, по точному замечанию Николая Слонимского, уникальной жизнеспособностью и тесно связанных с будущим музыкального искусства. Из всех кардинальных работ при жизни мастера Карлом Фишером в полиграфии массовым тиражом издан «Калейдоскоп» (Нью-Йорк, 1940). Моментальный широкий спрос был вызван прикладным практическим применением его как сборника музыкальных упражнений. Остальные фундаментальные труды, в том числе и центральный, до 1943 г. увидели только ротационные публикации.

К затушевыванию истинных заслуг композитора-ученого и его школы неминуемо приложила руку советская идеологическая политика. Один тот факт, что Шиллингер был вычеркнут из анналов отечественной культуры и упоминался, как «американский композитор», говорит сам за себя. Тогда И. Стравинского тоже надо называть «американским», или, точнее, «французским» композитором, ибо, эмигрировав еще до революции, большую часть своей довольно продолжительной жизни он провел именно там. А ведь у Шиллингера в Ленинградском государственном музыкальном училище приобретали азы композиции одни из самых ярких представителей, составивших отечественный музыкальный фон (звучание), по которому мы до сих пор ностальгически вздыхаем. На его счету организация и поддержка первых джазовых коллективов; уникальный и по хронологии первый в мире опыт, проведенный в Харькове в области симфоджаза (тогда же он возглавил музыкальный департамент молодого правительства первой столицы советской Украины); деятельность на поприще Международной Ассоциации Современной Музыки и обнародование для мировой музыкальной общественности жемчужины народного творчества – грузинского многоголосья (работа, которая была проведена им по заданию высших руководителей страны). Может быть именно это поставим ему в упрек?... Кстати, знаменитая грузинская квинта зазвучала позже в оркестровках Глена Миллера.

Но если заслуги Шиллингера идут в зачет прежде всего перед мировой культурой, то значит и перед отечественной не в меньшей степени, чем перед американской! В книге «Из России на Запад: музыкальные мемуары и воспоминания Натана Мильштейна», известного скрипача, который хорошо знал Шиллингера по Харькову, а затем в эмиграции, говорится: *«В начале века русских высоко ценили в Европе – и в искусстве, и в технике. Советский режим не только не сумел воспользоваться гением*

своего народа – он сделал все, что мог, чтобы задушить его. Коммунистические руководители страны, сменявшие друг друга, совсем не были творческими личностями. На деле они подавляли творчество во всех его проявлениях. Они разрушили русский авангард и русскую самобытность. Вот почему я – антисоветчик».

Почему напрашивается параллель между Шиллингером и Бахом?

Бах завершил этап развития средневековой полифонии и дал существенный толчок к становлению, так называемой, современной гомофонии

Шиллингер подвел итог завершающемуся в XX веке гомофоническому периоду в музыкальном развитии и подготовил почву – фундаментальную базу – для побегов новой полифонии. Такое поступательное развитие вверх по спирали, по его твердому убеждению, является исторической необходимостью. Все настоящие музыканты «возводят одну пирамиду». Но подвести логическую черту в развитии музыкальной культуры за последние 300 лет выпало на долю именно этих двух личностей. Для этого им необходимо было досконально изучить весь технический арсенал, все научные и технологические средства, стоявшие на службе у современников. Каждый претворил это сообразно с условиями своего времени.

II Шиллингер и Термен (1896-1993)

В Петербурге И. Шиллингер знакомится со Львом Терменом, который учился в консерватории по классу виолончели и параллельно в университете на факультете естественных наук у академика Иоффе. С гимназической скамьи Термен будоражил столицу фантастическими опытами по электричеству и акустике. При этом управлял он своими приборами, которые издавали музыкальные тоны, на расстоянии, как дирижер. Юный изобретатель мечтает о создании более совершенного бесконтактного музыкального радио-инструмента. Эти впечатления и общение с новым товарищем пробудили в молодом композиторе живой интерес к одной из важнейших и ведущих специальностей музыканта – дирижированию (управлению музыкальным процессом на расстоянии при помощи мануальной техники). Хотя Иосиф уже учился на двух факультетах, как композитор и пианист, он поступает на третий – дирижерский. Через 7 лет, возглавив в Харькове симфонический оркестр, Шиллингер проявит недюжинные организаторские способности, вводя в его состав новые инструменты и делая аранжировки по оригинальной системе. После этих нововведений коллектив стал называться Эстрадно-симфоническим оркестром Украины (данные получены от эксперта Министерства культуры СССР в 1987 г.). Это были первые шаги в области **симфоджаза**.

Дружба и сотрудничество с Терменом продлились на долгие годы и

продолжились в американской эмиграции. Шиллингеру принадлежит идея создания первого в мире электронного клавишного инструмента, как тогда называли «электрического пианино». В 1928 г. они дают в Нью-Йорке и других городах США ряд совместных концертов для **терменвокса** (*первого в мире электронного синтезатора, разработанного Л. Терменом*), который в короткое время приобрел невероятную популярность в Америке, и на чудо-изобретателя посыпались заказы.

В Нью-Йорке жила родная тетка по отцу Надежда Шиллингер, и уже довольно маститый, но опальный на Родине музыкант готовит почву для эмиграции. Пока что это была командировка под обязывающим названием «стажировки по линии Международной Ассоциации Современной Музыки», где Шиллингер был сопредседателем с Борисом Асафьевым. В 1929 г. И. Шиллингер окончательно покидает Родину, забрав с собой личный архив и оркестровые партитуры. Дорога назад была ему заказана. Ни он, ни его творчество не были нужны Советской военной машине, более того он подлежал уничтожению, как чуждый социальный элемент... *Рукописи трудов И. Шиллингера хранятся в Линкольн-центре и ждут своего обнародования на Родине не в переводах, которые неоднократно выходили на Западе, а в оригинале на родном языке.* В июне 1995 года накануне 100-летнего юбилея маэстро, вдова композитора Фрэнсис Шиллингер открыла в Балтиморе, штат Мэриленд, при всемирно известном искусствоведческом институте Пибоди, новую крупнейшую коллекцию, посвященную Джозефу Шиллингеру, где был собран разрозненный в мире материал.

Л. Термен, являясь советским резидентом (о чем, как и о его послевоенном существовании, мы узнали в пореформенное время) и одновременно американским миллионером, благодаря своим изобретениям в области акустики и радиоэлектроники, главным образом, за счет акустических систем сигнализации, вскоре засекреченных ВПК, как у нас, так и в США, в 1938 г. по неизвестным причинам тайно покидает Нью-Йорк на советском теплоходе «Старый большевик». Подробности об этом можно найти в книге Б. Галиеева, ученика Термена по «Gesamtkunstwerk» «Советский Фауст» (Казань, 1995 г.). По прибытию в Ленинград, вместо цветов и оркестра (Термен тайно рассчитывал на это; он любил повторять: «Ведь я был в Америке – как Зорге в Японии») его арестовывают прямо в порту. Все военные годы Лев Сергеевич провел в, так называемых, «шарашках» (более менее «комфортабельных» тюрьмах или лагерных зонах для ученых, ведущих инженеров и конструкторов, несмотря на огромные средства, переведенные им из США в Союз; ведь все свои фирмы Термен открывал с ведома ГРУ; но зарабатывал-то он деньги собственными мозгами!), завершив этап на Колыме, где «пахал» на сталинский ВПК, по иронии судьбы, рядом с Америкой. И даже на свободе после войны, чуть

ли не вся его вековая жизнь проходит под колпаком органов ГБ. Годы «хрущевской Оттепели» были для Изобретателя не менее трудными, чем сталинские Репрессии. Именно в это время были уничтожены остатки уникальных разработок Термена, частично вывезенных им из США, точнее, они были вынесены из лаборатории на мусорку по распоряжению проректора по хозяйству Московской консерватории, рьяного партийца Нужина. Пережив брежневский Застой, горбачевскую Перестройку и наконец крушение всей этой большевистской Химеры, Термен в 1991 году перед своим последним посещением Западной Европы, где ему вручали очередную почетную университетскую степень, вступает в ряды Компартии Советского Союза (заметьте, в последние месяцы существования оно), откуда более, чем 50 лет назад был изгнан, как раз по прибытии из длительной американской командировки, и куда еще совсем недавно дверь для него была наглухо заперта. Во истину прав Пушкин: «...и гений – парадоксов друг». Но подробнее об этом – в будущей книге, где не надо будет перегружать информацией выбранную форму изложения... Термен умер в Москве в возрасте 97 лет в своей коммуналке на Ломоносовском проспекте (где мне посчастливилось побывать в начале 1990 года), до последнего времени работая техником в МГУ на кафедре радиоэлектроники и там же у себя в лаборатории безвозмездно ведя класс терменвокса для желающих студентов.

Развитие и совершенствование традиционных музыкальных инструментов исторически сводилось к следующему: максимально приблизить их к богатству человеческого голоса как музыкального инструмента, и компенсировать недостатки искусственных средств музыкальной выразительности, в сравнении с живым голосом, другими техническими возможностями. Например, выигрыш в диапазоне, звуковой фактуре, силе звука и т. д. Вряд ли кто из серьезных музыкантов станет возражать против приоритета голоса человека как музыкального инструмента. Вот почему Лев Термен назвал свой бесконтактный инструмент, в переводе с французского: «голос Термена». Вот почему при обучении и совершенствовании техники на каком-либо музыкальном инструменте педагоги часто рекомендуют во время игры пропевать нотный материал. А выдающиеся инструменталисты советуют ученикам прислушиваться к голосам великих певцов. *«И хотя сама задача была поставлена еще Ф. Э. Бахом, решить ее вполне и с потрясающей убедительностью довелось только Джону Фильду. (Выдающийся английский пианист и педагог, переехавший в Россию в первой половине XIX века, учитель А. Дюбюка). Красивый человеческий голос был для него главным ориентиром и мерилom совершенства»* (Е. Уколова, В. Уколов «Творчество и судьба Александра Дюбюка», из антологии «Собрание старинных русских романсов», т. II // Изд. МАИ, Москва, 1997). К сожалению, во многом были утрачены сек-

реты владения этим уникальным природным инструментом, как за счет общего кризиса музыки, так и внедрения в исполнительскую практику микрофонно-усилительной техники. На сегодняшний день никакие технологические новинки не заменят живой голос, ибо он и есть тот идеал, к которому стремится материальная природа.

С развитием науки и технологии постепенно расширяются границы поиска выразительных средств в музыке: от человека, сосредотачивающего в себе все богатства вселенной и покоряющего материю, но вынужденного механическим способом добывать, точнее, извлекать звуки из традиционных музыкальных инструментов и собственного горла, до вселенной, непосредственно содержащей эти богатства. Любая техника владения музыкальным инструментом, включая вокал, чем выше, тем внешне незаметнее, сопряжена с огромными физическими затратами. Первые шаги в освоении музыкальных богатств природы посредством достижений технологии были предприняты нашим Изобретателем Л. Терменом (по музыкальному образованию виолончелистом). Его терменвокс, первый в мире бесконтактный музыкальный инструмент управлялся без особых физических усилий кистями рук.

Поиск продолжается в открытии и освоении музыкальных богатств вселенной, сосредоточенной внутри нас и бесконечно простирающейся вокруг.

Еще в середине 20-х годов прошлого века Термен предупреждал о *«возможности уклонения в сторону автоматизации. Важности ее совершенствования для музыкального творчества и губительности примитивной автоматизации»* (из лекции-концерта Л. Термена 1926 г. «Новые пути музыкального творчества»). Тридцатилетний Изобретатель четко осознавал негативные последствия технологического прогресса. К сожалению, опасения его полностью оправдались. Сегодня мы наблюдаем бесконтрольное, порой варварское обращение с акустикой и динамикой звука, бессмысленно нарочито искаженные посредством техники музыкальный тон и человеческий голос. Самобытность и индивидуальные особенности инструмента зачастую откровенно подменяются суррогатом его звучания. Это неминуемо приводит к кризису и обеднению музыки.

Нельзя смешивать и путать приоритеты Шиллингера и Термена. Или приписывать заслуги одного другому.

Л. Термен останется автором принципиально нового инструмента, изобретателем первого в мире музыкального синтезатора.

И. Шиллингер – музыкально-теоретическим главой нового направления в современной музыке, фундаментальным исследователем, создателем системы будущей полифонии. Он в совершенстве овладевает терменвоксом. Начинает разрабатывать школу игры на этом инструменте и приложением к ней пишет историю становления и развития музыкальных

инструментов с древнейших времен до наших дней (незаконченная работа, черновики, Линкольн-центр).

К Шиллингеру приходят учиться и осыпают просьбами об уроках по переписке (которые составили целый том его «Системы») лучшие авторы и исполнители современности: Джордж Гершвин, Глен Миллер, Бенни Гудмен, Марк Варноу, Оскар Левант, Джерри Маллиген, Квинси Джонс, Джон Льюис, Юбби Блейк и другие выдающиеся музыканты, осваивающие только родившиеся звуковые виды искусства как радио, кино и телевидение, чувствующие насущную необходимость в более передовых методах музыкального творчества. Его первые шаги в области симфонджаза, сделанные в Харькове на рубеже 10–20-х годов были полностью оправданы, что подтверждает приведенный выше перечень имен ярчайших представителей этого направления в музыке, пионеров жанра. Симфонджаз окончательно сложился в Америке к концу 20-х годов, как раз ко времени эмиграции Шиллингера. Эти хронологические совпадения биографии композитора с вехами исторических событий и развитием мирового музыкального искусства сыграли немаловажную роль в формировании «Системы» Шиллингера за сравнительно небольшой период времени – 14 лет жизни автора в Соединенных Штатах. Идеи Шиллингера опередили современность по крайней мере на сотню лет. И он сам не раз говорил об этом при жизни.

Возможно, понадобится еще не один скачок в технологии и ее дальнейшее проникновение в музыкальное производство для полного осознания и применения научных методов системы Шиллингера.

III «В ПРЕДДВЕРИИ НОВОГО БАХА»

Иосиф Шиллингер родился в Харькове 31 августа, или 1 сентября 1895 года (есть разные данные). Так что праздник на пиру знаний символически оказался для него двойным, начинаясь с нулевой отметки, постепенно возвращая в любознательном ученике великого педагога. Он прошел путь от азов до фундаментальных энциклопедических знаний. Но путь этот был далеко не простым.

Анна (Гиляр) Шиллингер, мать композитора, являясь Поставщиком Его Императорского Величества, имела в Харькове хорошо поставленное дело – фешенебельный шляпный салон в центре города. После того, как Ося (так звали его в детстве) проявил недюжинные музыкальные способности, к нему была приглашена наставница из семьи пианистической династии Горовец. Однако Анна отнюдь не одобряла артистическое будущее единственного сына, проявлявшего также способности и в более практических, по ее мнению, занятиях. По окончании классической гимназии помог

племяннику дядя Семен, не такой богатый, как его старшая сестра, но демократически настроенный и деликатный человек. Он не обладал большим состоянием, будучи мастером на кожевенном заводе, но дал Иосифу деньги на поездку в Санкт-Петербург с целью поступления в консерваторию. В Северной Пальмире юному музыканту пришлось снять дешевую комнату, где соседи не разрешили ему играть на «фортепьянах» – хотя там стояло старенькое пианино. Содержание творчества юного композитора было далеко от мещанского быта обывателей, населяющих недорогие квартиры С–Петербурга. Кстати, то же самое непонимание Иосиф встретил и в кругу своей семьи, в частности, у собственной матери. В этот раз на помощь пришли цепкая память и способность аналитически мыслить. Неординарное решение не преминуло явиться. Юноша поступил по примеру Ференца Листа, преследовавшего, правда, иные цели. Находясь под впечатлением концертов Паганини, Лист заперся в своей парижской квартире, снял струны с инструмента и неделями напролет занимался на беззвучной клавиатуре. Это было нужно ему, чтобы отвлечься от привычного звучания рояля и в своем воображении приблизиться к техническому совершенству и романтическому идеалу скрипки Паганини. После таких тренировок, когда музыкант вышел на сцену, его игра и раньше виртуозная была уже на порядок выше. Юному виртуозу это было необходимо, дабы не беспокоить соседей. И результаты превзошли всякие ожидания. Во время экзамена по композиции Иосиф был приглашен параллельно на исполнительский факультет по классу фортепиано. Наверняка юный композитор знал о приеме Ф. Листа, дающем колоссальный скачок в пианизме, и как гений надлежащим образом воспользовался полезной информацией. Музыкантам такого уровня, тем более обладающим от рождения абсолютным слухом, подобно Моцарту и Шиллингеру (что не является большой наградой свыше, ибо вокруг себя они постоянно слышат далеко не совершенную музыку и набор всевозможных фальшивых звуков), чтобы слышать музыку, необязательно ее физически воспроизводить. Они ее слышат в совершенстве (и это им больше по сердцу) внутренним слухом, как играл оглохший Бетховен.

Все, что связано с именем и жизнью гениального человека, подлежит серьезному и детальному изучению. Нельзя не вспомнить в этой связи редкие, но незабываемые, по свидетельству современников (в частности, ленинградского пианиста и композитора Д. Н. Ямпольского, с которым мне довелось в юности встретиться), концерты И. Шиллингера в качестве пианиста-импровизатора, проходившие до эмиграции на радость меломанам в Харькове, Ленинграде и Москве. В декабре 1926 г. в «Музыкальном образовании» издательства Московской консерватории вышла статья Шиллингера «Об импровизации и прикладной композиции (ИМПРИКО)», не утратившей актуальность и сегодня. В приложении к ней автор печатает «Программу

курса фортепианной импровизации», рассчитанную на 3 года.

К моменту написания кардинальной программной статьи автор, по его словам: *«Попаев в неминуемый тупик стоячих гармоний, как логическое завершение этого тупика,..... ясно почувствовал необходимость обратиться к живительному роднику полифонии»* (И.Шиллингер, В преддверии нового Баха // Еженедельник Петроградских Академических Театров № 5, 1922 г.). Шиллингер впервые предлагает разработанный им на основе личного композиторского опыта вариант горизонтального звукоряда, выведенного из функциональной гаммы, аналогичной в Баховской темперации (или современной системе клавиатуры) уменьшенному ладу. Он представляет постоянно чередующиеся между собой тон и полутон. На близкой основе строятся восточный лад и джазовые интонации, предполагающие свободную импровизацию, что в свою очередь является важнейшим элементом полифонии, располагающей разными вариантами голосоведения по горизонтали. Независимо от какого-либо внешнего влияния, т. к. джаз как музыкальный жанр был еще в зачаточном состоянии, Шиллингер, находясь в плену «стоячих гармоний» современной гомофонии, блокирующей мелодико-полифоническое развитие, самобытным творческим путем приходит от «усложненных вертикальных фанфар» к «благодатной музыкальной горизонтали». *«Но полифоническое развитие этого звукоряда у меня только в зачатке, ибо уклон моей музыки был чисто гамофонический»* (написание этого слова у Шиллингера по старым нормам через -а-). В 1922 году он переезжает в Петроград из Харькова, где оставляет воссозданный им на базе традиционного состава «Эстрадно-симфонический оркестр Украины», который представлял собой образчик первого в мире симфо-джаза. Все джазовые группы в Америке были тогда малочисленны по своему составу и представляли собой в основном диксиленды, являясь сугубо народными коллективами большей частью из темнокожих музыкантов.

Шиллингер второй раз едет завоевывать северную, но уже советскую столицу, и 15 октября 1922 года в начале академического и артистического сезона пишет центральную программную статью **«В преддверии нового Баха»**. Тем сам он готовится к новому творческому поприщу, еще не зная, что спустя 7 лет в далеком Нью-Йорке ему в очередной раз, но уже окончательно придется покорять музыкальный мир.

**А. А. СТАРКОВА,
В. Ф. ТІТІНЮК**

МАРІЯ ДМИТРІВНА РАЄВСЬКА-ІВАНОВА В КОНТЕКСТІ ОСВІТНЬОГО ТА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ХАРКОВА

Серед творчої еліти міста Харкова II пол. XIX ст. можна виділити багато яскравих особистостей. Чільне місце серед них займає Марія Дмитрівна Раєвська – Іванова, засновниця однієї з перших шкіл художньо – промислового профілю у Російській імперії. Видатна громадська діячка, педагог, талановитий менеджер у царині художньої освіти, вона стала першою жінкою, яка добилась права на отримання диплому Петербурзької Академії Мистецтв. Саме за часів життя Раєвської – Іванової почалось зародження інтелектуального потенціалу сучасного Харкова, його вузівських і культурних традицій.

Вихи творчого становлення і набуття професії Раєвською свідчать про її наполегливість у досягненні мети. Спочатку це навчання у приватній гімназії Харкова та знайомство з Христіною Алчевською [7, с. 71]. Під керівництвом якої (у 1862 р.) відкрилася перша недільна школа для жінок в Харкові. Христіна Алчевська увійшла в історію як український прогресивний діяч народної освіти, педагог, мемуарист та автор книг для дітей [1, с. 16]. Саме зустріч з цією особистістю спонукала в подальшому Марію Іванову до громадської діяльності і до відкриття художньої школи. Потім вона відвідує курси заохочення митців у Петербурзі і врешті–решт навчається в Європі, до Петербурзької Академії мистецтв жінок не приймали [10, с. 93].

Спостерігаючи високий рівень розвитку європейської художньої освіти, а також економіки і промисловості, М. Д. Раєвська починає замислюватися щодо відкриття художньо – промислової школи в Харкові. В час бурхливої капіталізації Російської імперії ще діяла середньовічна цехова система навчання ремеслу, яка виявилась відсталою. Потрібно було швидко готувати ремісничі кадри. Це була головна причина визначення, як основного, художньо – промислового профілю майбутньої школи [2, с. 60].

Восени 1868 року Радою Імператорської Академії мистецтв Марія Дмитрівна була удостоєна звання художника. За роботи: «Автопортрет» та «Дівчина біля хати», які були високо оцінені. Це надзвичайний випадок в історії Петербурзької Академії – Раєвська стала першою жінкою, що от-

римала диплом і право на відкриття художньої школи [14, с. 27].

В 1869 році, 21 лютого відкривається перша в Україні приватна Школа малювання та живопису. В Російській імперії художньо–промисловий профіль розвивали лише два заклади: Строгановське училище в Москві та школа Товариства заохочення митців в Санкт–Петербурзі. На такому тлі рельєсніше вимальовується значення справи, яку розпочала М. Д. Раєвська–Іванова. У школі основний контингент складали представники непривілейованих прошарків, що могли отримувати художню освіту безкоштовно. Цей заклад готував до вступу в Петербурзьку Академію Мистецтв, а також надавав художньо–професійну підготовку. В школі вивчали випалювання по шкірі і дереву, розпис на порцеляні, живопис по оксамиту, розмалювання кахельних печей, настінний живопис [19, с. 838]. Учні школи згодом працювали ретушерами, скульпторами, ліпниками, альфрейниками, Марія Дмитрівна стає родоначальницею Харківської дизайнерської школи. Серед друзів нового учбового закладу був Сергій Раєвський – викладач Харківського університету, один із засновників Товариства по розповсюдженню в народі письменності, організатор будівництва в Харкові Народного будинку. У школі Марії Іванової Раєвський викладає креслення. Загальні ідеали зблизили молодих людей. Подружнє життя Раєвських ознаменувалося значним внеском у справу народної освіти, культурного розвитку округу. Для М. Д. Раєвської–Іванової підтримка чоловіка стала незмінною опорою в її діяльності [6, с. 94].

В 1872 році за безкорисливу працю на ниві навчання, прогресивні методи викладання і звичайно за заснування художньої школи, М. Д. Раєвська–Іванова була обрана “почесним вільним общником” Імператорської академії мистецтв [8, с. 19].

Ще одним з важливих напрямів її діяльності була ініціатива у відкритті міського художньо–промислового музею (1886 р.), без якого було неможливим заняття в школі. Створення музею послужило поштовхом до розвитку інших музеїв Харкова. [11, с. 52].

У вересні 1912 року Харківська художня школа була перетворена на художнє училище, а в грудні того ж року не стало Марії Дмитрівни Раєвської–Іванової.

Серед випускників школи Раєвської відзначимо такі постаті як О. Бекетов, С. Васильківський, М. Ткаченко, П. Кончаловський. Також К. Первухін і М. Браїловський, що згодом викладали в найвідоміших учбових закладах художнього профілю Російської імперії. О. Бекетов викладав у школі і саме його учням ми повинні завдячувати за високохудожнє скульптурне оздоблення будівель Харкова. В Харківському художньому музеї зберігається портрет М. Д. Раєвської, написав його А. Данилевський – випускник школи, автор багатьох мистецьких творів, зокрема, з оздоблення Благівщенського собору [17, с. 11].

Досліджуючи життєвий та творчий шлях М. Д. Раєвської-Іванової, неможливо не звернути уваги на досить цікаву і популярну нині гендерну проблему (у II пол. XIX ст. вона називалась феміністичною). Зараз, коли мистецтвом на професійному рівні займається жінок не менше, аніж чоловіків, дивно чути і читати про те (як свідчать життєві колізії М. Д. Раєвської-Іванової), як важко і якими неймовірними зусиллями вдавалося жінкам здобути мистецьку освіту.

Для цього ними використовувалися будь – які шляхи – приватні студії у Петербурзі, приватні Академії у Парижі і взагалі навчання у Європі. Ми повинні пишатися тим, що майже половина цих жінок, роботи яких експонувалися на виставках до революції, пов'язані з Слобожанщиною. До цих особистостей можна віднести: Марію Башкирцеву, Зінаїду Серебрякову, Єлизавету Бем, Олену Самокиш – Судковську, Ганну Голубкіну.

У лютому 1881 року М. Башкирцева, вже досить ознайомлена із живописом в студії Жюльєна в Парижі, де вона навчалась, пише про дискримінацію жінок, яких не приймали в Академію красних мистецтв: «...На шляху жінок не тільки ставлять всілякі перепони, їх не тільки не підпускають до академії, але навіть до занять з анатомії, перспективи, естетики» [18].

М. Д. Раєвська – Іванова була дійсно однією з перших в рядах жіночого емансипованого руху, що вилилося згодом в активній участі жіноцтва в культурно – мистецькому житті країни.

Марія Дмитрівна Раєвська-Іванова протягом всього життя була вірна своїй справі. Разом з іншими представниками дореволюційної інтелігенції вона може служити гідним прикладом для співвітчизників.

Життя цієї особистості – «революція» в історії художнього життя всієї Російської Імперії. Адже вона була першою дипломованою жінкою художником та заснувала художню школу, що в 60–ті роки XIX століття була однією з перших ланок у тогочасному ланцюгу учбових закладів з художньо–промисловим напрямом. Справу розвитку культури, служіння Батьківщині гідно продовжили її вихованці: О. М. Бекетов, С. І. Васильківський, М. С. Ткаченко, П. О. Левченко та інші.

Художник–просвітник, Марія Дмитрівна Раєвська-Іванова покладала великі надії на мистецтво, вважаючи, що воно покликане зіграти важливу роль у перетворенні суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алчевські – родина діячів української культури // Мистецтво України: Біогр. довід. / За ред. А. В. Кудрицького. – К., 1997. – С. 15–16.
2. Антонович Д. Історія українського мистецтва. – Прага. – С. 60 – 65.
3. Багалий Д. І., Миллер Д. П. История г. Харькова за 250 лет его существования (1655–1905): Ист. монография: В 2 т. Т. 2. (XIX–нач. XXI в.). – Репринт. изд. – Х., 1993. – 572 с.
4. Безхутрий М. Славна землячка // Веч. Харків. – 1978. – 21 жовт.
5. Бугайченко О. Первая в Украине: [130 лет со дня основания частной шк. М. А. Раевской–Свановой] // Слобода. – 1999. – 19 февр.
6. Гаврилова М. Доля художниці.— Прапор. 1958, № 1. С. 93–95.
7. Гаврилова М. //О первой русской женщине, получившей офиц. Звание художника в России. Искусство, 1958 № 3. С. 71.
8. Івушкіна Т. Харківській художній школі – 120 років: [Краєвед. чтення посвящ. М. Д. Раевской–Іванової в б-ке Короленко] // Лен. зміна. – 1989. – 12 верес.
9. Матеріали наукової конференції присвяченої 110– річчю Харківського художньо–промислового музею. –Х.,1996. – С.19–23.
10. Перша художниця Росії // Головінов В. П., Гомон П. Л. Духовні джерела Слобожанщини. – Х., 1998. – С 138–139.
11. Раевская М. Д. Художественно – промышленный музей в Харькове // Харьк. губерн. ведомости. – 1884. – 6 мая.
12. Раєвська–Іванова Марія Дмитрівна // Український Радянський Енциклопедичний Словник. – К., 1987. – Т. 3. – С. 67.
13. Раевская (Мария Дмитриевна) // Энциклопедический словарь / Брокгауз, Ефрон. – С. Петербург, 1899. – Т. 51. – С. 103.
14. Соколюк Л. Видатна просвітниця, художник–педагог // Образотвор. мистец. – 1992. – № 1. – С. 26–29.
15. Традиції та новації у вищій архітектурно – художній освіті. – Харків: XXIII., 1998.
16. Українська радянська енциклопедія в 12 т., т.9 видання друге К.; Головна редакція ІРС, 1983. – С.558
17. Хрисанфова Д. В./ Традиции харьковской художественной высшей шк.
18. Чугунова Т./ Мария Башкирцева: Портрет без ретуши/ Терра – М., 2008. – С. 36
19. Школа рисования М. Д. Раевской. – С. 836–838, 848–850.

К. Ю. ЧАДАЄВА,
Г. ЧИРВА

ХАРКІВ, ЯК ОДИН З ЦЕНТРІВ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ В 20-30 РОКАХ XX СТОЛІТТЯ

Ключові слова: культура, образотворче мистецтво, авангардизм, теорії, школи, центри розвитку.

Постановка проблеми. Помітним явищем в розвитку українського образотворчого мистецтва XX ст. був авангардизм. Народившись в мистецькому середовищі на початку століття, він набув великої популярності серед художників радянської України в 1920-х рр. і став жупелом вияву «буржуазного формалізму» в мистецтві 1930-х.

Авангардизм як напрямок мистецтва в 1920-х рр. грав провідну роль майже на всій території України, але було декілька центрів його розвитку, де було закладено школи та теоретичні основи, де плідно працювали представники даного напрямку. Одним з таких центрів був Харків.

Мета дослідження: довести, що процеси, які відбувалися в 20-30-ті рр. XX ст. в мистецькому житті Харкова, відіграли провідну роль у розвитку українського авангардизму.

Об'єкт дослідження: розвиток українського авангарду в 20-30-х рр. XX ст..

Предмет дослідження: суспільно-політичні умови розвитку авангардизму в Харкові в 20-30х рр. XX ст..

Аналіз джерел. В ході підготовки і написання дослідження нами був використаний ряд джерел. Це, в першу чергу, документи і матеріали, які містяться в збірнику документів і матеріалів «Культурне будівництво в Українській РСР» [1]. На жаль, в ньому з ідеологічних міркувань представлені не всі партійні і урядові документи, що б могли бути використані в процесі роботи. Важливу роль у підготовці нашої роботи відіграв також збірник матеріалів, документів і спогадів «Боротьба за реалізм в образотворчому мистецтві 20-х рр.» [2].

Стан наукової розробки теми: Використану нами в процесі підготовки наукової роботи літературу можна умовно поділити на ряд груп. До першої з них належать праці з історії культурного будівництва та образотворчого мистецтва в СРСР і в радянській Україні.

До другої групи слід віднести дослідження, присвячені висвітленню творчих здобутків окремих вітчизняних художників-авангардистів

Наступну групу становлять роботи з історії суспільно-політичного розвитку України 20-30-х рр. XX ст.. Велику роль у зазначеному плані відіграли ті праці, де розкривається негативний вплив сталінізму на процеси розвитку національної культури республіки.

Термін "український авангард" ввів до обігу паризький мистецтвознавець Андрій Након для виставки Tatlin's Dream, яку було організовано в Лондоні у 1972 р. Тоді Захід вперше побачив роботи світового рівня невідомих авангардистів України. Саме це примусило згадати цінителям мистецтва відомих майстрів, за походженням, вихованням та національними традиціями пов'язаних із Києвом, Харковом, Львовом, Одесою: К. Малевича, Д. Бурлюка, О. Екстер, В. Татліна, А. Петрицького, О. Хвостова-Хвостенка, О. Тишлера, М. Бойчука, Г. Седляра та інших.

Виклад основного матеріалу. Початок розквіту авангардистських рухів припадає на перші два десятиріччя XX ст., коли стався вибух творчих сил в усіх галузях мистецтва: архітектурі, графіці, малярстві, літературі, театрі. Саме в період національно-визвольних змагань українського народу 1917-1921 рр. було розпочато процес відродження вітчизняної культури.

Мистецькі процеси того часу протікали у загальному нищенні всіх класичних устоїв, були цілком відсторонені від образотворчого мистецтва старої школи. Саме цей історичний період активного державотворення є прикладом найтіснішого паралельного руху реформ у державній та культурно-освітній сферах.

Як відомо, розвиток того чи іншого напрямку залежить від фахівців які в ньому працюють, а для професійного становлення цих фахівців провідну роль грає школа. Цікаво, що ще на початку національно-визвольних змагань більшовики, чудово розуміючи роль і рівень впливу на маси образотворчого мистецтва, намагалися перехопити у Центральної Ради ініціативу у справі створення мережі мистецьких освітніх закладів в Україні. У радянському Харкові паралельно з Києвом у 1917 р. розпочалося формування перших урядових структур, а у січні 1919 р. був створений загальноукраїнський і губернський відділи образотворчих мистецтв. У прийнятому 6 червня 1919 р. Декреті РНК УСРР «Про Народний Комісаріат Освіти» передбачалося включити до складу останнього і відділ мистецтва [1, с. 53].

У Харкові в 1919 р. радянські владні структури реорганізували Харківське художнє училище у Вільні державні майстерні. Аналогічно до київських, харківські майстерні для того, щоб підкреслити новизну мистецькоосвітніх форм діяльності не давали звань чи дипломів після закінчення навчання. Ще однією ознакою «пролетарського» характеру нової системи мистецької освіти стала невинуватана масовість набору. Так, протягом перших

місяців існування Вільних державних майстерень до них було зараховано близько 400 осіб. При цьому не бралися до уваги ні спроможність матеріальної бази навчального закладу, ні його можливості забезпечити на належному рівні викладання хоча б базових дисциплін.

В 1917-1921 рр. авангардизм стверджує свої позиції як новаторське, революційне мистецтво, що ґрунтується на пошуку нових, незвичних засобів вираження форми і змісту творів. Ці риси ми бачимо в численних маніфестах і статтях, що були організовані представниками авангардизму. Наприклад, в статті під назвою «Ми хочемо!», яка побачила світ в 1918 р. в газеті «Анархія», авангардисти наголошують, що людина, народжена для творчості і мистецтва вільна, а творця, що подарував світові нові форми, повинні вітати радісно [3, с. 265].

З'являлося багато нових центрів авангардного мистецтва. І в цей же час Харків ствердив свої позиції, ставши однією з столиць нового популярного мистецтва. На це значно вплинули радикальні зміни в діяльності Вільних державних майстерень у Харкові.

Створений на їх базі технікум планував відкриття факультетів кераміки, живопису, архітектури та скульптури. У великій кількості випускних спеціальностей домінували мистецько-ремісничі та дизайнерські спрямування. Технікум готував фахівців керамічного живопису, художнього скловиробництва, ковальства, театрального декорування, бутафорії, театральної архітектури, ліплення орнаментів, архітекторів-будівельників, декораторів, майстрів станково-декоративного живопису. До кінця 1921 р. були відкриті всі заплановані факультети, крім керамічного. Поряд із орієнтацією на поєднання мистецтва і промисловості, шляхом якої пішла УАМ, одним із завдань навчального закладу було створення стилю, який би відображав своєрідність Слобожанщини.

У 1922 р. викладацький склад харківського технікуму був підданий критиці за надмірний академізм та відсутність «зв'язку з життям». Головною професорів здійснила «чистку» викладачів за критеріями соціального походження та прихильності до революційних ідей.

Новим переломним етапом в розвитку авангардизму став 1923 р. В історичній науці відсутня єдина точка зору щодо визначення рівня широти радянського керівництва того часу у розв'язанні національного питання. Одні дослідники вважають, що у квітні 1923 р. більшовицькі лідери намагалися реально врахувати національні прагнення народів, які входили до складу Радянського Союзу. Інші глибоко переконані в тому, що запровадження Кремлем політики коренізації було лише тактичним кроком керівництва, спрямованим на приборкування національних рухів та виявлення на перспективу тих, кого можна бути звинуватити у проявах «буржуазного націоналізму».

Але в будь-якому випадку політика українізації об'єктивно сприяла

розвитку вітчизняної культури, в тому числі і образотворчого мистецтва України.

Правовою базою здійснення коренізації в республіці став Декрет РНК УСРР «Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ» від 27 липня 1923 р. [1, с.242].

На роботу харківського закладу активно вплинула політика українізації. Як наслідок, у 1924 р. на викладацьку роботу запросили історика мистецтв та архітектури С. Таранушенка і автора численних проектів будівель в українському стилі К. Жукова. Наступного року на посаду ректора технікуму був призначений відомий український художник М. Бурачек. Той приїхав до Харкова разом із своїми однодумцями – викладачами І. Северином та І. Падалкою. Останній у викладанні графічних дисциплін орієнтувався на традиції старої української гравюри з притаманною бойчукізму лаконічністю та монументальністю композиції, високою майстерністю ритмічної організації твору. Він був одним з перших учнів УАМ, в майстерні М. Бойчука.

Поряд із І. Падалкою значний внесок у ділянку формальних і естетичних пошуків здійснив завідувач графічної майстерні технікуму В. Єрмилов. Митець особливо плідно працював у напрямку синтезу мистецтв, розробляв проблеми кольору, обсягу, фактури шрифтів. Навчальний процес під його керівництвом містив, головним чином, дизайнерські завдання роботи з матеріалами (деревом, металом, склом, тканинами) на ритміку, контраст, вивчення фактури, композиційні інтерпретації національних мотивів шляхом дизайну.

Плідні пошуки у харківському технікумі відбувалися в галузі сценографії і театральної декорації під керівництвом О. Хвостенко-Хвостова, випускника Московського училища живопису, скульптури й архітектури. У його сценографії виявляли себе пошуки конструктивістів, модерністичні експерименти з плакатом, символікою і дизайном.

Перехід творчої інтелігенції на шлях функціонального розуміння мистецтва йшло в русі загальноєвропейських тенденцій формування школи нового типу – дизайн-освіти. При цьому мистецькими засобами українські митці вирішували чільні завдання відродження нації через культуру спираючись на досвід митців-авангардистів.

Багато авангардних напрямків впливали й на інші види мистецтва, наприклад конструктивізм у 1920-х рр. буйно вплив на архітектуру (Харківський Держпром), у плакат, об'ємну рекламу, книжкову графіку, дизайн.

Яскравим прикладом революції в сценографії були режисерські новачки Курбаса у драмтеатрі М. Фореггера у Харківській опері, що реалізувалися завдяки конструктивістському оформленню Меллера, Петрицького, Хвостова.

У 1920-ті роки починають свою творчу діяльність багато молодих талановитих художників авангардистів. Серед них виділяються випускники

майстерні М. Бойчука, що здійснили великий внесок в розвиток українського авангардизму, як своєю творчістю, так і педагогічною діяльністю в Києві, Харкові, Одесі, Межигір'ї та ін.

З'являється багато статей та маніфестів, але вони стають менш революційними, все менше лунає закликів проти влади та старого мистецтва. Вже не звучить революційне «Ми хочемо!», в 1920-ті рр., коли авангардизм вже ствердив свої позиції, художники підіймають питання: «Що таке творчість? С чого вона складається та в чому її значення?» - це зміст статей «Не мистецтво, а життя» та «Новий шлях картини», що були видані у 1923 р. [3, с. 176].

Грунтовну спробу проаналізувати пройдений етап у творенні нового мистецтва в суспільстві, де формою державної влади стала диктатура пролетаріату, на терені України зробила створена у 1925 р. Асоціація революційних митців України (АРМУ), до складу якої увійшли бойчукісти, ставши її ядром.

АРМУ була заснована в Києві і мала філії у Харкові, Одесі, Катеринославі, деяких містах Донбасу. Вона об'єднувала митців різних творчих течій і груп.

Виникненню АРМУ передувала надто активна діяльність АХРР (Асоціація художників революційної Росії), яка, потіснивши «лівих» в Росії, поспішно поширювала свою гегемонію в Україні.

На рубежі 1920-1930-х рр.. в Радянському Союзі відбувалися складні суспільно-політичні процеси, які свідчили про формування в країні тоталітаризму. Монополія ВКП(б) на владу забезпечила сталінському керівництву можливість встановити жорсткий контроль над всіма сферами суспільного життя.

