КУЛЬТУРА КРАЇНИ

ХАРКІВ • 1993

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірка статей

Харків ХДІК 1993

63.3(4УКР)-7843
К-90

Культура України: Зб. статей / Під ред. проф. А.Ф. Воловика і проф. В.М. Шейка. - Х.: ХДІК, 1993. - 156 с.

ISBN 5-7707-1464-6

У збірці розглядаються питання розвитку української культури, роль мистецтва і науки в духовному відродженні.

Призначена науковцям у сфері культури, студентам вузів культури та мистецтва, практичним працівникам культурних установ.

96
423249 и

Бібліотека КДІК

© Харківський державний інститут культури, 1993

ПЕРЕДМОВА

Культура кожного народу є одночасно і фактор суспільства, і найважливіший фактор динамічного суспільного життя. Чим більше розвиненою стає культура, тим більше посилюється її зворотний вплив на людину і саме суспільство. Ці аксіоматичні положення набувають неабиякого значення в ситуації народження національної самосвідомості і духовності, що переживає українське сьогодення. А якщо до цього додати, що культура є загальним чинником суспільного прогресу, то чим більший накопичений досвід культурної інформації, тим стійкіше та життєздатніше стає суспільство.

Всім вищесказаним обумовлене видання цієї збірки статей, автори яких намагаються зробити внесок у загальну справу відродження культури України.

Перегортаючи сторінки збірки, ми побачимо, що коло інтересів авторів широке – від проблем актуалізації культурної спадщини до біблійських ремініценцій в українській народній казці.

Відкриває збірку стаття, ідейний пафос якої висловлений автором у думці про те, що зараз прийшло усвідомлення факту: не тільки прогрес людства, але і його виживання неможливі без включення культурного потенціалу в рішення актуальних проблем.

Як свідчать наведені в збірці матеріали, Україна завжди володіла таким потенціалом. Вже в XII ст. культурний розвиток Росії й України пішов у дещо різних напрямках. З XIV ст. в Україні відбувався процес її "європеїзації". Це визнавалося класиками марксизму, але замовчувалося їх послідовниками – більшовицькими доктринерами. Досить згадати про розповсюдження в Україні Магдебурзького права і створення першої в Східній Європі Києво-Могилянської академії, щоб говорити про високий рівень культури народу, про досить суттєвий прошарок його – інтелігенцію. Ту інтелігенцію, яка після 1917 р. методично знищувалася нанівець. Саме про початок цього процесу розповідається в одній з статей на основі вперше введеного в науковий обіг архівного матеріалу.

Питанням, так би мовити, суспільно-історичного характеру присвячена низка матеріалів, пов"язаних з історією розвитку української етнографії і фольклору, бібліотечної краєзнавчої, творчої спадщини композиторів.

У збірці також представлені статті, які розкривають проблеми театрального мистецтва і драматургії. Тут перш за все привертає на увагу проблема української "пророчої п"єси". На основі аналізу драматичних творів: "Кассандри" Лесі Українки, "Пророка" В.Винниченка і "Народнього Малахія" М.Куліша доводиться думка про те, що кожний митець - пророк і робиться висновок, що Кассандра, Амар, Малахій радять нам триматися сучасності і шукати радість життя не в майбутті і не в ностальгії за вчорашнім, а бути і шануватися сьогодні, зараз, цієї миті, бо вона одина, неповторна, іншої миті - не буде.

Дана збірка дає змогу визначити характер, розмах і напрямок досліджень науковців Харківського державного інституту культури.

Проф. А.Воловик

А.П.Заздравнов

ПРОБЛЕМА АКТУАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Відчуття соціальної катастрофи перетворюється в неминучу реальність. Питання зараз не в тому, як її уникнути, а у тому, як пом"якшити її дію, як загальмувати лавину культурогенних наслідків, що обрушилися на людей. З"ясування причин того, що відбувається - завдання не з легких, тим більше якщо зважити на неабияку обставину: ці причини породжені в рамках існуючої культури. Саме вона, культура, виробила шкалу соціальних цінностей і тим самим порушила відносну рівновагу між природою та суспільством, сприяла узурпації людиною права безконтрольного розпорядження ресурсами навколишнього середовища. Унаслідок цього сформований тип людини-споживача, що живе однією добою і прагне матеріального комфорту всупереч своєму родовому визначенню Homo sapiens. Утилітарний погляд на життя спотворює людську сутність, спонукає до того, щоб мати, замість того, щоб бути.