Харківський художній інститут був ліквідований, а його викладачі та студенти були переведені до КІПХК, який відтоді став зватися Український художній інститут (УХІ). Як єдиний шаблон навчального процесу НКО СРСР запровадив у всіх союзних республіках навчальну програму Всеросійської академії мистецтв [4, с. 151].

Для того щоб взяти мистецтво під свій контроль Кремль відмовляється визнавати, а пізніше й знищує авангардизм, який не відповідав шаблонам «соціалістичного реалізму», а значить був «псевдомистецтвом». Єдиним справжнім мистецтвом влада визнавала мистецтво соціалістичного реалізму, що в точності передавало дійсність і водночас створювало її. Таким чином радянська влада отримувала повний контроль над усіма культурними та соціальними процесами, які відбувалися на території радянської України.

Трагічною є й доля видатного українського педагога-художника І. Падалки. На рубежі 1920-1930-х рр. його твори були визнані гідними рівня майстра європейського масштабу. Мистецтво І. Падалки було представ-

лене на виставках у Москві, Амстердамі, Ризі, Вінтертурі (1929 р.), Парижі, Празі, Цюриху (1931 р.), Венеції (1932 р.), Берліні, Копенгагені, Варшаві, Анкарі, Токіо (1933 р.), Кошице, Афінах, Філадельфії, Гельсінкі (1934 р.). З середини 1930-х років творча діяльність митця зазнала утисків. У 1936 р. І. Падалка був заарештований і 13 липня 1937 р. розстріляний за фальшивими обвинуваченнями як «ворог народу».

Якщо І. Падалка заклав фундамент кращих традицій харківської мистецької школи, то її історико-мистецтвознавчу базу створив С. Таранушенко, який особливу увагу приділяв саме культурній спадщині Слобожанщини. Завдяки його дослідженням українського народного мистецтва, численним публікаціям та широкій ерудиції розвивався та ідейно зростав харківський мистецький осередок. Однак навчальні програми Харківського художнього інституту (ХХІ) 1930-1931 навчального року київськими офіційними ідеологами сприймалися як приклад демонстрації формалістських позицій. Ними абсурдно заперечувалися навіть такі навчальні засоби, як гіпси, геометричні тіла, череп, тобто засоби пасивного відображення натури, які йменувалися «старими об'єктами буржуазної школи» [5, 153].

Висновки: Розквітнувши в період національно-визвольних змагань, коли стався вибух творчих сил в усіх галузях мистецтва, авангард зайняв провідні позиції в українській культурі.

Харків став одним з провідних центрів авангардного мистецтва. Діяльність Харківського художнього училища, а пізніше Вільних державних майстерень, на базі яких виник Харківський художній технікум внесла величезний вклад в розвиток нового мистецтва. Харківські педагоги створили міцну теоретичну базу, що сприяло подальшому розквіту українського авангардизма, а також виховали цілу плеяду молодих митців-авангардистів. Також значний вплив мали філії АРМУ.

З приходом до влади тоталітарного режиму в радянській Україні відбувався санкціонований вищим партійним керівництвом процес нищення українського авангарду.

Жертвами злочинного тоталітарного режиму стали українські художники, чиї картини ще донедавна прикрашали виставки провідних європейських столиць. Імена багатьох майстрів авангардизму України були на довгі роки стерті зі сторінок історії, а унікальні мистецькі напрямки замінені соціалістичним реалізмом. Українська культура зазнала величезних втрат, що зuboжило духовне життя цілих поколінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917-1959 рр.: Збірник документів: В 2 т. / За ред. О. І. Євсєєва та ін. – К.: Вид-во політ. літератури, 1959. – Т. 1. 1917 – червень 1941 рр.– 882 с.
2. Боротьба за реалізм в образотворчому мистецтві 20-х років: Збірка матеріалів, документів, спогадів / під спільною ред. П. І. Лебедева. – М.: Сов. художник, 1962. – 403 с.
3. Неизвестный русский авангард в музеях и частных коллекциях [Альбом] /авт.-сост. А. Д. Сарабьянов. – М.: Сов. художник, 1992. – 350 с.
4. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с.
5. Україна в XX столітті: Збірник док. і мат. (1900-1939) / упоряд. А. Г. Слісаренко та ін. – К.: ЗМН, 1997. – 418 с.

А. Ю. Корнєв

СТРУКТУРИ ПОВСЯКДЕННОСТІ У ГЕРОЇЧНОМУ ПІСЕННОМУ ЕПОСІ: ДОБА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

На перший погляд, заявлена тема виглядала б природнішою у відношенні до побутових та жанрових пісень і це, дійсно, так. Але для кожного народу важливе співставлення війни та миру, періодів спокою та зламу. Щось виходить на перший план, щось стає другорядним, а плин життя йде без зупинки і в часи стабільності, і під час соціальних вибухів, складаючи неповторне обличчя національної культури. До таких повсякденних у прямому сенсі речей, як одяг, їжа, війни та революції додають – зброю, військовий побут, військові структури.

У якості основного джерела в даній публікації використано корпус українських дум та історичних пісень, присвячених подіям Хмельниччини, який ми пропонуємо розглянути, виокремлюючи елементи повсякденності, характерні для тієї складної, напруженої епохи.

Легендарна розповідь, в якій йде мова про початок повстання («Хмельницький та Барабаш»), вказує, в тому числі, на побут української старшини, що наслідує польській шляхті у своїх маєтностях, в одязі, поведінці. Богдан Хмельницький, задумавши відняти королівські листи у полковника Барабаша, в яких нібито польський монарх надає козакам привілеї та волю, запрошує колишнього приятеля до себе і пригोщає «дорогими напитками». Добре підпоївши гостя, забирає в нього саме ті аксесуари, які вказують дружині Барабаша, що вона повинна виконати волю відсутнього чоловіка:

*Отоді-то Хмельницький добре дбав,
Із правої руки, із мезинного пальця (Барабаша)
Щирозлотний перстень ізняв,
Із лівої кишені ключі виймав,
З-під пояса шовковий платок висмикав... [1, с. 96]*

Усі згадані в тексті предмети не є випадковими. Перстень-печатка, яким скріплювали важливі документи, був дуже поширеним в часи середньовіччя, так саме як і «платок», тобто хустина, або розшита самою ж господинею прикметним для неї узором, або з вишитими ініціалами господаря. Ключі – поширений символ дому, господарювання, як свідчить ще один

текст з циклу дум про Хмельницького, в якому польські пани стверджують своє панування на українських землях: *«Од їх (українців – А. К.) ключі поодбирали / Да стали над їх домами господарями»*. Окрім символічного прочитання можна також припустити, що це ключі від секретної шкатулки Барабаша, яка з'являється у наступному епізоді зустрічі посланця з пані Барабашовою на хуторі-маєтку.

*«Ей, слуго, повірений Хмельницького!
Не могу я тобі листи королевські до рук подати,
А велю я тобі до воріт отходжати,
Королевські листи у шкатулі із землі виймати»*. [1, с. 97]

Розповсюджена в ті смутні часи ситуація, коли цінні речі ховали у надійний «сейф» – земляну схованку.

Чимало характерних деталей соціально-економічного життя на українських землях знаходимо в думі з промовистою назвою «Про гніт рандарів та повстання». Правда більшість дослідників вважає картину утисків гіперболізованою. Особливо дискусійною виявилася тема оренди євреями православних церков з відповідною оплатою православним українським населенням дозволу на відправу будь-яких церковних служб. Дійсно, документально засвідчити саму цю ситуацію дослідники поки що не змогли. Однак вірною залишається центральна, головна схема – так звані «відкупи» євреями у польської адміністрації права торгувати та збирати різні податки на українських землях для польської казни. В одному з більш розлогих варіантів думи єврей-корчмар, звертаючись до українця, так описує цей економічний принцип: *«Козаче-левенче! За що я буду ляхам рату платити, / Що ти мимо корчми йдеш»* [2, с. 25]. Так саме у фіналі єврейська громада звинувачує одного з своїх багатих відкупщиків у жадібності, через яку потерпають інші євреї:

*«А якби ти був, Мошку та брав на Вкраїні откуп потрошку,
То ми б на Вкраїні проживали,
Та нас би козаки українські вельможними панами називали!»*
[2, с. 28]

Завершують цю картину вже в думі «Про Корсунську битву», поляки, які теж не проти перекласти відповідальність за високі податки та побори на євреїв:

*«Тоді ляхи чогось догадались,
На жидів нарікали:
«Гей ви, жидове,
Поганські синове
На що-то ви великий бунт-тривоги зривали,
На мілью три корчми становили,
Великої мита брали»*. [2, с. 34]

Синонімічність єврея добробуту, багатству і опозиція знедоленому положенню українця, простежується в тому числі через одяг. Так, в думі про гніт та повстання, постає епізод розподілу здобичі, яку дістали українці в місті Полонне:

*«Та в котрого не було драної невірної кожушини,
Та й той надів жидівські кармазини!...
Та ще й то по карманах срібні гроші мали». [2, с. 26]*

Враховуючи ставлення до євреїв під час народного повстання, досить дивна характеристика виникає в пісні про Нечая. Захоплений в полон ляхами, він відповідає на питання про свою дружину: *“Ой у пана, у гетьмана / Сидить як жидівка”* [2, с. 59]. Нечай належить до яскравих образів безперечно “своїх”, тим не звичніше порівняння його дружини з “чужинкою». На наш погляд, тут порівняння з “єврейкою» так саме є епітетом багатства. Ймовірність подібного припущення дає нам найбільш достовірне свідчення про шлюб Тимоша Хмельницького з донькою молдавського господаря. У весільнім поїзді нареченого були присутні і українські жінки, які хизувалися дорогими “жидівськими капотами» [3, с. 479]. Таким чином, в пісні Нечай хоче підкреслити перед ворогами, що гетьман Хмельницький опікується дружиною свого бойового товариша, вона має дорогі шати, виглядає поважно.

Як і годиться в характеристиці військового побуту, думи та пісні подають нам різноманітні приклади зброї: холодної та вогнепальної, наступальної та оборонної, характерної для регулярного війська і народного ополчення. Наведемо перелік, щоб представити це розмаїття: мушкети (варіант – «пищаль семип’ядна», рушниця), пушки, шаблі, «штихи» (списи), келеп (бойовий топірець). Для того, щоб забрати супротивника неушкодженим у полон, використовували давню зброю кочовиків – аркан. Він згадується в описанні зброї полковника Івана Богуну в однойменній думі, а також у простих українських вояків, які наприкінці бою ловлять арканом ляхів-втікачів та звозять до козацького табору в думі «Про перемогу Корсунську».

Оскільки козацьке повстання в Україні виходить за станові межі та набуває характеру народної революції, тисячі селян, які надходять до війська Богдана Хмельницького, не мають елементарної зброї, користуючись тим, що Лев Толстой влучно назвав єдиним образом – «дубина народної війни». *«...І до дрючків і до оглобелъ хватайте, / І ляхів-панів, у нічку у четвертеньку, так як кабанів зганяйте»* – закликає гетьман Богдан українське селянство [2, с. 115]. В думі «Про Молдавський похід» перед нами постає епічна картина руху українського народного ополчення:

*За ним козаки йдуть,
Яко ярая пчола гудуть;
Котрий козак не міє в себе шаблі булатної,*

*Пищалі семип'ядної,
Той козак кий на плечі забирає,
За гетьманом Хмельницьким
В охотне військо поспішає! [1, с. 120]*

До військових звичок того часу також входив своєрідний музичний супровід крокуючого війська. Окрім кобзарів, згадуються також музиканти, які задають ритм руху, граючи на «цуромках» (сопілках) та бубнах. Під час тривалих бойових дій на одному місці, наприклад, облоги фортеці, козацький табір для захисту обносився земляними укріпленнями. На такий спосіб вказує дума «Про Молдавський похід». Однак в історичній пісні «Ой з-за гори високої» знаходимо вказівку на ще одну вельми цікаву військово-деталь, характерну для оборонної тактики, яку нерідко застосовували козаки у випадку раптової небезпеки або іншої відчайдушної ситуації: «А де ж твої, Нечаєньку, / Кованії вози?». Вважаємо, що мова йде про так звані «бойові вози», які зціплювали між собою цепами, миттєво зводячи «рухливу фортецю» на відкритій місцевості.

Простоту козацького військового побуту підкреслює також їх звичний харчовий раціон: річкова (озерна) риба, житня соломаха, тузлук. Причому в текстах йде наголос саме на протиставленні зніжених польських можновладців, які навіть у похідних умовах бажать мати вишукані страви, і козаків, які обходяться малим заради головної мети. Недарма в пісні про Кривоноса цей факт зафіксований у якості виключно козацької характеристики: «Та по чим козак славен? Наївся рыбы и соломахи з водою. / З мушкетом стане, а серце вяне, а лях од духу вмирає...» [4, с. 400]. В думі «Про перемогу Корсунську» це протиставлення приймає форму глуму над полоненим ватажком польського війська М. Потоцьким:

*«...Не вмів ти єси в Кам'янським Подільці побувати,
Печеного поросяти,
Куриці з перцем та шапраном уживати,
А тепер не зумієш ти з нами, козаками, воювати
І житньої соломахи з тузлуком уплітати». [1, с. 102]*

Близький мотив, побудований як антитеза, знаходимо в народній пісні, де святково приготовлена риба з «шапраном» символізує перемогу козацтва, а суха риба з водою повинна нагадувати про жорстоке панування ляхів [5, с. 7].

ЛІТЕРАТУРА

1. Українські народні думи та історичні пісні. — К.: Вид-во АН УРСР, 1955. — 660 с.
2. Антонович В., Драгоманов М. Исторические песни малорусского народа. — Т. 2. — К.: Типограф. М. П. Фрица, 1875. — 166 с.
3. Грушевський М. Історія України-Руси. — Т. IX. — К.: Наукова думка, 1996. — 869 с.
4. Метлинский А. Народныя южнорусскія песни. — К.: Университетская типография, 1854. — 478 с.
5. Сумцов М. Слобідсько українські історичні пісні. — Черкаси: Сіяч, 1918. — 21 с.

Л. О. ЄФРЕМОВА

НАРОДНА ПІСЕННІСТЬ ХАРКІВЩИНИ, СУМЩИНИ ТА ПОЛТАВЩИНИ ЗА ЧАСТОТНИМ КАТАЛОГОМ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ

Частотний каталог українського пісенного фольклору був створений автором цих рядків протягом останніх десятиліть. До нього були залучені доступні друковані, архівні матеріали та польові записи автора. За одиницю каталогу була прийнята одна пісня у сукупності всіх її наявних варіантів, які вдалося ідентифікувати як одиницю. Варіант мав містити мелодію пісні, її текст та, принаймні, географічний паспорт, який можна було узгодити із сучасним адміністративним поділом України. За матеріалами дослідження було видано дві частини каталогу: опис та антологію-хрестоматію. Третя частина передбачає публікацію системи покажчиків каталогу, частину одного з яких було опубліковано раніше.

Одним з покажчиків частотного каталогу українського пісенного фольклору (КУПФ) є покажчик областей поширення тих чи інших пісень, що за частотністю (три та більше варіантів) були включені до каталогу. У першій виданій частині каталогу були описані пісні, що ввійшли до його корпусу. Опис включав шифр пісні, її короткий зміст, найпоширеніші початкові слова (інципіти), стильову характеристику пісні та її локальне чи регіональне розповсюдження. В останній позиції було вказано на області адміністративного поділу України, де була записана та чи інша пісня, та в цілому етнографічні регіони, у яких побутує цей фольклорний твір.

У другій частині каталогу, антології-хрестоматії було подано записи пісень, що ввійшли до каталогу і мають десять та більше варіантів у картотеці частотного каталогу, на основі якої він і був створений. В залежності від кількості записів у картотеці каталогу, було подано один варіант (від 10 до 25 записів), два (25-50 записів), три (більше 50). Після кожної пісні було подано її паспорт, а також після пісні або групи варіантів – коротка стильова характеристика з даними про географічне поширення пісні: названі регіони розповсюдження, при необхідності області адміністративного поділу.

У покажчику областей поширення, умовно названому покажчиком регіонів поширення, що входить до третьої частини каталогу, вміщено дані про наявність записів тих чи інших пісень за їхніми шифрами у різних областях України, оскільки такий порядок географічної паспортизації введено у друкованих джерелах та рукописних архівах.

Для порівняння обираємо три області: Харківську, Сумську та Полтавську, як такі, що представляють собою Слобожанський регіон та прилеглі регіони Сіверщини та середньої Наддніпрянщини з метою встановлення характерних рис пісенного репертуару Слобожанщини у порівнянні з прилеглими територіями. Таке порівняння може допомогти з'ясуванню характерних рис пісенності Слобожанщини та відповісти на питання, наскільки вона відрізняється від пісенного репертуару прилеглих територій, наскільки Слобожанський регіон є оригінальним з цього боку порівняно з Сіверщиною та середньою Наддніпрянщиною. Свідомо оминаємо північ Луганської області, оскільки у картотеці каталогу маємо недостатньо матеріалу для таких порівняльних студій.

В першу чергу нас цікавитиме порівняльна характеристика народно-пісенного репертуару Харківської та Сумської області з Полтавською, Слобожанщини та середньої Наддніпрянщини, адже тут сподіваємось виявити більші відмінності порівнянно з компаративістикою пісенного репертуару народних виконавців Сумської та Харківської областей, відповідно до регіонального розмежування північно-східної України. При цьому варто мати на увазі більшу дослідженість фольклористами Полтавської області порівняно з Харківською та Сумською. Кількісно за картотекою частотного каталогу у Полтавській області записано приблизно стільки ж зразків народно-пісенної творчості, як у Сумській та Харківській разом.

За частотним каталогом розпочнемо огляд із записів дитячого фольклору. При частотності записів фольклорних творів, зазначеній вище: Полтавщина=Сумщина+Харківщина, відмітимо, що творів дитячого фольклору на Полтавщині та Харківщині записано приблизно однакову кількість, а у Сумській – майже вдвічі менше.

Традиційно дитячий фольклор поділяється на пісні, створювані старшими для дітей та пісеньки, створювані самими дітьми. Серед пісень, виконуваних старшими для дітей найбільш поширені колискові. За частотним каталогом вони поділені на давні, що фіксувалися на всій території України, східні та західні. Давні колисання, як от «Ой ходить Сон коло вікон» зафіксовані на Полтавщині та без мелодії на Харківщині, решта східні колисання: на Полтавщині – 17, на Харківщині – 12, на Сумщині – 10. При цьому на Харківщині та Полтавщині найпоширенішими є колисання ДС-КС-01, ДС-КС-03, ДС-КС-08, ДС-КС-13, на Полтавщині, крім того, ДС-КС-05, ДС-КС-09, ДС-КС-10, ДС-КС-15, ДС-КС-18, а на Харківщині – ДС-КС-14 («Пішла киця по водицю»). На Полтавщині зафіксовані варіанти західноукраїнської колисанки, відсутні у інших досліджуваних областях.

На Харківщині та Полтавщині побутують також ігрові забавлянки та забавлянки-чукикалки, якими бавлять дітей. Серед наявних у картотеці каталогу таких записів з Сумщини не виявлено. Подібне спостереження стосується також популярних серед дітей закличок до дощичку та сонечка.

Перехідними до календарно-обрядового фольклору є дитячі колядки та щедрівки. Їх найбільше розмаїття спостерігаємо у Харківській та Сумській областях. Серед розповсюджених тут ДД-КЩ-01 «Коляд, коляд, колядниця» та ін. Для Полтавської та Сумської областей спільними є розповсюджені дитячі щедрівки ДД-КЩ-08 «Щедрик-бедрик» та ДД-КЩ-09 «Щедрівочка щедрувала».

Виходячи з даних частотного каталогу, обряд щедрування найбільше розвинений у північно-східних областях: Чернігівській, Сумській, Харківській і менше характерний для середньої Наддніпрянщини. Серед щедрівок Полтавщини можна відмітити лише ОК-ЩК-09 «Летів, летів соколонько», в той час, як фольклорні зібрання з Сумщини та Харківщини рясніють щедрівками ОК-ЩК-02 «Чи дома, дома пан господар», ОК-ЩК-08 «А в нашого пана» про орла, який просить парубка не стріляти в нього та ін. Колядок найбільше записано на Сумщині, менше на Полтавщині та Харківщині. Таким чином, зимовий цикл пісень календарно-обрядового фольклору найповніше представлений записами з Сумщини.

Весняний цикл календарно-обрядових пісень повніше зафіксований у Полтавській області. Серед ігрових веснянок найбільшу частотність фіксацій має аграрна ОК-ВІ-24 «Овес» про сіяння вівса. Для північно-східних областей більш типові танково-хороводні ОК-ВТ-01 «Тума танок виводить», ОК-ВТ-05 «Плетениця» (Полтавщина), ОК-ВТ-07 «Кривий танець» (Сумщина) та закличні веснянки ОК-ВЗ-02 «Весняночка-паняночка, де ти зимувала» (Полтавщина, Сумщина).

Літній календарний цикл у всіх трьох областях представлено майже однаково петрівчаними та купальськими піснями. Серед петрівчаних розповсюджені ОК-ПК-01 «Ой мала нічка петрівочка», ОК-ПК-03 «Та й петрівня зозуленько» (всі три області), ОК-ПК-02 «Ой петрівочка минається» (Сумщина), ОК-ПК-05 «Ой ти, Петре, Петре та Іване» (Полтавщина). Серед купальських можна відзначити ОК-КП-02 «Ой купалочка купалася» (Сумщина), ОК-КП-04 «Купалася ластівка, купалася» (Полтавщина). Купальські пісні з рефреном «Купала на Івана» характерні для всіх трьох розглядуваних областей.

Якщо зимовий цикл календарно-обрядових пісень розвинений більше на Слобожанщині, літній купальсько-петрівчаний представлено рівномірно на Слобожанщині та середній Наддніпрянщині, то жниварські пісні в цілому більш характерні для середньої Наддніпрянщини, у нашому випадку для Полтавської області. Тут розповсюджені пісні «А вже сонце над липою» (ОК-ЖІ-01), «А вже сонце котиться» (ОК-ЖІ-04), «Ой паночку наш» (ОК-ЖІ-05) з одним типовим наспівом. Серед записів з Сумщини жниварські пісні представлено слабо, з Харківщини їх практично немає. Безперечно, це можна пояснити географічними умовами у північно-східних областях, а також особливим типом господарської діяльності селян та традицією співу.

Родинно-обрядова пісенність, до якої належать весільні пісні, виходячи з регіонального показника КУПФ мають порівняно однакову частотність записів, отже й побутують приблизно з однаковою інтенсивністю на території усіх трьох досліджуваних областей. В той же час частотний показник цього показника, виражений у жирному шрифті позначень тих явищ, що мають найбільшу частотність, свідчить про наступне. На Харківщині та Полтавщині порівняно рівномірно представлені пісні всіх етапів весілля від сватання до перезви, в той час, як у записах з Сумщини найбільшу частотність мають записи пісень, приурочені до завершальних моментів обряду: молодий їде по молоду; викуп та покривання молодої; розподіл короваю; молоду виряджають до молодого, прощання молодої з родиною.

Для записів з аналізованих областей характерна підвищена частотність весільних пісень, приурочених до сватання та запросин на весілля: ОР-В1-05 «Низом, кониченьки, низом», ОР-В1-07 «Поволі, дружечки, ідіте» (Полтавщина), ОР-В1-12 «Не впізнала мати» (Харківщина); випікання короваю: ОР-В3-06 «Що Галинина мати», ОР-В3-07 «Свашка-неліпашка» (Харківщина); дівчача-вечора: ОР-В4-03 «Летять галочки у три рядочки» ОР-В4-06 «Чи не будеш, да дівчино, жалкувати» (Полтавщина), ОР-В4-12 «Брала Галечка льон, льон», ОР-В4-12 «Скаче світлонька, скаче», ОР-В4-17 «Червона калина» (Харківщина), ОР-В4-18 «Ненько ж моя та голубонько», ОР-В4-24 «Ой тихо, тихо Дунай водоньку несе» (Полтавщина).

Найбільше пісень, виконуваних на весільній учті, та пісень-передирок між весільними чинами зафіксовано на Харківщині. Це пісні ОР-В5-10 «Од стола до порога», ОР-В5-12 «Здвигнулися стіни», ОР-В5-17 «Світилка-ворона», ОР-В5-18 «Світилка-шпилька при стіні» (ця також і на Полтавщині), ОР-В5-19 «Брешете, дружки-раки», ОР-В5-21 «А в нашого свата».

На етапі весілля в молодії, коли молодий приїжджає по молоду, частотність записів приблизно однакова у всіх трьох областях. Найчастіше тут виконують пісні ОР-В6-7 «Не наступай, литва», ОР-В6-09 «Дружечки-паняночки», ОР-В6-11 «Ой засвіти, мати, свічку», ОР-В6-26 «Та сухий терен» (Полтавщина), ОР-В6-17 «Поглянь, мати, та на мій посад» (також і Сумщина), ОР-В6-27 «Ой брязнули ключі» (Сумщина), ОР-В6-10 «Не сиди ж ти, Галечко, боком» (Харківщина), ОР-В6-23 «Дружко коровай крає» (всі три області).

На етапі прощання молодої з рідною домівкою та родом, подорожування молодої до молодого у цих областях співали переважно такі пісні: ОР-В7-23 «Загрібай, мати, жар, жар» (переважно Сумщина), ОР-В7-01 «Думай, думай, Галечко», ОР-В7-04 «Куди, доню, убираєшся», ОР-В7-18 «Місяць дорогу освітив» (переважно Полтавщина та Харківщина), ОР-В7-03 «Я в батенька та й на йотході» (Полтавщина, Сумщина), ОР-В7-12 «Ой ненько моя, вже я не твоя» (суто слобожанська весільна пісня, зафіксована у численних варіантах тільки на Сумщині та Харківщині), ОР-В7-07 «Прощай, прощай, подруженько, сестро наша» (всі три області). У всіх трьох

областях також активно побутує весільна пісня нареченій-сироті ОР-В8-03 «Ой ходила та Галечка по крутій горі», у якій вона просить шуку-рибу запросити на весілля померлих батьків. Останній етап весілля – перезва – за своєю частотністю досить слабо представлений у всіх трьох областях.

Необрядова пісенна лірика та епіка за кількістю записів у Полтавській, Сумській та Харківській областях може бути представлена приблизно у такому співвідношенні: 3:2:2, тобто на Полтавщині за картотекою каталогу цих пісень зафіксовано приблизно на третину більше. Однак, кількісне порівняння записів найпоширеніших необрядових пісень свідчить про інше співвідношення.

Зупинимось на баладах, одному з найулюбленіших жанрах народної піснє творчості. Їх прийнято поділяти на балади про кохання та дошлюбні відносини, родинно-побутові та соціально-побутові. На Полтавщині відповідно частотного каталогу найбільше поширення мають 20 балад про кохання, 33 родинно-побутових та 9 соціально-побутових. На Сумщині цей показник відповідно 12, 11 та 2, на Харківщині – 9, 5, 2. Загальне співвідношення баладних сюжетів у трьох областях тут буде 4:2:1. Звичайно, на це співвідношення впливає не тільки активність побутування тих чи інших фольклорних творів, хоча це й очевидно, але й ступінь обстеженості фольклористами відповідних територій, певні історико-політичні обставини заселення краю та збереженості автохтонного населення.

Кидається в очі менша чисельність соціально-побутових балад, порівняно з баладами про кохання та родинно-побутовими, цей дисбаланс особливо поглиблений на Слобожанщині. В той же час цікаво зауважити, що на середній Наддніпрянщині значно переважають балади родинно-побутової тематики над баладами про кохання. А у записах зі Слобожанщини, навпаки, кількість найпоширеніших балад про кохання перевищує показник родинно-побутових баладних творів.

Ще більші кількісні контрасти спостерігаємо у не обрядовій пісенній ліриці, яка також традиційно ділиться на пісні про кохання, родинне життя та соціально-побутову лірику. Найпоширеніших пісень про кохання на Полтавщині налічуємо 52, родинно-побутових – 26, соціально-побутових – 7. На Сумщині цей показник відповідно дорівнює 12, 7 та 7, на Харківщині – 7, 7 та 1. Загальне кількісне співвідношення не обрядової пісенної лірики у трьох областях приблизно дорівнює 6:1:1. Якщо балади, як старовинніший жанр на Слобожанщині був збережений автохтонним населенням та переданий у спадок нащадкам та мігруючому населенню Слобожанщини, то формування пісенної лірики припало на той час, коли вона могла спокійно розвиватися і розквітати у традиції протяжного співу середньої Наддніпрянщини, на Слобожанщині вона у вирі складних соціально-політичних процесів, міграційних заходів не змогла вільно формуватися та відкладатися у фольклорній свідомості населення. Про це свідчить також

значна перевага ліричних весільних пісень у весільному обряді середньої Наддніпрянщини, порівняно із співочою традицією Слобожанщини.

У невеликій статті неможливо охопити все розмаїття необрядової пісенної лірики та епіки обраних областей, тому зупинимося лише на найхарактерніших зразках для цього регіону. До них належить розповсюджена в Україні, крім південно-західної її частини лірична пісня про кохання «Ой зійди, зійди, зіронько вечирня» (каталог 01-ЛК-05), у якій дівчина спочатку відмовляється вийти до парубка (неподоба, мати не пускає), але зрештою виходить. Найбільше записів цієї пісні маємо з Полтавщини, але є також фіксації з Сумської та Луганської областей, тобто зі Слобожанщини. На Полтавщині також поширена пісня «Закувала зозуленька» (01-ЛК-08а) про козаків, які просять у матері напитися води та подивитися на дівчину. На Сумщині побутує версія цієї пісні з початковими словами «Ой у полі криниченька» (01-ЛК-08б).

Основним регіоном побутування ліричної пісні «Котилася та ясна зоря з неба» (02-ЛК-11, парубок обіцяє провести дівчину додому) також є Полтавщина, маємо також записи з Сумщини. Основна територія поширення пісні «Чи я вплила, чи я вбрела» ((05-ЛК-03), у якій дівчина розмірковує, чи сам козак любить не став, чи його одбито – Полтавська область та Слобожанщина. На Полтавщині та Слобожанщині, поряд з іншими регіонами поширені пісні «Туман яром, пшениченька ланом» (05-ЛК-10), у якій дівчина дорікає коханому, що він живе з нею не по правді, ходить до іншої, та «Ой походжено та поброджено коло ставу кінями» (11-ЛР-10), у якій дівчина плаче: не вона полюбила, а мати звеліла дати рушники.

З балад про кохання в першу чергу на Полтавщині, а також і у прилеглих областях, зокрема, на Сумщині зафіксовані варіанти пісні про Сербіна «Ой у полі криниченька» (04-БК-08, сестра отрує брата за намовою коханка). На Слобожанщині та Полтавщині розповсюджена балада «Ой на горі василечки сходять» (05-БР-09а): свекруха підбурює сина бити невістку, що призводить до вбивства. Основним регіоном побутування Слобожанщина стала для ліричних пісень з соціально-побутовим забарвленням, про роботу на літейному або цукровому заводі «Вітер з поля, хвиля з моря» (06-ЛК-07, милий на заводі, вражі люди поламали мідні труби, щоб ми в парі не ходили; 06-ЛК-07а, мила розпитує соловейка про милого, який працює на цукровому заводі). Цей перелік можна було б продовжити. Як висновок можна констатувати, що народна пісенність Слобожанщини та середньої Наддніпрянщини майже цілком знаходиться у руслі протяжного співу. Автохтонними на Слобожанщині є ряд пісень календарного зимового циклу та не обрядова лірика пізнішого часу походження з соціальними мотивами у тексті.

Г. М. БРЕСЛАВЕЦЬ

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ СЛОБОЖАНЩИНИ В ТВОРЧОСТІ Ю. Б. АЛЖНЕВА

Композиторська творчість, композиторське мислення знаходиться в постійному розвитку. Усна традиція, як естетична орієнтація, надає композитору можливість створити свій неповторний стиль. Деякі представники сучасної харківської композиторської школи репрезентують у своїй творчості специфічне світосприйняття шляхом «максимально-адекватної звукореалізації етносу через вироблення національного стилю» (за О. Козаренком). Класичні принципи інтерпретації фольклорного тексту, методи цитування і використання елементів усної традиції (типових інтонаційних формул, ритмічних структур) органічно переплітаються з сучасною музичною мовою та набувають нового змісту.

Апробація джерела усної традиції для композитора, працюючого у неофольклорному напрямку, є основним показником жанрової, стильової направленості авторського задуму. При виборі інтонаційно-фактурних, гармонічних та ритмічних комплексів, які притаманні усній традиції, композитори досить коректно підходять до використання тих чи інших засобів семантично-символічної виразності фольклорного тексту. Працюючи у різноманітних музичних жанрах (від вокальної, інструментальної мініатюри до крупних симфонічних та хорових творів), композитори приділяють особливу увагу фактурно-тембровому розвитку музичного матеріалу.

Серед яскравих представників харківської композиторської школи в свій час звертались до фольклорних першоджерел такі особистості, як – М. Тиц, В. Борисов, Д. Клебанов, О. Жук, В. Бібік, Г. Цицалюк, І. Польський, В. Губаренко, В. Золотухін. Спираючись на багатолітню традицію, сьогодні продовжують свій творчий пошук національного стилю А. Гайденко, Ю. Алжнев, І. Гайденко. Кожен з них має свій індивідуальний авторський почерк, вибір засобів виразності, відповідно до вирішення власного розкриття музичного образу та інтерпретування фольклорного тексту (вербального, музичного).

Постать харківського сучасного композитора Юрія Борисовича Алжнева – заслуженого діяча мистецтв України, лауреата всеукраїнських премій ім. Івана Огієнка та Миколи Лисенка, творчої премії ім. Іллі Слатіна, кава-

лера ордену «За заслуги» III ступеню, члена національної Спілки композиторів України, Національної Всеукраїнської Музичної Спілки – невід’ємна частина культурного життя не тільки нашого міста, Слобідського краю, а і всієї країни. Його плідна творча діяльність, прагнення вдосконалення етнічного самовиразу та нестримний поштовх до виховання етнічної самосвідомості сучасного громадянина призвели до створення унікального творчого колективу – театру народної музики України «Обереги», який існує з 1992 року. Основні жанри, в яких працює композитор – симфонічна, камерна, хорова, вокальна та народно-інструментальна музика.

Народився Ю. Алжнев у 1949 році в м. Кіровограді (нині м. Гянжа, республіка Азербайджан) в сім’ї військового, але в маленькому віці з батьком повернувся до України. Дитинство та юність майбутнього композитора пройшли на Полтавщині – с. Котлярівка, Карлівського р-ну та у смт. Нова Водолага на Харківщині. З 1966 р. після закінчення середньої школи – навчання, творче становлення та особисте життя на довгі роки пов’язує Ю. Алжнева з містом Харковом – від самодіяльності до професійної освіти всіх рівнів: у 1967-69 рр. навчання у Харківському культурно-просвітньому училищі; 1973-77 – у Харківському державному інституті культури. У цей час з’являються його перші твори «Скерцо» для труби з оркестром, концертна п’єса для баяна з оркестром, формується творче спілкування із першим наставником по композиції, а також викладачем з спеціальності по класу баяна – молодим композитором Анатолієм Гайденом, з яким у Алжнева зав’язались теплі дружні стосунки на все життя. У 1983-89 роки Ю. Алжнев продовжує навчання в Харківському державному університеті мистецтв у класі композиції композитора В. М. Золотухіна. Поряд з навчанням – велика практична школа роботи концертмейстером та аранжувальником різноманітного репертуару багатьох творчих народних інструментально-танцювальних колективів Харкова та області. Це творче становлення призвело до створення у 1992 році унікального колективу не тільки для Харківщини, а і для всієї України – театру народної музики України «Обереги». Він став творчою лабораторією для втілення головної мети композитора – «щоденно, невтомно, наполегливо творити незримий зв’язок між минулим і майбутнім... акумулюючи в собі автентичку голосу, ритміки, гармонії...» [3, С. 14]

Творчості Ю. Алжнева притаманно поєднання філософського осмислення усної традиції з власною музичною мовою. Це процес вживлення в автентичну тканину через власне звукобачення прадавнього і сучасного світу, ретельне вслуховування у праінтонацію за визначенням самого автора. Не даремно, підкреслюючи свою причетність до народного музикування, при створенні «музичних версій» того чи іншого фольклорного тексту, композитор обирає для себе знаковий псевдонім – Георгій Колядник. Втілення цих творчих принципів можна прослідкувати на прикладі таких творів

як: хоровий концерт «Співомовки», концертна колядка для хору «Корочун – Коляда», українська рапсодія для скрипкових, ударних, саксофона, синтезатора, фортепіано та фольклорного гурту «Золота пектораль», фольклорні дійства «Якби не ми, то не ви...» для гурту співаків у супроводі троїстих музик та концертні програми для гурту співаків і оркестру «Грай, іграчу!», «Очерет-осока», сорочинський триптих «Будьмо, будьмо, будьмо!!!», коло рідницьких пісень – «Ой, хмелю, мій хмелю» (полтавсько-харківський варіант), «Ой, там на товчку на базарі» (харківський варіант) і т. ін.

Теоретичні засади аналізу музичної творчості Ю. Алжнева частково досліджені в працях В. В. Осипенко та Л. В. Шаповалової. В. В. Осипенко в наукових статтях та дисертаційному дослідженні «Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева)» зроблений аналіз жанру хорового концерту в вокально-хоровій творчості композитора через реалізацію «авторського методу роботи з жанровою моделлю - суголосся» та визначенням мелодичного стилю композитора через зв'язок з фольклором, пошуком «простіших мелодикоритмічних формул, які стають носіями першопочатків музичного Буття» - праінтонацію. [4, С. 9-10] У роботі «Рефлексивний художник» Л. В. Шаповалова розглядає «авторську рефлексію на традиційну культуру» у хоровому концерті «Дівич-сон» та визначає це з точки зору полісемантичності, «аспекту музичного втілення символіки сну». [5, С. 210] Розробка даної проблематики дає можливість стверджувати, що харківська композиторська школа має свою традицію та спадкоємність. Прослідкувати це можливо у різноманітних підходах до музичної інтерпретації фольклорного тексту у сучасній авторській творчості.

Апробація фольклорного тексту усної традиції Слобожанщини – першоджерело для авторської концепції багатьох творів композитора. Фольклорні тексти взяті як з власних експедиційних матеріалів, так із фольклорного архіву О. Стеблянка, Л. Новикової та В. Осадчої, що складає золотий фонд фольклору Слобідської України. Так, наприклад, основою для Української рапсодії «Золота пектораль» стали: колискові «Прийди, сонку, в колисоньку», «Ой, ну люлі, люлі», щедрівка «А в тій хаті як у раю», купальська «Дівка Марина в броду стояла»; у хоровому концерті «Співомовки» - щедрівка «Злетів сокіл на віконце...», в концертній колядці «Корочун-Коляда» - дохристиянські колядки «Коляда, коляда, кабанів колят...», «Го-го-го, коза, го-го сірая...». Одне з яскравих творів, фольклорне дійство «Якби не ми, та не ви...», демонструє синкретичність авторського підходу до прийомів апробації фольклорного тексту. Музична версія побудована виключно на основі народних – співочої та інструментальної – традицій, зібраних в експедиціях селами Харківщини (Валківського, Красноградського, Нововодолазького, Борівського районів) і Полтавщини (Карлівського, Решетилівського, Новосанжарівського районів). Багато відтворено з

фоноархіву В. М. Осадчої, з архіву академіка Д. І. Яворницького, збірок О. Стеблянка, А. Гуменюка, серед яких слобожанські: троїста весільна, «Ой-ра» валківська полька, «А Роман на току...», «Ой, не ходи, кучерявче...», «Що Ярема та Хома» – цілий калейдоскоп жартівливих, ліричних пісень, частівок, приспівків, пісень «до скоку», побутових танків та різноманіття приказок та висловів. Головне, що притаманне творчості Ю. Алжнева, це суто фольклористичний підхід щодо створення власної моделі культурного етнічного простору. До цього дуже підходить вислів С. Грици, що «проникнення в ендегенну природу фольклору дозволяє досягнути закладені в ньому життєві і ментальні процеси, творчу і живлющу енергію вічності, його універсальні зв'язки з усіма явищами життєвого світу людини». [1, С. 75]

Принципово новий погляд на сприйняття фольклорного твору насамперед як культурного явища склався у композиторів вже у другій половині ХХ століття. Цьому сприяло звернення до першоджерел не тільки науковців-лінгвістів, філологів, а і фахівців-музикантів – музикознавців, композиторів. Так ми можемо говорити про остаточне формування в цей період наукової думки про фольклорне виконавство, поширення аудіо та нотних публікацій. Цьому сприяли зміни у культурному оточенні, якість інформаційного простору. Композитори отримали новий рівень інформації для мистецького засвоєння усної традиції, формування творчої самосвідомості. Класичні принципи поводження з фольклором, методи цитування і часткове використання елементів усної традиції (типових інтонаційних формул, ритмічних структур) органічно переплітаються з сучасною музичною мовою та набувають нового змісту.

Сучасне музикознавство протягом минулого століття дуже ретельно вивчало весь спектр тематики взаємовідносин та взаємовпливу у системі «композитор – фольклор»: використання фольклорного матеріалу, як складової музичного твору, основи художнього змісту, або «цитатного» використання. Однак, сама фольклористика не вивчає фольклор як складову системи «композитор – фольклор». Сьогодні цей напрямок досліджень вирішується представниками загального музикознавства, які вважають, що акцент треба перенести з інтерпретування фольклору на фольклоризм. За думкою А. Іваницького, *«слід подавати тему «композитор і фольклор» в культурному контексті усіх різновидів фольклоризму, тобто тему «композитор і фольклор» необхідно замінити більш широкою темою «фольклоризм», де фольклор необхідно розглядати не лише в композиторській творчості, а й в усіх видах мистецтва, а також у системі культури в цілому»*. [2, С. 13-14] Фольклоризм треба розуміти як процес засвоєння традиційного виконавства різними сферами музичної культури (за О. Бенч-Шокало). Хоча наукове визначення цього терміну має ряд суперечностей, для дослідників представляє цінність саме новий

підхід щодо осмислення фольклоризму в сучасній музичній культурі, потрібність формування нової методики аналізу системи взаємовпливів композиторського фольклоризму та виконавського фольклоризму.

На сьогодні актуальний розгляд специфіки музичної інтерпретації фольклорного тексту в композиторській творчості з позиції вивчення категорії тексту як носія смислу, інтертексту – як смислоутворення авторської концепції, інтертекстуальності – як процесу визначення взаємовідносин фольклорної традиції і авторського задуму. В сучасних умовах інтерактивного простору, його інформаційного навантаження, процес осягнення глибинних зв'язків часу постає на рівні смислових значень будь-яких універсалій. У даному випадку такою універсалією стає фольклорний текст і його інтерактивна роль у смислоутворенні індивідуальної авторської концепції.

Аналізуючи з позиції інтертекстуальності авторський твір, тісно пов'язаний з усною традицією, маємо можливість прослідкувати ті взаємовідносини між текстами-носіями, які утворюють цілу систему взаємопроникнення фольклорного і авторського та розглянути ієрархічний зв'язок текстів-носіїв на багатьох рівнях їх існування:

- вербальний текст – фольклорна (усна) традиція;
- музичний текст – усна традиція або авторська концепція прочитання цієї традиції;
- текст-обряд – календарно-обрядові, весільні чи ярмаркові, жартівливі, їх жанрова ознака;
- текст-філософське осягнення традиційного мислення скрізь призму власного уявлення традиції;
- текст-образ – архаїчні «Ясне Сонечко, Ясен Місяцю, Дрібен Дощику», пам'ять Роду в коліскових та дитячих забавлянках;
- текст-тембр – поєднання академічної та автентичної манери співу, наслідування автентичній манері награвання на академічних інструментах, використання автентичного інструментарію. Тембр стає тим кодом, носієм смислу за допомогою якого розшифровується вся семантична інформація першоджерела, а тембральне розгортання в процесі народження та становлення авторської концепції перетворює темброву драматургію в тембральне мислення;
- текст-фактура;
- текст-побудова (циклічна, строфічна, розімкнута, відкрита);
- текст-гра (сми́слів, символів, порівнянь, звукових та образних наслідувань) і т. ін.

Ці тексти-носії складають певний текстовий комплекс, який проявляється на відповідних рівнях. Ми пропонуємо виокремлювати наступні рівні:

1. композиційний (принципи формоутворення, розвиток тематизму, особливості композиторського письма);
2. драматургічний (наслідування традиційній обрядовій та образній сфері);

3. виконавський (наслідування традиційній манері виспіву окремих автентичних зворотів та інструментальних награвань).

Текти-носії існують як на рівнях, паралельних один одному, так і переносять своє смислове навантаження з рівня на рівень, перехресжуються, стають супротив один одного.

Специфікою музичної інтерпретації фольклорного тексту в композиторській творчості стає авторська концепція – авторське світоспоглядання, власне філософське трактування буття – скрізь осягнення усної традиції, що, в свою чергу, формує композиторський метод, стиль та авторський світогляд. Розглядаючи авторську концепцію як гіпертекст, її можна визначити через тексти-ознаки обрядовості (ритуалу), драматургічні лінії, фактура, тембри, інтонування, жанрові ознаки обраних фольклорних текстів і т. ін.. В свою чергу, кожен з текстів може вступати в так звану «гру текстів», де можна встановити зв'язок між текстами на рівні подвійного тексту, тексту у тексті, інтертекстуальні зв'язки. В даному випадку для кожного тексту буде притаманна своя кодова система. Кодом може виступати як фольклорна лексема, або фонема – інваріант (праінтонація), так і ознака жанру, ритмічна особливість, семантичне навантаження образів.

Ще одна особливість композиторського фольклоризму – кріпкий зв'язок автора, Ю. Б. Алжнева, з фольклорним середовищем. Закарбовані в дитячої пам'яті селянський спів Полтавщини та голос родички Лідії Євсейни Великої назавжди лишили свій слід та на підсвідомому рівні сформува-ли тяжіння до національної культурної спадщини: *«Україна – наша мати, пісня – наші крила. Дай, Боже сили нам, віддано любити і шанувати її»*, - говорить автор: *«...народна музика є диво світу і робота професійного композитора полягає в тому, щоб вслухатись і вчитись, дбати про вічне. Ідемо, бо Мати наша співає і мусимо стати послухати її, як написано у Велесовій книзі»* [3, С. 2]. Дослідження активного фольклорного середовища надає можливість обґрунтувати закономірності стильових зв'язків між усною традицією та композитором, глибше дослідити та виявити їх специфіку; з'ясувати та підкреслити фольклорні інтереси композитора, що визнають характер і особливості композиторського фольклористичного стилю. Стильова єдність результатів зробленого композитором вибору найбільш відповідає даному індивідуальному композиторському стильові, його художньому мисленню та використанню активного фольклорного словника, якому композитор віддає перевагу в своїй творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. – Тернопіль, 2000. – 228 с. – С. 75.
2. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика. Методологія і методика: навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1997. – 392 с. – С. 13-14.
3. Обереги. – Буклет. – Х., 2005. – 16 с.
4. Осипенко В. В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева). – Автореф. дисер. – Х., 2005. – 20 с. – С. 9-10.
5. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. – Х.: Скорпион, 2007. – 292 с. – С. 210

Г. Н. КАРНАУШЕНКО

**РАБОТА Н. Ф. СУМЦОВА «ОЧЕРКИ НАРОДНОГО БЫТА»
КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ
РУССКИХ ГОВОРОВ СЛОБОЖАНЩИНЫ**

В становлении антропологической парадигмы в языкознании этнолингвистика занимает особое место: в 30-е гг. XX в., когда появилась гипотеза лингвистической относительности Э. Сепира и Б. Уорфа, она сыграла «роль первопроходца», но позже не получила в этой парадигме постоянного места. Статус этой научной области, по словам Е. Л. Березович, «получал порой исключаящие друг друга трактовки, размывающие и перекраивающие проблемное поле науки» [1, с. 7]. В настоящее время в мировой лингвистике существуют различные трактовки предмета и задач этнолингвистики. Об этом пишут Е. Л. Березович, А. С. Герд, А. Ф. Журавлев, Г. И. Кабакова, М. М. Копыленко, А. Т. Хроленко, А. В. Юдин, А. Гудавичус и др.

Н. И. Толстой отмечал, что «допустимо и даже плодотворно различное восприятие этнолингвистики» [5, с. 39]. Однако самым авторитетным вариантом этой науки является тот, который разрабатывается в современной славистике (прежде всего это Московская этнолингвистическая школа Н. И. и С. М. Толстых и Люблинская этнолингвистическая школа Е. Бартминьского, объединившие исследователей и за пределами названных центров). Представители этого варианта этнолингвистики «считают своей главной задачей изучение этнокультурного своеобразия различных символических «языков», транслирующих традиционную картину мира, среди которых ведущую роль играет естественный язык» [1, с. 8]).

Именно славянская этнолингвистика (несмотря на свою относительную молодость – ей около 30 лет) «в каком-то смысле вновь стала первопроходцем: далеко не во всех дисциплинах антропоцентрического блока выкристаллизовались представление о специфическом материале исследования, комплекс аналитических процедур, способах верификации полученных результатов etc» [1, с. 79]. Разработанные теоретические постулаты, результативность и объем исследований этнолингвистов (в том числе фундаментальные словари-энциклопедии, монографии, серийные сборники), сама судьба этнолингвистики обуславливают ее значимость как для антропоцентрической лингвистики, так и в целом для гуманиста-

ристики (см. [6; 4; 8; 9; 10, с.7-143; 1, с. 8-9] и др.)

Н. И. Толстой выделил в структуре этнолингвистики две основные области исследования, условно называемые «узкой» и «широкой» этнолингвистикой. Первая есть «раздел языкознания или – шире – направление в языкознании, ориентирующее исследователя на рассмотрение соотношения и связи языка и духовной культуры, языка и народного менталитета, языка и народного творчества, их взаимозависимости и разных видов их корреспонденции» [5, с. 27]. Как отмечает Е. Л. Березович, «эта ядерная для этнолингвистики область находится пока в стадии разработки и накопления сфер, подходов и принципов исследования, – и в этом смысле отстает от более развитой «широкой» этнолингвистики» [1, с. 10]. В центре внимания «широкой» этнолингвистики – не собственно естественный язык, а, по словам Н. И. Толстого, весь «план содержания» культуры, народной психологии и мифологии независимо от средств и способов их формального воплощения (слово, предмет, обряд, изображение и т.п.).

Такое изучение, однако, в наше время может вестись преимущественно или исключительно лингвистическими методами, что в значительной мере оправдывает наличие второго компонента слова «этнолингвистика»» [5, с. 39-40].

Для «толстовского» варианта этнолингвистики характерно особое внимание к диалектным данным: это связано с тем, что Н. И. Толстой убедительно доказал: реконструкция древней праславянской картины мира возможна только с учетом «диалектологии культуры», то есть в результате изучения региональных вариантов славянских культурно-языковых (а также ментальных, психологических) комплексов. Степень же изученности отдельных элементов этих комплексов весьма различна для разных регионов. Е. Л. Березович справедливо отмечает: «Народный лексикон не только не получил до сих пор удовлетворительного лексикографического описания, но даже не собран с достаточной полнотой» [1, с. 11]. Диалектные идиомы отдельных регионов изучены еще крайне слабо и не имеют соответствующих областных диалектологических словарей, а тем более атласов. Такая ситуация характерна для большей части русских говоров Слобожанщины.

В тех же случаях, когда областной словарь есть, он может оказаться или не полным в плане словника, или недостаточным в плане представленности этнографического материала. Об острой необходимости создания словаря русских говоров со значительными этнографическими комментариями писал еще в XIX веке Измаил Иванович Срезневский. К сожалению, этот план реализовался слишком мало. (Назовем здесь только словари Г. И. Куликовского («Словарь областного олонецкого наречия в его бытовом и этнографическом применении». – СПб., 1898) и А. И. Подвысоцкого (Словарь областного архангельского наречия в его бытовом

и этнографическом применении. – СПб., 1885). Лишь в последние годы стали появляться комплексные словари: А. И. Морозов, И. С. Слепцова, Е. Б. Островский и др. Духовная культура Северного Белогорья: Этнодиалектный словарь. – М., 1997; О. В. Востриков. Опыты этноидеографического словаря русских говоров Свердловской области. – Екатеринбург, 2004. – Вып. I-V; В. В. Липина. Опыт этноидеографического словаря русских говоров Свердловской области. – Екатеринбург, 2004. – Вып. VI/I. Имеются единичные случаи тематических этнолингвистических диалектных словарей (А. И. Подюков, С. В. Хоробрых, Д. А. Антипов. Этнолингвистический словарь свадебной терминологии Северного Прикамья. – Пермь, 2004). По данным некоторых регионов создаются этнолингвистические атласы, что возможно лишь при высоком уровне изученности (такая работа проводится по материалам Полесских этнолингвистических экспедиций сотрудниками Института славяноведения РАН под руководством С. М. Толстой и по материалам этнолингвистических экспедиций в Белоруссии Н. Антроповым).

Основным источником для этнолингвистического изучения говоров являются записи текстов, осуществленные во время бесед с носителями говоров и традиционной культуры в контексте этнолингвистических экспедиций. Собиратели при этом опираются на специальные этнолингвистические программы (вопросники), например: А. В. Гура, О. А. Терновская, С. М. Толстая. Программа Полесского этнолингвистического атласа // Полесский этнолингвистический сборник: Мат-лы и исследования. – М., 1983. Такой подход последовательно осуществлен в проекте «Говор села Машево Чернобыльского района» (Киев, 2005). В четвертой части коллективной монографии, посвященной описанию говора и традиционной культуры жителей этого чернобыльского села, опубликованы диалектные тексты, записанные в 1997–2004 гг. по «Программе Полесского этнолингвистического атласа». Один из участников этого проекта, Ю. И. Бедношея, отмечает: *«По нашим наблюдениям, запись диалектных текстов по этнолингвистическим программам имеет ряд преимуществ: 1) при первых контактах с исследователями информанты спокойнее воспринимают разговоры на «неличные» этнолингвистические темы; 2) вопросы о традиционной крестьянской культуре помогают диалектоносителям активизировать устаревшую лексику; 3) такие тексты могут служить первичным источником не только для диалектологических исследований, но и для этнографических; 4) тексты сопоставимы с материалами, записанными по тем же программам в других говорах; 5) формируется достаточно полный образ локальной («диалектной») формы традиционной народной культуры».*

Русские говоры Слобожанщины представляют собой интересный и ценный объект для этнолингвистического исследования. Являясь языком

русских крестьян (и однодворцев), переселенных в основном в XVIII–XIX веках, эти говоры сохраняют многие архаичные черты материковых диалектов, а связанная с говорами традиционная культура является продолжением культуры соответствующих исходных российских земель. В то же время украинское окружение не могло не повлиять на островные переселенческие русские говоры. Это влияние проявляется как в непосредственных заимствованиях, так и в более сложных процессах, иногда близких к гиперкоррекции в стремлении сохранить «свои» черты и отгородиться от окружения.

Сбор этнолингвистического материала проводился в разное время (начиная с 1985 года и до настоящего времени) в отдельных русских селах различных частей Слобожанщины, прежде всего Харьковщины (Центральной Слобожанщины), Сумщины (западной Слобожанщины) и Белгородщины (северной Слобожанщины). Сбор проводился по большой «Программе Полесского этнолингвистического атласа» или по ее сокращенному варианту. Материалы этнолингвистических экспедиций хранятся в личных архивах автора (руководителя экспедиций) и других участников. Значительную помощь в методике подготовки и проведения экспедиций оказали консультации выдающихся специалистов по этнолингвистике – Н. И. Толстого, С. М. Толстой, Н. П. Антропова, О. В. Беловой и др. Материалы экспедиций планируется опубликовать. В настоящее время некоторые из них анализируются в рамках подготовки диссертационных исследований.

Источниками для этнолингвистического изучения говоров могут быть также опубликованные или рукописные словари или картотеки. По данным русских говоров Слобожанщины на сегодня есть только один опубликованный словарь – «Русские говоры Сумской области: материалы диалектных экспедиций» Е. А. Черепановой, А. А. Евграфовой, В. Н. Покуц и О. Н. Волковой (Сумы, 1998) [7], выполненный в Сумском государственном педагогическом институте им. А. С. Макаренка. В этом словаре помещены слова и контексты, отражающие народную (в т. ч. христианскую) культуру, например: «Батюшка Поп. *Когда венчали, батюшка молодых вокруг столца обводил.* РЖ. <Рыжевка Белопопольского района>» (С. 12); «Битно ср. Игра. Пр.» (С. 14); «Богородицкая травка ж. Трава чебрец. *Много у нас богородицкой травцы.* Чп.» (с.14). «Божечка ж. Икона. Пчн., Лд. *А у углу у нас божечки.* Пчн. *Заёглыла её сломать и божечки выкидала.* Лд» (С. 14); Бóжник. Бóжница. Бóжничок. Бояр м. Друг жениха. *Без бояр никакая свадьба не обходится.* Влн.»; «Боярин м. Старший свидетель на свадьбе. Кр., Рж. *А дружка с боярином венцы держат.* Крт.» (С. 16); «Букóнки мн. Поздравительные песни молодоженам. *Мне очень буконки нравятся, красивые песни.* Крт.» (с. 17-18); «Быть в цвету. Быть украшенным, нарядным. *Молодые были в цвету.* Пч.» (с. 19)

Не всегда толкование слов в Словаре русских говоров Сумщины можно считать удовлетворительным, например: «Ведьмак м. Дьявол, Черт. *Мы выбирали его ведьмаком.* Чп.» (С. 21). Очевидно, что контекст указывает на несколько иное значение. Возможно, речь идет о роли в игре или в рженье.

В ряде случаев контекст вовсе не является диагностирующим, как, например, в следующей словарной статье: «Великдень. Религиозный праздник, пасха. *Приехали в великдень.* Пж». Отсутствие подробных этнографических описаний не позволяет в полной мере представить культурный компонент семантики слова. Думается, что примеры фольклорных текстов не только бы обогатили зону иллюстрации, но и позволили бы точнее дать толкование в следующей словарной статье: «Величать Поздравлять. *На свадьбе величали молодых.* Мз» (с. 21). (В других регионах под величанием имеется в виду другой речевой жанр).

Имеются словарные статьи, в которых этнолингвистическая информация «разлита» по различным зонам статьи: важна и внутренняя форма самого слова, и денотативный компонент толкования, позволяющий предположить источники ассоциаций, и удачный контекст словоупотребления, раскрывающий место данного денотата в традиционной культуре: «Венец м. Часть дома от земли до окон, состоящая обычно из четырех рядов бревен. *Чтоб дом был благополучным, когда венец положут, гроши медные сыпят.* Жх» (С. 21).

Таким образом, словарь русских говоров Сумской области может дать разнообразную информацию этнолингвистического плана. Косвенным источником этнолингвистических сведений может служить и картотека лексики одного русского говора Сумщины, составленная П. И. Мартемьяновым.

Более полные сведения о народной культуре можно почерпнуть из этнографической литературы. Довольно часто этнографы приводят местные слова – названия предметов или обрядов, а также фольклорные тексты. Таким образом, фиксируется информация, важная в лингвистическом (диалектологическом) и фольклористическом планах. Такой ценной в этнолингвистическом отношении является работа Н. Ф. Сумцова «Очерки народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии)» [3]. В данной работе отдельный раздел посвящен русскому селу Люджа (ныне Тростянецкого района Сумской области): «У великороссов в с. Людже».

Сопоставление текста названного раздела с материалами словаря русских говоров Сумской области позволяет выявить отсутствующие в словаре слова (например, *яломки* – круглые войлочные шапки), уточнить денотативный компонент значения слов, приведенных в словаре. Например, Н. Ф. Сумцов так описывает женские головные уборы в с. Люджа: «*Головной убор*: у девушек – «строчка», у замужних женщин – «сорока».

Строчка состоит из довольно узкой повязки на лбу, вышита золотом или серебром, темя открытое, на спину спускается лента. Сорока – сложный и дорогой убор. Сначала на голову надевают кичку из грубого полотна, причем кичку стягивают на голове так сильно, что невестам, впервые подвергающимся тому на свадьбах, делается дурно. Сверху кички надевают вышитую сороку, в роде колпака, разнообразной пестрой отделки, крестиками, полосками и проч. Сорока спускается на затылок расшитой полосой. Цена дорогая – 10, 12, 15 руб. Богатые молодницы рисуются своими головными уборами, в праздник в церковь надевают один, на ярмарку другой и т.д., переменяя их на показ. На верху сороки находится толстая кисть с бахромой; на ушах к серьгам прикрепляются круглые кисти из черного гаруса. Поверх сороки замужние женщины набрасывают еще легкую белую кисею, т. наз. «дымку», которой иногда оборачивают голову как чалмой».

В словаре русских говоров Сумской области представлена следующая словарная статья:

«Сорока ж. 1. Праздничный головной убор замужней женщины. Крт. 2. Головной убор, надеваемый свахой на сватанье. Лд. *Как вышла она замуж, так и надела сороку*. Тр. *Колися и панёву, и сороку одевали на сватанье*. Лд». (с. 130).

Как видим, в словаре не описан вид этого сложного головного убора (ни в толковании, ни в контекстах). С другой стороны, обращает на себя внимание, что именно из села Люджи приведено второе значение и соответствующий контекст, указывающие на употребление этого головного убора в свадебном обряде, конкретно свахой на сватанье. Н. Ф. Сумцов, как мы видели, пишет лишь о праздниках. Как объяснить это расхождение? Возможно, позже произошло сужение употребления этого головного убора: от праздничного к обрядовому.

К свадебному обряду в Людже Н. Ф. Сумцов обращается позже. Он пишет, в частности: «Люджанская свадьба, за немногими исключениями, усвоила малорусский ритуал и в особенности малорусские свадебные песни. Расплетение косы молодой, приготовление каравая, перезва – все идет по малорусскому обряду. *Своеобразный характер имеет лишь обыкновение развешивать по углам избы хлебные снопы, вымолоть их на свадьбе и передача зерна невесте*» (выделено мной. – Г. К.) (с. 225). Ссылаясь на статью свящ. Ковалевского в «Харьковских Епархиальных Ведомостях», Н. Ф. Сумцов замечает, что «на свадьбах в Людже нет музыкантов, а все девицы и женщины поют и пляшут, по их поговорке – «свои языки, свои музыки»» (с. 225).

Таким образом, мы видим, что для этнолингвистического исследования русских говоров Слобожанщины нужно привлекать различные источники, т. к. у каждого из них есть свои достоинства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березович Е. Л. Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования. – М.: Индрик, 2007. – 600 с. (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования.)
2. Красиков М. Вдячний син Слобожанщини. Микола Сумцов – дослідник і громадський діяч краю // Сумцов М. Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України: Вибрані праці / Упорядкування, підготовка тексту, передмова, післямова та примітки М. М. Красикова. – Харків: АТОС, 2008. – 558 с.
3. Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) // Сумцов М. Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України: Вибрані праці / Упорядкування, підготовка тексту, передмова, післямова та примітки М. М. Красикова. – Харків: АТОС, 2008. – С. 203-253.
4. Толстая С. М. Постулаты московской этнолингвистики // Etnolingwistyka: Problemy języka i kultury. – Lublin, 2006. – № 18. – S. 7-28.
5. Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М., 1995.
6. Толстой Н. И., Толстая С. М. О словаре «Славянские древности» // Славянские древности: Этнолингвистич. словарь в 5 т. – Т. 1. – М., 1995. – С. 5-14.
7. Черепанова Е. А., Евграфова А. А., Покуц В. Н., Волкова О. Н. Русские говоры Сумской области: Материалы диалектологических экспедиций. – Сумы: Редакційно – видавничий відділ СДПІ, 1998. – 161 с.
8. Bartmiński J. Lubelska etnolingwistyka // Analecta. – 2002. – R. 11. – S. 29-42.
9. Bartmiński J. Etnolingwistyka słowiańska – proba bilansu // Etnolingwistyka: Problemy języka i kultury. – Lublin, 2004. – № 16. – S. 9-27.
10. Etnolingwistyka: Problemy języka i kultury. – Lublin, 2006. – № 18.

Н. М. Роман

Вивчення та збереження зразків Слобожанського фольклору в роботі ансамблю народної пісні

У зв'язку з упевненим утвердженням національних пріоритетів та піднесенням ідей самоідентифікації в Україні увага до фольклору є цілком виправданою та закономірною. Сучасна молодь вже не цурається українського походження, а навпаки пишається своєю старовинною культурою, з гордістю визнає особливості національного менталітету, уважно ставиться до власного світосприйняття.

Вивченням та збереженням зразків слобожанського фольклору, як вагомій складовій культурної спадщини регіону зверталися видатні вчені та мистецтвознавці. З кінця XIX ст. український фольклор привертав пильну увагу українських письменників, науковців, студентської молоді та інтелігенції. Серед них були Л. Українка, М. Лисенко, Г. Хоткевич, Ф. Колеса та інші. У XX-XXI ст. сучасними етнографами та фольклористами зібрано та систематизовано значну кількість фольклорних першоджерел. Протягом останніх десятиріч фахівцями активно досліджувався та аналізувався слобожанський фольклор. Така наукова робота знайшла своє відображення у друкованих виданнях, які стали цінним надбанням керівників та учасників творчих колективів, які займаються збереженням та популяризацією української пісні та слобожанської зокрема.

У процесі творчої роботи сучасного ансамблю народної пісні найбільш уживаним сьогодні є підбір музичного матеріалу для створення нових програм за допомогою друкованих першоджерел. Робота з друкованими примірниками є зручною та значно скорочує шлях до слухача, презентуючи вражаючу кількість зразків народних мелодій та старовинних поетичних текстів. Важливою особливістю таких видань є коректно виписаний зміст українських пісень. Окремі зразки мають до десяти-п'ятнадцяти куплетів та декілька варіантів трактування: «Гей, гук, мати, гук» [3: 79], «Туман горою» [3: 273], «Ой, у лісі клен-дерево різно» [3: 255], «Зима лютая приходить» [3: 192-193], «Недалеко мій миленький оре» [3: 294], «Ой, у лузі, в лузі зелена трава» [3: 424-425].

Але далеко не всі етнографічні та дослідницькі фольклорні матеріали публікувалися в процесі збирання та накопичення. Аналізу та систематизації потребують рукописні зразки, які зберігаються в архівних фондах. Звернення до неопублікованих рукописних першоджерел, які зберігаються у державних архівах та музеях є найбільш цікавою формою роботи над репертуаром творчого колективу.

Окремою ланкою роботи над збереженням фольклорних першоджерел є запис або безпосереднє виконання музичних зразків їх носіями, які водночас є учасниками ансамблів народної пісні. В ансамблі Центру культури Київського району м. Харкова сьогодні співають солістки А. Бондаренко, Л. Босенко, Г. Передяденко, Л. Макогон, які з дитинства запам'ятали улюблені пісні. Поетично-текстова, інтонаційно-стильова основа слобожанського фольклору є основою їхнього світобачення та підсвідомого ставлення до оточуючої дійсності. В роботі над фольклорними зразками в процесі репетицій ансамблю з'ясовувалося, що дві солістки пам'ятають різні варіанти однієї пісні. Так «Чорноморець» у Л. Босенко та «Сашенька» у Л. Макогон – це приклади однієї пісні, які мають значні інтонаційні та текстові відмінності. Аналіз особливостей виконавської техніки носіїв пісенної традиції дає підставу стверджувати, що збереження слобожанського фольклору є могутнім засобом індивідуальної ідентифікації. Багатий музичний матеріал, який складає основу репертуару творчого колективу підлягає систематизації та подальшому розвитку.

Людські почуття, родинні стосунки, погляди на виховання та мораль залишаються незмінними завжди. Тому вивчення фольклору залишається актуальним та затребуваним як серед виконавців, так і серед широкої слухацької аудиторії.

Ансамблі народної пісні, зазвичай, мають свій неповторний оригінальний стиль виконання, особливості акордового та сольного звуковедення, сталі традиції динамічної побудови музичного твору. У таких колективах створюються сучасні зразки слобожанського фольклору. Українське суспільство динамічно розвивається, змінюються умови життя та побуту. Поступові та цілеспрямовані зміни стимулюють виконавців до осучаснення та розвитку фольклору. Слобожанський музичний фольклор не є виключенням. Цілком природно, що події в суспільстві спонукають до оновлення змісту та створення нових пісень. Останнім часом слобожанський фольклор збагатився піснями про Велику Вітчизняну війну, ветеранів, про рідний Харків.

Послідовна та систематична робота з вивчення зразків слобожанського фольклору в ансамблі народної пісні та презентація творчих здобутків

під час концертно-просвітницької діяльності серед широкої слухачької аудиторії залишається одним із найперспективніших напрямів збереження традиційної народної культури на Слобожанщині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жартівливі пісні. К.: Дніпро, 1971. – 174 с.
2. Українські народні пісні. Книга перша. – К.: Мистецтво, 1955. – 484 с.
3. Українські народні пісні. Книга друга. – К.: Мистецтво, 1955. – 411 с.
4. Червоная калинонька. Українські народні пісні. – К.: Музична Україна, 1988. – 198 с.

В. М. Осадча

**ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ І ТВОРЧОГО ВТІЛЕННЯ
СЛОБОЖАНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ
(до 20-річчя КАФЕДРИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО СПІВУ ТА МУЗИЧНОГО
ФОЛЬКЛОРУ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ)**

Сучасні умови побутування традиції на селі, поширення «кічу» та напливових творів, а насамперед культурно-мистецький стереотип сприйняття пісенних творів на фольклорному ґрунті як розважальної музики визвали до життя рух виконавського фольклоризму у міському середовищі, зумовили популярність творчості автентичних аматорських колективів на селі. Новий підхід до подання фольклорного матеріалу обов'язково залучає його історико-культурне сприйняття, інтерес до «серьозних» жанрів фольклору, зокрема відображення виконавського стилю самотньої регіональної традиції.

Розгляд етномузикологічних досліджень, науково-методичних видань, репертуарних публікацій дозволяє стверджувати, що нині провідним принципом озвучення народної пісні є регіональна самотність, яка залежить від умов побутування репрезентативних форм і реалізації складових виконавського стилю. Враховується інтровертність виконавської спрямованості, реалії полістадіального розвитку народної пісенності, такі як певна динаміка розвитку жанрової системи – стильове домінування пісенної лірики, наявність ознак кількох жанрів у одному творі (ефект «біжанровості»), використання жіночими фольклорними гуртами елементів чоловічої манери розспіву, реконструювання молодими за віком виконавцями гуртового звучання у переданні носіїв традиції похилого віку та інші. Над цими особливостями плідно попрацювали аматорські та дослідницько-виконавські гурти, які представляють напрямок виконавського фольклоризму, на Харківщині це «Муравський шлях» Харківського обласного центру народної творчості, а також гурт російської пісні «Талиця» Червонозаводського центру культури м. Харкова. Інша справа – розробити на основі їх досвіду систему професійного навчання. Мистецькі навчальні заклади Харкова мають 40-річний досвід цієї справи.

Потреби часу викликали відповідні зміни у принципах і методах професійної музичної освіти, зокрема створення концепції та навчально-ме-

тодичного забезпечення спеціалізації «народний спів». Цю роботу ось вже на протязі 10 років здійснює кафедра українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури, якій нині виповнюється 20 років.

Кафедру українського народного хору та музичного фольклору було створено у 1991 р. на базі секції народного хору кафедри хорового диригування ХДІК. Першим завідувачем кафедри був заслужений діяч мистецтв, головний диригент Харківського академічного театру опери та балету Я. А. Скибинський. Створенню кафедри передувала багаторічна організаційно-творча діяльність видатних педагогів-музикантів



І. С. Польський

Харкова. З 1979 по 1980 рр. учнівським народним хором секції кафедри хорового диригування керував заслужений працівник культури В. М. Шипков, з 1980 по 1997 — ст. викл. кафедри М. М. Когутич. З часу заснування кафедри українського народного хору та музичного фольклору готувала керівників самодіяльних народних хорів та фольклорних ансамблів.

Також перспективний напрям мистецького подання автентичної пісенної традиції репрезентував фольклорний ансамбль «Горлиця» під керівництвом кандидата мистецтвознавства, доц. А. В. Гуріної. У 1994 р. він здобув звання лауреата Всеукраїнського конкурсу учнівських фольклорних колективів.

З 1991 по 1993 рр. кафедрою завідував кандидат мистецтвознавства, композитор, учений-етномузиколог, професор І. С. Польський. До роботи на кафедрі були залучені повідні фахівці міста, серед яких В. М. Осадча, Ю. Б. Алжнев, О. В. Чернікін, В. Т. Дмитренко. У січні 1992 року відбувся перший звітний концерт народного хору та фольклорних ансамблів кафедри. Уже в перші роки існування кафедри народний хор представляв художні колективи ХДАК у міських концертах, різноманітних заходах Академії.

У 1992 р. при кафедрі було створено лабораторію фольклору та етнографії Слобідської України. Ініціатива і розробка науково-творчого профілю Лабораторії фольклору належать видатному досліднику східнослов'янського фольклору І. С. Польському при підтримці декана факультету, харківського історика В. З. Фрадкіна. Певних зусиль до формування і опису фольклорних фондів текстів та фотоматеріалів Лабора-

торії надали завідуючі В. М. Осадча (1992-1996 рр.) та Н. В. Харченко (з 1996 року). Пісні та обряди Слобожанщини записані під час студентських фольклорних експедицій під керівництвом викладачів кафедри. З урахуванням досвіду роботи з знавцями усної пісенно-обрядової культури були розроблені програми фольклорної практики. Матеріали фольклорних експедицій під час практики стали основою для формування фольклорно-етнографічних фондів лабораторії фольклору. Туди увійшли експедиційні матеріали доц. В. М. Осадчої, доц. А. В. Гуріної, ст. викл. (на той час – студентки кафедри) І. В. Щербіни, М. М. Когутича, викладачів А. В. Кулик, О. А. Шишкіної. Нині у лабораторії зберігаються і обробляються унікальні фонди первинних записів. Основний фонд аудіозаписів налічує 38 одиниць схову, це 1036 зразків пісень, награвань, інформацій про звичаї та обряди, також 50 касет допоміжного фонду: копії студійних записів колективів-репрезентантів, а також міжнародних фестивалів та телепрограм за участю колективів кафедри. Фонди лабораторії активно опрацьовуються не тільки в навчальних та творчих програмах. Ними постійно користуються режисери, хормейстери, музиканти - виконавці інших кафедр факультету музичного мистецтва та театального, хореографічного факультетів Академії. З 2011 року лабораторію підпорядковано факультету музичного мистецтва ХДАК.

Творчо-виконавська специфіка навчального процесу наклала своєрідний відбиток на спрямованість збирання та вивчення фольклору викладачами і студентами Харківської державної академії культури. Під час фольклорних експедицій вивчається переважно пісенна культура окремих сіл, які мають автентичні виконавські осередки, а також ареали активного або активізованого побутування звичаєво-обрядової культури. У 1992-1996 рр. під керівництвом Осадчої В. М. за участю викладачів кафедри були обстежені пісенно-виконавські осередки центральних, північних та північно-східних районів Харківщини, зокрема репертуар відомих виконавських гуртів сіл Піски Радьківські та Чернечина Борівського району, Шарівка та Очеретове Валківського району, Одноробівка та Писарівка Золочівського району; автентичних гуртів «Журавка» з Нової Водолаги, «Берізка» з Гетьманівки Шевченківського району. Також маршрутні виїзди 1990-1993 р. у Нововодолазький, Великобурлуцький, Куп'янський райони проходили під керівництвом викладачів кафедри А. В. Гуріної, М. М. Когутича, А. В. Кулик. Осередки звичаєво-обрядової культури вивчалися у 1992-1996 рр. в межах етнографічної практики спеціалізації «організатори обрядової та святкової діяльності» по селах Валківського, Дергачівського, Золочівського, Первомайського, Ізюмського, Харківського, Шевченківського районів. Основні принципи збирацької діяльності згідно програмних вимог: комплексність, орієнтація на подальше творче втілення традиції, практичний вихід з проведених обстежень. Вони були визначені і втілю-

валися згідно науково-дослідницької теми кафедри українського народного співу і музичного фольклору «Музичний фольклор Слобожанщини» (1993-1998). На фондах лабораторії фольклору базується навчально-методичне і репертуарне забезпечення курсів та практикумів кафедри. Наразті, загальноновизнаним є вагоме наукове значення цього первинного зібрання фоно- і текстових документів і предметів матеріальної культури нашого краю. Наукове і методичне значення лабораторії фольклору поруч із іншими напрямками створює ХДАК імідж не тільки навчального, але й науково-дослідного закладу.

З 1993 по 2001 рр. кафедру очолював відомий концертний виконавець і педагог доц. О. І. Дроботай, її було перейменовано на кафедру українського народного співу та музичного фольклору. За ці роки на кафедрі був сформований колектив провідних фахівців народного напрямку, до якого увійшли і колишні студенти кафедри – О. А. Шишкіна, І. В. Щербіна. Значно підвищився виконавський рівень народного хору, з'явилися нові творчі колективи, серед яких фольклорні ансамблі «Гільце» (кер. В. М. Осадча), «Любисток» (кер. О. А. Шишкіна), чоловічий квартет (кер. – викл. В. Я. Марчак). Харкову були представлені звітні виступи творчих колективів кафедри, фольклорний концерт «Оживлені скарби» за участю фольклорних колективів міста та області, фольклорних ансамблів кафедри (грудень 1994 р.).

Під керівництвом І. С. Польського, О. І. Дроботая у період з 1991 по 2001 рр. кафедрою успішно засвоєна спеціалізація «народний хор», значно підвищився її науковий цenz. У 2000-2001 рр. викладачами В. М. Осадчою, І. В. Щербиною та А. В. Гуріною захищені кандидатські дисертації, чим підведені підсумки розробки наукової теми кафедри «Музичний фольклор Слобожанщини». Творчі колективи кафедри гідно представляли свій мистецький напрям як в заходах ХДАК, так і на концертних майданчиках міста, взяли участь у виїзних концертах Академії в м. Києві (виступи в Національній філармонії, 1997, 2000), Сумах (виступи в Вищому училищі культури і мистецтв, 1999).

З 2001 р. кафедру очолила заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доц. В. М. Осадча. Під її керівництвом кафедра працює над засвоєнням нової спеціальності «музичне мистецтво» і вищим, фаховим рівнем мистецького втілення традиційної співацької культури України в межах спеціалізації «народний спів». Для підготовки фахівців нового ґатунку розроблено навчально-методичне забезпечення, оновлений викладацький склад. Нині на кафедрі працюють визначні фахівці – відомі в Україні концертні виконавці народного напрямку, фольклористи, керівники відомих професійних і аматорських фольклористичних колективів. Серед них лауреати національних конкурсів, премій та стипендій Харківської обласної державної адміністрації, заслужені артистки України В. В. Оси-

пенко, О. А. Шишкіна, викладачі Г. М. Бреславець, Ю. І. Карчова, кандидат мистецтвознавства доц. А. В. Гуріна. У 2002-2009 роках клас сольного співу вели відомі співаки міста: соліст ХАТОБу, театру народної музики України «Обереги», лауреат Всеукраїнського конкурсу В. Я. Марчак, соліст Харківської філармонії та театру народної музики України «Обереги», заслужений артист України М. І. Колодочка. Популярна концертна співачка, солістка Харківського академічного театру музичної комедії, заслужена артистка України, доц. кафедри В. Ф. Харитонова плідно працює над розробкою специфіки співу народного напрямку, вокальними концертними програмами за участі студентів та випускників класу сольного співу. Серед них Заслужена артистка України, солістка Донецького академічного ансамблю пісні і танцю «Донбас» В. Струкова, лауреати всеукраїнських конкурсів В. Ткач, О. Тарнопольська, К. Фоменко, Т. Гончарова.

Навчально-виховна робота на кафедрі тісно пов'язана із творчо-виконавською. Викладачі кафедри плідно працюють з творчими учнівськими колективами: зав. кафедрою В. М. Осадча з гуртом «Гільце» (1996-2008), викл. Г. М. Бреславець – гуртом «Фарби» та тріо «Барви», доц. О. А. Шишкіна – гуртом «Лада», доц. А. В. Гуріна з гуртом «Горлиця» (1992-2004) викл. А. В. Кулік – ансамблем «Купалочка» (1991-1995), ст. викл. П. Г. Сміюха – художній керівник і диригент учнівського українського хору кафедри, ансамблю «Традиція» (1991-2010). Колективи та студенти кафедри здобули звання лауреатів та дипломантів Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів та фестивалів. Це зокрема конкурси «Перлини сезону», «Нові імена України» (1999), «Екофольк-1999» у м. Харкові, «Мистецьке березілля» (м. Київ, 2000), серед лауреатів гурти «Горлиця» «Гільце», «Фарби», «Лада». Студенти класів сольного співу викл. Бреславець Г. М., Карчової Ю. І., серед яких Христина Воловик, Катерина Усик, Вікторія Розторгуєва, Лідія Карпук – переможці всеукраїнських та міжнародних конкурсів: «Червона рута» (1997-2010), «З народних джерел» (м. Рівне, 2005-2009), конкурсу фольклорного солоспіву в межах Міжнародного фестивалю традиційної народної культури «Покуть» (1996-2010). Вони перемагають на міжнародних фольклорних та мистецьких фестивалях, серед яких, «Найстаріші пісні Європи» в м. Люблін, Польща (2001), конкурсах «Золота колиска» (Ялта, 2004-2005) «Аплодисменти» (2002), «Золота нота» (Дніпропетровськ, 2008). «Дельфійські ігри» (Київ, 2010), «Самородки-2010» у м. Севастополі. 12 студентів та викладачів кафедри стали переможцями у Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців «Слобожанський вернісаж», який проводиться ХДАК (2004-2010).