У таких умовах крутий злам у житті сучасного світу, завдання надбання їм нового соціального стану вимагають більш глибокого та диференційованого розгляду всього культурного потенціалу як найважливішого джерела удосконалення і буття, і свідомості. Зараз прийшло усвідомлення того факту, що не тільки прогрес людства, але і його виживання немислимі без включення культурного потенціалу в рішення актуальних проблем. Усі демократичні рухи сучасності - це одночасно рухи за доступ народів до культури. Звідси бере початок переусвідомлення культурних цінностей в дусі історизму, що дозволяє при розкритті природи соціокультурних утворень одночасно виділяти різноманітні засоби їх функціонування. Саме цей принцип приносить у розуміння культури ідею розвитку, переборюючу догматизм та ілюзію завершеності окремих формоутворень культури. Остання стає як поточна цілісність, яка зберігає характеристики якісної визначеності. У такому розумінні повнокровна культура (а тим більше рефлексуюча, тобто усвідомлюча свою недосконалість) неможлива без постійної напруженої роботи по оволодінню культурною спадщиною.

Негативні культурогенні наслідки людської діяльності - своєрідна візитна картка сучасної цивілізації. Єдність історичних шляхів людства, єдність господарських зв"язків часто-густо

наголикаються на роз'єднання і протистояння політичних пріоритетів. Про єдність людського роду вважають за краще говорити не в термінах об'єктивної реальності, а мовою футурологічних прогнозів відносно гіпотетичного "стрибка" в історичному розвитку. Загальнолюдське, таким чином, виноситься за межі актуальної реальності, воно не "просвічує" в соціальній організації або в економічній діяльності. Про його наявність судять переважно при дослідженнях у культурі, науці, мистецтві. У такому разі культурно-історичний універсалізм аксіомним шляхом затверджується у вигляді глобальної загальнолюдської свідомості як вирішального фактора майбутньої історії, в існуючих соціальних, політичних, релігійних доктринах організується пошук універсально придатних та взаємоузгоджених принципів та установ, прерогатив та пріоритетів.

Природно, що з позиції якої-небудь однієї культури або системи цінностей неможливо адекватно сприйняти реально існуючу різноманітність явищ, процесів, речей та ідей. Абстрагування від цієї різноманітності, яке витікає із конкретно-історичних умов, так само не вирішує проблеми: глибина осягнення (аналізу) підміняється широтою охоплення. Лишається єдиний шлях - в підвалини життя цивілізації треба покласти такі загальнолюдські цінності, завдяки яким колись життя виявляло свою повнокровність. Самореалізація особи в єдності внутрішніх факторів і зовнішніх умов - головна цеглина в будівництві системи загальнолюдських цінностей.

Людське співтовариство неможливе без постійного звертання до минулого. Історичне минуле існує як об'єктивна реальність не тільки в речовинних продуктах матеріальної та духовної культури, воно "уплетене" в тканину актуальної історичної дійсності і присутнє в ній. Таким минулим сформовані ми самі, воно в значній мірі визначає і зміст, і усвідомлення сучасних проблем. Але історія людства в свій зміст включає далеко не всю історичну емпірію, не все те, що відбувається з людьми. Відзначимо дві обставини, котрі суттєвим чином впливають на історичну значущість минулого. Перша полягає в тому, що спадкоємність в історичному процесі не зводиться до констатації зв'язку з найближчим поколінням, а поширюється на всю історію людства. Друга обставина імпліцитно припускає, що продукти минулої і матеріальної, і духовної діяльності повинні зберігатися у своєму первозданному вигляді, на противагу актуальній

суспільній практиці, що переводить наявний матеріальний світ, як і наявні форми суспільної свідомості, в світ актуальної соціальної предметності.

У наявності апорія: багатство людської історії визначається результатами усієї попередньої практики, але це багатство не повинно підлягати матеріально-прагматичній актуалізації і розчиняти свій конкретно-історичний зміст у наявних формах діяльного відношення людини до світу в актуальному бутті. У противному разі неминуче витончення історичного шару, а отже, базового підмурка нових поколінь людей.

Скоріше за все, слід казати про особливий статус того змісту минулого, котре не розчиняється в теперішньому, не переливається в його форми, але утворює особливу сферу реальності, що не підлягає, в принципі, кон"юнктурним міркуванням побутової актуальності. Така сфера складає зміст усієї людської освіти, бо завдяки їй стає можливою соціалізація особи, прилучення індивіда до усього багатства людської культури. Особливий статус продуктів даної сфери полягає в тому, що вони з самого початку призначаються не для безпосереднього споживання, а для акумуляції людського досвіду. Те, що здатне зберігатися як діяльність і як умова діяльності, складає історичну культуру, що реалізує зв"язок суспільного змісту діяльності з її здійсненням окремими поколіннями та особами. В історичній культурі є не тільки спрямованість матеріально-практичної діяльності, але й духовні умови її здійснення.

Історична культура не зводиться до конкретно-історичних форм предметності, водночас будучи постійно зв"язаною з ними. Але предметність історичної культури особливого роду: не будучи розрахована на безпосереднє споживання, вона містить в собі нескінчене розгортання в думці всіляких проявів, і внаслідок цього матеріальне тіло даної предметності не вступає у взаємодію з перетворюваними предметами, подаючи у той же час об"єкт споглядання як самостійну, безкорисливо-естетичну цінність, яка споглядається. Таким чином, розпредметити історичну культуру - це споглядати її формоутворення і утримуватися від прямих руйнівних контактів з ними. Завдяки такій дистанції формоутворення культури не включаються в потік актуальних побутових проблем, і вони знову й знову складають соціальні умови, що постійно змінюються, демонструючи тим самим справді невичерпний зміст.

Іронія в розвитку культури міститься вже в тому, що при засвоєнні культури минулого немовби побічні результати цього процесу стають історично першорядними. При аналізі попередніх формоутворень культури відкривається небачене багатство культурних потенцій, реалізація котрих могла би привести до непередбачених наслідків. Недосяжні у своєму удосконаленні зразки культурної спадщини виступають живим докором стандартизованій та індустріалізованій культурі наших днів. У результаті сучасна культура перестає існувати в самозадоволеній та незаперечній авторитарності, вона переборює самоізоляцію і вступає в живий діалог з культурою минулого. Визначаються історичні ступені розвитку культури, виявляються дійсні зміст окремих формоутворень, тобто з позицій досягнутого рівня культури переусвідомлюється увесь культурно-історичний процес. Розкріпачене мислення виявляється уже в тому, що соціокультурні передумови перестають розглядатись як своєрідні будівельні риштування, які відкидаються сучасною культурою.

Оскільки історія вивчає діяльність людини в її різноманітних проявах, остільки відношення до світу розкривається в кожному витворі культури, яким би обмеженим не було його пізнавальне завдання. Творець із минулого своїм твором дає нам ключ (і більшого він дати не в змозі), а перед нами стоїть завдання – напружити свій розум, волю і уяву, щоб визначити, яким повинен бути той замок до дверей епохи даного ключа. І тільки після цього, вживаючись у твір, можна оживити чуттєвий і раціональний світ самого майстра.

Історична свідомість через феномени культури відображує буття людини в усьому багатстві зв"язків – і генетичних, і функціональних, що складають фактологічний матеріал людського життя. Через це історична свідомість спроможна подати суттєві аспекти світовідношення не тільки цілісно, але й повнокровно. Через феномени культури виявляється можливим побачити в поодинокому суттєві риси загального, в яскравих образах втілити духовні сплески епохи і, подаючи тим самим загальнолюдські інтереси, сприяти виробленню соціального ідеалу.

Аналіз предметних форм культури припускає відтворення (шляхом своєрідного "уживання") творчого процесу, що породив ті або інші предмети культури, а також висвітлення їх внутрішньої логіки. Розкриваючи багатство проявів життя і єдність загальнолюдських інтересів у багатстві формоутворень

культури та їх взаємозв"язків, історична свідомість сприяє виробленню такої концепції, яку ми називаємо новим мисленням. Культура в самому широкому її розумінні виконує функції зв"язку як між епохами, так і між народами. Без такої функції культури спадкоємність в історичному розвитку була б неможливою. Людська культура в усіх її формах і в усіх формаціях не зводиться до простого засобу ідеологічної боротьби, а має самоцінність як знаряддя самоутвердження людини, як показник людського прогресу.