13 листопада 2002 р. відбувся перший звітний концерт кафедри за новою спеціальністю. В лютому та квітні 2003 року - перші сольні концерти студентів, які представили харків'янам класи сольного співу М. І. Колодочки, Г. М. Бреславець, О. А. Шишкіної. І нині викладачі кафедри щорічно



*Колектив кафедри українського народного співу та музичного фольклору
Харківської державної академії культури*

дають сольні концерти, організують виступи студентів класів сольного співу та вокального ансамблю, народного хору кафедри у залах Академії культури, Харківського академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка, Українського культурного центру «Юність», Харківського обласного центру народної творчості, Центру культури Київського району м. Харкова. У 2010-2011 роках вокальні ансамблі та солісти кафедри здійснили творчі зустрічі з студентами і викладачами Сумського училища культури і мистецтв, Лозівського училища культури. На державних іспитах вони виступають з сольною програмою, отримують фахові кваліфікації: «артист-вокаліст (соліст)», керівник ансамблю, викладач, виступають в професійних колективах як концертні виконавці.

Основні принципи роботи колективів кафедри ґрунтуються на комплексності у відношенні до пісенних витоків: поєднанні збирання матеріалу в польових умовах, транскрибування та аналізу стильових, зокрема виконавських особливостей твору з орієнтацією на подальше творче втілення традиції, згідно науково-дослідницької теми кафедри «Народнопісенне виконавство України: проблеми мистецького засвоєння». За 20 років існування кафедри в Харкові, в Україні та за її межами виступали 15 студентських гуртів, зокрема «Горлиця» (кер. доц. А. В. Гуріна), «Співаймо», «Гільце» (кер. зав. каф. Осадча В. М.) «Великдень» (кер. Засл. арт. України, ст. викл. В. В. Осипенко). Власний виконавський стиль подання та увага до автентичного звучання репертуару, що унаслідкується, характеризує виступи тріо «Барви» та гурту «Фарби» (кер. викл. Г. М. Бреславець),

«Сварожичі», «Лада» (кер. доц. О. А. Шишкіна), ансамблю української пісні «Зорина», кер. викл. Ю. І. Карчова.

Творчо плідні форми співробітництва в харківському культурному середовищі притаманні системі: дитяча школа мистецтв - училище культури, музичне училище та вузів із закладами культури міста і області. Заслужена артистка України доц. О. А. Шишкіна з 1998 р. керує фольклорним ансамблем Харківського училища культури «Слобожаночка», до фольклорних експедицій та конкурсів залучається викладач Лозівського училища культури Н. В. Марченко, керівник гурту «Чорнобривці», який працює над відтворенням традиції співу півдня Харківщини. Випускники та студенти кафедри українського народного співу та музичного фольклору створили фольклорні гурти у музичних школах міста, серед яких «Веселка», «Птички» (ліцей мистецтв № 4), «Посестри» (ліцей мистецтв № 133), у музичних школах № 3, 6, 8, 12, а також у міському, районних та обласному центрах дитячої та юнацької творчості. Провідний колектив – зразковий фольклорний ансамбль фольклорно-етнографічного центру районного центру дитячої та юнацької творчості смт. Нова Водолага «Вербиченька, керівники О. В. Коваль, Т. П. Коваль). Нині складається багатоступеневе – від музичної школи, училища до Академії культури – сходження до мистецтва народного співу, у якому поєднані підвищення виконавської техніки і своєрідність засвоєння, поступове наближення до завершеності фольклорного матеріалу.

Колективи і солістів кафедри запрошують до участі в міських концертах та святах, концертах-звітах митців Харківщини у м. Києві, в програмах обласного та Українського радіо, обласного телебачення, серед яких «Муравський шлях», «Трамвай», «Автограф на пам'ять», «Молодіжний канал», «Шкільний діалог», «7 студія», «Ранковий максимум». З 1992 р. викладачі, студенти та випускники кафедри складають основу вокальної групи та виступають як солісти унікального професійного колективу народного напрямку – Міського театру народної музики України «Обереги», естрадних та шоу-колективах «Ойра», «Радослав», «Драбина». Випускники кафедри успішно працюють в провідних професійних колективах України, зокрема, в Державному академічному народному хорі ім. Г. Верьовки, філармонічних колективах Донецька, Полтави, Дніпропетровська, Запоріжжя, в Харківському академічному театрі опери та балету ім М. В. Лисенка, Академічному театрі музичної комедії.

Протягом 20 років кафедрою на практиці втілюється сучасна концепція спеціалізації «народний спів», яка полягає в мистецькому узагальненні та індивідуалізації досягнень української співацької культури усної традиції у популярних і перспективних концертно-виконавських формах. Це насамперед автентичний фольклор, сучасні форми його мистецького втілення: виконавський фольклоризм, модерн, фольк-рок, «country» тощо. Разом з

тим оновлюються усталені, академічні форми – виконання обробок народних пісень, створених композиторами-класиками, сучасними майстрами вокально-хорового жанру української композиторської школи, зокрема, Є. Станковичем, Б. Алжнєвим, А. Гайденком, О. Чухраєм.

За десять років засвоєння спеціалізації «народний спів» кафедра підготувала 148 випускників. Нині на кафедрі навчаються 56 студентів, працюють 8 викладачів, з яких 6 мають наукові ступені та почесні звання, а молоді викладачі, випускники кафедри Г. М. Бреславець та Ю. І. Карчова – звання лауреатів міжнародних та всеукраїнських вокальних конкурсів. Також на кафедрі працюють високопрофесійні концертмейстери І. Г. Давидова, Л. Д. Хуртіна, Л. І. Потоцька, А. І. Піха. Під керівництвом Осадчої В. М. нині кафедра українського народного співу та музичного фольклору має достатній науковий та високий творчий потенціал для подальшого розвитку вокального мистецтва народного напрямку. Серед вокальних та хорових кафедр ВУЗів Лівобережної України це єдина кафедра, яка здійснює підготовку фахівців з спеціалізації «народний спів», закладає основи і виробляє критерії професійного підходу до мистецького засвоєння традицій народного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Осадча В. М., Польський І. С. Харківська державна академія культури як один із центрів вивчення фольклорного процесу на Слобожанщині [Текст] / В. М. Осадча, І. С. Польський // *Культура України: Зб. наук. пр.* – Х., 1999. – Вип. 5. – С. 200-206.
2. Осадча, В. М. І. С. Польський – фундатор кафедри українського народного співу та музичного фольклору [Текст] / В. М. Осадча // *Харків у контексті світової музичної культури: події та люди : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 3-4 квіт. 2008 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології.* – Х., 2008. – С. 110-112.
3. Осадча В. М. Харченко Н. В. Формування фондів лабораторії фольклору та етнографії Слобідської України Харківської державної академії культури [Текст] / В. М. Осадча, Н. В. Харченко // *Культурологія та соціальні комунікації: матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 листоп. 2010 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології.* – Х., 2008. – С. 212-216.

В. Г. Яськов

КРАСИКОВУ – 50



М. М. Красиков

«Мы все глядим в Наполеоны», – сказал сами знаете кто. И это правда.

Великая технологическая революция избавила большую часть цивилизованного человечества от необходимости заниматься тяжёлым физическим трудом хлеба насущного ради. Ныне почти каждый из нас может выбирать: много ему работать – или мало, заниматься любимым делом – или умножением капиталов. Талантливые же люди (каковых большинство) получили возможность проявлять свои способности – и с энтузиазмом неофитов принялись за дело.

На моих глазах в течение двух десятков лет исчезающе малый прежде процент официальных

и/или неофициальных «творцов» разросся до размеров заметной социальной прослойки. Мыльный пузырь творческих доткомов раздувается с презабавным округлением щёк.

Людей сочиняющих, красящих, лепящих, бряцающих нимало не смущает то, что эта возможность досталась им бесплатно, *«то есть даром»*, как говаривала одна известная сова. Между тем за творчество нужно платить. Как сказал Бродский: либо хорошая жизнь – либо хорошее искусство. Великую Катерину Билокур отец до 34-х лет избивал – за то, что она рисует, и уничтожал её работы...

Вот тема, которая не даёт мне покоя с юности – с тех примерно пор, когда я впервые, в «Андрее Рублёве» Тарковского услышал: *«Они сожгут, а мы заново построим»*. Процесс создания, существования, унич-

тожения (утраты) и нового создания художественных ценностей – это и есть культурный процесс. И в этом контексте не так важно, кто и что сотворил, – важно, как это созданное (песня, танец, религиозный обряд, спектакль, стихотворение, картина, предмет обихода, орудие труда...) было востребовано социумом, как и сколько «работало», как и почему исчезло и что оставило по себе.

И тут я подхожу к своей основной теме – Михаилу Михайловичу Красикову как аппарату создания и институту функционирования культурных ценностей. Да, он сам пишет стихи (художественное творчество), профессионально занимается фольклором и этнографией (научное творчество), преподаёт на кафедре эстетики (обучение – воспитание – культуртрегерство), совершает со своими студентами ежегодные учебно-научные экспедиции (спасение – коллекционирование), изучает, комментирует, привлекает из тьмы невнимания и забвения – и публикует то, что входит, или входило, или должно входить в наш культурный обиход. То, что, являясь продуктом нашей жизнедеятельности, является в то же время этой самой жизнедеятельности предпосылкой и условием. Ибо неразумного человека, не-сапиенса, встретить можно на каждом шагу, человека не-культурного нельзя не только сыскать – его невозможно вообразить.

«Без меня народ неполный», – сказал Платонов. Хочется согласиться – и подумать: чем определяется ценность, нужность человека? В личности М. М. Красикова меня привлекает одна его замечательная черта: фанатизм. Весь он нацелен на достижение того результата, который большинству из нас, грешных, представляется едва ли достижимым, а оттого – о, конформизм! – возможно, не таким уж и вождеденным.

Я познакомился с Михаилом Михайловичем больше 10 лет назад, когда он сам нашёл меня и буквально вытребовал 5 стихотворений для готовившейся им к печати «Антологии современной русской поэзии Украины». Таких, как я, в Антологию вошло 86! И каждого из нас он нашёл, тексты вытребовал, прочёл, отобрал, снабдил библиографией! Когда-нибудь, через 100 лет, в эту Антологию, как в старое потускневшее зеркало с кое-где облупившейся амальгамой, заглянет кто-нибудь, кому что-то такое захочется узнать про нашу эпоху «штурма и шторма». Он, может быть, и не обратит специального внимания на фамилию составителя и одного из авторов. Но мы-то с вами её очень хорошо знаем. Накормите поэта – он скажет вам спасибо, напечатайте его – у него вырастут крылья.

Ностальгия, по определению, – тоска по родине. Многие понимают это в географическом смысле, – что совершенно неправильно. Мы тоскуем не по точке на карте, а по себе в детстве и юности – да, в конкретном месте, но скорее – в определённом времени и окружении. Поэтому пушкинская «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам» внятна, пожалуй, нам всем (кроме, может быть, тех, у кого было какое-то

уж особенно жуткое детство). Михаил Михайлович Красиков эту любовь заполняет, удовлетворяет – фиксируя, сохраняя и осмысливая давно прошедшее и сейчас проходящее. Кто-то из историков сказал: тем, что мы имеем возможность восхищаться прекрасной средневековой готикой, мы обязаны не столько её архитекторам и строителям, сколько многовековым самоотверженным усилиям реставраторов.

*«А если это так, то что есть красота
И почему её обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?»* – спросил Заболоцкий.

Вопрос риторический, – т. е. ответ предопределён. Не нужно только забывать о тех, кто поддерживает этот огонь. Я полагаю такую деятельность не столько самопожертвованием, сколько личной удачей М. М. Красикова, – ибо что может быть для человека более удачным, чем иметь возможность, энергию и умение заниматься делом, за которое тебе благодарны буквально все, кто тебя знает, кто соприкасался с твоей деятельностью, кому ты сделал доброе дело.

Я думаю, что самое лучшее, что мы можем сделать для Михаила Михайловича, – это поддерживать его проекты. Потому что помогать ему – это помогать самим себе: большинство из нас в массовом порядке что-то такое «творит», но вводят наши «произведения искусства» в культурный контекст немногие, и среди этих немногих – поэт, учёный, редактор, издатель Михаил Михайлович Красиков.

М. М. КРАСИКОВ

Частушки з Белгородщини (польові записи)

У 2003-2004 роках Спілкою етнологів та фольклористів м. Харкова (голова Н. П. Олійник) було здійснено кілька експедицій по українських селах Шебекінського району Белгородської області. Зібрані автором цих рядків матеріали частково увійшли до його фольклорних збірок й публікацій¹ та наукових статей², однак значний масив їх ще чекає на оприлюднення. У цій розвідці ми подаємо записи частушок³, частина яких (тексти українсь-

- 1 Українські жартівливі пісні / упоряд., передм., прим. М. М. Красикова. – Х. : Фоліо, 2004. – 287 с. – (Перлини укр. культури); Із народного сонника / записав М. Красиков // Народознавство. – 2005. – № 68. – С. 6; Красиков М. М. Як сниться криниця, то буде вдовиця : (укр. сонник) / М. М. Красиков // Берегиня. – 2005. – № 2. – С. 72–80; Краси-ков М. М. Логіка сновидінь : (укр. сонник) / М. М. Красиков // Народний сонник / упоряд. М. Дмитренко. – К., 2005. – С. 207–229.
- 2 Красиков М. М. Дорога в уявленнях українців: (з блокнота фольклориста) / М. М. Кра-сиков // Слобід. край. – 2004. – 2 жовт.; Красиков М. М. Украинские поверья о Михайло-вом Чуде / М. М. Красиков // Живая старина. – 2004. – № 3. – С. 13–16; Красиков М. М. «Михайлове чудо – празник грозливиий ...» : 19 вересня православні відзначають свя-то Чуда Архістрати́га Михаїла / М. М. Красиков // Слобід. край. – 2004. – 11 верес.; 18 верес.; Красиков М. М. «Ой дам тобі водиці живої...»: (заметки собирателя укр. зрот. фольклора) / М. М. Красиков // Живой журнал (Киев) – 2005. – № 2. – С. 52–53; Кра-сиков М. М. «Шара, приди!» (Современная студенческая магия как феномен игровой культуры) / М. М. Красиков // Славянская традиционная культура и современный мир: Сб. науч. статей. М., 2009. Вып. 2: Социальные и эстетические нормативы традицион-ной культуры. С. 164–199; Красиков М. М. Українські народні звичаї, пов'язані з купів-лею корови: сучасна магічна практика / М. М. Красиков // Народна творчість та етног-рафія. – 2010. – № 6. – С. 62–67; Красиков М. М. «Карательні празники»: семантика наративів (за матеріалами фольклорно-етнографічних експедицій по Слобожанщині) / М. М. Красиков // Інтернет – конференція «Конфесійний фактор у процесах станов-лення української державності» – К., 2010. – [електронний ресурс]: http://www.ethnolog.org.ua/index.php?option=com_search&Itemid=57&searchword=%CA%E0%F0%E0%F2%E5%EB%ED%B3+%EF%F0%E0%E7%ED%E8%EA%E8&submit=%CF%EE%F8%F3%EA&searchphra.
- 3 Про стан вивчення цього жанру українськими дослідниками на сучасному етапі див.: Красиков М. М. Частушка как жанр украинского фольклора // III Всероссийские (с междунар. участием) научно-творческие «Маничкины чтения». Белгород. 27-28 но-ября 2009 г. – Белгород, 2009. – С. 168-174. Сучасні записи частушок з регіону, що межує з Росією, див.: Зеленська А. В. З матеріалів фольклорно-етнографічної екпе-диції 2010 року на Чернігівщину. / А. В. Зеленська, М. М. Красиков // Пам'ятокзнавчі

кою мовою) потрапила до нашої збірки «Українські жартівливі пісні», однак здається доцільним подати увесь комплекс творів цього жанру, в усьому мовному розмаїтті (тобто і російські, і «суржикові» тексти, і власне українські).

Частушка – жанр, який є ще й досі популярним як на сході України, так і у прилеглих селах Росії, зокрема на Белгородщині. Побутує він переважно у пасивній формі⁴, як і в цілому на Слобожанщині, однак використовується іноді в афористичній функції і взагалі добре зберігається у пам'яті жінок віком від 60 років.

* * *

*А в нашого гармоніста,
А в нашого ігрока
Була рябая корова,
Вибивала гопака.*

* * *

*А в нашого гармоніста,
А в нашого ігрока
На спині чотири воші
Вибивають гопака.*

* * *

*А в нашого гармоніста
На гармошкє латка,
А в нашого гармоніста
Губи – шоколадка.*

* * *

*Гармоніст, гармоніст,
Пожалуста, не женись,
Пожалуста, просім Вас,
Не бери такую с нас.*

погляди молодих вчених ХХІ ст.: зб. наук. статей з пам'яткоохоронної роботи. – Харків, 2010. Харків. – Вип. 1. – С. 83–91; Бондарчук Я. О. Фольклорно-етнографічні матеріали з Чернігівщини / Я. О. Бондарчук, М. М. Красиков // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (29-30 жовтня 2010 року). – Харків, 2010. – С. 36–52.

- 4 Про сутність цього явища див.: Красиков М. М. До питання про пасивне побутування фольклору / М. М. Красиков // Материалы международной междисциплинарной конференции «Быт. Ритуал. Традиция»: вестн. Харьк. гос. ун-та. – Х., 1998. – № 407 : сер. филос. – С. 172–175; Красиков М. М. Пасивне побутування фольклору: занепад чи норма? / М. М. Красиков // Традиційне й особистісне у мистецтві: колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. – К., 2002. – С. 153-160;

* * *

Гармонь нова,
Кришка стьорта,
Гармоніста –
Хош на чорта!

* * *

Ой, тьоца моя,
Тьоца ласківая,
Сколько раз ти мене
С дочки стасківала!

* * *

А Міроновна у нас
Баба інтересная:
Дочку в дівках роділа,
Замуж вишла чесная⁵.

* * *

Чорна юпочка у склади –
То любімая моя.
Не успел і познакоміться –
Отбілі от мене.

* * *

Полюбіла я его,
Мілиє дівчиночкі,
За весёлий разговор,
За каріє глазьоночкі.

* * *

В ресторане я била,
Тарелочки тьорла,
На тарелке лежал х...й,
Я его і спьорла⁶.

5 Зап. М. М. Красиков 8.10.03 у с. Мало-Михайлівка Шебекінського району Белгородської області від Анни Стефанівни Снопкової, 1931 р. народж., освіта 7 кл.

6 Зап. М. М. Красиков 8.10.03 у с. Мало-Михайлівка Шебекінського району Белгородської області від Анни Миколаївни Гончарової, 1932 р. народж., освіта 3 кл.

* * *

*Ти не жмі мене к берьозе,
Не целуй мене взасос:
У мене гіпертонія
І трагіческій понос⁷.*

* * *

*Мой мільонок, мой мільонок,
Он красівий на ліцо,
А комісія признала,
Шо в його одно яйцо.*

* * *

*По-над берегом ішла,
На кладочку села:
Пей, пей, п...зда,
Ти колбаску ела⁸.*

* * *

*Ой, кузькіна мать,
Заходілась уміраць,
Умереть – не вмерла –
Только время прове́ла.*

* * *

*Триндикала, триндикала,
Повну хату наклика́ла.
Іще буду триндикать,
Повну хату наликать⁹.*

* * *

*Ой подруга ти подруга,
Ти подруга – сатана,
Не любі мого мільонка,
Я люблю його сама¹⁰.*

7 Зап. М. М. Краси́ков 8.10.03 у с. Мало-Михайлівка Шебекінського району Белгородської області від Світлани Володимирівни Калашнікової, 1957 р. народж.

8 Зап. М. М. Краси́ков 9.10.03 у с. Вознесеновка Шебекінського району Белгородської області від Марії Яківни Кузьонкіної, 1927 р. народж., освіта 4 кл.

9 Зап. М. М. Краси́ков 9.10.03 у с. Вознесеновка Шебекінського району Белгородської області від Марії Моїсеївни Рябоштанової, 1929 р. народж., освіта 2 кл.

10 Зап. М. М. Краси́ков 28.09.03 у с. Вознесеновка Шебекінського району Белгородської області від Віри Миколаївни Ліннікової, 1926 р. народж.

* * *

*Не хотелось виходіть,
Даже не желательно.
Для тебя, моя подружка,
Вийду обязательно.*

* * *

*Сколько раз я говорила:
Више кепочку носі.
Сколько раз тебя просіла –
Теперь ти меня просі.*

* * *

*Говорять, что я горда.
А отчасті это да:
За ребятами ухаживать
Не буду нікогда.*

* * *

*Говорять, я некрасіва.
Некрасіва, сознаюсь.
За красівими ребятами
Я тоже не гонюсь.*

* * *

*Говорять, я некрасіва.
Правда, не красавіца.
Я на то располагаю,
Хто кому наравітсья.*

* * *

*Некрасівая сосна –
Красівий пососньоночек.
Некрасівая сама –
Красівий мой мільоночек.*

* * *

*Я давала, я давала –
Не подумайте чєго –
Платок белий із кармана,
Горячо люблю єго.*

* * *

*Я давала, я давала,
І давать хотелося,
А теперя что-то стало –
Где охота делася!*

* * *

*Я давала, я давала,
То Івану, то Петру,
А теперь я їм сказала:
Лучше вєніком потру!*

* * *

*Мілий мой, дорожек много –
Ти пошол, і я пойду,
Мілий мой, любові много¹¹ –
Ти нашол, і я найду.*

* * *

*Ході-ході ходко
Спереді махотка,
Между ног чагунок,
Сзаді сковородка.*

* * *

*А я п'ю і пою,
Нікогда не устаю.
Потому не устаю,
Что я дєдушкє даю.*

* * *

*Чєго, дєвкі, не пойоте?
Я старуха, ї то пою,
Чєго, дєвкі, не дайоте?
Я старуха, ї то даю.*

¹¹ Варіант третього рядка: А любові – ещю боле.

* * *

Ой, дед, ти мой дед,
Ти наделал много бед:
Захотелось мне морковкі –
В огороде ейо нет!¹²

* * *

Подружка моя,
Мілая Лукер'я,
Тебя білі за курей,
А мєня за пер'я.

* * *

Вихожу плясать –
Дома нечего кусать,
Сухарі да коркі,
На ногах опоркі!

* * *

Раздайся, народ,
Мєня пляска бєрьот,
Пойду попляшу,
На мілого погляжу.

* * *

Ти Подгорна, ти Подгорна,
Ти широка уліца,
По тебе нікто не ходіт –
Мой петух да куріца.

* * *

Пошла плясать –
Пол дерев'яний,
А свєкров'я – сатана.
Свьокор – окаянний!

12 Зап. М. М. Красиков 28.08.04 у с. Большетроїцькому Шебекінського району Белгородської області від Раїси Олексіївни Мешкової, 1930 р. народж., яка народилась і жила на хуторі Шуляковому Шебекінського району Белгородської області, з 1968 р. живе у с. Большетроїцькому.

* * *

*Пошла плясать –
Доскі гнуться,
Сарафан короткий –
Ребята смеются.*

* * *

*Пошла плясать
ТЬотушка Лукер'я,
На ней не было волос –
Пріцепіла пер'я.*

* * *

*Я дівчонка боєвая,
Ти, подружка, поверь:
За цигана вийду замуж,
Хоть родная мать убей!*

* * *

*Как хотела меня мать
За Анісіма отдать,
Пойду за Анісіма –
Не буду завісіма.*

* * *

*Меня білі, колотілі,
Резалі, как борова,
За тебя, моя матаня,
Доставалось здорово.*

* * *

*Нету парня у меня,
Нету і ледащего.
Не найдьются лі у вас
Цигана настоящего?*

* * *

*Девочки, дівчоночки,
Отбілі мне печеночки,
А я без печеночек
Люблю всех дівчоночек!*

* * *

*Полюбила я єго,
Он мальчішка нічого,
Он мальчішка-трєпачішко,
Сорок дєвок у него*¹³.

Фольклор – мистецтво варіативне. Однак не можна сприймати інваріант (незмінну частину тексту) як «основний варіант»; а решту як факультативні варіанти. На прикладі частушок це дуже добре видно: змінюється одне слово – і виникає новий художній твір.¹⁴ Наприклад, анафоричні перші рядки тільки створюють ситуацію очікування *несподіваного* продовження.

Ми навели лише частину текстів частушок, записаних нами у трьох белгородських експедиціях. Всі ці твори достатньо репрезентативні. Багато з них вражають своєю художньою досконалістю, влучністю висловів, дотепністю і свободою порівнянь, епітетів, метафор й гідні того, щоб не тільки увійти у фольклорні збірки та хрестоматії, а й залишитися у актуальній пам'яті наших предків і нащадків.

13 Зап. М. М. Красиков 26.09.03 у с. Козьмодем'яновка Шебекінського району Белгородської області від Віри Василівни Субочевої, 1938 р. народж.

14 Варіанти до деяких наведених вище текстів див. у кн.: Українські сороміцькі пісні / упоряд., передмова, прим. М. М. Красикова. – Х.: Фоліо, 2003. – С. 190, 213, 217. Зокрема:

*На базарі я була,
Всі лавки обтерла.
На прилавку х..й лежав,
Так я його сперла.*

*Я давала, всім давала
В саду на скам'єсєчє...
Не подумайте плохого –
Із кармана сємєчкі.*

*Я давала, я давала,
Я давала у маку...
Не подумайте плохого –
На цигарку табаку.*

Цікаво, що серед паралелей є не тільки частушки, записані на Полтавщині та Сумщині, але й коломийка з Тернопільщини:

*Ішла дівка з весілля
Та й на мості сіла:
Ой ти, поцю, хлєпчи воду,
Бось ковбасу їла.*

Т. А. Ведмідь

Новорічно-Різдвяні обряди на Путивльщині

Кожна нація, кожен народ, навіть кожна соціальна група має свої звичаї, що виробилися протягом багатьох століть і освячені віками. Деякі з них, на жаль, забуті. Але саме зараз йде поступове відродження старовинних свят, обрядів, традицій і звичаїв. Люди почали глибше відчувати те, що всеосяжне пізнання традицій і звичаїв свого народу – це, насамперед, пізнання самих себе, свого коріння, історії, культури, це єдність з минулими поколіннями, їх багатим духовним світом.

Мета цієї статті – висвітлити характерні для Путивльщини обряди Новорічно-Різдвяного циклу.

Як відомо, на Путивльській землі переплелася культура двох народів – російського та українського. Річка Сейм, що перетинає її територію зі сходу на захід, ділила повіт на 2 частини: північну (правобережну), з давніх часів заселену виключно російським населенням, і південну (лівобережну), де мешкало українське (малоруське) населення, яке оселилося в краї в XIV–XVII ст. Так звані північна частина – Русщина і південна – Посейм'я відрізнялися не тільки мовою, але й веденням господарства, побутом і культурою.¹ Все це відбилося у на обрядах і традиціях, пов'язаних з різними святами, в тому числі Новорічно-Різдвяними.

Взагалі, Новорічно-Різдвяний цикл свят (період зими з 25 грудня по 6 січня за старим стилем, або з 7 січня по 19 січня за новим стилем) – це винятково багатий, веселий, радісний період, що відрізняється від усіх інших своєю особливою обрядовістю, багатством фольклору, етнографічною оригінальністю, найбільшим збереженням стародавньої передісторичної культури. В цей час головне завдання кожної родини – гідно підготувати себе і свою душу, свою хату і господарство до визначних в житті християнина свят. У зв'язку з цим Новорічно-Різдвяні свята багаті різноманітною атрибутикою, яка символізує і утверджує віру людини у всемогутнього Бога, у надприродну силу різних явищ природи та окремих предметів.

Різдво Христове – перше свято циклу, яке дало початок всім іншим Новорічно-Різдвяним святам. Вечір напередодні Різдва у нашій місцевості, як і у багатьох інших, називали «щедрим», «багатим», «святвечором» або «большой кутьей». Кожна господиня готувала багатий святковий стіл,

який, як правило, складався з 12 страв. Це символізувало 12 місяців року, яких треба було «задобрити», а також 12 апостолів (що являє собою переплетіння язичеського з православним). Головною традиційною обрядовою їжею на Різдво і своєрідним символом самих Новорічно - Різдвяних свят є кутя. В нашій місцевості кутю розводили або запивали узваром – напоєм з сухофруктів із додаванням цукрового буряка для солодкості. Кутя значувала собою щастя й добробут, була запорукою на майбутній врожай і добре господарство. «Кутя уродилась – и год в гору покотился», – казали на Русщині.

Хотілося б зазначити, що на Путивльщині існував такий обряд проведення «святвечора»: кутю спочатку ставили на покуть, підкладаючи під неї великий оберемок соломи чи сіна. Поки господар ніс страву на покуть, усі присутні вставали з-за столу та імітували свійських тварин, птахів, яких хотіли б мати в господарстві у новому році. Сіно або солома з-під куті лежали в хаті до самого Хрещення. На Хрещення, рано вранці, господарі приносили сіно в хлів (щоб водилася худоба) і клали його у гнізда (щоб неслася птиця). За стіл родина сідала лише тоді, коли на небі з'являлася перша зірка.

Приведу деякі спогади.

Згадує **Бура Марія Олексіївна, 1914 р. н.**, хутір Вальков: *«Отец брал миску с кутёй, выходил на двор и три раза говорил: "Мороз, Мороз, йди к нам кутю есть!" Молчал, а потом продолжал: "А как сейчас не прыдиш, то й в Петровку не йди, своих деток не веди". Опосля усе принималися за еду».*²

За спогадами **Семененкової Наталії Іванівни, 1929 р.н.**, м. Путивль, в місті існував дещо інший обряд: *«Ставили часть еды на окошко, чтобы задобрить Мороз. Садились за стол. Кто-то из детей стучал в окно, а затем хором произносили: "Мороз, Мороз, нас не морозь, не морозь кошечку, собачку, коровку, козочку, курочку, петушка и так далее." После ужина собирали с праздничного стола крошки и высыпали на улицу птицам.»*³

Найцікавіше відбувалося після святкової вечері, коли збиралася молодь, наряджалася в різні костюми і йшла колядувати. На Путивльщині молодь колядувала після «святої вечері», а діти – зранку, на Різдво.

Взаємовплив двох культур, російської та української, в нашій місцевості прослідковується і у розмаїтті колядок, які в різних селах повіту виконувалися по-різному. Ось деякі з них:

*Волхвов приючайте,
Святое сустричайте,
Пришло Рождество,
Начинаем торжество!*

*С нами звезда идёт,
Молитву поёт...
Рожество твое,
Христе Боже наш!
(хутір Вальков)⁴*

*Коляда, Коляда!
Ты подай пирога,
Или хлеба ломтину,
Или денег полтину,
Или курочку с хохлом,
Петушка с гребешком!
Или сена клоч,
Или вилы в бок.
(хутір Вальков)⁵*

*Коляда, коляда!
На полочку погляда.
Там ковбаска лежит,
Моя ручка дрожит!
(село Попова Слобода)⁶*

*Коляд, коляд, колядниця
Добра з медом паляниця,
А без меду не така,
Подай, діду (баба), пирога.
(село Попова Слобода)⁷*

*Божья Мать на престоле стояла,
Золотой крест держала,
А вы, люди, знайте:
Пораньше вставайте,
Столы застилайте,
Свечи зажигайте,
Малым деткам по копеечке давайте.
(село Харівка)⁸*

За тиждень після Коляди християнський люд святкував Новий рік (старий). За церковним календарем на цей день припадає свято Св. Василя. В нашій місцевості святкували вечір і напередодні цього дня, який іменувався як «щедрий». На свято збиралися щедрувати діти й молодь, ходячи по селу із обрядовими співами, які звалися по-різному – «шадровки», «щедрівки», «щедровки».

У бібліотеці Путивльського Державного історико-культурного заповідника зберігаються «Матеріали фольклорної експедиції працівників музею в село Нова Слобода Путивльського району Сумської області с 27 по 29 серпня 1939 року», де у розділі «Шадрование» наводяться приклади «горюньських» щедрівок.

Як приклад, щедрують дівчині:

*Што ж ты, рожинка,
В гароде адна?
Што ж ты, девушка,
У батюшки адна?
А как жи адна?
Бог видит – не адна.
Усе кветочки усе са мною,
И усе подружки ани са мною,
Аднаво нема запашного василька,
И той не сбудетъ,
Вон са мной будетъ.
И аднаво нема Митрофанушки,
И той не сбудетъ,
Вон са мной будетъ.*

Хлопцю щедрують:

*Мы хадили, да блудили
Да па божьей расе.
Приблудили ка двару гаспадинаву.
Гаспадинов двор
Харашо спадоблен:
На двенадцать вёрст,
На семех столбах,
Девяти углах.
А на том дваре
Да стояло древо,
Вот на той древе
Сиз арёл сидитъ почешается.
Митрофанушка
На конику величается,
Пад сиза арла падкрадається,
Хочетъ, хочетъ
Сиза арла падстрелить.
Ни стриляй, ни стриляй, Митрофанушка,
Я тебе сгажуся,
Ты буш жаниться,*

*Я в варотях пастаю
И коника падяржу
На «Нтонину» пагляжу
И Антанину пахваю
Денисьевну пахваю.*

*(Записано О.О. Морозовим у Биваліної Ганни
Гаврилівни, якій на період запису було 47 років).⁹*

На Новий рік (14 січня) з самого ранку, коли ще надворі темно, хлопчики йдуть засівати (цей обряд зберігся ще з сивої давнини, і, взагалі, за народними повір'ями, першим до хати повинен увійти хлопчик або чоловік). Діти набирали в кишені добірного зерна. Йдучи від хати до хати, бажали господарям щастя, здоров'я, добробуту, великого врожаю. У хаті, де в господарстві була птиця, господарині просили «засевальщиків» сісти на порозі: «чтоб кури садились и цыплят высиживали». Після чого зерно збирали і висипали птиці («чтоб неслись»).

Посівання зерном, як правило, супроводжувалось співом або промовлянням пісень:

*Ходить Илья на Василя,
Носить пугу житяную,
А другу просяную.
Куда не махнётъ,
Усё поле растётъ:
Жито, пшеница,
Всяка пашница.
В поле колосисто,
В доме пирожисто.
Здравствуйте, с праздником Вас!
(село Харівка)⁽¹⁰⁾*

*Сею, сею, засеваю
С Новым годом поздравляю!
Щастья, радости желаю,
Шо дадите, то й схваю.
(хутір Вальков)¹¹*

Третім і останнім святом Новорічно-Різдвяного циклу було Хрещення Господнє. В цей день уся вода, набрана до сходу сонця, вважалася святою. Вона зберігалася цілий рік, і увесь час була свіжою. Водю люди кропили свої будинки, господарство, уберігаючи себе і своє добро від лихих людей і нечистої сили. Знову маленькі колядники заходили в кожну хату, вітаючи кожного, хто там знаходився. Це був останній день святка.

Протягом усього періоду свят дівчата ворожили на свою долю. Най-

більш сприятливими днями були 13 і 18 січня. Ворожіння на Путивльщині були різноманітними.

Згадує **Семененкова Наталія Іванівна, 1929 р.н.**, м. Путивль: «Сидят девочки у окна и внимательно слушают звуки. Если одна из них услышала слово «Сядь!», значит, будет ещё сидеть в девках, а если услышала «Иди!» – пойдёт в этом году замуж. Ещё гадали следующим образом: закрывали глаза и захватывали руками колышки на заборе, потом считали их количество – парное или нет». ¹²

Згадує **Лук'яненко Надія Михайлівна, 1922 р. н.**, село Попова Слобода: «Напекла я млинців і перший покпала під душегрейку та пішла на перехрестя. Тільки стала, дивлюсь – іде Гришка, а я стрічалася тада з Іваном, стою ще, а Гришка знов іде. Так я після війни й вийшла за хлопця якого Григорієм звали». ¹³

Згадує **Шубіна Євдокія Петрівна, 1911 р. н.**, село Харівка: «Када ложилися спать «мостили мост» (на миску клали палочку) и ставили под кровать, говоря: «Сужений-ряженный, переведи мене через мост.» Кто приснится, той и мужем будеть». ¹⁴

Згадує **Бура Марія Олексіївна, 1914 р. н.**, хутір Вальков: «Уносили в хату петуха и ставили перед ним зеркало, воду, сыпали землю, зерно, а тада гледели, шо будеть делать. Если у зеркало смотрел – гуляка, воду пил, то горелочку любит, зерно клевают – хозяин, а если землю клонетъ – то вдовой быть рано. Мой петух усё обошол, ничево не минул. Дак так оно и получилось». ¹⁵

А ось такий спосіб ворожіння було записано О. Морозовим у 1939 році під час експедиції в село Нова Слобода: «Набирають ступу водою, туды кидають серги и кольца с пальцев. Тада значить, достаютъ и кричатъ песню:

Ой, каму спаём,
Ой, каму с добром,
Ой, каму вынеться,
Да не минеться!

Вот ана вытянеть хоть кальцо, хоч серёжку, хоч сваю, хоч чужу, и атдаётъ чиё, то значить ээто хороша песня, замуж будить выходить. Када кидають, то загадують: каму кальцо, та выдетъ, а каму серёжку, та ще не. Када кончатъ, то ваду на двор выливаютъ. Тада слухають иде сабака залаить, туды и взауж итить». ¹⁶

Багато цікавих, своєрідних звичаїв і традицій є у нашого народу. Але, на жаль, багато з них вже втрачено. Ті, які ще зберігає людська пам'ять, – лише маленькою часткою колись великого скарбу. Записати їх, зберегти і надати друге життя – ось наша головна і першочергова задача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сборник статистических сведений по Курской губернии. Курск, 1884, – Вып. 1. – С. 1-2.
2. Власний архів автора. Спогади Бурої Марії Олексіївни. Хутір Вальков. 1995 р.
3. Там само. Спогади Семененкової Наталії Іванівни. Путивль. 2006 р.
4. Там само. Спогади Бурої Марії Олексіївни. Хутір Вальков. 1995 р.
5. Там само.
6. Там само. Спогади Лук'яненко Дарини Михайлівни. Село Попова Слобода. 2006 р.
7. Там само.
8. Там само. Спогади Шубіної Євдокії Петрівни. Село Харівка. 2004 р.
9. Матеріали фольклорної експедиції працівників музею в село Нова Слобода Путивльського району Сумської області з 27 по 29 серпня 1939 року. – Бібліотека Державного історико-культурного заповідника у м. Путивлі.
10. Власний архів автора. Спогади Шубіної Євдокії Петрівни. Село Харівка. 2004 р.
11. Там само. Спогади Бурої Марії Олексіївни. Хутір Вальков. 1995 р.
12. Там само. Спогади Семененкової Наталії Іванівни. Путивль. 2006 р.
13. Там само. Спогади Лук'яненко Надії Михайлівни. Село Попова Слобода. 2000 р.
14. Там само. Спогади Шубіної Євдокії Петрівни. Село Харівка. 2004 р.
15. Там само. Спогади Бурої Марії Олексіївни. Хутір Вальков. 1995 р.
16. Матеріали фольклорної експедиції працівників музею в село Нова Слобода Путивльського району Сумської області з 27 по 29 серпня 1939 року. – Бібліотека Державного історико-культурного заповідника у м. Путивлі.

Р. Л. СЕРДЕГА

Повір'я, пов'язані з основними етапами людського існування та ритуалами, що їх супроводжують

Вірування та повір'я – ця основа світоглядних уявлень людей і найважливіша складова їхнього духовного життя – до останнього часу або залишалися поза увагою науковців, або ж описувалися ними однобічно. Ставлення до них було переважно негативним – як до пережиткових явищ культури. Проте повір'я виникали у процесі осмислення людиною сил природи, суспільних явищ, це одна з найдавніших форм духовного освоєння світу, що впливає з властивостей процесу пізнання. Безперечним є той факт, що всі міфологічні й демонологічні уявлення, магічні обряди та ритуали не тільки пов'язані з фантастичною сферою – вони, як правило, відбивають і багатючий міжпоколінний досвід людей. Збіднення духовності етносу, а відтак і криза суспільства, є безперечним наслідком кожної незаповненої прогалини у системі міжпоколінної передачі культурної інформації, що і визначає практичний інтерес до вивчення народних вірувань та уявлень.

Узагалі всі визначні події в природі та житті людини й суспільства супроводжувались у давніх українців певними обрядами. Їх можна умовно розділити на такі цикли: сімейні, календарні та трудові. Наприклад, сімейні обряди та ритуали в образно-символічній формі відзначали певні етапи в житті людини та найважливіші стадії розвитку родини в її життєвому циклі: утворення сім'ї, народження дитини, її повноліття, смерть когось із членів сім'ї і т. д. Основні елементи цього циклу – родильні, весільні, поховальні та поминальні обряди. Сімейні обряди та ритуали тісно перепліталися з магічними заходами, котрі мали забезпечити сім'ї та окремій людині щастя, багатство та плодючість, захистити її від злих сил.

Предметом нашої статті є повір'я у формі речень, пов'язані з основними етапами людського існування та ритуалами, що їх супроводжують. Процес фіксування повір'їв різного типу почався досить давно. Сьогодні можна назвати цілу низку праць етнографічного спрямування. Так, наприклад, лише в Галичині в кінці XIX – на початку XX століть було видано величезний, звичайно, різної якості, масив етнографічного матеріалу, який систематично видавався в «Етнографічному збірнику». Проте не будемо перераховувати всі праці такого типу, а назовемо лише деякі найвідоміші

з них, зокрема «Знадоби до галицько-руської демонології» В. Гнатюка [5], «Звичаї українського народу» О. Воропая [4], «Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии» П. Іванова [6], «Матеріали до гуцульської демонології, записані у с. Зелениці Надвірнянського повіту» А. Онищука [9], «Людові вірування по Підгір'ю» І. Франка [12] та ін. Що ж до осмислення зафіксованого, то першим, хто подав більш чи менш системний огляд української міфології, був І. Нечуй-Левицький [8]. Після нього з'явилося ще кілька робіт, які поглибили окремі аспекти цієї наукової проблеми на матеріалі як української, так і всієї східнослов'янської міфології. На особливу увагу тут заслуговує капітальна етнографічно-світоглядознавча праця Г. Булашева «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях» [2]. Учені матеріалістичного напрямку вважали релігію «фантастичним», тобто неправдивим, негативним, антикультурним відображенням світу. Це звісно відбивалося й на стані дослідження повір'їв, які разом із релігією становлять одну з найдавніших форм суспільної свідомості та своєрідного відображення світу. Але у наш час поступово відновлюється інтерес до дослідження традиційних світоглядних засад народу. Пробудження його пов'язане вже з 80-90 роками 20 ст. З'являються не тільки цікаві розвідки загальноетнографічного широкомасштабного плану, написаних на матеріалі повір'їв та обрядів європейських країн, як наприклад, монографія «Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы» (1983) [11], так і наукові статті лінгвістів, фольклористів написаних уже на власне українському матеріалі (Г. Аркушин [1], Н. Вархол [3], В. Конобродська [7], В. Титов [10]) та ін.

Повір'я зустрічають людину при народженні, супроводжують її на життєвому шляху, не полишають її навіть біля труни і, більше того, навіть після смерті. Основними ж ритуальними етапами людського життя є народження, весілля, похорон, ритуальна згадка живих про перебування покійника у цьому світі (поминки). Кожен із етапів обріс повір'ями та традиціями. Людина ще не встигла народитися, бо майбутня мати ще тільки збирається завагітніти чи відносно недавно завагітніла, а вже для нормального розвитку дитини їй слід дотримуватися цілої купи заборон та застережень. Наприклад, не можна їй в'язати, розплутувати вузли, бо якщо жінка під час вагітності в'яже чи, бодай, розплутує вузли, то дитина може заплутатись у пуповині. Це повір'я базується на метафорі: заплутана нитка – заплутана пуповина. Подібна логіка присутня ще в одній народній рекомендації, пов'язаній із вагітністю: жінка, яка очікує дитину, не повинна переступати через земляні плоди (буряк, картоплю, моркву, редьку та ін.), бо може трапитися викидень. Ключовим, тобто таким, що задає мотивацію, у цьому випадку є слово «земля». В неї закопують померлих. Крім того, земля – це годувальниця, якщо виявиш до неї неповагу, переступивши зокрема через її плоди, то й з твоїм плодом вона вчинить так само. Або візьмемо таке:

якщо облити вагітну жінку під час посухи водою, то піде дощ. Це повір'я має містичну основу, яка зв'язує в єдине ціле два поняття: вагітну жінку як символ родючості та дощ, від якого залежить урожай.

Провідуючи породіллю, обов'язково слід приносити хліб. Але це вже швидше звичай, ніж повір'я. Тут виявлено як ставлення до хліба, що є основною їжею, символом добробуту, так і до самої породіллі, оскільки вона ще слабка і їй потрібно допомогти в домашній роботі, особливо, якщо згадати, що раніше господині самі пекли хліб.

Вагітній жінці не можна їсти червоні ягоди і рибу. Раціональне зерно цього повір'я полягає в тому, що червоні ягоди, особливо полуниці, а також риба та інші морепродукти є досить сильними алергенами. Надмірне споживання цих продуктів може призвести до формування у плоду сприйнятливості до різного роду алергічних реакцій.

До того часу, поки живіт не стане помітним, не можна нікому розповідати про вагітність, за винятком батька дитини. Це давнє повір'я існує у багатьох народів. Очевидно, колись існувала ціла система обрядів, які допомагали жінці втаємничити вагітність від злих духів, які могли нашкодити ще ненародженій дитині. Дуже тісно пов'язане з цим і таке повір'я: нікому не можна розповідати про дату очікуваних пологів, тоді вони пройдуть легко і без ускладнень. Воно також зумовлене наміром уберегти дитину і матір від злих духів. Уважалося, що «таємні» пологи проходять легше, ніж ті, про які знають родичі та друзі молодої мами. Однак деякі сучасні жінки дотримуються цього повір'я з іншої причини: в останні тижні й дні перед пологами майбутніх мам часто дуже дратує, коли оточуючі раз по раз допитуються коли вони нарешті народить.

Наступний етап – народження дитини. З ним також пов'язана величезна кількість повір'їв. Якщо дитина народилася в сорочці, то вона буде щасливою. Мається на увазі маточна «сорочка». Якщо після пологів, вона виявилася непошкодженою, то це свідчить про щасливу долю новонародженої дитини. Сорочку цю потім зберігали й носили на шиї у спеціальній ладанці. Важко сказати, чим саме мотивоване це повір'я. Очевидно, тим, що це досить рідкісне явище, бо не кожному щастить народитися в сорочці, а також бінарною опозицією голий (беззахисний) / одягнений (захисений). Потоне в купелі віск із волоссям немовляти, дитина незабаром помре. Це повір'я, по суті, є заспокійливим, оскільки питома вага воску менше, ніж питома вага води, – через це йому важко потонути, але якщо у волосся дитини виявиться важкий елемент, що, як правило, свідчить про наявність у неї якоїсь хвороби, то такий віск, звичайно, потоне. До шести тижнів дитину не можна показувати стороннім людям, бо зурочать. Крім загрози пристріту, це ще пов'язано з обрядом сорокового дня або ж воцерковлення. Шість тижнів – це приблизно 42 дні. Вважалося, що після пологів жінка на сорок днів відлучена від храму. Протягом цього періоду

вона не може належним чином захистити дитину. На сороковий же день жінка приносить дитину до церкви (як це зробила Божа Матір) і отримує можливість причаститися.

До року дитину не можна стригти, бо буде бідною. Це повір'я пов'язане з культом волосся, яке символізувало здоров'я, багатство. Крім того, волосся – це частка людини, тому не можна розкидувати його де завгодно, особливо те волосся, що було зістрижено на річницю. Його слід зберігати подалі від людського ока. Якщо ж немає можливості зберігати, то краще або спалити, або пустити за водою.

Не можна дитині давати імені батька, брата, сестри та взагалі будь-кого з тих, хто вже носить таке ім'я в тому ж будинку. В основі цього повір'я лежить віра в те, що у кожної людини є Ангел-охоронець, в залежності від імені, а якщо в одному будинку дві людини з таким ім'ям, то він не може оберігати одночасно кількох людей.

Наступний дуже серйозний і відповідальний етап людського життя – весілля. Жодне весільне дійство, як правило, не обходиться без вишитого рушника, який є символом поєднання двох доль. Його кладуть під коровай та перев'язують ним руки молодих, що стає запорукою міцного подружнього життя. Досить відомим є повір'я, що хто першим стане на рушник, той буде верховодити у сім'ї. Мотивація тут досі прозора. Вона базується на бінарних опозиціях перший / останній, що сприймається буквально як головний і той, що має коритися. Перший – це, зрозуміло, головний у сім'ї, який верховодитиме у ній, останній же має йому коритися. Важливим і обов'язковим елементом весілля є обмін обручками. Ці весільні атрибути також є символом подружнього життя, вірності, кохання тощо. Тому їх слід ретельно оберігати. Обручці приписувалося майже містичне значення – впливати на долю подружньої пари. Так, наприклад, не рекомендують у народі давати комусь міряти обручки як до весілля, так і після нього. Вважається, що внаслідок таких дій можна втратити коханого. Дати комусь поміряти свою обручку означає відкрити шлях для стороннього втручання в стосунки, внаслідок якого може розпастися сім'я. Втрата чи поломка обручки також сприймається як провісник того, що укладений шлюб через якусь причину може бути зруйнований. Не можна упускати обручку до або під час вінчання. Це повір'я має виразну негативну мотивацію, яка базується на метафоричній логіці. Упустити означає втратити. Вважається, що такий шлюб обов'язково розпадеться. Крім того, обручка – це дуже давній символ життєвого кола. Падаючи на підлогу вона може потривожити злі сили, які живуть під землею, а тоді вони можуть скоїти щось погане. Батьки можуть передавати свої обручки лише в тому випадку, якщо досвід їх сімейного життя позитивний. Якщо обручка передає досвід шлюбу, який розпався, від неї краще позбутися. А ось обручки з позитивним шлюбним досвідом варто берегти й передавати тій дитині, яка на це заслуговує.

Оскільки людина, яка не гідна передачі хорошого досвіду, цю обручку загубить. Лише з добрими думками та намірами потрібно пекти весільний коровай. Вважалося, що тріснутий, пригорілий коровай – це поганий знак для молодят, бо їхнє життя трісне, як ця святкова паляниця. Не можна під час весілля губити шпильку, спеціально закріплену на одязі. Шпилька (як і багато інших гострих металевих предметів) – традиційний оберіг. Загубити її означає позбутися магічного захисту від нечистої сили. Шматочок цукру, покладений за пазуху нареченій, зробить її сімейне життя солодким. Мотивація тут дуже проста, базується також на міфологічному сприйнятті світу та метафоричній логіці, що лежить в основі такого сприйняття. Солодкий цукор – солодке життя.

Багато повір'їв пов'язано і з такою сумною та трагічною подією в житті людини, як похорон. Розглянемо деякі з них. Якщо приснитися, що випав зуб, то це означає смерть близької людини. А якщо зуб був із кров'ю, то померти має кровний родич. Це одне з найбільш розповсюджених та живучих повір'їв, яке побудовано на порівнянні зубів із родиною, а крові – з кровним родичем. Землю і свіжі дошки уві сні побачив – когось незабаром будеш ховати. Тут маємо простий асоціативний ряд: могила, вирита в землі, та домовина, збита зі свіжих дошок.

Якщо в день поховання стоїть гарна сонячна погода, то це означає, що померлий був доброю людиною. Це повір'я є своєрідним відлунням дохристиянської релігії, обожненням Сонця, сонячного світла. Якщо побачиш падаючу зірку, то незабаром помре близька тобі людина або помреш ти сам. За однією з давніх легенд, при народженні дитини на небі запалюється зірка, що сяє до тих пір, поки людина жива, а зі смертю її вона падає й гасне.

Миші одяг гризуть – незабаром помре власник цього одягу. Містичне значення повір'я таке: коли одяг погризли, то в вже не знадобиться людині; можливо, це знак: скоро помре. Що ж до миші, то вона згадана не випадково. За легендою, миша була проклята за те, що прогризла дірку в Ноевому ковчезі, тим самим ледве не занапастивши все живе. Відповідно, якщо миша що-небудь гризе – занапастити хоче. Проте таке повір'я може мати (як і більшість «заборонно-залякувальних» повір'їв) суто побутову мотивацію: раз ти не слідуєш за своїми речами, то, значить, уже байдужий до життя, власного будинку, – чи не померати в такому разі зібрався?

Собака в землю виє – буде покійник. Дійсно, це так. Собаки передчувають смерть у будинку. Ймовірно, це пов'язано з їх розвиненим нюхом. Організм людини за недовгий час до смерті функціонує по-іншому: у ньому уповільнюється обмін речовин, вичерпується енергія, змінюється запах і т. п. Собака виє в землю не тому, що туди будуть покійника закопувати, а тому, що запах землі перебиває той, що він відчуває, який, у принципі, його й лякає.

Труна більше покійника – бути ще одному мерцю. Оскільки труна так

чи інакше асоціюється з домом (недарма в українській мові вживається поряд зі словом «труна» його синонімічний відповідник «домовина»), бо вона, дійсно, вважається своєрідним житлом для померлого, то зайве місце в ній наводило на думку про її призначення не для однієї людини. А якщо подивитись із побутової точки зору на це явище, то мова йтиме про елементарну незручність: нести тіло у завеликій домовині важко і неприємно, так як воно може там переміщатися.

Коли в сім'ї хтось помирає, дзеркала в будинку завішують, дивитись у них не можна. Дзеркало – один із найсакральніших предметів, межа між реальним і потойбічним світами. Вважається, що всі ті, хто в ньому віддзеркалювався продовжують там жити. Якщо не закрити дзеркало, то душа покійного може заблукати в ньому (оскільки не тілесна і не відбивається). Потім вона весь час буде вертатися до рідного дому, а це небезпечно для його живих мешканців. Якщо виходити з побутових міркувань, то мотивація цілком може бути й така: достатньо й однієї домовини, навіщо її ще розмножувати дзеркалами?

Не переходь дороги перед труною. Містичний смисл: перейти дорогу поховальній процесії – прийняти на себе ту хворобу, від якої помер покійний. Для залякування дітей (щоб вони не бігали в цей час по дорозі) часто говорять, що якщо перейти дорогу померлому, то горб виросте. Обидва повір'я побутують у народі скоріше з чисто етичних міркувань: до поховальної процесії слід ставитися з розумінням і не заважати людям достойно здійснити обряд проводів покійного в останню путь.

І нарешті останній етап людського життя, пов'язаний із вшануванням померлого, пам'яті про нього, – поминки. Наведемо кілька прикладів таких повір'їв. Не можна згадувати в розмовах на поминках погані вчинки померлого, негативні, неприємні риси його характеру. Про померлого бажано говорити лише хороше, бо всі будемо на тому світі, хтосьна чи не доведеться зустрітись там з покійним і чи не соромно нам буде. У народі вважають, що чим більше буде сказаного доброго про покійного, тим більше шансів потрапити його душі до раю. Крім того, мрець, якщо говорити про нього погане може почути це і якимось чином помститися живим. Недарма, згадуючи покійника, вживають фрази царство йому небесне або земля пухом. Це вербальні оберегові формули, що захищають живих від можливого втручання у їх життя представників потойбічного світу.

Проводячи поминання на могилі покійного, треба залишити йому якусь їжу, а якщо любив випити, то й чарку з горілкою. Це повір'я тісно пов'язане з культом предків, яких необхідно вшановувати, певним чином задобрювати, приносячи ритуальну жертву. Залишена на могилі їжа чи горілка, таким чином, є своєрідним відголоском, залишком цього досить давнього культу.

Отже, підводячи підсумки, слід зазначити, що повір'я охоплюють усі етапи і навіть сфери людського життя. Це одна з найдавніших форм

духовного освоєння світу, що взагалі впливає з властивостей процесу пізнання. Тому, безсумнівно, цей феномен народної культури заслуговує серйозної і глибокої уваги дослідників різних наукових галузей, принаймні гуманітарних, і лінгвістів зокрема.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аркушин Г. Л. Повір'я мисливців Західного Полісся / Г. Л. Аркушин // Древліани. Зб. статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю. – Львів, 1996. – С.183-193.
2. Булашев Г. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування / Георгій Булашев. – К.: Фірма «Довіра», 1993. – 414 с.
3. Вархол Н. Чоловік-демон у народному повір'ї українців Східної Словаччини/ Н. Вархол // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – 1985.— № 12. – С. 229-262.
4. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнограф. нарис / Олекса Воропай. – Х.: Фоліо, 2007. – 508 с.
5. Гнатюк В. М. Знадоби до галицько-руської демонології / В. М. Гнатюк // Етногр. зб. – 1903. – Т. 15. – 272 с.
6. Иванов П. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии / Пётр Иванов. – Х.: Тип. «Печ. дело», 1907. – 216 с.
7. Конобродська В. Поліські повір'я, легенди, перекази про «ходячих» мерців та запобіжні заходи проти їх ходіння / В. Конобродська // Діалектні студії. 2. Мова і культура. – Львів, 2003. – С. 223-240.
8. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / Іван Нечуй-Левицький. – К.: Обереги, 2003. – 144 с.
9. Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології, записані у с. Зелениці Надвірнянського повіту/ А. Онищук // МУРЕ. – 1909. – Т. 11., ч. 2. – С. 1-139.
10. Титов В.В. Забобони і магія рибалок басейну середньої Горині // Проблеми української діалектології на сучасному етапі: Тези доп. і повід. – Житомир, 1990. – С.63–64.
11. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев / Отв. ред. С. А. Токарев. – М.: Наука, 1983. – 224 с.
12. Франко І. Людові вірування на Підгір'ю / І. Франко // Етногр. зб. – Львів, 1898. – Т.5. – С. 160-218.

В. Е. ЧУБОВА

СТРАШНЫЕ УЧАСТКИ ПУТИ И ИХ ОСМЫСЛЕНИЕ В РУССКИХ ДИАЛЕКТАХ СЛОБОЖАНЩИНЫ

Актуальность данной работы обусловлена важностью для современной гуманитаристики выявления конкретных форм связи между языком, мышлением и народной культурой. Так как, по известному тезису Н. И. Толстого, народная культура является диалектной, то есть территориально дифференцированной, особенное внимание современная этнолингвистика уделяет региональным (вплоть до отдельного населённого пункта) разновидностям языка и культуры. В последнее время стали появляться применения методов когнитивной лингвистики к этнолингвистическому материалу. Таким образом, треугольник «язык – культура – мышление» может быть осмыслен более полно.

Лингвокультурноментальный комплекс дороги и её частей в русских говорах Слобожанщины (как и сами русские говоры на указанной территории) исследован не в достаточной мере. Диалектные названия дорог частично представлены в приложении к кандидатской диссертации Г. Н. Карнаушенко о местной географической терминологии русских говоров центральной Слобожанщины [см.: Карнаушенко 1993]. Нас в данной работе интересует использование понятий дороги и её частей в народных представлениях жителей русских сёл Харьковщины. Поскольку русские говоры и русские культурные традиции Харьковской области являются переселенческими и находятся в окружении украинских, на наш взгляд, их необходимо сопоставить с материнскими (опираясь, в данном случае, на результаты исследования понятия дороги в русской культуре, в первую очередь, этнолога Т. Б. Щепанской).

Как показали исследования многих учёных (этнолингвистов, этнографов и др.), дорога в русской культурно-концептуальной картине мира является враждебным человеку миром, традиционно связана с гибелью, смертельной опасностью, даже отождествляется в народе с миром потусторонним [см.: Черепанова 1999; Щепанская 2003, 43, 244]. Мир дороги населялся в народном сознании многочисленными демонами низшего уровня, различного рода нематериальными сущностями, несущими путнику гибель [см.: Щепанская 2003, 153 – 193; Левкиевская 1999, 124 – 129]. Такое понима-

ние пути, дороги отразилось в русском фольклоре: «Не помолившись Богу, не езди в дорогу» (пословица); «Дорога, да никто по ней не хаживал, никого за собой не важивал? На тот свет» (загадка); «Если больной бредит дорогой... то умрёт» (примета) [Даль 2003, 1, 473]; «Призывай Бога в помощь, а Св. Николая – в путь» (пословица) [Даль 2003, 3, 543].

Зонами повышенного риска, так называемыми «страшными местами», в которых опасность для жизни достигала предельной концентрации, в русской культуре принято считать такие участки пути, как перекрёстки, повороты, мосты и переправы, поскольку они традиционно воспринимаются в народе как обиталища различной нежити [см.: Щепанская 2003, 245 – 247]. Здесь чаще всего происходят трагические случаи, совершаются колдовские действия, гадания, наиболее вероятны встречи с нечистой силой. Подобное восприятие перекрёстков имеет место в русских сёлах Староверовка-1 и Охочее на территории Харьковщины.

В селе Староверовка-1 есть перекрёсток двух дорог, особенно мифологизированный в сознании местного населения. Согласно бытующему здесь поверью, ведьма, которая ночью бродит по дорогам, в основном бывает на этом перекрёстке, в связи с чем его следует обходить буквой «г»: можно переходить любую из образующих его дорог, но не саму точку их пересечения. Нарушение этого запрета (неважно, в ночное или в дневное время) грозит тем, что ночью придёт ведьма и заберёт с собой или наслёт несчастье, болезнь [Староверовка-1: Наталья, 1964]. Указанная часть пути нередко используется местными жителями для колдовства, наведения порчи, избавления от различных хворей, поэтому ничего на данном перекрёстке поднимать нельзя (ни денег, ни вещей) – это повлечёт за собой потерю здоровья и даже жизни: *«Здесь нельзя ничего подбирать – иначе произойдёт несчастье. На этом перекрёстке выбрасывают порчу, всю болезнь, которую сняли с больного, воду, которой обмывали больного. Здесь наводят порчу»* [Староверовка-1: Наталья, 1964; Светлана, 1967].

В селе Охочее такого сильного страха перед перекрёстками (в местном наречии также говорят: «перекрестье») не наблюдается: в отличие от того, что зафиксировала в своей работе Т. Б. Щепанская, и от представлений жителей с. Староверовка-1, смертельной опасности для человека эти точки пути не несут. Не упоминается и возможность встречи с какой-либо inferнальной сущностью на дорогах, перекрёстках и развилках (которые жители села всех возрастных категорий также называют «вилками»). Однако именно перекрёстки считаются здесь местом для уничтожения порчи и для снятия с себя болезни: *«На дороге и на перекрёстке оставляют вещи и деньги не случайно – сводят болячки. Распространено в селе такое дело: часто подбрасывают яйца, в основном гусиные. Как начинают на огородах наводить порядок (ранней весной, когда под-*

сохла земля), — обязательно ячико находят. Такое ячико трогать нельзя — это порча. Принято сжигать там же, на месте. Можно также, не касаясь руками, как и любой другой подозрительный предмет, отнести на перекрёсток и там сжечь» [Охочее: Анна Ивановна Воронина, 1940]; «Не помню почему, но лучше на перекрёстке ничего не трогать» [Охочее: Дмитрий Пахомов, 1939]. Это позволяет сделать вывод, что и в с. Охочее перекрёстки ассоциируются в народном сознании с магией, чародейством, что, возможно, является отголоском не сохранившихся старых представлений о перекрёстке как о нечистом, проклятом месте, неразрывно связанном с бедой и смертью, являющимся обиталищем различных зловредных существ и духов низшей иерархии.

Очевидно, из-за магических свойств, которыми наделяется в русской культурно-концептуальной картине мира данная часть дороги, в России, в Вологодской области и на Севере (по Западной Двине и Пинеге), перекрёсток использовался как место для святочных гаданий девушек на суженого [см.: Щепанская 2003, 262]. В исследуемых нами русских сёлах Харьковщины (с. Староверовка-1 и с. Охочее) мы подобных обычаев не находим. Однако в с. Охочее перекрёсток служит местом для знакомств: «А за девушками на перекрёстке ухаживают. Принято знакомиться с девушками на перекрёстке. Парень специально стоит на перекрёстке и ждёт, когда пройдёт девушка, интересная внешне, красиво одетая» [Охочее: Дмитрий Пахомов, 1939]. На наш взгляд, данный факт свидетельствует о том, что, в понимании охочан, перекрёсток является местом особым, значимым.

Не исключено, что подобное отношение к перекрёстку в далёком прошлом было связано с приписываемыми ему сверхъестественными свойствами, с его соприкосновением с миром запредельным. Возможно, когда-то считалось, что потусторонние силы, сконцентрированные на перекрёстке, в этом случае, могут проявить к человеку благосклонность: посодействовать удачному знакомству, встрече с подходящей девушкой; благоприятно повлиять на дальнейшее развитие отношений. Об осмыслении в русской народной традиции перекрёстков как мест «роковых и нечистых», где обитают черти, совершаются колдовские чары, заговоры, гадания, хоронят самоубийц и некрещёных, писал ещё В. И. Даль [см.: Даль 2003, 3, 61]. Из этого следует, что восприятие перекрёстков как зон повышенного риска, наиболее сильного воздействия инфернальных сил было активно распространено в народе до революции (и до сильнейших трансформаций жизни села). Вероятно, такое восприятие данной части пути восходит ещё к древней, мифопоэтической модели мира, в которой, по утверждению В. Н. Топорова, перекрёстки и развилки дорог сулят опасность, являются орудийным воплощением неопределённости на пути, так называемым «дурным пространством» [см.: Топоров 1992-б, 341; Топоров

1992-а, 352; Топоров 2004, 80]. Подобное осмысление этих участков пути, возможно, связано с подобием креста, который образуют дороги при пересечении (по аналогии, в ряде русских говоров перекрёстки называют *крестами*, *кресцами* [СРГСУ 1987, 2, 62; Даль 2003, 2, 191]). В статье М. М. Маковского «Пространство», на основе сопоставления данной лексемы с однокоренными или созвучными словами в индоевропейских языках, разворачивается обширная семантика слова *крест*:

1. Сакральная фигура, олицетворявшая мировой разум, единство неба и земли. В этой связи соотносятся значения *крест* и *издавать звуки* (звук – символ творящего божества: гот. *Galga* – «крест», но древнерусск. *глаголь* «слово»; англ. *Rood* – «крест», но гот. *Rodjan* – «говорить»; греч. *σταυροζ* – «крест», но и.е. **uer* – «издавать звуки»), *крест* и *солнце*, *свет*, с одной стороны, и *крест* и *земля*, – с другой (англ. *rood* – «крест», но древнеисландск. *rodull* – «солнце», русск. диал. *луд* «свет»; гот. *galga* – «крест» < **(h)alg* –, но индоевропейское **areg* – «свет, сияние, солнце»; русск. «*крест*» и лат. *crux* – «земля», англ. *cross* – «крест», но древнеанглийск. *Hruse* –, русск. диал. *кирза* «земля»; гот. *galga* – «крест», но лидийское *gel* – «земля»; древнеангл. *rod* – «крест», но нем. *Erde* –, англ. *earth* – «земля»);
2. Божественная или демоническая сила, мощь, не всегда направленная на добро (гот. *galga* – «крест», но и.е. **kelgos* – «злой, коварный»; и. –е. **ghal* – «сильный»; лат. *crux* – «крест», но древнеисландск. *rogg* – «божественная сила», ср. русск. «*пог*»). Сопоставляются также русск. «*крест*» и лит. *kersinty* – «мстить», и. –е. **korkos* – «дьявол, чудовище», что наводит на мысль о вредоносной символике креста в понимании древних;
3. Жизнь, спасение: гот. *galga* – «крест» и и. –е. **guei* – «жить», «жизнь», старослав. **gojiti* – «исцелять», греч. *αλεξω* – «спасать»; лат. *crux* – «крест» < осет. *coerun* – «жить» + хет. *ug* – «смерть»;
4. Смерть, уход в запредельный мир. В этой связи соотносится с понятием «лестница, по которой души людей возносятся к Богу» (гот. *galga* – «крест» и лат. *scalae* – «лестница»; гот. *ans* – «столб, крест», древнеангл. *ass* – «бог» и осет. *asen* – «лестница»);
5. Время, вечность (греч. *σταυροζ* – «крест» и древневерхненемецк. *Stulla* – «время»; гот. *galga* – «крест» и древнеинд. *Kala* – «время»);
6. Дверь, олицетворяющая, в понимании древних, связь трёх миров, символ мистического Центра, «пупа земли», неба, бездны, Вселенную (греч. *σταυροζ* – «крест» и нем. *Tur* – «дверь», англ. *Door* – «дверь»; русск. *крест* и древнеангл. *hyrst* – «дерево, лес») [см.: Маковский 2008, 268 – 269].

Напрашивается вывод, что, возможно, именно крестообразность рассматриваемых точек пути стала причиной восприятия их в древности как

мест особенных, своего рода выходов в иное измерение, где могут не действовать (или по-другому действовать) физические законы, останавливаться или смещаться время, происходить события, в то время трудно-объяснимые. Очевидно, поэтому в дальнейшем перекрёстки приобрели в народе репутацию мест гибельных, которой пользуются и сейчас. Не исключено, что распространённое, по утверждению Т. Б. Щепанской, в русском народе поверье о том, что нельзя подбирать потерянный кем-то нательный крест, где бы он ни лежал [см.: Щепанская 2003, 206], восходит к древней взаимосвязи креста со спасением, жизнью и смертью (то есть с судьбой). Данное поверье существует в с. Староверовка-1: считается, что если поднять лежащий где-либо крест, – заберёшь на себя чужое горе, чужую судьбу [Староверовка-1: Наталья, 1964].

В связи с поворотами и мостами каких-либо примет в указанных русских сёлах Харьковщины не обнаружено. В с. Староверовка-1 есть дорога с крутым поворотом, где разбиваются постоянно машины (ул. Пушкина). Ходить здесь надо осторожно. Ничем сверхъестественным происходящие в этом месте аварии не объясняют [Староверовка-1: Наталья, 1964; Светлана, 1967]. Мосты также не сопряжены в сознании местного населения с опасностью. Существует легенда: *«Была когда-то в селе речка Берестовенька. По ней плыли корабли. Пересекал её даже Пётр I. Потом построили мост. Потом речка высохла»* [Староверовка-1: Наталья, 1964; Алёна Владимировна, 1976].

В с. Охочее с названными частями дороги также не связано никаких суеверий. Мосты считаются опасными среди водителей, но лишь потому, что движение в этих местах затруднено [Охочее: Дмитрий Пахомов, 1939].

О каких-либо верованиях, связанных с переправами как средоточиями опасности для жизни, прямых сведений в названных сёлах собрать не удалось. Однако есть косвенные данные, позволяющие, на наш взгляд, сделать вывод, что преодоление водного барьера (для чего и служат такие участки пути, как мост и переправа) когда-то, в сознании жителей села Охочее, ассоциировалось со смертельной опасностью. Так, прохождение водного пути во сне, в понимании охочан, означает скорую смерть: *«У нас погибла одна женщина – в центре села придавило её машиной: она сразу и умерла. У неё был грудной ребёнок. Незадолго до гибели на работе рассказывала: “Снится мне сон: мой малыш на одном берегу реки остался, а я к другому в лодке подплываю. Глянула – мой маленький на том берегу остался, а я далеко-далеко в лодке уплыла...”*» [Охочее: Анна Ивановна Воронина, 1940]. Не исключено, что подобная трактовка такого рода снов является отголоском древней, мифопоэтической модели мира, в которой река, море понимается как граница между тем и этим светом. По утверждению М. М. Маковского, понятие «потусторонний мир» первоначально имело значение «относящийся к воде» или «находя-

щийся за водой / рекой»: в архаических представлениях души умерших переправлялись в загробный мир по воде [см.: Маковский 2008, 77].

Таким образом, дорога и её части в наивной картине мира, созданной жителями рассматриваемых русских сёл Харьковщины, отличается от дороги в мировидении жителей русских сёл, находящихся на территории России. Если в представлениях населения материковой зоны, по утверждению Т.Б. Щепанской, губельными, «страшными» местами, имеющими отношение к миру потустороннему, являются не только перекрёстки и развилки, но также повороты, мосты и переправы [см.: Щепанская 2003, 244 – 247], то, в понимании обитателей сёл Староверовка-1 и Охочее на территории Слобожанщины, согласно результатам опроса, к таковым относятся только перекрёстки.

Может возникнуть вопрос: в какой мере рассмотренные представления русских жителей Слобожанщины обусловлены влиянием украинского окружения? Для ответа на этот вопрос нужны соответствующие разыскания украинистов в соседних с русскими сёлах, с опорой на украинскую этнографическую литературу. Сопоставление таких данных с нашими наблюдениями может рассматриваться как перспектива представленной работы. Общим выводом нашего исследования может быть следующее: русские островки Слобожанщины обладают своей спецификой, отличной от русского материкового массива как в языковом, так и в культурно-ментальном плане. Исследовать эти островки лучше всего совместно с представителями различных гуманитарных наук (культурологами, этнологами, фольклористами, историками и др.), как русистами, так и украинистами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карнаушенко Г. Н. Местная географическая терминология русских говоров центральной Слобожанщины: Дис... канд. филол. наук 10.02.01. – Защищена 19.11.93: / Карнаушенко Галина Ниловна. – Х: Б.и., 1993. – 182 с.
2. Карнаушенко Г. Н. Некоторые особенности мифологического мышления в сфере географической лексики // Вісник Харківського університету. Міф і міфопоетика у традиціях та сучасних формах культурно-мовної свідомості. – Харків: ХНУ, 1999. – С. 31 – 35.
3. Левкиевская Е. Е. Дорога // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5-ти томах под общей редакцией Н.И. Толстого. – Т.2. – М.: Международные отношения, 1999. – С. 124. – 129.
4. Маковский М. М. Вселенная // Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – Магадан, 2008. – 416 с. – С.99 – 121.

5. Маковский М. М. Пространство // Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – Магадан, 2008. – 416 с. – С. 263 – 273.
6. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. – Х.: Тип. ун-та, 1865. – 155 с.
7. Топоров В. Н. Кот // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах / под ред. С.А. Токарева. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – Т.2. – С. 11.
8. Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах / под ред. С. А. Токарева – М.: Советская энциклопедия, 1992. – Т.2. – С. 340 – 342.
9. Топоров В. Н. Пространство и текст // Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т.2. – С. 352 – 353.
10. Топоров В. Н. Путь // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах / под ред. С. А. Токарева. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – Т.2. – С. 352 – 353.
11. Черепанова О. А. Путь и дорога в русской ментальности и в древних текстах // Мастер и народная художественная традиция русского Севера (доклады 111 научной конференции «Рябининские чтения 99»: сб. науч. докл.). – Петрозаводск, 2000 – С. 33 – 38.
12. Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX – XX вв. – М.: Индрик, 2003. – 528 с.

СЛОВАРИ

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. – М.: Рус. яз.– Медиа. – 2003, Т. 1, Т. 3.
2. Словарь русских говоров Среднего Урала. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1987. – Т. 2

ПОЛЕВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Харьковская обл., Нововодолажский р-н, с. Охочее, 2010 г.

Бердникова Ольга Николаевна, 1955 г. р.

Воронина Анна Ивановна, 1940 г. р., учитель русского языка в местной школе, на пенсии.

Воронин Пётр Егорович, 1937 г. р.

Пахомов Дмитрий, 1939 г. р., водитель такси.

Харьковская обл., Нововодолажский р-н, с. Староверовка-1, 2010 г.

Алёна Владимировна, 1976 г. р., работник клуба.

Наталья, 1964 г. р., домохозяйка.

Светлана, 1967 г. р., реализатор в продовольственном магазине.

А. В. Ніколаєва

ОБЕРЕГИ: СЕМАНТИКА І КУЛЬТУРА

Малодослідженим у сучасній етнології є питання захисту, який безпосередньо відбувається за допомогою оберегів – групи магічних, профілактичних засобів – як вербальних, так і предметних, які спрямовують свою дію на досягнення конкретної мети – охорону чітко визначеної частини культурного простору або об'єкта, що охороняється. Російська дослідниця О. Левкієвська найбільш глибоко на сьогодні вивчила проблему оберегів, але, на жаль, українські обереги розглядаються в загальнослов'янському контексті на основі лише поліського та карпатського регіонів, тому не можна вважати цю тему повністю розкритою у науковому плані. Зазначаємо, що актуальним на сьогодні є вивчення усіх аспектів: як пасивного (прикмети, «забобони»), так і активного (вербальні та матеріальні обереги) захисту, які застосовують українці у повсякденному житті. Щодо практичного значення, то безпосереднє вивчення оберегів дає змогу зрозуміти мотиви застосування захисту через призму світоглядних уявлень та прослідкувати їх трансформацію під впливом урбанізації життя.

Джерелами небезпеки є всі ті випадки, які з точки зору народного сприйняття є загрозливими для середовища, в якому живуть українці. Так, наприклад, одними з головних джерел небезпеки є персонажі, пов'язані з потойбічним світом: нечиста сила, тварини, які шкодять людині чи приносять шкоду господарству, стихійні лиха, атмосферні явища, маргінальні простори (перехрестя, межа, поріг) та ін.

Об'єктами, що охороняються, є сама людина і все для неї цінне в різні періоди життя та в різноманітних ситуаціях. Так, щодо захисту індивіда, то найбільш вразливими є вагітні жінки або ж породіллі, новонароджені, молодята під час весільного обряду, тобто перехідні особи, що знаходяться на межі «свого» і «чужого» світів. Найпоширенішим є захист від «поганих очей», тобто зурочення і негативного впливу інших людей загалом.

Захист дорослої особи від «недоброзичливців» має семантику відгону небезпеки за допомогою встановлення бар'єру на рівні підсвідомості або за допомогою відбивання небезпеки, спрямовування її до землі: *«мисленно постав перед собой зеркало, шо ти не досяжна для неї»* (зап. автором у м. Валки Харківської обл.), *«крути дулі, – кажуть, як дулі скрутиш,*

то всьо – енергіти́ське поле, воно тебе не достане» (зап. автором у м. Валки Харківської обл.), «*биваєт там дулю скручу одну ілі там плюю, ілі посилаю*» (зап. автором у м. Валки Харківської обл.). Дзеркало використовується як важливий елемент відбиття можливої небезпеки. Скручування дулі слугує як протидія на можливу шкідливу дію, тоді як плювання символізує відгін шкоди.

Найчастіше здійснюється «замикання» від «поганих очей» за допомогою англійської шпильки: «...*булавки носю*» (зап. автором у м. Валки Харківської обл.), які одягають «*на віщах, на світері там, просто одіваю булавку на світер ілі куда там*» (зап. автором у м. Валки Харківської обл.). Застосування захисту відбувається теж по-різному: «*голове правильно її одіти гострим кінчиком до низу, як вчила мене моя мама. Для того, щоб все зло йшло до низу, до землі*» (зап. автором у м. Харків). З огляду на це, констатуємо, що вищенаведений захист в українській повсякденності популярний та має семантику відгону небезпеки і спрямування її до землі.

Іншу семантику несуть обереги, які об'єднані загальною ідеєю створення сакрального кордону, який би забезпечував відсутність контакту між носієм небезпеки і об'єктом, що охороняється. Кордон найчастіше будується людиною або його сакральним покровителем (ангелом-охоронцем, Богом) штучно у формі кола: «*перед кожним виходом на сцену, єсть таке понятіє як ставить себе в стакан. Ну це чисто енергетично ти сама собі внушаєш. Ти делаєш як би заціту і стакан, як би скло, зеркало, як би відбиває от тебе погану енергетіку. І ти як би мисленно вводиш себе, що ти як би в стеклянній колбі*» (зап. автором у м. Валки Харківської обл.). Щодо захисної функції дзеркала, то вона пов'язана сприйняттям цього предмету як своєрідного вікна у потойбічний світ, яке втрагує в себе можливу небезпеку.

Зустрічаємо застосування захисту від зурочення за допомогою червоної нитки: «*Така красна ця... пов'язочка на руці, на зап'ясті ниточка якась там – це від зглазу. У, то вже попробуй згазити!*» (зап. автором у м. Києві). На думку Миколи Сумцова, корені вірувань у магічну силу червоних пов'язок криються в якихось недостатньо вияснених психофізіологічних особливостях давніх рас; ці вірування переходили з покоління в покоління спочатку спадково, а потім традиційно, за звичкою і стійкою обрядовістю.

Окремо слід розглянути захист території індивіда (помешкання, робоче місце тощо), який здійснюється за допомогою різних предметів, що наділяються захисними властивостями. Самі ж обереги поділяємо на дві групи: релігійні та народні, але зазначаємо, що досить часто ці два типи захисту поєднуються. Безперечно цікавим є образ домовика або хатнього духа, який в різних випадках може нести як захисну функцію, так і навпаки, може шкодити людині. Досить поширеним є вірування в домовика як в господаря будинку.

Особливої популярності набув народний матеріальний захист за допомогою предметів, які мають семантику відгону небезпеки від будинку, господарства. На сьогоднішній день більшість таких оберегів поставлені на «конвеєрне виробництво» і комерційно розповсюджуються як українські сувеніри. Переважна більшість опитаних навіть не замислюється про функції деталей оберегу.