В Україні йде процес наростання потягу до пошуків загальнолюдських змістів культури, формується на такій основі новий тип мислення, культура стає особливим об"єктом рефлексії. Звертаючись до себе, культура перестає бути залежною від утилітарних соціально-політичних замовлень, поступово увесь свій аквізит спрямовує на пошук змістів буття. Таке відторонення (термін запроваджений М.К.Мамардашвілі) культури дозволяє їй вийти з полону поглинання поточною актуальністю усієї культурної спадщини. Остання, довівши власну життєздатність, якщо і не усуває суда над сучасним, то тільки загляки тому, що сучасне утримується за минуле як за свою основу. Наступний крок – оцінка сучасного досвідом минулого – не за горами. Це не означає, проте, що самобутність актуального викликає сумніння. Скоріше, тут має місце деяка помірковність, зв"язана з співвідношенням актуального та історичного. Адже цінність актуального, що має місце тут і зараз, врешті-решт визначається ступенем його "зняття" історичним, буття котрого не так однозначно прив"язано до місця і часу.

Доправда, з другої половини 80-х рр. в Україні почалося "розбухання" змісту національної культури: включення в її тканину без достатнього обґрунтування, з одного боку, пракультури, що дала початок іншим слов"янським культурам, з другого – культури суперсучасності (агітація, гасла, публіцистика), що не пройшла школу історичних випробувань. Прагнення увібрати в себе все найкраще, не співвіднесене з можливостями його засвоєння, аналогічно придбанню книжок мовою, якою не володіє покупець. Висновок тут прогнозується досить легко: за благородним мереживом оздоблених золотом палітурок ховається від людства плоди терзань, роздумів та сумнівів.

Культура в Україні починає повертатися до себе, досліджувати свої витоки, тенденції розвитку, можливості. Рефлексуюча

культура все більше посувається від свого нерозривного зв"язку з актуальністю до проблем усвідомлення основ людського буття. Таким чином, її внесок в актуальність вирізняється в тому, що вічні людські проблеми, які існують на задвірках сьогоденних пріоритетів, хоч і залишаються на задньому плані реального життя, але внаслідок більш міцного фундаменту здіймаються над ними, знецінюють їх. І це відбувається зовсім не автоматично. Сама актуальність "підставляється" під вічні людські проблеми, посуває перед історичним, її тішить причулення до вічного (історичного). Щоправда, усе це робиться з кривляннями, але таємне бажання "увійти в історію" простежується навіть в тому зневажливому тоні, з яким обтяжені актуальністю вершителі людських доль дивляться на класичну спадщину. Одначе зробити це можливо лише при виявленні в актуальному загальнолюдського. У наявності антиномічна ситуація: актуальне та історичне одночасно передбачають один одного, і якщо з боку актуального відзначається прагнення "змазати" риску поділу (як межу між скороминучим і історичним), то з боку історичного діє деякий фільтр, що не дозволяє актуальному вдертися до царства культурної спадщини. Співіснуючи, актуальна та історична культури суперничають ледве не у всіх питаннях.

Поблажливо дивлячись на класичну культурну спадщину, актуальність протиставляє їй, як тій, що втілює в собі апробовані стереотипи, свій авангардизм, можливість будь-якої миті "поступитися принципами", щоб задовольнити актуальні соціальні вимоги. Класичне ж, що допускається в світ актуального, фактом своєї присутності в актуальному ненастирливо подає себе як найбільш бажане майбутнє для актуального. Таке зіткнення актуального та історичного (побутового та буттєвого - за В.С. Біблером) - суть діалектики культури актуальної та культури історичної. Дане протистояння задовольняє обидві сторони. Так, у нормальній родині діти поблажливі до батьків, що втратили яскраві кольори в своєму індивідуальному бутті та мисленні, невиразно відчуваючи не такі вже далекі часи, коли це відбудеться і з ними.

У свою чергу, в екстравагантних та радикальних вчинках дітей батьки пізнають себе, не завжди бажаючи, щоправда, зізнаватися в цьому навіть собі. Тобто, актуальну культуру не слід розглядати як культуру "зняту", як той стан, який підводить риску під усією минулою культурою. Культура включає в се-

бе свою дійсну історію, яка розгортається та усвідомлюється по обидві сторони від свого сучасного стану – в минуле і в майбутнє.