У другій половині XIX – на початку XX століття з метою захисту від нечисті будинок обмотували ниткою, яку пряла дванадцятирічна дівчинка. Цей метод відноситься до апотропеїв, які мають семантику огорожування, оточення. Цей тип захисту був одним з найпоширеніших та універсальних. Умовами дієвості такої перешкоди є її цілісність, відсутність прогалин. Так, в одній харківській биличці господар, побачивши вупиря, питає, як він потрапив у двір. Той відповідає: «Через тин, в тім місті, де кошара причалюїця до хлівця». Тоді селянин зрозумів, чому його батько говорив завжди круглі огорожі робити.

Сьогодні ж поширена віра в магічну силу кінської підкови, яка приносить удачу, прослідковуємо семантику залучення удачі до оселі. *«Підкову прибивали на стовпі коло воріт (на тому, що біля хвіртки) або закопували на воротях, щоб худоба була, щоб люди ходили», «батько у війну, як побачив у Германії, що у німців підкови висять на стіні, і собі прибив у сараї, щоб водилося».*

Різноманітні трави та рослини теж займають важливе місце у сучасних віруваннях українців і несуть функцію відгону нечистої сили та зла від будинку: *«От у моєї мами завжди у кухні висіли в'язанки цибулі – вона казала, що це від нечистої сили»* (зап. автором у м. Валки Харківської обл.). Російська дослідниця В. Колосова пише про використання полину для захисту від нечистої сили, який широко використовувався на українській території. Так, застосовували цю рослину для захисту від русалок та іншої нечистої сили напередодні Трійці. Припускаємо, що полин та цибуля використовують через їхні природні властивості, а саме гіркоту й стійкий запах. Особливе місце належить осіці та маку.

Іншим захисником середовища людини у повсякденному житті українців є дзеркало. Часто зустрічаємо цей предмет біля вхідних дверей. Саме у цьому місці він відбиває всі недобрі погляди і зло: *«біля дверей обов'язково з дому чи з квартири треба повісити дзеркало, но самому дивитися в нього якомога рідше. Людина, яка до тебе приходить, якщо вона приходить з злими намірами, то всі ці наміри можуть залишитися в дзеркалі і, наприклад, моя невістка одна і друга не дозволяла, щоб я підпускала внуків до дзеркала, що висить біля дверей. Іменно з тієї точки зору, що там якісь недобрі погляди...»* (зап. автором у м. Валки Харківської обл.). На думку російського дослідника Е. Шавкунова, уявлення людини про відображення у воді були перенесені на відображення у

дзеркалі, саме тому його почали сприймати у якості своєрідного вікна у потойбічний світ, де можуть знаходитися злі духи або нечисть.

Третя група – загальносільський або загальноміський оберег. Його застосування відбувається за допомогою встановлення придорожніх хрестів («фігур») на в'їздах та виїздах з населених пунктів, а також на перехрестях та небезпечних, аварійних ділянках, які потребують посиленого захисту. Крім того, захисні властивості мають освячення, хресні ходи та ін.

Наголошуємо на тому, що засоби захисту змінюються та трансформуються, але незмінною залишається їхня семантика та методи застосування. Сьогодні широко почали використовувати матеріальні обереги, які нерідко мають фабричне походження, хоча в традиційній культурі виготовлялися господарями для власних цілей, рідше спеціально на продаж. Дослідження цієї проблеми є надзвичайно цікавим, але, з іншого боку, ми не можемо досконально вивчити захист у повсякденному житті українців через те, що респонденти не завжди охоче діляться «секретами», мотивуючи це тим, що після оприлюднення оберег втрачає свої властивості. Дана тема, безперечно, є невичерпною і тому потребує детальнішого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і гол. редактор В. Т. Бесел. – К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2003.
2. Иванов П. В. Народные обычаи, поверья, приметы, пословицы и загадки, относящиеся к малорусской хате // Харьковский сборник. – Харьков. 1889.
3. Иванов П. Этнографические материалы, собранные в Купянском уезде, Харьковской губернии // Этнографическое обозрение, – 1897.– Вып. 1. – С. 22-81.
4. Левкиевская Е. Е. Славянский оберег. Семантика и структура. – М., 2002.
5. Муравський шлях – 97: матеріали фольклорно-етнографічної експедиції / Упор. Красиков М., Олійник Н., Осадча В., Семенова М. – Харків, 1998. – 360 с.
6. Сумцов Н. Ф. Личные обереги от сглаза. Репринтное издание. – 1991. – 22 с.
7. Його ж. Слобожане: історико-етнографічна розвідка. – Харків, 2002. – 282 с.
8. Шавкунов Э. Зеркала в магико-религиозных обрядах в древности и средневековье. – Владивосток, 1990. – 38 с.

М. О. СЕМЕНОВА

Різдвянні пряники Харківщини: від минулого до сьогодення

Актуальність дослідження полягає в тому, що вивчення обрядової атрибутики, пов'язаної з народною кулінарією, дає можливість висвітлити світосприйняття людини традиційної народної культури, простежити вплив стародавніх уявлень на сучасну людину. Серед виробів з тіста особливе місце посідає обрядова випічка, зокрема пряники, поширені на Слобідській Україні.

Метою роботи є виявлення обрядового значення пряників, історії їх виникнення, поширення на території Харківщини з середини XIX століття й до наших днів.

Вивченню української традиційної системи харчування, а також їжі й напоїв у контексті народної культури присвятили дослідження етнографи й народознавці 19-20 ст., як-от: Л. Ф. Артюх, В. К. Борисенко, О. Воропай, В. М. Гнатюк, В. Ф. Горленко, П. В. Іванов, М. А. Маркевич, В. Т. Скуратівський, М. Ф. Сумцов П. П. Чубинський та ін.

Етнографи Харківщини з 19 ст. фіксують наявність пряників у народній та світській кулінарії як обрядового печива чи виробів до урочистих подій. Так, П. В. Іванов, який докладно описав життя й повір'я селян Куп'янського повіту Харківської губернії, зазначає, що в день Різдва хлопчики з раннього ранку починають обходити хати усього селища й читати вірші, «щоб получити за те копійку, дві або пряник...» [1, с. 26]. І першого січня (до реформи календаря) хлопчики-посипальники ходили від хати до хати вітати господарів з Новим роком. *«Перших посипальників обов'язково приймають, а наступним нерідко й відмовляють, не пускають до хати, бо кожному посипальнику треба щось дати: копійку, пряник, пиріг чи хоч пампушку...»* [1, с. 65].

Члени спілки етнологів і фольклористів м. Харкова неодноразово фіксували поширений на Харківщині у першій половині 20 ст. звичай – дарувати дітям-колядникам пряники у формі півників, рибок (символ, прийнятий у християнстві), півників, коників (для хлопчиків), «панночок», «баринь», «баришень», «московок» (для дівчаток). Під час експедицій селами навколо Муравського шляху літні селяни розповідали, що такий дарунок був



Рис. 1. Форми для силуетних пряників з села Польової Дергачівського р-ну



Рис. 2. Пряники «коник» і «бариня» з села Польової Дергачівського р-ну

бажаним для дітей, які носили вечерю своїм хрещеним батькам, і посипальникам, і щедрівникам [2, с. 51].

Параска Григорівна Гнєнна, 1916 року народження з с. Польової Дергачівського р-ну подарувала автору статті форми для пряників, що мала колись кожна родина (рис. 1). Багато сімей у Польовій мало й десятеро дітей. Ганна Трохимівна Зей, 1913 р. нар., з якою автор статті товаришує з 1991 року, сама народила чотирьох дітей, а походить із сім'ї, в якій було семеро діточок. Вона щорізда передає гостинці до свята з Польової – смачні пряники (рис.2, рис.3).

Викладаючи такі навчальні предмети в Харківській гімназії № 6, як-от: народознавство, основи етнографії і фольклористики, художня праця, – автор статті ще у 1990-х роках навчала дітей робити пряники до Різдва, проводила майстер-класи з виготовлення пряників.

Вивчення народної кулінарії, зокрема святкових обрядових страв та

виробів з тіста як найбільш усталених у народній культурі елементів дало підстави викласти власні погляди на історію походження пряників, пряничного мистецтва, поширення цих солодких і духмяних виробів з тіста в Україні.

Історія виникнення пряників на слов'янських землях досить широко висвітлена, як в етнографічній літературі, так і в посібниках, що подають технології харчової промисловості.

По-перше, з'ясуємо, які вироби називають пряниками. Огляд доступних нам етнографічних джерел і літератури дає підстави вважати пряниками вироби з тіста з обов'язковою складовою – медом. На території сучасної України обрядове печиво з медом у 19 і 20 ст. називали медівниками, медяниками (Марко Грушевський, Олекса Воропай, Ксенофонт Сосенко, В. Т. Скуратівський) [3-6], хоча є дослідники, які вживали й слово «пряник» (Л. Ф. Артюх, Л. Г. Орел, М. А. Маркевич, О. Щербань) [7-9]. Деякі сучасні дослідники взагалі не вживають слова «пряник» та «медівник». Так А. Скоряк називає це печиво «обрядовими коржами («коні», «панянки»))» [10]. О. С. Найдєн називає ці вироби «фігурне печиво з тіста» [11].



Рис 3. Пряники з села Польової Дергачівського р-ну Харківської обл.
від Г. Т. Зей, спечені 2004 та 2006 р

Д. К. Зеленін же зараховував пряники до російської традиційної кулінарії й зазначав, що всі східні слов'яни завжди печуть кислий хліб, однак відомі і прісні вироби: «сочень (рос.), корж, шулик (укр.), корж, прасняк (білор.)»... «Не буду описувати тут пряники, колобки, хворост (рос.), паляниці, книші, буханці (укр.)» [12, с. 145].

К. Сосенко називає медівником святочний хліб і пояснює його значення як святочної жертви. Калач і хліб на святій вечері «появляються на ній як найкращі, ідеальні здобутки і в багатшій формі: як хліб з чаркою сирого меду на ній, пшениця з медом (кутя), хліб печений на меді (медівник) – звичайно в подібні великих медівникових зірок (великі медівники в астральній подібності, звичайно як восьмигранні, з виокругленими гранками зірки)» (К. Сосенко, – м.с.) зауважав в Підчаєччині, Східна Галичина в селі Мужиліві і в околиць селах) [5, с. 82].

Неодмінним компонентом багатьох обрядів був мед, страви з медом, вироби з тіста з додаванням меду. В. Т. Скуратівський зазначає, що словом «мед» позначають як продукт бджільництва, так і хмільний напій, виготовлений з меду, що був одним з найулюбленіших національних напоїв. «Мед був обов'язковим компонентом і при випіканні обрядового печива. До таких належали й знамениті українські медівники (медовий пряник, медяник, пряник)» [6, с. 235]. В. Т. Скуратівський пише, що «це смаковите печиво готували лише для обрядового вжитку, що медяники брали з собою в дорогу чумаки та козаки. Їх можна було довго зберігати у будь-яких умовах і за будь-якої погоди» [4, с. 539]. Звернемо увагу на те, що В. Т. Скуратівський подає у дужках синонімічні назви цього обрядового печива услід за Л. Ф. Артюх, яка в етнографічному довіднику «Українська минувшина» подає не лише кулінарний рецепт медівника а й сферу його застосування: «Медівник (медовий пряник, пряник, праник) – солодке печиво. Мед доводили до кипіння, гасили в ньому невелику кількість соди, додавали борошно (на одну частину меду приблизно дві частини білої муки) й мисили у руках доти, доки тісто не білішало й не ставало м'яким. Потім клали на стіл, розкачували качалочкою до товщини в палець і ви-

тискували спеціальними формами фігурки людей чи тварин або різали на ромби ножем. Випікали на підсипаних крохмалем сухих листах у гарячій печі» [7, с. 91].

Дослідники історії кулінарного мистецтва відносять пряники до часів Київської Русі, посилаючись на тексти билин (інформація на сайтах, присвячених кулінарії, та сайтах музею пряників у Тулі), тобто йдеться про прісні коржі з медом, однак О. Бородин зазначає, що свою назву пряник отримав пізніше. У 13 ст. у тісто почали додавати прянощі, що привозили на Русь з Близького Сходу, а вже у 18-19 ст. в Росії визначалися потужним виробництвом «пряничні» області: тульська, тверська, в'яземська, харківська, рязанська, новгородська» [13, с. 91]. Широко відомі тульські печатні пряники. 1996 року до святкування 850-річчя Тули було відкрито музей «Тульський пряник», працівники якого виявили, що перша згадка про тульський пряник відноситься до 1685 року [14].

О. В. Гура, який підготував статтю про пряники для етнолінгвістичного словника, вважає, що «більшість назв пряника пов'язано з його інгредієнтами – медом і прянощами (рос. пряний, давн.-рус. пьпьянь – «пряний», етимологічно походить від пьпья «перець»), рос. медовік, медовнік, медоушка...» [15, с. 334-338]. Він подає подібні назви пряників у східних, західних слов'ян, у західній частині південного слов'янства (словенців, хорватів, західних сербів), які в основу назви пряника поклали приголосні Р.Р. або Р.Р.Р.

О. В. Гура погоджується з М. Р. Фасмером, який пов'язує походження назви пряника з перцем: «ПРЯНИК, пряничек, уже у Аввакума (164), диал. пупряник, смол., попряльник, севск. (Преобр.), укр. попряник, блр. попрянік. Произведено от пряный, др.-русс. пьпьянь, прилаг. от пьпья «перець» См. перець» [16].

Таким чином, більшість дослідників пов'язують назву «пряник» з прянощами і вважають медівники і пряники подібними виробами. Етнографічні ж матеріали переконують, що пряники й медівники – подібні кулінарні вироби – схожі як за рецептом, так і за обрядовими функціями. Однак важко погодитись з тезою, що пряники отримали назву від «перцю». На нашу думку, синонімічна назва пряника *праник* (див. Л. Ф. Артюх) зближує його із знаряддям праці для прання, тим більш, що іноді праник називали праником від дієслова «прянути».

Б. Д. Грінченко перекладає «прянути» російською – «бросить, кинуть» [17, с. 495]. У словнику російської мови С.І. Ожегова «прянуть» означає «стрибнути, стрімко рухнутися» [18, с. 346]. Якщо на пластичному медовому тісті зробити відтиск, ударити орнаментованим праником, отримаємо печатний пряник. У російських і в українських музеях зберігаються орнаментовані різьбленням дерев'яні рублі, праники, гребні, прядки. Їх різьблені символи подібні до орнаментів пряничної дошки з Полтавщини,



Рис. 4. Пряничні дошки, Полтавщина, поч. 20 ст.;
рубель, м. Богуслав, Канівський пов., Київська губ., кінець XVIII ст.
(Національний музей українського народного декоративного мистецтва) [19];
гребінь прядки. Вологодська губ., 19 ст. [20].

яку описала Л. Г. Орел [8, с. 136] (рис. 4). Доречно згадати, що на гребнях новонародженим дівчаткам перерізали пуповину, щоб у майбутньому дівчина прилучилася до жіночої справи прядіння.

По-друге, з'ясуємо, які види пряників супроводжують обрядові дії. За формою прийнято поділяти пряники на ліплені, силуетні та печатні, хоча О. Бородин подає такі види: писані, фігурні, печатні, жомки (рос., віджаті різними фігурними формами) [13]. Н. Д. Виноградов з початку 20 століття протягом 60 років колекціонував пряники. 1972 року він передав колекцію (2500 пряників) до Державного музею етнографії народів СРСР. У колекції є силуетні глазуровані пряники з України [21] (рис. 5), що подібні до силуетних пряників з с. Польової (рис. 2-3) та Полтавщини (рис. 6).

Вважаємо, що силуетні пряники з'явилися у селянському побуті наприкінці 19 ст., що підтверджують спостереження відомих етнографів. Так, М. А. Маркевич зазначає, що «пряники мають багато форм: півники, дво-голові орли, коники з позолотою і без позолоти» і подає рецепт заварних на меду з пшеничним борошном «городських пряників», яким треба «давати форму, випечатувати печаті». «Селянські пряники» не печатають, а загортають горіхи у тісто, зроблене із житнього борошна з медом також заварним засобом, і надають «форм коржів, бурульок, квадратів тощо» [9, с. 166]. Отже, силуетні пряники М. А. Маркевич вважає поширеними у містах.

Марко Грушевський описує гостинці для дітей наприкінці 19 ст. на Київщині: «Гостинець з базарю буває всякий: бублики, ріжки, коники з срібною головою, медяники, цукерки. Все це купують в повітових містах, на ярмарках... Щодо коників та медяників, то їх, здається, дуже недавно



Рис. 5. Український силуетний пряник з колекції Н. Д. Виноградова



Рис.6. Полтавські пряники, зроблені за допомогою бляшаних формочок. Це домашнє ремесло збереглося в Опішні, Пирятині, Батьках, Малих Нехворощах

старовіри сюди навезли, ну й тепер ще возять, а наші люди не роблять їх і не продають» [22, с. 118-119]. Отже, М. Ф. Грушевський не називає «коники» пряниками («коники» на Харківщині називають *пряниками!*), більш того, етнограф вважає коники та медяники запозиченими.

По-третє, з'ясуємо рецепт, за яким випікають пряники. У народній кулінарії пряники виробляли сирцевим та заварним засобом. Для заварних пряників тісто замішували на меду, який нагрівали майже до кипіння, потім залишали на кілька днів для дозрівання. На відміну від заварних сирцеві пряники потребують більше меду, усі компоненти замішують одночасно. Коли меду немає або вважають його задорогим для такої випічки, пряники роблять на цукровому сиропі.

Г. Т. Зей з с. Польової Дергачівського р-ну робить таке тісто: «*Що туди? – Муки, сахарьку, трошки водички та амонію*». Таки пряники швидко висихають і можуть лежати кілька місяців, однак легко розчиняються, якщо їх мочають у чай. Ганна Трохимівна згадує, що в її дитинстві пряники могли лежати кілька тижнів.

Автор статті 1994 року зафіксувала у Шишацькому р-ні на Полтавщині традицію пекти круглі глазуровані пряники й носити їх на могилки на Проводи. Катерина Тимофіївна Дятлова (1922 р. н., родом з с. Сагайда), Ольга Андріївна Ярош (1950 р.н., с. Великий Перевіз) дали рецепт пряників: півлітрова банка кефіру, півлітрова банка цукру, 4 ст. ложки олії, 1 ч. ложка соди. Тісто має бути не крутим. Якщо роблять «пряники мазані», «колотять» (струшують) у мисці холодні пряники з помадкою (уварюють 1 склянку цукру з 0,5 стаканом води, поки з ложки не стікатиме тонка нитка), щоб побіліли. Якщо обмазують пряники білком з цукром, то 2 жовтки додають у тісто, а 2 білки збивають з цукром у піну. Для запаху додають ванільний порошок.

Медяники на цукрі печуть і тепер на весіллі, як зазначають дослідни-



Рис. 7. Прутики. ХІХ ст.

Село Камишевичі, Ізюмський пов., Харківська губ.

Село Тіньки, Чигиринський пов., Київська губ.

Дерево; різьблення, фарбування

ки звичаїв Полтавщини (Г. В. Лукянець, О. Щербань). О. Щербань подає рецепти весільних медяників, які роблять на дріжджах. Кількість їх удвічі перевищує кількість шишок, «щоб вистачило на всіх гостей». До складу тіста входять борошно, цукор, яйця, масло, сметана, сироватка, прянощі (ваніль, ганус). Готове тісто розрізають на квадрати із стороною близько 12-15 см [23, с. 38-39]. Такі сучасні медяники фактично відносяться до виробів з «кислого тіста», бо, як коровай, калачі, шишки, хліб, їх роблять на дріжджах. Тісто класичного пряника має бути прісним, саме мед у ньому виконує роль розпушувача. Отже, у сучасній практиці бачимо відхилення: мед поступився цукру-піску, розпушувачем виступають дріжджі.

По-четверте, на Харківщині з 19 ст. була поширеною традиція дарувати дітям на Різдво самопечені або куповані на ярмарках пряники. Медові пряники виробляли за допомогою різноманітних форм, серед яких найбільш значущими були жіночі силуети («барині», «баришні», «панянки» «московки»), що призначалися для дівчаток та коники або коники з вершниками для хлопчиків, що цілком логічно у нашому козацькому краї. Силуетні форми є усталеними і подібні до інших форм дерев'яного різьблення (рис. 7 [19].)

Відродження харчових обрядових традицій, що мають естетичне забарвлення, сприяє залученню дітей та молоді до національної культури. Це підтвердили майстер-класи з виготовлення пряників на харківських фестивалях «Гагарін-фест-2009», «Перекотиполіс-2010». Автор статті як керівник дитячого Зразкового художнього фольклористично-етнографічного колективу «Мережка» на базі Харківської гімназії № 6 з середини 1990-х років залучає до творчої справи виготовлення різдвяних пряників гуртківців. Тепер жодне Різдво не обходиться без пряників. Ми виготовляємо силуетні пряники з елементами ліплення, використовуємо рецепт прісного тіста (цукор з додаванням меду, кисле молоко, масло, сода, жовтки, ваніль). Замість харчових барвників використовуємо сік червоного бурака,



Рис.8. Смачні сучасні різдвяні пряники



Рис.9. Колядник з коником

терту моркву, порошок какао. Для підсилення кольорового забарвлення пряничного виробу по випіканні фарбуємо пензликом необхідні елементи виробу буряковим соком (рис.8, 9).

Нині у Харкові пряники продаються в усіх магазинах, що пропонують хлібобулочні та кондитерські вироби, бо їх печуть і хлібозаводи, і невеликі кондитерські фірми. Однак немає пряників кращих, ніж зроблені власноруч.

Висновки. На Слобідській Україні, окрім традиційних обрядових хлібних виробів з медом у складі тіста або з додаванням меду при вживанні страви, як, наприклад, маківників чи шуликів на Спаса, з кінця 19 ст. набули поширення пряничні вироби, зокрема силуетні пряники, що використовували у різдвяно-новорічній обрядовості.

У давнину селяни виготовляли пряники з житнього борошна з медом. Ліплення тварин з тіста (житнє борошно з водою без меду) на Різдво в основі має ідею родючості і зближує фігурні пряники з «козюлями» (традиція збереглася на Півночі Росії) та ліпленими виробами з сиру в Карпатах.

Виготовлення духмяних завдяки меду та прянощам фігурок із тіста саме на Різдво пов'язане з культом предків, бо саме на Різдво душі могли споживати аромат пряників.

Назва «пряник» пов'язана не стільки з прянощами, особливо заморськими, мало доступними селянину, скільки з відбитком, витисканням на тісті узорів по типу удару праником по білизні.

Поширення пряників на Харківщині пов'язуємо з прискоренням розвитку цехового пряничного виробництва у Росії 19 ст., торгівельними зв'язками з Тулою по Муравському шляху, з розвитком культури дитинства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Иванов П. В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии / Упорядкування та передмова М. М. Красикова. – Х.: Майдан, 2007. – XLIII, 216, X, 58 с.
2. Муравський шлях-97: Матеріали комплексної фольклорно-етнографічної експедиції / Упоряд. Красиков М., Олійник Н., Осадча Н., Семенова М. – Х.: ХДІК, 1998. – 360 с.
3. Грушевський Марко. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. – К.: Либідь, 2006. – 256 с.
4. Воропай О. Звичай нашого народу. Етнографічний нарис. – К.: «Оберіг», 1993. – 592 с.
5. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера / Репринтне видання. – К.: СІНТО, 1994. – 360 с.
6. Скуратівський В. Т. Кухоль меду. – Львів: «Гердан Графіка», 2000. – 304 с.
7. Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник. – А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна та ін.. – К.: Либідь, 1994. – 256 с.
8. Орел Л. Г. Полтавські пряники // Українська родина: Родинний і громадський побут / Упорядник Лідія Орел. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2000. – 424 с.
9. Маркевич Н. А. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упор., прим та біогр. нариси А.П. Пономарьова, Т.В. Косміної, О. О. Боряк. – К.: Либідь, 1991. – С. 52-169.
10. Скоряк А. Особливості традиційного харчування та народної кулінарії Полтавщини: від минулого до сучасності (на прикладі опитування жителів села Дрижина Гребля Кобиляцького р-ну Полтавської обл.). – Берегиня. – число 3'09 (62). – С.74-87.
11. Найден О. С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. – К.: АртЕк, 1999. – 256 с.
12. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. – М.: Наука, 1991. – 507 с.
13. Бородин А. Пряники медовые: старинное русское лакомство // <http://www.materinstvo.ru/art/5162/>
14. Кондюк О. Какую тайну хранит тульский пряник? // <http://www.liveinternet.ru/users/tulyachka/post133575618/>
15. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей редакцией Н. И. Толстого. – Т. 4. П (Переправа через воду) – С (Сито) – М., 2009: Международные отношения, 2009. – 656 с. – (Институт славяноведения РАН)
16. Словopedia. Этимологический русскоязычный словарь Фасмера. ПРЯНИК // <http://www.slovopedia.com/22/207/1640257.html>
17. Словник української мови. Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Гринченко: в 4т. Т.3 О-П / НАН України Ін-т укр. мови, додаток О. О. Тараненка. – К.: Наукова думка, 1996. – 516 с.

18. Ожегов С. И. Словарь русского языка: Ок. 57000 слов / Под ред. Чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой. – М.: Рус.яз., 1985. – 797 с.
19. Романова Т. Художня обробка дерева / Національний музей українського народного декоративного мистецтва. Фото М. Андреева // <http://www.mundm.kiev.ua/COLLECTN/WOOD/INDEX.HTM#begin>
20. Резьба по дереву как национальный вид искусства // http://delaj-sam.ru/new/page_all_22.html
21. Русский пряник. Печатные, лепные, силуэтные пряники из коллекции Музея этнографии народов СССР. Комплект – 16 открыток. Составитель В. С. Байков. – Ленинград: Изд-во «Аврора», 1975.
22. Грушевський Марко. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. – К.: Либідь, 2006. – 256 с.
23. Щербань О., Щербань А. Передвесільний етап опішнянського весілля XX – початку XXI ст. Берегиня, число. 2010.–Ч. 4. – С.30-46.

М. О. СЕМЕНОВА

ЕТНОГРАФІЧНА СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Проблема оновлення змісту освіти є вкрай актуальною з погляду кардинальних змін в усіх сферах економічного, політичного, культурного життя суверенної України. Важливою вона є ще й тому, що зміст навчання, його форми й методи, тобто курікулум, здійснюють вплив на виховання особистості. Якщо успіхи природничих наук мають наслідком зростання насамперед матеріально-технічної могутності людини, примножуючи артефакти матеріальної культури, то гуманітарні науки пов'язані з дослідженням проблем розвитку суспільства, людини та її творчої діяльності й збагачують переважно царину нематеріальної культури. Гуманістичні цінності, що містяться в гуманітарних науках і транслюються через них, найбільше впливають на особистість.

Глобалізація економічного й соціального життя людства спричиняє необхідність інтеграції нашої національної освітньої системи в європейський та світовий культурно-освітній простір, що ускладнює проблему збереження національної культури та плідний розвиток її самобутності. Тому важливим завданням освіти є пошук засобів розв'язання одного з протиріч культурної глобалізації між глобальним і локальним, а саме формування національної ідентичності та збереження етнокультурної спадщини при засвоєнні вселюдських цінностей і стандартів.

Розв'язання культурно-етичних протиріч, спричинених глобалізацією, зокрема в освітній сфері, простежується у працях Р. Робертсона, П. Брансода, А. Сідекума, А. Ю. Слепухіна, І. Ч. Ченга та ін. Проблема збереження національної своєрідності під тиском глобалізаційних процесів в освіті вирішується шляхом етнокультурного виховання молодого покоління.

За час суверенітету України теорія педагогіки збагатилася концепціями національного виховання (В. Г. Кузь, П. П. Кононенко, Ю. Д. Руденко, З. О. Сергійчук, Г. Г. Філіпчук); вийшли в світ підручники з українознавства, народознавства, етнографії (Л. Ф. Артюх, Л. Ф. Вудвуд, Г. Й. Горинь, М. К. Дмитренко, Р. Ф. Кирчів, П. П. Кононенко, С. А. Макачук, В. Я. Мацюк, С. П. Павлюк, А. П. Пономарьов та ін.), фольклористики (А. І. Іваницький, М. Б. Лановик, З. Б. Лановик, М. Москаленко). Однак і нині триває

пошук засобів національного виховання через курікулум як середньої, так і вищої освіти.

Метою статті є висвітлення шляхів впровадження антропоцентричних цінностей у зміст вищої гуманітарної освіти, виявлення етнографічних складових педагогічних дисциплін у вищій школі.

Згідно з вітчизняною педагогічною думкою, вища освіта дає змогу студенту не лише отримати високий кваліфікаційний рівень, її метою є вплив на особистість людини, насамперед на розвиток її інтелектуальних здібностей та особистісних якостей, що відповідають гуманістичній моралі сьогодення. Вища педагогічна школа покликана озброювати майбутніх працівників освітньої сфери фундаментальними знаннями з психолого-педагогічних та фахових дисциплін, залучати їх до творчої практичної діяльності, сприяти формуванню наукового світогляду й екологічного мислення, прищеплювати любов до національної культури. Тому до циклу загальнонаукових дисциплін як складових змісту будь-якої вищої освіти, крім фахових дисциплін відповідної галузі знання, належить і група навчальних курсів, що мають сприяти формуванню особистісних і громадянських якостей фахівця. Це такі предмети, як-от: філософія, культурологія, українознавство, народознавство, логіка, етика, естетика та ін. Вони розширюють науковий світогляд студента, сприяють формуванню в нього активної життєвої позиції, збагачують духовний світ особистості майбутнього вчителя.

Особливої уваги заслуговують ті дисципліни, які впливають на формування національної самосвідомості майбутнього педагога, діяльність якого полягає не лише у трансляції наукових знань, а й у здійсненні національного виховання молодого покоління.

У змісті вищої педагогічної освіти найбільш виховувальний, ідеологічний потенціал мають цикли дисциплін, що пов'язані з осягненням української мови та літератури, а також суспільствознавчі та фахові дисципліни, що залучають студентство до національної культури. Наші спостереження свідчать про те, що вищі педагогічні школи по-різному підходять до розв'язання питань суспільствознавчої, зокрема українознавчої освіти. Розбіжності й повинні бути, бо педагогічні коледжі, інститути, університети мають власні, іноді унікальні традиції навчально-виховної роботи. На її зміст впливають і наукові інтереси викладачів, бо у вищій школі педагог викладає насамперед власне бачення навчального курсу, ніж транслює зміст дисципліни. У ролі наставника і консультанта він пропонує студентам здійснити відкриття певної галузі науки через власний пошук, віднайти її для себе, а по закінченні вищої школи продовжити науковий пошук для здійснення власного внеску до обраної наукової галузі, що підтвердиться здобуттям наукового ступеня.

За радянських часів педагогічні навчальні заклади виконували держав-

не замовлення, тому готували учителів, здатних виховувати будівників комунізму. Навчальні плани педагогічних інститутів передбачали вивчення студентами трьох циклів навчальних дисциплін – суспільно-політичного, спеціального і педагогічного. До суспільних наук належали історія КПРС, марксистсько-ленінська філософія і науковий комунізм, політична економія, науковий атеїзм, марксистсько-ленінська етика та естетика. Найважливішим завданням комуністичного будівництва було виховання гармонійно розвиненої особистості, що зазначалося в усіх підручниках педагогіки другої половини 20 ст. Комуністична партія проголошувалася совістю народу, а члени партії – найактивнішими будівниками суспільства соціальної справедливості. Вихованню високих моральних якостей студента мали сприяти суспільні науки, радянське літературознавство, творча і суспільнокорисна позааудиторна робота, якою опікувалися комсомольська й партійна організації. Доречно згадати, що визнані всесвітньої педагогічною спільнотою педагоги-гуманісти А. С. Макаренко і В. О. Сухомлинський були комуністами. Творче осягнення їхньої педагогічної спадщини і нині є обов'язковим при здобутті педагогічної освіти. Таке виховання, за Б. Бітінасом, ґрунтувалося на соціоцентричних цінностях (найвищою цінністю є культура в найширшому її розумінні).

Базовими цінностями такого виховання є свобода, рівність, братерство, труд, мир, творчість, гуманність, солідарність, згода тощо. «Критерієм вихованості є готовність до самопожертви заради блага інших людей, блага сім'ї, нації, суспільства». Постійна готовність до самопожертви є слабкою ланкою систем виховання, заснованих на соцієцентричних цінностях, бо на життя в постійній духовній напруженості, готовності до самопожертви здатна лише духовна еліта [1, с. 18]. Економічна й духовна криза в СРСР спричинила його розпад – 1991 року Україна обрала шлях розбудови суверенної держави, шукаючи інші підходи до виховання «гармонійно розвиненої особистості» в нових умовах ринкових перетворень як економічного, так і культурного життя народу, тобто умовах іншої ідеології.

У розвинутих країнах світу економічна ідеологія неолібералізму протягом другої половини 20 ст. поширилася на всі сфери соціального життя. Одним із принципів неоліберальної ідеології є методологічний індивідуалізм. Тому процес творення техногенного, інформаційного суспільства, пов'язаний з глобальним поширенням ідей неолібералізму, спричинив антропоцентричний підхід до розв'язання багатьох проблем в галузі науки й освіти. Виховання на антропоцентричних цінностях сприяє піднесенню індивідуальності у структурі людських цінностей. І хоча таке виховання у крайніх проявах призводить до поглиблення соціальної несправедливості, а в особистісному вимірі до егоїзму, Україна нині йде шляхом розбудови капіталістичної держави з домінантою неоліберальної ідеології, прагнучи створити ефективну економіку.

На думку О. М. Черниша, сильні, здібні особистості обирають ліберальний світогляд, що первісно ґрунтувався на ідеалах індивідуальної свободи, відповідальності особистості за свої вчинки і дії. Однак і «глобалізація як об'єктивна даність є вигідною розвинутим цивілізаціям і небезпечною для слабких». Бо розвинуті країни «прагнуть наповнити об'єктивні процеси глобалізації власним національним змістом і використати їх розрощувальний вплив на людство на власну користь» [2, с. 10]. О. М. Черниш переконливо доводить, що для створення економічно розвинутої України їй необхідно пройти шлях створення національної держави і відмовитися від ідеї об'єднання країн на основі західних цінностей. «Нам слід не інтегруватися у західноєвропейський простір, а пристосуватися до нього. Під цим розуміється кілька паралельних процесів і підпроцесів: наслідування, асиміляція, державна протидія і рішуча заборона, створення сприятливих умов для всього національного. Бо ні світове співтовариство, ні різні нації, ні окремі люди – різні в різному цивілізаційному вимірі – не здатні до спільного (мирного і конструктивного) життя в межах більш широкої спільноти, ніж національна держава» [2, с. 9]. Трансляція такого погляду на систему освіти дає підстави вважати, що педагоги мають докладати зусиль для виховання особистості відповідальної, творчої і підприємливої, з сильним характером, яка засвоїла цінності національної культури.

У вищій школі національні цінності засвоюються через курікулум суспільствознавчих дисциплін. Однією з них є етнографія та споріднені з нею народознавство, українознавство, фольклористика, народна творчість. Слід додати, що вивчення етнографії, науково-етнографічна робота студентів пов'язана з експедиційною діяльністю, яка сприяє формуванню комунікативної компетентності майбутніх педагогів і науковців. Надання високого статусу етнографії в період національно-культурної розбудови є логічним. На думку А. П. Пономарьова (автора курсу етнографії, прочитаного студентам історичного факультету Київського педагогічного університету імені М. Драгоманова), тільки етнографія «здатна давати цілісне уявлення про механізм формування національних цінностей, духовний потенціал народу, шляхи досягнення міжетнічної злагоди, передбачати хід і наслідки етнокультурних та національних процесів» [3, с. 7]. Тому етнографія (як і інші гуманітарні науки на відміну від природничих) вельми чутлива до ідеологічних, та соціально-політичних змін у суспільстві. В часи національного відродження ця наука завжди переживала піднесення, розширювалося її предметне поле. Так було наприкінці 19 ст., у 20-х, 60-х роках 20 ст. Сплеск у розвитку української етнографії відбувся і в 1990-х роках із набуттям незалежності України. Однак об'єктивні й суб'єктивні причини стоять на заваді широкому впровадженню етнографічних знань у навчально-виховний процес вищої школи. Це пов'язано з черговою зміною парадигми виховання.

Якщо на початку 1990-х років педагоги спрямовували зусилля на формування національної самосвідомості дітей і молоді через курикулум народознавства, українознавчого змісту дисциплін, у новому тисячолітті педагогам рекомендується акцентувати увагу на полікультурності суспільства, а отже, у практичній площині – на полі- чи мультикультурному вихованні. Така зміна гостро відчувається на територіях міжетнічних контактів, зокрема на Східній Україні. З 1998 року з навчальних програм загальноосвітніх шкіл вилучено народознавство. Це означає, що і вища педагогічна школа позбавляється потреби готувати вчителів народознавства, українознавства, які обізнані на етнографії. Без етнографічної складової навчально-виховного процесу стає проблематичним наукове розуміння світоглядних основ народної культури вчителями і вихователями шкіл, музичного фольклору майбутніми вчителями музики тощо. Гострим залишається мовне питання. За В. М. Скляр, у структурі міського населення частка україномовного населення Сходу України (Донецька, Луганська, Харківська області) за роки суверенітету зменшилася на 4,01% (1989 – 32,06%, 2001 – 28,05%), хоча у Харківській обл. зросла на 3,1% (1989 – 43,39%, 2001 – 46,49%) [4, с. 518-519]. Виникає закономірне питання: не пройшовши шлях формування національної держави, чи не зарано державні інституції змусили освітні установи й заклади відмовилася від цілеспрямованого національного, етнокультурного виховання? У новому курсі для початкових класів «Я і Україна» замало матеріалу про Україну, переважає матеріал з природознавства, довкілля, суспільствознавства, причому в загальнонауковому, а не українознавчому плані. Учні основної і старшої школи взагалі позбавлені наукової дисципліни про український етнос та його культуру, хоча елементи українознавчої складової містяться в курсах історії, географії, української мови та літератури. Школярі ще захищають науково-дослідницькі роботи з етнографії, фольклористики та мистецтвознавства на конкурсах-захистах Малої Академії Наук, однак нині при відсутності предметів, що знайомлять учнів з основами цих наукових дисциплін, важко розраховувати на глибину осягнення предмета дослідження. Лише фахівці-етнографи, педагоги-ентузіасты і громадські організації продовжують розпочату на початку 1990-х років роботу та під час політичних акцій стає затребуваним народне мистецтво. Якоюсь мірою брак народознавчих знань має компенсувати введення з 1 вересня 2009 року у загальноосвітніх школах України нового курсу для старшокласників «Художня культура». Автор підручника для 9-х класів загальноосвітніх шкіл Л. В. Климова зазначає, що «мета підручника — формування в учнів світоглядних орієнтацій, виховання у творчій самореалізації та духовному самовдосконаленні в процесі опанування цінностями української та зарубіжної художньої культури» [5]. «Це спроба змінити становище, подолати прірву дефіциту культури в суспільстві», як зазначено у Всеукраїнсь-

кому освітньо-мистецькому посібнику-часописі «Артклас», що може бути корисним для вчителів, які викладають предмет «Художня культура», вчителів «Образотворчого мистецтва», «Музики» та студентів художніх ВУЗів [6]. Введення цієї дисципліни відповідає стратегічним завданням інтеграції України в Європейський простір і пов'язане з реформою змісту освіти у напрямі полікультурного виховання.

Автор статті має досвід викладання курсів народознавства, основ етнології і фольклористики, етнокультурного виховання школярів шляхом залучення їх до наукової роботи з польової етнографії та фольклористики, досвід викладання педагогічних дисциплін у вищому педагогічному закладі освіти. Чимало фахових предметів для майбутніх учителів потребують етнографічних знань. Про це свідчать і назви дисциплін: етнопедagogіка, етнопсихологія, етнолінгвістика, етносоцiологія та ін. Однак і інші фахові дисципліни мають містити етнографічну складову. Так, порівняльна педагогіка є міждисциплінарною складовою педагогічної науки і спирається на позапедагогічні чинники, зокрема врахування впливу на освіту культурних традицій при визначенні тенденцій та закономірностей розвитку освіти в різних країнах. Досвід автора з викладання курсу «методика виховної роботи» також свідчить про необхідність залучення студентів до етнографії. Підготовка ними виховних годин, присвячених народним святам, розуміння витоків народної творчості неможливі без наукового підходу до сутності народних традицій. Етнографічну складову мали б містити такі навчальні дисципліни, як культурологія, філософія, однак це залежить від наукових інтересів викладача.

Позитивним прикладом наповнення змісту навчальних курсів культурологічного профілю етнографічною, краєзнавчою складовою є навчально-виховна діяльність М. М. Красикова, доцента, директора етнографічного музею «Слобожанські скарби» при кафедрі етики, естетики та історії культури Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут» [7].