Відмова принципу "зняття" в універсальності вже має місце в філософській літературі, щоправда в "сором'язливій формі". "Принцип зняття соціальним біологічного може застосовуватися тільки до суспільства, але не до людини, в якій соціальне аж ніяк не знімає біологічного"[1].

У розвиток цього питання можна додати , що класична культура (історична культура) вельми різноманітна, адже різноманітні ті соціальні критерії, які задавалися в ріалі історичні епохи. Так, із зовнішнього боку культура антична, що насичена естетизмом, не поєднується з розсудливо-позитивістською культурою Нового часу, хоча обидві вони репрезентують єдину людську культуру.

Культурна спадщина приходить до нас із глибин буття та свідомості скоріш за все усе ж таки на замовлення актуального, коли останнє перестає милуватися власною значністю або потрапляє у кризу. Можливо, що з цієї миті мислення починає активно аналізувати усі "за" й "проти" наявної культури, прискіпливо класифікуючи її зміст, відверто схиляючись у бік історичного. А.Швейцер пише: "Тільки те, що породжене мисленням і звернуте до мислення, може стати духовною силою для усього людства... Тільки за умовою постійного апелювання до мислячого світогляду можуть прокинутись усі духовні можливості людства"[2].

Досить невтішний висновок напрошується при обвальному захопленні культурою минулого (від історичних, культурологічних і філософських досліджень до псевдоісторичних опорядок з ризикованими історичними паралелями). Історичне починає ототожнюватися з побутовим, рефлексуюча функція культури перекручується соціальним апологетизмом ("Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек"). Майбутнє зображується розширеним процесом просторово-часового тиражування актуального. Широтою охоплювання компенсується втрата глибинних орієнтирів людського життя. У результаті діячі культури, які найбільш чутливо відчувають наступаючу стагнацію, повертаються назад

---

[1] Мировоззренческое содержание категорий и законов материалистической диалектики. – К., 1981. –С. 147.

[2] Швейцер А. Культура и этика. –М., 1973. –С. 82.

(по витоках національної культури) або в бік (до інших культур). Саме цим розривається зв"язок часів, у національну культуру вносяться чужорідні елементи. Культура піддається корозії і може, коли губить свою самобутність, асимілюватися з більш життєздатними культурами.

Характерним показником стагнації культури в Україні стає варваризація актуального, побутового. Знівечені телефони-автомати, розбиті шибки електропоїздів, понесьвані крісла автобусів, розлючені люди... Актуальною стає ситуація, описана колись М.Г.Помяловським: "Плюнути в обличчя товаришеві, вдарити його як завгодно, поцупатись було потребою його душі"[1]. Остаточним вироком звучать слова, що звинувачувати в цьому якісь зовнішні обставини дарма: "Культурний вандалізм, ведучий до руйнування культурних цінностей, притаманний людям, нездатним жити за нормами цивілізованого суспільства"[2].

Актуальна національна культура теж здатна жити та розвиватися тільки на стику культур, у діалозі як з культурами минулого, так і з культурами сучасного. Не замкненість кожної культури в собі, а вихід за свої межі актуалізує навіть інші культури, і за їх рахунок дана культура ("не вигадуючи велосипеда") вирішує переважно побутові проблеми. Це не тільки не образливо для іншої культури, але й може розглядатися як особливий засіб її буттєвого змісту. Взаємоспілкування культур в такому випадку веде до диференціації їх іманентного змісту та оголення змістожиттєвих джерел як однієї, так і іншої культур.

Проекція культури на особу приводить до її феноменологічного образу як буттєвого онтологізованого показника духовного світу цієї особи, частково залежного від буття особи, а частково перекриваючого це буття. Звідси друга частина культури - надособиста, хоча і зображена у формі соціальних стереотипів - це те, що залишається після біологічної смерті особи, що дає оптимум матеріалу допитливому розуму зазирнути за межі біологічного існування особи. Особисто культура і виникає як сума спроб відповісти на головні змістожиттєві питання: як будуть сприйняті в інших часах та інших культурах створені мною матеріальні та духовні цінності, чи вписуються мої радощі та

---

[1] Помяловський М.Г. Нариси бурси. -К., 1983. -С.11.