Плідно працює колектив Харківського гуманітарно-педагогічного інституту (ректор проф. Г. Ф. Пономарьова), впроваджуючи надбання народної культури в навчально-виховний процес [8].

Кафедра українознавства Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (зав. проф. С. В. Ломакович), викладаючи цикл мовних дисциплін та народознавство для студентів нефілологічних факультетів, сприяє вдосконаленню знань, умінь і навичок студентів у галузі української мови, культури професійного спілкування, формуванню високого рівня національної свідомості [9].

Громадські організації також сприяють поширенню етнографічних знань, українознавства і народної творчості серед широкого загалу учасників навчально-виховного процесу. Так, Спілка етнологів і фольклористів

м. Харкова (створена 1999 р.) щороку проводить Обласний дитячий фестиваль-конкурс традиційної народної культури «Кроковеє коло». За десять років понад 4000 школярів і студентів узяло участь у таких заходах фестивалю: науково-практична народознавча конференція, конкурси етнографічних програм, гуртового співу, солоспіву, художніх ремесел і декоративно-ужиткового мистецтва. Відбулося два Всеукраїнських фестивалі «Слобожанська родина», в якому взяли участь діти й молодь з областей, що межують із Харківщиною, а також Воронезчини й Белгородщини.

У Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна при кафедрі українознавства філософського факультету як громадська організація діє Східний інститут українознавства імені Ковальських (дир. проф. В. В. Кравченко), діяльність якого полягає у дослідницькій, популяризаторській та організаційній роботі в галузі українознавства та історичного краєзнавства на Сході України. Одним із напрямів його діяльності є «розробка та видання нових програм, навчальних і методичних матеріалів українознавчого циклу» [10].

Останнім часом простежується розширення предметного поля багатьох гуманітарних наук за рахунок етнографічної складової. У вищих навчальних закладах кафедри українознавства найчастіше входять до складу факультетів філософії. Плідно працює науково-дослідний інститут українознавства (НДІУ) Міністерства освіти і науки України – провідна інституція України (засновник і директор П. П. Кононенко), до компетенції якої належить розробка наукової концепції українознавства, впровадження його здобутків в освітню практику, а також координація українознавчих наукових студій в усіх країнах розселення українців. Ще 1992 р. цей Інститут було засновано як самостійний навчально-науковий підрозділ Міністерства вищої і середньої спеціальної освіти при Київському національному університеті імені Т. Шевченка. Однак із зміною освітньої парадигми народознавство, українознавство не посідає гідне місце у загальноосвітній школі, його бракує й у вищій педагогічній школі.

Отже, проблема національного виховання на основі антропоцентричних цінностей на Харківщині в освітній і культурній сферах реалізується відповідно до можливостей установ і закладів освіти, окремих національно свідомих діячів науки і культури. На нашу думку, для розбудови національної держави, слід враховувати соціально-культурний потенціал регіонів України. Необхідно, щоб кризь різноманітність підходів і можливостей проглядала єдність зусиль у створенні регіональної концепції національного виховання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Битинас Б. Процесс воспитания. Приобщение к ценностям. – Вильнюс: «Момент», 1992. – 72 с. (Международный фонд образования).
2. Черныш А. М. Глобализация – удел сильных: цивилизационный выбор Украины // Украина в системе современных цивилизаций: трансформации государства и гражданского общества. 23-24 июня 2006 г. Материалы международной научно-практической конференции. – Одесса, 2006. – 4-10 с. <http://www.philosophy.od.ua/publika.html>
3. Пономарьов А. П. Українська етнографія: Курс лекцій. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.
4. Скляр В. М. Етновні процеси в просторовому вимірі України: 1989 та 2001 рр. / В. Скляр. – Х.: ЕКСКЛЮЗИВ, 2009. – 554 с.
5. Климова Л. В. Художня культура: підручник для 9 кл. – Х.: Ранок, 2009. – 160 с.
6. Всеукраїнський освітньо-мистецький посібник-часопис «Артклас». <http://www.artclass.lviv.ua/artclass/posibnyk/>
7. Михайло Красиков – вчений, краєзнавець, поет [Текст] : біобібліогр. покажч. / Харк. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка ; [уклад.: Т. О. Сосновська, В. О. Ярошик]. – Х., 2008. – 103 с.
8. Впровадження надбань народної культури в навчально-виховний процес з метою формування творчої особистості. Матеріали круглого столу / За ред.. М. О. Семенової. – Харків: Майдан, 2009. – 160 с.
9. Кафедра українознавства ХНПУ імені Г. С. Сковороди <http://www.pu.ac.kharkov.ua/uk/node/140>
10. Східний Інститут українознавства ім. Ковальських при кафедрі українознавства ХНУ імені В. Н. Каразіна: <http://keui.univer.kharkov.ua/>

О. В. ЩЕРБАНЬ

**АТРИБУЦІЯ ГЛИНЯНИХ СКАРБІВ ОПІШНОГО (ПОЛТАВЩИНА)
З КОЛЕКЦІЇ КЕРАМІКИ ХАРКІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ**

Одним із найбільш «інформативних» музеїв для дослідження опішнянського гончарного шкільництва є Харківський історичний музей (далі – Музей). Фонд «кераміка і скло» Музею нараховує близько п'яти тисяч експонатів. У 2008 році його колекція збагатилася ще на сім з половиною тисяч одиниць з музею колишнього фаянсового заводу в Будах, що на Харківщині. Наявна упорядкована картотека, а також фототека, що значно полегшує дослідницьку роботу. Фототеку було сформовано колишньою завідувачкою фонду Тамарою Василівною Зибіною за допомогою фотографа Григорія Борисовича Томчинського. Нині фондом завідує Олена Іллівна Хасанова. Принагідно висловлюю їй подяку за допомогу під час дослідження мною колекції кераміки. Згаданий фонд формувався з 1920-х років (значну кількість теперішніх музейних експонатів було передано з колишнього музею Слобідської України). Під час німецько-радянської війни 1941–1945 років музейні експонати, в тому числі глиняні вироби, постраждали від пожежі, що позначилося на зовнішньому вигляді більшості з них. Деякі втратили первісний колір поливи, інші – деформувалися внаслідок склеювання поливою один із одним. Під час огляду глиняних виробів, не лише в фондах згадуваного Музею, але й інших музеях України, неможливо не помітити недбалість окремих реставраторів, які, забуваючи про цінність інформації, що може бути нанесеною на денцях глиняних виробів, заливають їх гіпсом, ставлять розпізнавальні символи фарбою, котра назавжди робить підписи нерозбірливими...

Серед глиняних виробів Музею зберігаються рідкісні вироби, виготовлені викладачами та учнями опішнянських гончарних шкіл. Зокрема, Опішнянської керамічної промислової школи (1927–1933) та Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941). Вони є цінною основою для з'ясування впливу діяльності гончарних навчальних закладів на збереження і розвиток етномистецьких традицій Опішного та гончарство інших гончарних осередків України. Важливим джерелом ідентифікації і виокремлення саме їх є спогади старожилів, колишніх учениць Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941) Мотрони Назарчук, Марії

Голобородько та Олександрі Бабанської, записані мною під час польових керамологічних експедицій. На денцях деяких із виробів збереглися авторські підписи. Основним методом дослідження під час роботи був метод аналогій. Зафіксовані записи в інвентарних книгах про згадані вироби хоч іноді і не витримують перевірки на достовірність, але все ж таки є непоганою підмогою. Не маючи на меті шукати неточностей в записах інвентарних книг Музею (що з відомих причин і досі залишається проблемою більшості музеїв), все ж зазначу їх.

Зважаючи на унікальність віднайдених глиняних виробів, подаю опис кожного з них.

Інвентарний номер КС-423 значиться на глиняній вазі випускників 1939 року Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941) Олександра Ширая та Оксани Бабич. Зображення цієї вази вміщено в монографії мистецтвознавця Євгенії Дмитрієвої «Мистецтво Опішні» з підписом такого змісту: «Тематичний розпис «Червона кіннота». Автори Ширяй та Бабич» [1, С.35, Мал. 16]. На жаль, дослідниця не подала відомостей про те, де саме зберігається цей виріб, а також не проаналізувала не притаманні для опішнянського гончарства елементи станкового малярства, запроваджені викладачами-художниками та продовжені учнями гончарних навчальних закладів Опішного. Масове використання елементів станкового живопису на опішнянській кераміці спостерігається в період з 1926 до кінця 1930-х років [4]. Зображення червоноармійців почали зустрічатися на глиняних виробах 1930-х років під впливом тогочасної радянської ідеології. До речі, відомі мені подібні глиняні вироби, зокрема тарелі із зображеннями червоноармійців на конях, зберігаються у фондах Полтавського краєзнавчого музею, експонуються в Меморіальному музеї-садибі гончарської родини Пошивайлів у Опішному. В інвентарній книзі Музею подано фондовий опис згаданої вази із зазначенням прізвищ «Ширай, Бабич, 1937». Рік виготовлення вази зазначено невірно, оскільки згадані учні в цьому році лише прийшли на навчання. Тут і далі зустрічатиметься у описах подібних виробів 1937 рік, але він вказаний, очевидно, по аналогії з цим виробом. Хоча на денці вази не зовсім чітко проритовано «1939». Зовні ваза полита темно-коричневим ангобом. На тулубі намальовано двох червоноармійців, що їдуть на білих конях попід лісом. На задньому плані помітні інші вершники. Малюнок в контурі вузької смуги рослинного орнаменту. Протилежна зображенню сторона вази оздоблена мальованим контурним квітковим орнаментом. На денці виробу підпис: «Опішня К – школа м.г. (?) Ширай худ. Бабич 1/39 (?)».

Ваза КС-416, на мою думку, також виготовлена учнями Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941), імена яких поки що не встановлено. В інвентарній книзі зроблено запис про те, що її виготовили учні цієї школи в 1937 році. Проте, її було виготовлено в 1939 році. Цей ви-

ріб з двома ручками також полито темно-коричневим ангобом. На малюнку зображено робітника з рушницею в руках, який, очевидно, охороняє завод. Як і на попередньо описаному виробі, малюнок в контурі вузької смуги рослинного орнаменту. Кольори малюнків однотипні. На денці нерозбірливий підпис: «Опішня К-школа 19 ...». Ваза постраждала під час пожежі.

Ваза КС-459 полита поливою зеленого кольору, з двома ручками, оздоблена рослинним орнаментом. На малюнку, також обрамленому рослинним орнаментом, зображено жінку, яка збирає виноград. Малюнок передає «дух епохи», в яку його було зображено. Виріб пошкоджено – у нього відбито денце, на якому, ймовірно, міг бути підпис. У мене не виникає сумніву в тому, що цей виріб було зроблено також учнями Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941) у 1938 чи 1939 році, хоча в інвентарній книзі також невірно зазначено 1937 рік.

Плесканець КС-422 политий поливою синього кольору, виготовлений у формі, оздоблений рослинним орнаментом, а також малюнком, на якому зображено підсніжки. Носик виробу зроблено у вигляді баранця, ручку – у вигляді куниці. В інвентарній книзі зазначено про те, що цей виріб виготовлено учнями Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941). Можливо, це так.

Ваза КС-417 полита коричневою поливою, відмінної від інших, «східної» форми, з кришечкою, яка прикипіла під час пожежі. На денці виробу помітно сліди від нерозбірливого напису, залитого поливою. Виріб орнаментовано фляндрівкою. Використано фарби світло-жовтого, зеленого та блакитного кольорів. В інвентарній книзі зроблено запис, що вазу виготовлено учнями Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941) у 1937 році, але виготовлена вона може бути або в 1938 або 1939 році. Приписка «для музею», може свідчити про те, що цей виріб міг бути спеціально замовлений Музеєм.

Ваза КС-421 неполив'яна, по білому ангобу оздоблена контурним орнаментом. Використано фарби синього, коричневого та світло-жовтого кольору. На денці вази підпис «Шумейко Опошня». Петро Шумейко в 1930–1932 роках працював викладачем гончарства у Опішнянській керамічній промисловій школі (1927–1933). Тому зроблений запис в інвентарній книзі про те, що вазу було виготовлено учнями Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941) у 1937 році, невірний. Отже, можна припустити, що виготовлена вона наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років. Більш точна інформація, можливо, буде з'ясована під час подальших досліджень автора.

Виготовлена в формі чорнильниці КС-414 кольору теракоти, полита прозорою поливою, з двома чашечками для чорнил. Згідно запису в інвентарній книзі, виготовлена вона учнями Опішнянської школи майстрів художньої кераміки (1936–1941). Можливо, оскільки учні згаданого закладу працювали також з формами.

Вазочка КС-464 постраждала від пожежі, очевидно, полива була тем-

но-коричневого кольору. Добре зберігся ритований рослинний орнамент виробу. В інвентарній книзі зроблено короткий запис, який не ідентифікує виріб. На мою думку, цю вазочку було виготовлено під впливом діяльності Опішнянської керамічної промислової школи (1927–1933). Про це свідчить декор, зокрема його елементи, який використовували і в 1920-х роках, а також форма, яку раніше не використовували.

Ваза КС-472 полита поливою блакитного кольору. Оздоблена квітковим орнаментом, який нанесено на виріб смугами. На вінцях вази нанесено геометричний орнамент у вигляді трикутників гострими вершинами донизу. Згідно підпису на денці «Викторь Денисенко Опошня», автор виробу – опішнянський гончар Віктор Денисенко. На мою думку, виріб виготовлено під впливом Опішнянської керамічної промислової школи (1927–1933), адже квітковий орнамент на попередньо описаному мною виробі та на цьому виробі дуже схожі.

Ваза під номером КС-463 подібна до вище згаданих виробів орнаментом та кольором поливи. У інвентарній книзі відсутні відповідні записи щодо автора та року виготовлення, але, на мою думку, виріб виготовлено в Опішньому у 1920-ті роки. По аналогії з попередньо описаними виробами, наважуся стверджувати, що виготовлено її було якщо не учнями Опішнянської керамічної промислової школи (1927–1933), то під її впливом.

Отже, колекція Харківського історичного музею містить 7 точно атрибутованих та два умовно атрибутованих вироби гончарних навчальних закладів Опішного. Глиняні вироби учнів опішнянських гончарних навчальних закладів, які зберігаються у фондовій колекції Харківського історичного музею, є підтвердженням того, що Опішнянська керамічна промислова школа (1927–1933) та Опішнянська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941) були провідниками впровадження новинок у технологічний процес гончарного виробництва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитрієва Є. М. Мистецтво Опішні. – К.: вид-во Академії архітектури Української РСР, 1952. – 60 с.
2. Щербань О. Опішнянська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941) // Український керамологічний журнал. – 2004. – № 2-3 (12-13). – С. 124-133.
3. Щербань Олена. Опішнянська керамічна кустарно-промислова школа (1925–1932) // Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць. – Випуск 22. – К.: УНІСЕРВ, 2007. – 164 с. – С. 131-137.
4. Щербань О. В. Елементи станкового малярства в опішнянському гончарстві (1926 – кінець 1930-х років) // Історична пам'ять. Науковий збірник. – 2010. – №1. – С. 88-92.

Г. С. ТАРАСЕНКО

КОЗАЦЬКА ТЕМА У ГРАФІЧНІЙ СПАДЩИНІ ОПАНАСА ГЕОРГІЙОВИЧА СЛАСТЬОНА

У творчому доробку Опанаса Сластьона значна кількість робіт присвячена темі козацтва. Серед них є і живописні і графічні твори, виконані у різні періоди життя майстра. До таких робіт належить полотно «Проводи на Січ», низка графічних ілюстрацій до «Історії українського козацтва» Дмитра Яворницького, творів Тараса Шевченка (зокрема поеми «Гайдамаки»), серія «Портрети кобзарів» та ін. До геройської теми художник звертається і через «супутні» козацтву образи кобзарів, лірників, мандрівників та ін [2, с. 68].

Початок захоплення козацькою темою у Сластьона припадає ще на роки його навчання у Петербурзькій академії мистецтв. Майстер стає членом гуртка шанувальників творчості Шевченка, працює з Іллею Рєпіним та Дмитром Яворницьким. Ілюстрації Опанаса Сластьона до поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки» можна розглядати не тільки як серію робіт, присвячену оформленню одного літературного твору, але й як частину величезного творчого доробку митця, присвяченого темі козацтва. Художник створив низку живописних і графічних робіт, у яких звертається до різноманітних сюжетів з життя героїв українського народу, що є доволі характерним для того часу. Сластьон навчався у Петербурзькій академії мистецтв і мав дуже ґрунтовну академічну школу [5, с. 34]. Наприкінці XIX ст. ця школа виявляла зацікавленість до національних мотивів у передрітці епохи модерну і ще зберегла популярність народницької тематики критичного реалізму. Створити такі високопрофесійні роботи дозволяла і неабияка етнографічна база митця, чудово знайомого з традиційним одягом, елементами побуту, зброєю та ін.

Одним з найзначніших творів художника є серія ілюстрацій до поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки». Усі гравюри чітко узгоджені з сюжетом і безпосередньо пов'язані з даною комунікативною ситуацією. Лише деякі панорамні ілюстрації носять узагальнений характер і можуть бути віднесені до різних частин тексту. Саме серед подібних малюнків найбільша кількість загальних зображень війська, у яких помітно схематичність зображень обличчя воїнів. Подібний спосіб демонструє ставлення автора до козацтва, як до виняткового народного угруповання, яке поєднало велику

кількість людей спільною метою. Гайдамаки сприймають війну як справу честі кожного, змагаються за власне щастя і добробут усього народу. Саме такий, у певній мірі збиральний, образ козака-козацтва послугував автором фундаментом для створення загальної моделі життєвого шляху воїна.

Основою для ілюстрування моделі виступає серія гравюр до поеми, зокрема її основні вузлові моменти. Усі вони мають риси опоетизованості подвигів козаків. Розповіді, перекази, пісні складають значну частину усної народної творчості. Це героїчне минуле України, про яке зазвичай розповідали голови родин своїм синам і онукам. Такий приклад поведінки справжнього чоловіка став типовим у національній свідомості і побутував до початку ХХ ст.

Одним з перших і найдраматичніших моментів життя козака є розставання з рідними. Він лишає дім, родину, тихе життя заради невідомого майбутнього. Юнак ще належить селянсько-землеробському колу своїх батьків і переходить до так званих «степових» козаків, у даному випадку він належить двом різним соціокультурним просторам [3, с. 113]. Характерним тлом такого прощання є сільський краєвид з невеликими хатками – символом сімейного затишку і дорога, що веде хлопця у небезпечне невідоме.

Подібним до попереднього є наступний етап моделі життя. Це розлука з коханою дівчиною. У цьому випадку ілюстрація буде більш ліричною, але матиме той самий підтекст. Юнак прощається зі своїм сімейним майбутнім, розуміючи, що дівчина може знайти іншого коханого, вийти заміж. У такому разі власні почуття резонують із загальними поглядами майбутнього воїна – він має вирішити власну долю.

Частіше за все, патріотизм перемагає, і настає наступний етап шляху козака – вступ до війська. Герой стає одним із тих, про кого йому розповідали з дитинства. Він намагається не поступатися старшим товаришам і розпачливо кидається в бій. Але інші нерозважливі вчинки часто не приносять задоволення, а лише поглиблюють смуток головного героя. Причиною цього є те, що він ще не цілком відійшов від селянсько-землеробського кола, до якого належав і не до кінця вжився у нове життя войовничого кочівника [4, с. 78].

Трохи згодом герой вживається у новому колі, стає невід'ємною його частиною. У загальних багатофігурних ілюстраціях його постать впізнати неможливо. Це пов'язано з його злиттям з військом, причому особисті проблеми і переживання «сільського» життя відходять на другий план.

Минувшина захоплює гайдамаку раптово, при короткочасному перебуванні у рідних краях, зустрічі з подорожнім, що розповість останні новини. У такі моменти він ладен на все, навіть поступитися загальною ідеєю, щоб зберегти крихти свого минулого.

Невід'ємною частиною козацького життя були кобзарі та лірники. Їх глибоко-ліричні постаті супроводжують воїнів всюди, ніби являючись

уособленням їх національного духу. Співці, як переповідачі героїчної минушини, мали важливий статус у війську, були охоронниками традицій та порядків. Саме вони могли розповісти про усі звияти героя у разі його смерті, а також викрити і оприлюднити кривду. Образи правдивих старців є супутниками образів справжніх героїв, а інколи і головнішими за них.

Іншою стороною духовності козацтва була церква. Автор не зображає героя безпосередньо у храмі, але присутність знаків або символів вищої віри майже обов'язкова. До таких може належати обрис церкви на другому плані, хрестик, що видніється у розрізі сорочки героя, або показ молитви, сповіді чи освячення. У даному випадку майстер у різних гравюрах використовує майже всі вищеназвані елементи, а розпочинає розповідь із зображення освячення зброї для боротьби з поляками. Таким чином, він виносить духовну частину сюжету на перший план.

Глибоко символічною є гравюра, на якій зображено сцену поховання дітей. Вона наштовхує глядача на роздуми про нащадків козацтва, яких, власне не залишилося. Багато воїнів не мали сімей чи не повернулися з війни, а деякі втратили родину. Саме такі моменти життя козака іноді змушують його сумніватися у вірності обраного шляху. Критичні, зламні обставини часто звертають козака до необдуманих, розпачливих рішень. Він занурюється у війну і йде майже на вірну смерть.

Подібна, іноді гіперболізована трагічність козацької долі створила ідеалізований образ воїна-заступника, який співвідноситься з образами святих. Вони йшли на смерть заради віри, що характерно для гайдамацького руху [1, с. 66]. Але коли святі захищали віру взагалі, то козацтво оберігало українську землю, що робить його наближеним до народу. Саме таке поєднання великої мети і безпосередньої участі у долі селянства допомогло художнику створити узагальнений образ ідеального воїна, який приносить своє життя в жертву народу, і виокремити найважливіші моменти його шляху.

Проаналізувавши серію графічних ілюстрацій Опанаса Сластьона до поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки», можна відзначити, що вона є характерною для всього творчого доробку майстра. Художник був ще й видатним етнографом, що дало йому змогу глибше пізнати традиції українського народу. У своїх роботах він створює певний сумарний і дещо ідеалізований образ козака, ліро-епічного героя. У витоках цього узагальнення знаходяться образи святих іконних шабельників та деякі сакралізовані побутові сцени.

Для створення зв'язного ілюстративного ансамблю автор використовує подібні виражальні засоби у багатьох роботах. Це допомагає глядачеві краще зрозуміти побудову ілюстрації, одразу акцентувати увагу на її головній ідеї.

Майстер певним чином виокремлює у життєвому шляху героя певні

сміслові вузли та розподіляє їх на всю серію. Він також створює узагальнені образи, що відповідають змісту поеми, але можуть існувати і незалежно від неї (козак, дівчина, бандурист та ін).

ЛІТЕРАТУРА

1. Белічко Н. Козацтво в українському народному живописі // Дивослово. – 2002. – № 6. – С. 64-67
2. Білецький П. Козаки-Мамаї // Нова генерація. – 1992. – №9(2). – С.67-70
3. Найдено О. С. Образ воїна в українському фольклорі. – К.: «Стилос». – 2005. – 260 с.
4. Сташук О. А. Зображення людини в українській народній картині. – Оновлення змісту, методів та організаційних форм художньо-естетичного виховання учнівської та студентської молоді. Зб. наук. праць. – Рівне, 1998. – 170 с.
5. Ханко В. Шевченкіана художника і мистецтвознавця О. Г. Сластьона // Народна творчість та етнографія. – 1988. – №2. – С. 32-41

М. П. Чумак

ЦИВІЛІЗАЦІЙНІ ЗМІНИ УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЕТНОГРАФІЧНИХ ЕКСПЕДИЦІЙ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.)

Гончарство – один із найсуттєвіших виробничо-естетичних моментів у розкритті матеріальних і духовних основ не тільки всієї нації, а й окремого населеного пункту, де в попередні століття воно було звичним промислом. Керамічні комплекси зазнають відчутних змін у період глобальних суспільних криз та корінних етнічних зрушень.

Актуальність теми визначається тим, що гончарство, посідаючи значне місце в українській історії, входить до сукупності традиційної художньо-творчої діяльності народу, при цьому етнопсихологічний аспект окремих осередків найстародавнішого ремесла України, зокрема, найбільшого гончарського центру Харківської губернії межі ХІХ–ХХ ст. – Нової Водолаги досі не досліджений. В цьому осередку ремесла працювало на ту пору близько 300 гончарів.

Нашою метою є аналіз трансформації роботи з глиною в контексті загальноукраїнських історичних тенденцій. Зібрано матеріали під час експедицій в Новій Водолазі на Харківщині, у Косові Івано-Франківської області та під час проведення Днів гончаря в Пироговому 2006, 2008, 2009 рр.

Державний музей народної архітектури та побуту України заснований у 1969 р. До його відкриття чимало зусиль доклав Герой України, відомий краєзнавець, уродженець Богодухівського району Харківської області Петро Тимофійович Тронько.

Вперше День гончаря як республіканське свято був проведений у Києві 29 вересня 1985 р. На жаль, Харківщина не була представлена на зібраннях гончарів, оскільки її колись знамениті осередки остаточно занепали.

Гончарство на межі ХІХ–ХХ ст. входило до активного запасу побутових символів. Гончарювати уві сні означало почати щось важливе. Тодішнє суспільство, особливо сільська громада, ставилися до справи гончарування як солідної і прибуткової.

Промисел із своїм загальнотрадиційним принципом, може існувати кілька століть. Однак в його межах системи форм, прийомів, технологій повинні час від часу поновлюватися. Без цього промисел зазнає занепаду, що й сталося у другій половині ХХ ст. в Новій Водолазі. *«Було ремесло,*



1. Автор статті Марія Чумак із слобожанськими гончарними виробами (експедиційні знахідки народного колективу "Вербиченька" Нововодолазького району Харківської області)

та мохом поросло» (зап. 22.09.05 р. від Миколи Степановича Водолажченка, 1946 р. н., смт Нова Водолага).

Цінний матеріал в осередках, де вже немає гончарів (вони померли і справу їхню не продовжили діти та онуки) дає спілкування з родинами майстрів, збирання їхніх виробів і фотоархівів. Наведемо кілька експедиційних записів.

«Дедушка у мене був гончар. Він синів нікого не вчив гончарству, бо казав, що дуже важка робота. Сини його стали сапожниками. У нього був горн, велика лава, на якій виставляв горщики, макітри – великі, на три відра посудини. Робив онукам іграшкову посудку, дітям сусідським теж роздавав.

З дедушкою ми пережили окупацію. Батько воював. Вже як усю Україну освободили, жінки-солдатки прийшли до мого дедушки: треба чимось дітей годувати, робіть горн. Дедушка горн зробив за ніч. Наділяв посудом і сусідів, дівчат-сиріт. Це на Гончарні було. І з Пацикні, й з Гончарні почали ходити міняти посуд на хліб, сало, горщик пшениці. Остався горщик крутити. Ще пам'ятаю довоєнні ярмарки, де мій дедушка робив горшки на показ.

Відніс він скоро після війни свого гончарного круга у промкомбінат і там ще гончарював до пенсії»

(зап. 18.08.2000 від Євгенії Петрівни Гуліус, 1936 р. н. онуки гончара Бондаренка Никифора Прокоповича (1883–1964 рр.) смт. Нова Водолага Харківської обл.).

«Я робив головним енергетиком на заводі. Гончарний цех був у 60-их. Хруст був гончар потомствений, там керував. Цех нам не нужен був, ми його поступово ліквідували.

Брав тепличний комбінат, цвєточний комбінат Харкова для цвітів горщечки такі. Харківський комбінат озеленення брав і заказував другий раз нам багато іздєлій. Потужність здорова була його, ну а потом поступово – кирпич робили, а це отпало. Там мастера були такі! Вони ще у себе в пічах після революції виробляли, батьки їхні що вгодно вміли. Я вже не говорю, дєцькі свистуни, посуду разну.

Була й промартіль, гончарний цех в центрі, де воєнкомат. Був облколхозстрой і прийняли рішення строїти завод железобетона, а тоді знесли оту вулицю біля железної дороги і построїли завод. Виробництво було посерьоз-

ніше, а це маленьке, особого внімання до себе не приволикало. Зактіровало і бульдозером ту продукцію подавили»

*(зап. 10.09.06 від Павла Матвійовича Омельника,
1932 р. н., смт. Нова Водолага).*

21-28 грудня 2006 р. Харківська обласна станція юних туристів влаштувала експедицію учнівської молоді, які цікавляться історією України, її традиціями і ремеслами. Ми побували в Івано-Франківській області. Мешкаючи на станції юних туристів у Коломиї, мали змогу оглянути музеї цього містечка, а також Косова, де спілкувалися з народними майстрами.

У Коломиї гончарний цех був створений у 1661 р. Крім посуду, тут виробляли свічники й кахлі, прикрашені фляндрівкою й ріжкуванням. Наприкінці XVIII ст. пістинські гончарі надавали перевагу теракотовому й сірому посуду; любили також виготовляти каганці й свічники. Гончарна школа в Коломиї (1876–1914 рр.) відкрита з ініціативи бурмистра Генріка Задембського і за підтримкою Краєвої Торговельно-ремісничої палати. Серед її випускників Станіслав Патковський (1880–1960 рр.) – український майстер художньої кераміки. В 1930 р. працював на експериментальній керамічній станції на Харківщині.

Нині гончарський осередок у Коломиї переживає період занепаду, оскільки молодь не цікавить важке і малоприбуткове ремесло. У Косові залишилося на початку XXI ст. кілька гончарів старшого віку. Їхні вироби – це здебільшого сувенірна продукція, а не повсякденний посуд, як це було, наприклад, на Слобожанщині, де заводське виробництво мисок і чашок, глеків і горщиків, усуспільнення засобів виробництва у гончарських приватних господарствах та намагання влади об'єднати ремісників призвело до зникнення промислу. Як і нововодолазькі майстри у минулому, косівські залучають до своєї праці дружин. Прикметно, що в обох регіонах гончарі працювали стоячи.

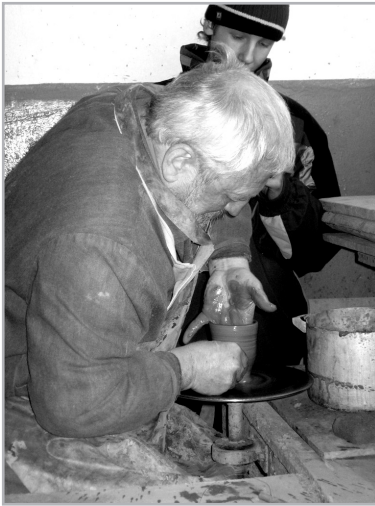
«Я народився – Житомирська область, місто Овруч, містечко під Білоруссю. Там тепер чорнобильська зона. Вчився, кінчив служити в армії, працював в технікумі, перейшов працювати в художній комбінат. Член Спілки народних майстрів України. Зара готуюлю персональну виставку. Разом з жінкою працюю. У нас є хороше устаткування – мішалка, барабани. Із шлікера переливають у преси. З-під пресів витягають і робиться непогана глина.

– Ви весь час працювали за сидячим кругом?

– Ні, я вам показую – це стоячий. Як треба велике зробити, я роблю велике. Тому що за сидячим тільки обмежене до носа. Бо якщо вище носа, руки вже не слухаються. Коли дивишся на руки й тримаєш, руки тримаються, а коли піднімеш руки, то нема опори. А тут є. 60 сантиметрів я виточую, потім ще щось, потім з'єдную докупі. І зверху ще 60 – і получається ваза»

(зап. 23.12.06 від Миколи Юхимовича Ткача, 1947 р. н., м. Косів Івано-Франківської обл.).

Інтерес до народних ремесел привів юних харків'ян на Галичину, а пред-



Ткач Микола Юхимович за роботою
(м.Косів Івано-Франківської області)

ставники Косівщини, в свою чергу, стали 20-22 січня 2011 року учасниками V Всеукраїнської філософської історико-краєзнавчої конференції «Пізнай себе, свій рід, свій нарід».

Цей захід Харківська обласна станція юних туристів провела спільно з філософським факультетом ХНУ імені В. Н. Каразіна та національним літературно-меморіальним музеєм Г. С. Сковороди, розташованим у Золочівському районі Харківщини, де після традиційної екскурсії проведено інтелектуальний квест «Сковородіана».

Косівські майстри – постійні учасники Днів гончаря в Пироговому. Серед таких постійних ярмаркувальників – і Юрій Володимирович Калітєвський із Дніпропетровської області.

«Я один єдиний на район. Остався без роботи в колгоспі. Думає, чим же зайнятися. Піднімає літературу. Узнає, що недалеко од нас Опішніа, завод. Поїхав туди учнем, вивчився гончарювати. Пока набрався опиту, щоб черепок був вогнетривкий і вопіше черепок був крєпче – время багато пішло на це. Та й щас на глину времєні багато йде, в мене ж не барабанна, а чисто дєдовським способом готую – заливаю її водою і переігрує. Чим довше, тим краще глина.

Я її заготовляю раз в рік. Завезу, по чанам порозкладаю, а тоді водою заливаю. Вона і лютує, як кажуть, і грає. А тоді ж цїдю, воду одливаю. Таке сито мілке, як солярку цїдити.

Я починав – у мене в колгоспі ще була майстерня, виділили мені приміщення. А тоді ж як усе розпалося – те приміщення прогостувати важко. Я не багато його роблю, чисто на оці літні ярмарки, а тому важко було мені, щоб отаплюють, тому дома виділив приміщення. Щас займаюсь дома чисто. Хазяйство ще, огороди. Як починав, багато кой-чого перепробував. Я й первоначально возродить хотів народний промисел.

Давненько, я й не думає, що буду гончаркой займаться, історія мене цікавила. Купив археологічний словарь. І там дуже багато розкопочних форм. І щас користуюся чисто для ідей. Орнамент більш фантазую, звичайно.

Починав я з горн'а, а тоді познайомився в Дніпропетровську з професіональними керамістами, і вони мені помогли – поставили електромүфельну піч.

В нашій області чи є ще майстри? Ось недавно помер, можна сказати, учень мій, Діма Аніковський. Дуже гарні вироби робив. Я йому дав ази гончарства. Сильний гончар був. Горбань ще, тоже гончар гарний. В нього хисту більше проявилось як у бізнесмена. Ще фамілію не помню, знаю, що Олег, гончар. Він в самом Дніпрі. А чисто пластікой – з Дніпропетровська Азарова Зоя Алексєєв-

на. Пластикою багатенько зацікавляються, гончарством – не дуже. Хто в домах, дуже важко, це ж вироби крупні. Пластика – невеличкі вироби»

(зап. 24.06.06 у Пироговому від Юрія Володимировича
Калітієвського, 1951 р. н., із села Михайлівки Новово-
ковського району Дніпропетровської області).

«Кожен майстер має свої секрети і рецепти обробки. Хто глазурує полив'яний посуд, хто обробляє молоком, хто задимлену кераміку робе, а я роблю цукром. Він дає багато можливостей у кольоровому плані. Можна зробити пошти чорний, можна світліший. Все в моїх, як кажуть, силах. Вже після обжига я заварюю сироп такий, окунаю і ставлю в піч.

– Хтось допомагає вам чи ви один майстер у сім'ї?

– Ой, оце ж у мене онук появився, бідовий парень, буде помагати. А так шось не дуже, село занепадає, не дуже бажаючих єсть займатися. Було десь 300 дворів, щас, мабуть, одна третя точно нема. Це я людина незалежна, в мене своя робота є завжди, аби робив. Вмію я і малювати, і ліпити, і чеканити. А так і пожежним був, і на флоті служив. Оце як пішов і воярем, бо колгосп став розпадатися, а в мене вже була професія.

Коли дивлюся – хтось гончарює, мене це заворожує. Є якась магія. Не зря ж гончар – чари. Мабуть, так».

(зап. 27.06.09 у Пироговому від Юрія Володимировича
Калітієвського).

Землячка майстра Олена Іванівна Біла також не належить до гончарської династії. Дрібна пластика – її стихія.

«Обереги з глини – це моє захоплення. Моя дитина не захотіла цим займатися. Трошки мати допомагають, мотузочки плетуть. Вона у мене вчителькою була. У Дніпропетровську моя домівка, але влітку я в Криму заробляю, взимку в Індії роблю з діточками-сиротами, восени в Угорщині, бо там діти мої і онуки. Ні в кого я не вчилася, до цього я сама дійшла. Не можу я й без Індії, й без Угорщини, й без України. За гончарним кругом я ніколи не працювала. Коли дітей навчаю, ліплю горщики, а так тільки обереги».

(зап. 21.06.08 у Пироговому від Олени Іванівни Білої,
1949 р., м. Дніпропетровськ).

Якщо ті, хто працював і ще працює з глиною на Дніпропетровщині пережили наступ знівельованих конвеєрних виробів, то кримсько-татарським майстрам у 40-х рр. XX ст. довелося зазнати депортаційних утисків.

«История очень древняя, влияние было многих на культуру крымско-татарскую, поэтому здесь на тарелках декоративных очень близкие элементы встречаются всем родные. Так вырабатывался самостоятельный стиль свой.

Состояние депортации, оно до сих пор. Это только возрождается, мы по крупицам находим что-то. Это один из промыслов, который пострадал больше всего. Керамика бьется, ее не могли вывозить, она просто исчезла. И мы орнамент восполняем из других ремесел – вышивка, филигрань, графика, а с формой, конечно, посложнее. Но сохранилось кое-что, вот

сейчас собирается, а центров нет, где бы производилось все это.

Глин очень много, все они разные, каждая со своим характером. При-
выкаем, составляем определенные массы из двух-трех глин. В каждом
районе лежит своя глина со своим цветом, своей плотностью. Если белая
глина, то она такая жесткая, сильная. Белые глины сами по себе тоже
все разные. С той, с которой подружишься, с которой начнешь работать
и будет получаться изделие»

(зап. 24.06.2006 р. у Пироговому від Рустема Володимиро-
вича Скібіна, 1976 р. н., м. Сімферополь, Крим).

Пробудження старої справи до життя можливе не лише на емоційному
підйомі при подоланні депортиційних кримських синдромів, а й на Чер-
кащині, де мешкає в Умані і працює з дітьми у колишньому гончарському
селі Громи Анжела Петрівна Драч.

«Я в основному займалася дитячою народною іграшкою, свистунцями
і трипільським посудом, його відновлення, пошуки, бо там нема кінця, все
тільки початок, там в них безкінечна робота, пошук постійний. Народні
іграшки Уманщини – це коники, олені, баранці з вершинами. Дуже багато
сіл гончарних, де виготовлялись ці роботи. В мене – ручна ліпка, є трохи
на гончарному крузі викручених.

Та в нас гончарів майже не залишилося. Я спочатку сама вчилася. А в
Каневі навчалася на кераміста, нас там вчили більше технології заводсь-
кій, а не народній. Але це був поштовх, а далі вже сама навчилася. І в Чиги-
рині навчалася у Якова Михайловича Брюховецького, відомий майстер. Це
смолена іграшка виготовлялася тільки на Уманщині. Більше ніде по Україні
не чула до цього часу. Оце я намагаюся її відновлювати.

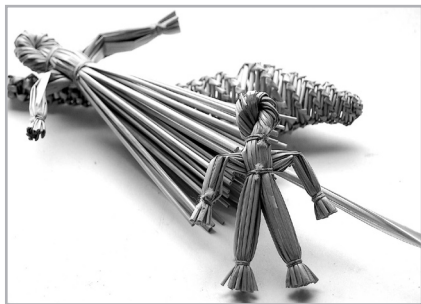
А я вже роблю і димлену, і смолену, і так – червоні, чисті іграшки, і
полив'яні роблю – по-всякому експериментую. Тут позичених узорів немає.
Форми – є, бо я форми відтворюю місцеві, а розписи – то все моє. Деякі
взяті із наших народних вишивок»

(зап. 24.06.2006 р. у Пироговому від Анжели Володимирів-
ни Драч, 1973 р. н., м. Умань Черкаської області).

Таким чином, експедиційні матеріали доводять, що наші співвітчизники,
попри все, володіють потужним духовним ресурсом, спроможним допо-
могти у руйнуванні стереотипних уявлень про старі ремесла як архаїчні та
безперспективні, сприяти подоланню кризових проявів на шляху станов-
лення і розвитку української нації.

**Н. М. МАЦЕНКО,
В. В. ТАРАСОВ**

**АТРИБУТИВНІ ТА СЕМІОТИЧНІ ЗМІСТИ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ІГРОВОЇ
ЛЯЛЬКИ („МОТАНКИ”) НА МАТЕРІАЛІ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ
НТУ ХПІ «СЛОБОЖАНСЬКІ СКАРБИ» ІМЕНІ Г. ХОТКЕВИЧА**



*Одноденні ляльки-забавки й торохкальце.
Виготовлені майстром Миколою Огородни-
ком з м. Здолбунів Рівненської обл.
Придбанні на ярмарку у Харкові у 1998 р.
директором Етнографічного музею
«Слобожанські скарби» М. М. Красиковим.*

Проаналізовані у дослідженні ляльки є сучасними авторськими роботами, виконаними у техніці соломоплетіння згідно з давніми традиціями, тож їх вигляд повністю відповідає старовинним народним зразкам. Такі ляльки отримали в народі назву «стригунок». Спосіб виготовлення ляльки-стригунки нескладний: пучок соломи згинається і перекручується на згині – таким чином утворюється голова ляльки, далі між двома кінцями пучка просовується менший пучечок – виходять руки. Такі ляльки створюються шляхом

зв'язування і накручування без допомоги голки. Цей спосіб роботи над лялькою подібний до давнього способу роботи над обрядовою антропоморфною солом'яною лялькою (опудалом, бовваном, куклою). Прості за будовою, такі ляльки могли виготовлятися дуже швидко, і для найпростіших із них основним завданням було розважити зовсім маленьку дитину. У зв'язку з таким функціональним призначенням найпростіші стригунки для немовлят отримали назву «лялька-забавлянка».

Саморобні ігрові ляльки з тканини, соломи, трави, очерету, конопель, липового лубу, кори, кукурудзи були невід'ємною частиною дитячого побуту і взагалі сільського побуту в Україні протягом більшої частини XX ст. і багатьох минулих століть.

Проте роль саморобної ляльки у контексті народної культури далеко не обмежується ігровою, розважальною функцією. Українські народні ляльки

(саморобні, хатні) у своїй образній основі є втіленням добра і лагідності. Лялька, як правило, є посередником між бабусею та онукою, тобто між старшим і молодшим поколіннями. Тому в ній, навіть зробленій нашвидкуруч, щоб заспокоїти, «зайняти» дитину, закладений, крім індивідуального, ще родовий, етнічний, національний фактор любові й сподівань, віри в добро і захисту від злих сил.

Ляльки із соломи, хоч і мали поряд із жіночими чоловічі імена (Кострубонько, Купайло), переважно зображали жінок і були одягнені у жіноче вбрання. Солома образно пов'язувалася з сонцем, сонячними променями, небесним золотим саявом, хлібом, врожаєм, зрештою з вогнем, за допомогою якого солома в образі ляльки-божества переходить до небесних сфер. Отже, обрядові ляльки з соломи, як і вузлові ляльки, у давній семантичній основі містять найбільш органічне для хліборобського язичництва уявлення про вмираюче і скресаюче божество. В цьому образі лялька може фігурувати і як жертва (в ім'я відвернення посухи, викликання дощу, приплоду худоби тощо), і як символ родючості, і як значимий компонент Світового дерева – божество, що здійснює зв'язок між небесною і підземною сферами. Цей зв'язок підтверджується ще одним цікавим фактом. У багатьох селах ляльки мали назву «кукли». «Куклою» у народі називають також жмуток стиглого колосся – недожатиї, залишений на краю поля і закручений по ходу сонця, прикрашений яскравими стрічками та класами. Іноді його «пригощають» їжею або трохи прикопують з метою впливу на майбутній урожай. І навпаки – жмуток нестиглих колосків, закручених «проти сонця» – «залом», «закрутка», «завой» – на неврожай і біду. «Кукла» і «залом» – магічна опозиція, що носить буттєвий характер.

Не тільки із зерном, збіжжям, врожаєм асоціюються обрядові ляльки, а й з усією флорою, усім рослинним світом, як втіленням життєвої сили природи. Це такі ляльки, як «Зелений Георгій», Кострубонько, Купайло, Марена, «зозуля» – антропоморфна лялька у вигляді нареченої, з якою здійснюють ритуал поховання. Зв'язані з ідеєю родючості функції ляльки-божества, ляльки-жертви еволюціонували у функції ляльки, яка становить вмістилище душі предка. В Україні здавна побутував звичай возити у скрині з приданим дівчини-нареченої ляльку. Вона слугувала оберегом у чужій родині, бо в ляльку-куклу вселяється душа матері або бабусі.

Потрапляючи із рук бабусі до рук дитини, народна лялька замикає собою коло зв'язку між минулим і теперішнім, підсвідомим і свідомим. У народному середовищі лялька рідко виступала як фактор самочинний, переважно будучи складовою певних дійств, як то танці, співи, інші обрядові дії, пов'язані з тими чи іншими подіями. Дитина, граючись із народною лялькою, ніби відтворює цикл її обрядового існування, одночасно, у грі, прилучаючись до національних або регіональних традицій, змалку вбираючи пластичність і образність народної культури.

У деяких місцевостях Німеччини останній колос складається в ляльку, яку називають «Матінка жито» або «Стара жінка». У Польщі та Литві останній сніп зветься «Бабою», бо вважається, що в ньому сидить баба. У Чехії останньому снопу надають форму жінки у солом'яному капелюсі. В Болгарії з останнього снопа роблять ляльку «куклу», яку називають «Королевою жита» і, обрядивши в жіноче вбрання, возять по всьому селу, потім топлять у річці або спалюють, а попіл розтрушують у полі на майбутній врожай. Аналогічні обряди з «Королевою колосся» зафіксовані в Австрії та Англії ще на початку XIX ст. Дух або божество жита, хліба взагалі в усій Європі побутує або в образі старої жінки, баби, або в образі дівчини.

Аналогічна українській традиція виготовлення ляльок із соломи існує і в російській культурі. Аналог української ляльки-стригунки в Росії має навіть подібну назву – «кукла-стригушка», або «стригунок». Не лише назва, але й функції, технологія виготовлення та зовнішній вигляд російської солом'яної ляльки аналогічні українській, що в черговий раз свідчить про спільність і давність витоків, з яких бере початок історія народних ляльок.

Розглянувши не лише практичний, а й глибинний смисловий бік існування народної ляльки-стригунки у контексті народної культури, звернувшись до її витоків, доходимо висновку щодо наявності багатого змісту, котрий криється за простою формою нашвидкуруч виготовленої дитячої забавки. На основі опрацьованого матеріалу можна виділити ряд основних функцій солом'яної ляльки, котрі переважно співпадають із функціями загальновідомої народної ляльки-мотанки з тканини. Насамперед ігрова функція, яка є основною у більшості ляльок. Однак, поряд з нею продовжують існувати і давні обрядові функції, пов'язані з родючістю і врожаєм, забезпеченням дощів чи їх припиненням; функція жертви; функція втілення у ляльку душі предка з елементами заступництва; функція охорони від сил зла та забезпечення дитині здоров'я та щасливої долі; функція вмирання-скресання, яка демонструє циклічність хтонічних і сонячних іпостасей буття. На той факт, що лялька грає важливу роль у формуванні етно-національної свідомості та естетичного сприйняття, а історія ляльки сягає глибоко в історію не лише української, а й світової культури, вказує наявність аналогів української ляльки у культурі багатьох інших народів, зокрема російського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будна Н. Лялька-мотанка оберігає дитину й допомагає завагітніти [Текст] / Надія Будна // Молодий Буковинець. – 2009. – № 9.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис [Текст] / О. Воропай. – Київ, 1991.
3. Деева Е. Любимая кукла: как одеть куклу в костюм крестьянки русского Севера [Текст] / Е. Деева // Стригунок. – М., 1995. – № 3. – С. 16-17.
4. Дудар О. Художнє ткацтво Полісся [Текст] / О. Дудар // Народні художні промисли України. – Київ, 1979.
5. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка [Текст + ізоматеріал] : Альбом / Т. Кара-Васильєва. – Київ, 1993.
6. Кліш Т. Злий дух у ляльок не вселяється [Текст] / Тетяна Кліш // Високий замок. – 2007. – № 9. – С. 3.
7. Матейко К. І. Український народний одяг [Текст] : Етнографічний довідник / К. І. Матейко. – К.: Наук. думка, 1977. – 224 с.
8. Найден О. С. Орнамент українського народного розпису [Текст] / О. С. Найден. – К.: Наук. думка, 1989.
9. Найден О. С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості [Текст] / О. С. Найден. – К.: АртЕк, 1999. – 256 с.: іл.
10. Найден О. С. Українська народна лялька [Текст] / О. С. Найден. – К.: ВД Стило, 2007. – 240 с.
11. Ніколаєва Т. О. Український костюм. Надія на ренесанс [Текст] / Т. О. Ніколаєва. – К.: Дніпро, 2005. – 320 с., іл.
12. Селівачов М. Р. Лексикон орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія [Текст] / М. Р. Селівачов. – К.: Редакція вісника «Ант», 2005. – 400 с., іл.
13. Стельмашук Г. Давнє вбрання на Волині [Текст] Етнографічно-мистецтвознавче дослідження: Монографія / Г. Стельмашук. – Луцьк, 2006. – 280 с.
14. Українське народне мистецтво [Текст] Тканини та вишивки. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960.
15. Філіпенко І. Терапія лялькою [Текст] / Інна Філіпенко // День. – 2007. – № 153.

**Д. Г. МЕТЕЛЬНИЦЬКА,
В. В. ТАРАСОВ**

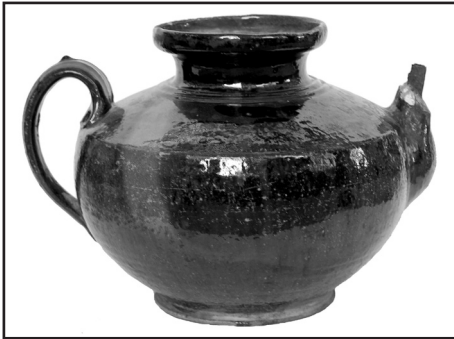
**Глечик-«носатка» з колекції
Музею НТУ ХПІ «Слобожанські скарби» імені Г. Хоткевича:
Атрибуція та морфологічний аналіз**

Регіон: Великий Луг, Запорізька область, село Балки.

Хронологія: кінець XIX – початок XX століття (предмет належав Алілуї Василюсі Онопріївні, 1898 року народження).

Етнографічна форма: посудина с носиком, глечик під назвою *носатка*. Форма виникає у XVI ст. Її витоками є металеві т.зв. східні посудини з характерним носиком. Носик був запозиченням, яке до XVI ст. не було своєне ні з архітектонічного, ні з технічного боків. Наприкінці XVI ст. майстри оволоділи технікою сполучення носика з посудиною. Форма посудини нагадує глечик чи горщик, про це свідчать її округлі боки, кулясте тулово. Предмет невисокий, трішки сплющений та приземкуватий і за своєю опуклістю трохи нагадує цибулину. Слід зазначити також, що цей виріб має ускладнений профіль, а також три рельєфні пружки на шийці. Вінця посудини простої конфігурації, добре розвинені. Носатка відрізняється від звичайного горщика насамперед наявністю трубчастого носика з вузьким отвором – зливом посередині, через який виливається рідина. Тулово об'єкту має стійку і достатньо широку донну основу. Зверху коло трохи звужується, утворюючи плечики та вужчу шийку, що завершується плавними та розлогими вінцями. Висота посудини приблизно дорівнює ширині її у найширшому місці, тому предмет ідеально вписується в квадрат, а зрештою в коло. Це достатньо відповідає практичним вимогам, відтак посудину легко мити зсередини рукою. Нижня частина носатки спеціально звужена, щоб виріб був легшим для транспортування.

Орнаментування та оздоблення. Декорування посудини досить просте, перед нами полив'яний глек (полива зелена), маємо справу з так званим скульптурним орнаментуванням, тобто є кілька ручних зачіпів в області ручки у вигляді тиснених крапок однієї величини, а також рельєфний ліпний елемент – крапка зверху на ручці. Крапка – стародавній елемент, що часто використовувався в орнаментальних розписах. Це солярний символ, ним позначались сонце і зірки, рідше символізував зерно та вда-



лий врожай. Більш абстрактними значеннями цього знаку є життя, здоров'я, сила та витривалість. Цей символ можна нерідко зустріти у складних візерунках.

Функція та призначення.

Посудина має широкі боки, горло та ручку, а, найголовніше, носик, який свідчить про використання її для зберігання рідин: води, молока, сироватки

та ряжанки. Логічно припустити, що це виріб побутового характеру (типовий столовий посуд). Є свідчення, що у другій половині XIX ст. подібні носатки використовували у якості посудини для розливання олії на базарах. Виготовлялися вони у великій кількості та на замовлення.

Аналогії. Аналогічною за призначенням, хронологією (XIX ст.), але дещо відмінною за формою та регіоном виготовлення є носатка, що була знайдена в місті Острозі (Рівненщина). Від нашого зразка цей предмет відрізняється більшим розміром, а також тим, що його тулово не кругле, а має форму витягнутого овоїда зі зрізаною нижньою частиною. Зверху овоїд трохи звужується (як звужується коло галицької носатки), утворюючи плечики. Шийка цього зразка достатньо широка і вінця розлогі. Пластично вигнутий носик органічно виростає угору від плічок. Верхня частина носика сполучається з вінцями за допомогою перетинки, якої немає у об'єкта, що аналізується. Спільним для предметів є декорування потічними поливами, втім острозька носатка декорується двома – зеленою та коричневою, посудина ж із села Балки лише зеленою.

Менш подібним до нашого об'єкту за конструкцією форми є чорноглиняний горщик, знайдений у Києві. Ця носатка також схожа на приземкуватий невеличкий горщик з овоїдним сплющеним туловом. Плічка виробу переходять у пряму (а не дещо вигнуту, як у нашого зразка), трохи відхилену назовні шийку, причому вінці не такі розлогі, як у галицької носатки, а лише трохи виступають. Від плічок під кутом відходить угору трубчастий носик з валиком. Він плавно розширюється вгору (у предмету ж, що аналізується можемо, всупереч цьому, прослідкувати деяке звуження) і закінчується густо рифленими вінцями і вузьким зливом, як і у київського предмета, ця частина деталі плескуватою перетинкою сполучається з вінцями посудини. Предмет оздоблений вузькими пасмами врізаного лінійного орнаменту, якого немає у галицької носатки. Зелена «тіньова» полива вкриває лише верхню та середню частини посудини.

Перші дві аналогії наводять на думку, що носатки, схожі на нашу, не

були поодиноким явищем, а використовувалися масово, причому особлива конфігурація форми, зокрема конфігурація та зовнішній вигляд носика та його особлива пластика, зайвий раз говорять про специфіку призначення галицької носатки як посудини для рідин.

Якщо попередні приклади різняться з предметом, що аналізується, лише за формою, проте за типом та хронологічними рамками приблизно з ним збігаються, то наступні приклади лише в деякій мірі можна поставити в один ряд з нашою носаткою за типом посуду і за призначенням, між тим і хронологія, і форма цих посудин є якісно відмінними.

Отже, існував інший різновид горщиків-носаток під назвою *приставки*, який використовували для приправи, що наливалася тоненькою цівкою. Приставки XVI ст. могли бути з двома ручками, а також шестиручними і були невеликими та різними за формами предметами. Про них наприкінці XVI ст. згадує у своїх творах відомий полеміст Іван Вишенський. Приставки трапляються й на деяких іконах. Однією з них є фреска із зображенням «Тайної вечері» з церкви Миколи в Горянах XIII-XIV ст. Там бачимо приставки різноманітних форм, у тому числі з дуже видовженими зливами із протилежних боків, схожі на пізніші соусники. Приставки можна було брати з різних боків, чого не скажеш про носатку. Втім, і приставки, і носатки – столовий посуд загального користування, особливим оздобленням не вирізняються. Спільною для обох типів рисою є синтез кулястих та конічних елементів форми. Приставки, як уже зазначалося, мали дещо інше функціональне призначення, ніж звичайні глечики-носатки. У них передавалися до столу різні приправи, спеції, соуси. Серед населення з великим та середнім достатком приставки набули широкого вжитку. Одна з подібних приставок має форму, що звужується вгору і завершується плавним розхиленим вінцем. На відміну від звичайних носаток, у приставок ручки знаходяться з обох боків. Широке пасмо лінійного орнаменту приставки вдало поєднується із зеленою поливою. Деякі приставки мали нижню частину у вигляді приземкуватого конуса, що поступово розширюється вгору. Вузькі низькі валики та заглиблення ділять цю стійку форму на три частини, що зменшуються. Дві верхні залишаються гладенькими. Нижня контрастує ритованим, майстерно виконаним по «тіньовій» темно-жовтій поливі орнаментом. З цього можна зробити наступний висновок: приставки за формами були значно різноманітніші, ніж носатки і менше прив'язані до певного шаблону (можливо, це пов'язане з тим, що майстер міг більше виявити тут свою індивідуальність, тоді як носатки були поширенішими і масовішими). Цим пояснюється така різноманітність форм, кольору поливи й оригінальніша та виразніша орнаментация.

Окрім того, приставки так і залишилися вірними рисам, притаманним посуду XVI ст.: чіткому, архітектонічному поділу форми та підкресленню окремих частин та певної сухості ліній. Носатки XIX ст. (зокрема і наш

предмет) округлі за формою і мають плавні лінії силуету.

Слід зауважити, що існує зовсім інший за формою тип посуду, який, проте, виконував схожі функції, — це *тиква*. Тикви вироблялися на різні okazii — тикви на воду, звичайні тикви на олію, з носиком (як у чайника) та на молоко. Саме призначення та наявність у деяких із них характерного носика об'єднує такі *тиквачі* (які не такі зручні для миття) з галицькою носаткою. Зокрема, досить характерною є тиква на олію, що зберігається у колекції Пантелеймона Гайдука в селі Ревівка на Кременчуччині (Наддніпрянина, 30-ті роки ХХ ст.). Ця тиква, як і наш виріб, є полив'яною, також має три концентричні рел'єфні кружки на шийі, має спеціальну перемичку для з'єднання носика і шийі, чим нагадує румунські тикви (це підтверджує тяжіння кераміки Наддніпрянини до причорноморського басейну). З носаткою даний предмет об'єднує округлість та опуклість форми і наявність носика. Втім, у тикви носик дещо грубіший, не такий пластичний, округліший та С-подібний, тоді як у галицької носатки фактично прямий. Суттєвою відмінністю між двома виробами є те, що у тикви (що взагалі-то характерно для даного типу посуду) вінце і шийка знаходяться фактично на одному рівні, тоді як вінчик носатки масивніший і підкреслює плавність шийки. Якщо говорити про форму в цілому, то тиква вписується у прямокутник, незважаючи на суттєву опуклість, все ж таки більш видовжена угору, ніж галицька носатка. Спільною рисою обох предметів є округле дно та відсутність лінійного орнаментування. Споріднює предмети абсолютна ідентичність призначення і деякі риси форми (тиква за формою все ж таки ближча до носатки, ніж вищезгадані приставки різних часів).

Тепер варто звернутись до певних аналогій, що різняться з нашим екземпляром за етнографічним регіоном та хронологічними рамками, але схожі за формою і призначенням. Зокрема, це посудина, що є типологічно іншою за галицьку носатку. Це глечик з носиком, що хронологічно відноситься до кінця ХVІІ ст., знайдений на Полтавщині. Однією з основних характеристик предмету є досить вдале членування форми заглибленими лініями і профілювання, що до певної міри об'єднує даний зразок з галицькою посудиною. Все це доповнюється чудовим вигином ручки, яка органічно виходить із шийки і так само вливається в широку частину тулова. На відміну від носатки, де ручка сприймається більш відокремлено, проте загалом органічно виглядає. Носик глечика (спільна для обох виробів деталь) є, напевне, запозиченням з художнього металу, як ми констатували на початку атрибуції об'єкту.

Характерна для Полтавщини ХVІІІ ст. опуклоподібність великих посудин дістала вираження у великому глечику з носиком, вкритому коричневою поливою. На середині — низеньке широке горло, із заглибленим частим відведенням, зубцями біля основи і на вінцях та профільованою покришкою, якої немає у носатки. Носик даного екземпляру конічний, по-

декуди неправильної форми і далеко не такий акуратний і витончений, як у нашого виробця. Втім, він так само виростає вгору від плечиків, має деяке пластичне оздоблення біля основи і профільоване розширене завершення. Ручка, окрім основної, виконує наступну функцію: вона зв'язує шийку з широким туловом. Цей предмет більш оригінальний, ніж наш зразок з погляду пластичного декорування, хоча в обох випадках мають місце значні гладенькі поверхні. Частково у виробі відчувається вплив художнього металу, що характерно і для нашого об'єкту. Також спільною для обох особливостей є приземкувата форма.

Висновки. В процесі атрибуції та аналізу було точно визначено тип, до якого відноситься даний екземпляр – це глек-носатка, про що насамперед свідчить специфічна форма, приземкуватість та округлість, а також наявність носика. Цей виріб не має значного та унікального декорування (використовується лише скульптурний засіб – заціпи та рельєф-пружки), що зайвий раз говорить про те, що носатка відноситься до побутового посуду. Через його масове і широке використання він не індивідуалізувався майстрами. Суттєво, що він не є унікальним витвором. Всі відібрані та проаналізовані приклади підкреслюють той факт, що в різних етнографічних регіонах (серед наведених аналогів предмети Полтавщини, Київщини, Рівненщини, Наддніпрянщини) та за різного часу (XVI–XIX ст.) даний тип посуду у різних конфігураціях був досить розповсюдженим. На основі конкретних прикладів доведено, що даний тип посуду, як правило, використовували у якості столового посуду. Аналіз форми засвідчив, що об'єкту притаманне тяжіння до форм бароко (приземкувата та дещо сплюснена форма, плавність ліній силуету, розлогість вінець, тендітна вгнутість шийки, чітке архітектонічне розчленування). Компактність виробу, специфічні особливості форми доводять те, що він повністю відповідає певним практичним вимогам, є зручним у побуті та для транспортування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво [Текст] / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів: Світ, 1992. – 272 с.
2. Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини [Текст] / Леся Данченко. – К.: Мистецтво, 1969. – 140 с.
3. Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я [Текст] / Леся Данченко. – К.: Мистецтво, 1974. – 192 с.
4. Крутенко Н. Кераміка [Текст] : Мистецтвознавчий погляд на еволюцію створення речей: [Про історію українського гончарства] / Наталія Крутенко // Пам'ятки

- України: Історія та культура. – 1998. – № 3-4. – С. 65-75.
5. Крутенко Н. Розповіді про кераміку [Текст] / Наталія Крутенко. – К.: Либідь, 2002. – 168 с.
 6. Лащук Ю. Покутська кераміка [Текст] / Юрій Лащук. – Опішня: Українське народознавство, 1998. – 160 с.
 7. Орел Л. Гончарство Правобережного Полісся [Текст] : [Висвітлення основних пунктів про способи виготовлення поліської кераміки] / Лідія Орел // Народна творчість та етнографія. – 1991. – № 4. – С. 75-82.
 8. Орел Л. Гончарство України у контексті світової культурної спадщини [Текст] : [Аналіз праці Ігоря Пошивайла «Феноменологія гончарства. Семіотико-етнологічний аспект»] / Лідія Орел // Народна творчість та етнографія. – 2001. – №3. – С.117-121.
 9. Полікарпов І. С. Вироби народних промислів України [Текст] / І. С. Полікарпов, Є. М. Стефанюк, О. О. Тимченко. – Львів: Видавництво Львівської комерційної академії, 2003.– 306 с.
 10. Пошивайло О. Гончарство у Лівобережній Україні XIX – початку XX століття і відображення у ньому основних духовних настанов української народної свідомості [Текст] / О. Пошивайло. – К.: Молодь, 1991. – 230 с.
 11. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства [Текст] : Лівобережна Україна / О. Пошивайло. – К.: Молодь, 1993. – 401 с.
 12. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII-XVIII ст.) [Текст] : Навчальний посібник / О. Р. Тищенко. – К.: Либідь, 1992. – 192 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бахтіна	Світлана Анатоліївна, завідувач відділу пам'яток історії Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини.
Безнощенко-Лучковська	директор Харківського музею приватних колекцій.
Бекетова	Валентина Михайлівна, канд. історичних наук, заступник директора Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького з наукової роботи.
Бородченко	Наталія Валеріївна, аспірант першого року навчання Харківської державної академії дизайну та мистецтв.
Борцова	Катерина Олександрівна, молодший науковий співробітник ХХМ, магістр образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва.
Бреславець	Галина Миколаївна, викладач кафедри українського народного співу та музичного фольклору, здобувач Харківської державної академії культури (науковий керівник доцент Осадча В. М.)
Васильєва	Марина Петрівна, доктор педагогічних наук, професор, зав. секцією філософії та освітніх технологій кафедри психології, філософії і освітніх технологій Української інженерно-педагогічної академії.
Ведмідь	Тетяна Анатоліївна, науковий співробітник Краєзнавчого музею – філіалу Державного історико-культурного заповідника у м. Путивлі.
Волик	Катерина Сергіївна, магістрант Харківської державної академії дизайну та мистецтв.
Волох	Олег Юрійович, канд. філософських наук, доцент кафедри психології, філософії і освітніх технологій Української інженерно-педагогічної академії.
Гвалтюк	Оксана Іванівна, викладач кафедри психології, філософії і освітніх технологій Української інженерно-педагогічної академії.
Гончаренко	Анастасія Олексіївна, аспірант першого року навчання по спеціальності «Мистецтвознавство» Харківської державної академії дизайну та мистецтв.
Денисенко	Ольга Йосиповна, зав. відділом Харківського художнього музею.
Дерев'янка	Артем Юрійович, старший викладач Харківської державної академії дизайну та мистецтв.
Єрошенко	Олена Віталіївна, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри хороших мистецтв і хорового диригування Харківської державної академії культури.
Єфремова	Людмила Олександрівна, канд. мистецтвознавства, старший науковий співробітник, провідний науковий співробітник відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
Іваненко	Світлана Олександрівна, мистецтвознавець, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва ХДАДМ (науковий керівник доцент Мархайчук Н. В.)

Ілларіонов	Владислав Євгенович, студент II курсу філософського факультету ХНУ ім В. Н. Каразіна, керівник гуртків Центру туризму, краєзнавства та екскурсій учнівської молоді Чугуївського району Харківської області.
Карнаушенко	Галина Нилівна, канд. філологічних наук, доцент кафедри російської мови філологічного факультету ХНУ ім. В. Н. Каразіна.
Карпенко	Олександра Олександрівна, аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв.
Кондратьєва	Оксана Василівна, Лондонський університет мистецтв, центральний коледж Св. Мартіна.
Корнєв	Андрій Юрійович, старший викладач Харківської державної академії дизайну та мистецтв.
Красиков	Михайло Михайлович, канд. філологічних наук, доцент кафедри етики, естетики та історії культури НТУ «ХПІ», директор Етнографічного музею «Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХПІ».
Круковська	Валентина Антонівна, канд. філософських наук, доцент кафедри психології, філософії і освітніх технологій Української інженерно-педагогічної академії.
Лучковський	Ілля Якович, доктор технічних наук, професор Харківського державного технічного університету будівництва і архітектури.
Ніколаєва	Анна Володимирівна, молодший науковий співробітник відділу етнології Державного центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф МНС України, магістрант кафедри етнології та краєзнавства ХНУ ім. Тараса Шевченка, член Національної спілки краєзнавців України.
Маценко	Наталя Миколаївна, студентка Харківської державної академії дизайну та мистецтв, факультет «Образотворче мистецтво», кафедра теорії та історії мистецтва.
Метельницька	Дарина Георгіївна, студентка Харківської державної академії дизайну та мистецтв, факультет «Образотворче мистецтво», кафедра теорії та історії мистецтва.
Мирошніченко	Вадим Сергійович, канд. культурології, викладач кафедри менеджменту соціокультурної діяльності Харківської державної академії культури.
Осадча	Віра Миколаївна, канд. мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури, заслужений діяч мистецтв України.
Осадча	Олександра, студентка 3 курсу Харківської державної академії дизайну і мистецтв (науковий керівник доцент Мархайчук Н. В.)
Пилипчук	Тетяна Валеріївна, старший науковий співробітник Харківського літературного музею.
Полякова	Юліана Юріївна, головний бібліограф науково-бібліографічного відділу Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, театрознавець.

Роман	Наталія Михайлівна, канд. педагогічних наук, доцент Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди.
Семенова	Мирослава Олександрівна, канд. педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки та психології Харківського гуманітарно-педагогічного інституту, співачка, заслужена артистка України.
Сердега	Руслан Леонідович, канд. філологічних наук, доцент кафедри української мови філологічного факультету ХНУ ім. В. Н. Каразіна.
Старкова	Ангеліна Анатоліївна, учениця Харківського ліцею будівництва та архітектури, дійсний член Малої академії наук.
Столяров	Володимир Дмитрович, член Харківського обласного відділення Всеукраїнської спілки краєзнавців, член Обласної Ради Харківського обласного об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка.
Столярова	Ганна Петрівна, методист українського культурного центру «Юність», почесний член Всеукраїнської спілки краєзнавців та член товариства «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка, лауреат творчої премії 2004 р. ім. Дмитра Багалія за книгу «Харківська весна Лесі Українки».
Тарасенко	Ганна Сергіївна, аспірант Харківської державної академії дизайну та мистецтв.
Тарасов	Володимир Володимирович, канд. історичних наук, доцент кафедри теорії та історії мистецтва ХДАДМ.
Тітінюк	Валентина Федорівна, викладач рисунку та живопису Харківського ліцею будівництва та архітектури.
Фрекен	В'ячеслав Леонідович, актор Харківського обласного театру музичної комедії, лауреат премії Олександра Масельського в публіцистиці за 2010 рік.
Холодок	Валентина Дмитрівна, аспірант кафедри публічного адміністрування та кадрової політики ХарPI НАДУ.
Чадаєва	Катерина Юріївна, доцент, канд. історичних наук кафедри українознавства Харківської державної академії дизайну і мистецтв.
Чаус	Дмитро Вікторович, магістр, старший викладач і здобувач Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди.
Чернікова	Інна Володимирівна, канд. історичних наук, доцент кафедри історії України, заступник декана історичного факультету Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди.
Чирва	Ганна, студентка 1-го курсу Харківської державної академії дизайну і мистецтв.
Чубова	Віра Євгенівна, магістр філології, випускниця ХНУ ім. В. Н. Каразіна.
Чумак	Марія Петрівна, студентка 4 курсу історичного факультету Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.
Шиян	Любов Миколаївна, науковий співробітник Національного заповідника «Замки Тернопілля», м. Збараж.

Шудрик	Ігор Олексійович, канд. філософських наук, професор кафедри суспільних та гуманітарних дисциплін Харківського державного університету харчування та торгівлі, член редакційної колегії богословсько-філософського часопису «Віра і Розум», член консультативної ради з питань охорони культурної спадщини управління культури і туризму Харківської обласної державної адміністрації.
Шуліка	В'ячеслав Вікторович, художник-реставратор, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри реставрації станкового і монументального живопису Харківської державної академії дизайну та мистецтв.
Щербань	Олена Василівна, старший науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, лауреат премії імені Василя Скуратівського.
Яськов	Володимир Георгійович, літератор.

ЗМІСТ

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ	3
ПЕРЕДМОВА	4
С. А. БАХТИНА ПАМ'ЯТНИКООХРОННА ДІЯТЕЛЬНОСТЬ П. Г. ФОМИНА. К 145-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ (1866-1938)	7
О. Й. ДЕНИСЕНКО ДО ЮВІЛЕЮ МАЙСТРА	15
С. О. ІВАНЕНКО ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯ ДМИТРА ПЕТРОВИЧА ГОРДЕЄВА (СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ)	23
І. В. ЧЕРНІКОВА ЗАКОНОДАВЧЕ ПІДґРУНТЯ ПАМ'ЯТКООХОРОНОЇ СПРАВИ НА ХАРКІВЩИНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ 1920-х РОКІВ	33
В. Д. Холодок ОХОРОНА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ ПРІОРИТЕТ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ	38
А. Ю. ДЕРЕВ'ЯНКО ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ С. И. ВАСИЛЬКОВСКОГО: НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	45
М. Г. БЕЗНОЩЕНКО-ЛУЧКОВСКАЯ, И. Я. ЛУЧКОВСКИЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХАРЬКОВСКОГО МУЗЕЯ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ	48
В. М. БЕКЕТОВА ПРОСОПОГРАФІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ І МУЗЕЙНЕ ЗІБРАННЯ	54
Т. В. Пилипчук НАУКОВА КОНЦЕПЦІЯ ЕКСПОЗИЦІЇ В КОНТЕКСТІ ЗМІН СОЦІАЛЬНИХ ФУНКЦІЙ МУЗЕЮ В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ	61
Л. М. Шиян ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧА ТА ПАМ'ЯТКООХОРОННА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ»	68
І. О. ШУДРИК «ВЕЛЕСОВА КНИГА» - ПАМ'ЯТКА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ДАВНІХ РУСИЧІВ	76
Н. В. БОРОДЧЕНКО МЕТАФОРА ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ЗАСІБ МИСЛЕННЯ	81
В. Є. ІЛЛАРІОНОВ ФІЛОСОФІЯ ОСВІТИ: ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СЛОБІДСЬКОГО КРАЮ	86

В. С. Мирошниченко «ОТРИЦАНИЕ СЕБЯ» КАК ПРИНЦИП КУЛЬТУРОЛОГИИ ВСЕЕДИНСТВА: К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ «ЛОГИКИ ОТКРЫТОГО СИНТЕЗА» В. И. МОИСЕЕВА	89
М. П. Васильєва, О. Ю. Волох, О. І. Гвалтюк КОНТРОВЕРЗА: ГЛОБАЛІСТСЬКИЙ ТЕХНОКРАТИЗМ-ГУМАНІЗМ ЯК ПРОБЛЕМА ФІЛОСОФІЇ ОСВІТИ	92
О. Ю. Волох, В. А. Круковська ФЕНОМЕНИ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ДОМІНУВАННЯ РЕЛІГІЇ	102
О. О. Карпенко МОВА ЯК КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА. ІНШОМОВНІ ЗАПОЗИЧЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ТЕРМІНОСИСТЕМІ АВТОМОБІЛЬНОГО ДИЗАЙНУ	113
Е. А. Борцова ПРЕДМЕТНЫЙ ПЛАКАТ ЛУЦИАНА БЕРНХАРДА КАК ОСНОВА СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА	121
А. О. Гончаренко ОБРАЗИ ГЕРОІВ ТА АВТОРІВ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ В МОНУМЕНТАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	127
Е. В. Ерошенко СЕРГЕЙ ЗАДВОРНЫЙ — ВЫДАЮЩИЙСЯ ОПЕРНЫЙ ПЕВЕЦ СОВРЕМЕННОСТИ	134
Д. В. Чаус ХАРКІВСЬКА ШКОЛА ЖИВОПИСУ 1950-60-х РОКІВ ХХ СТОРІЧЯ: ХУДОЖНІ ТЕНДЕНЦІЇ І ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ	139
О. В. Кондратьєва ІКОНОСТАС КИРИЛО-МЕФОДІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ: ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ЛАВРСЬКОЇ ІКОНОПИСНОЇ МАЙСТЕРНІ ДОБИ МОДЕРНУ. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ	141
В. В. Шулика РОСПИСИ ХРАМА РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА В С. УЛАНОК	151
К. С. Волик «СВЯТА ПАРАСКЕВА П'ЯТНИЦЯ»: ПОВЕРНЕННЯ З НЕБУТТЯ (ДОСВІД РЕСТАВРАЦІЇ)	160
О. А. Осадча РЕЛЬЄФ «РОЗП'ЯТТЯ» З ПІВДЕННОГО ФАСАДУ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У НАТАЛІВЦІ	163
Ю. Ю. Полякова МОРИС НОРВИД — ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ХАРЬКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ЕВРЕЙСКОГО ТЕАТРА (1928–1933)	170
Ю. Ю. Полякова ДРАМА М. СТАРИЦЬКОГО «ТАЛАН» НА СЦЕНІ ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА (ДРУГА РЕДАКЦІЯ ВИСТАВИ)	183

В. Д. Столяров, Г. П. Столярова ЗУСТРІЧІ ГОГОЛЯ І ШЕВЧЕНКА НА ДУХОВНОМУ ПРОСТОРІ ХАРКІВЩИНИ	190
В. Л. ФРЕКЕН КАК ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ ПОСЛЕ СМЕРТИ БАХА (ТЕЗИСЫ К КНИГЕ О НАШЕМ ЗАМЕЧАТЕЛЬНОМ ЗЕМЛЯКЕ)	196
А. А. Старкова, В. Ф. Тітнюк МАРІЯ ДМИТРІВНА РАЄВСЬКА-ІВАНОВА В КОНТЕКСТІ ОСВІТНЬОГО ТА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ХАРКОВА	209
К. Ю. Чадаєва, Г. Чирва ХАРКІВ, ЯК ОДИН З ЦЕНТРІВ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ В 20-30 РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ	213
А. Ю. Корнєв СТРУКТУРИ ПОВСЯКДЕННОСТІ У ГЕРОЇЧНОМУ ПІСЕННОМУ ЕПОСІ: ДОБА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО	220
Л. О. Єфремова НАРОДНА ПІСЕННІСТЬ ХАРКІВЩИНИ, СУМЩИНИ ТА ПОЛТАВЩИНИ ЗА ЧАСТОТНИМ КАТАЛОГОМ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ	225
Г. М. Бреславець СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ СЛОБОЖАНЩИНИ В ТВОРЧОСТІ Ю. Б. АЛЖНЄВА	231
Г. Н. Карнаушенко РАБОТА Н. Ф. СУМЦОВА «ОЧЕРКИ НАРОДНОГО БЫТА» КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ РУССКИХ ГОВОРОВ СЛОБОЖАНЩИНЫ	238
Н. М. Роман ВИВЧЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ЗРАЗКІВ СЛОБОЖАНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В РОБОТІ АНСАМБЛЮ НАРОДНОЇ ПІСНІ	245
В. М. Осадча ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ І ТВОРЧОГО ВТІЛЕННЯ СЛОБОЖАНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ (ДО 20-РІЧЧЯ КАФЕДРИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО СПІВУ ТА МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ)	248
В. Г. Яськов КРАСИКОВУ — 50	256
М. М. Краси́ков ЧАСТУШКИ З БЕЛГОРОДЩИНИ (ПОЛЬОВІ ЗАПИСИ)	259
Т. А. Ведмідь НОВОРІЧНО-РІЗДВЯНІ ОБРЯДИ НА ПУТИВЛЬЩИНІ	268
Р. Л. Сердега ПОВІР'Я, ПОВ'ЯЗАНІ З ОСНОВНИМИ ЕТАПАМИ ЛЮДСЬКОГО ІСНУВАННЯ ТА РИТУАЛАМИ, ЩО ЇХ СУПРОВОДЖУЮТЬ	275

В. Е. ЧУБОВА	
СТРАШНЫЕ УЧАСТКИ ПУТИ И ИХ ОСМЫСЛЕНИЕ В РУССКИХ ДИАЛЕКТАХ СЛОБОЖАНЩИНЫ	282
А. В. НИКОЛАЄВА	
ОБЕРЕГИ: СЕМАНТИКА І КУЛЬТУРА	289
М. О. СЕМЕНОВА	
Різдвянні пряники Харківщини: від минулого до сьогодення	293
М. О. СЕМЕНОВА	
Етнографічна складова педагогічних дисциплін у вищій школі	303
О. В. ЩЕРБАНЬ	
Атрибуція глиняних скарбів Опішного (Полтавщина) з колекції кераміки Харківського історичного музею	311
Г. С. ТАРАСЕНКО	
Козацька тема у графічній спадщині Опанаса Георгійовича Сластьона	315
М. П. ЧУМАК	
Цивілізаційні зміни українського гончарства (за матеріалами етнографічних експедицій початку ХХІ ст.)	319
Н. М. МАЦЕНКО, В. В. ТАРАСОВ	
Атрибутивні та семіотичні змісти української традиційної ігрової ляльки („мотанки”) на матеріалі колекції музею НТУ ХПІ «Слобожанські скарби» імені Г. Хоткевича	325
Д. Г. МЕТЕЛЬНИЦЬКА, В. В. ТАРАСОВ	
Глечик-«носатка» з колекції музею НТУ ХПІ «Слобожанські скарби» імені Г. Хоткевича: атрибуція та морфологічний аналіз	329
Відомості про авторів	336

Культурна спадщина Слобожанщини

Збірка науково-популярних статей

Випуск 24

Культура, мистецтво, філософія охорона пам'яток

Видання українською та російською мовами

Головний редактор *Ю. І. Палкін*

Верстка *К. А. Урбатис, А. А. Гуськов*

Тексти подано у авторській редакції

Свідоцтво ДК №21 від 24.03.2000 р.

Підписано до друку 07.04.2011

Замовлення № 738

Ум.-друк. арк 20,1. Обл.-вид. арк. 21,7.

Формат 60х84 1/16

Папір ксероксний 80 г/м²

Наклад 100 прим.

Видавництво Курсор, 61057, Харків, пров. Театральний, 11/13,

тел. (057) 714-38-74

Віддруковано СП «Б.К.Ф.», 61057, Харків, пров. Театральний, 11/13,

тел (057) 714-38-74