[2] Межуев В.М. Национальная культура и современная цивилизация // Освобождение духа. -М., 1991. -С.260.

кахи, надії та розчарування, думки та почуття в контекст людської історії? Факт відсторонення мого від мене виявляється на шляху від скороминучого до вічного. Здатність культури адресуватися людям різних часових епох говорить про її постійну агресивно-кореспондуючу функцію. Відсторонений твір подається закінченим і віддаленим, тут особа одержує своє нове буття як інобуття в межах людських пріоритетів і відношень.

Кристалізовані продукти культури проростають в актуальність, формуючи її (в принципі) за логікою соціокультурного розвитку людства. Отже, навіть актуальна культура (культура актуальності) функціонує в просторі різноманітних культур, які, до речі, знаходяться все-таки не в "знятому" вигляді, а в своїй особистій даності.

Історичний зв"язок часів реалізується в множині форм, які приймають відношення спадкоємності між культурами, з одного боку, що близькі між собою і сусідять хронологічно, а з другого – що розмежовані значними часовими інтервалами. Інваріантні характеристики в культурному розвитку обумовлені, як правило, не часовим чинником, а внутрішніми закономірностями процесу руху духовних форм. Тут, безперечно, виявляється органічна потреба свідомості, різнозначно прилучання всім її станам, в цілісному охопленні дійсності. На необхідність подібного розуміння історичних зв"язків звертав увагу Гегель. Він казав, що навіть "традиція не є нерухома статуя: вона живе і росте подібно могутньому потоку, який тим більше поширюється, чим далі віддаляється від свого витоку"[1].

Г.В.Плеханову належить думка, що визначна риса кожної культури полягає в притаманній їй специфіці зв"язку часів. Без знання "стану розуму", без знання духовної атмосфери тієї не залишаються провідні тенденції інтелектуального життя в попередні періоди. Одне з двох: люди "або йдуть слідами своїх попередників, розвиваючи їхні думки, пристосовуючи (актуалізуючи – А.З.) їх засоби і тільки дозволяючи собі "суперечити" з ними, або вони повстають проти старих ідей та засобів, вступають у протиріччя з ними"[2].

Засоби актуалізації культурних даностей визначаються як

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Соч. Т.9. М.; Л., 1936. – С.10.

[2] Плеханов Г.В. Избр. филос. произв.: В 5 т. Т.1. –М.,1955.– С.661.

пануючим типом культури, так і відповідною духовною атмосферою. Тому кожній епосі притаманні різні ступені сприйняття або відторгнення культурних форм. Але при цьому без процесу засвоєння культурної спадщини не обійтися. Реалізація наскрізної тенденції в спадкуванні культурних досягнень людства складає генеральну лінію послідовності в розвитку культури.

Риси актуальності, яким призначено щезнути, можуть зберігатися досить довго: тут спрацьовує складний (не завжди доступний дослідникові) механізм моральних норм і традицій. З іншого боку, загальнолюдський зміст культури переходить від однієї епохи до іншої зовсім не в формі звичайного запозичення. "Ніяка жива ідея не може залишатися протягом століть однаковою. Якщо вона жива, то існує і весь час народжується нове і нове її розуміння"[1].

Проблема усвідомлення культури може вирішуватися лише за умови, що кожний твір людини унікальний вже тільки через те, що він зупинив в собі час та зафіксував його саме - цій і ніякій іншій формі"[2].

Розвиток сучасних культурних контактів у різноманітних формах сприяє процесу відмови від ідеологічних стереотипів, і перш за все - від стереотипів ворогів. Такі контакти демонструють наявність загальних інтересів та прагнень у різних народів, дозволяють використовувати досягнення усієї світової культури в гуманітарних цілях, спільно вирішувати глобальні проблеми сучасності. На цьому шляху проблема актуалізації культурної спадщини знаходить практичне розв"язання.

В.В.Зінченко

ОБ"ЄКТИВНА СУТНІСТЬ ВІЛЬШОВИЦЬКОЇ ФАЛЬСИФІКАТОРСЬКОЇ ТЕЗИ ПРО "МОЛОДШОГО БРАТА" ТА ВІДСТАЛІСТЬ ЙОГО КУЛЬТУРИ

Не підлягає сумніву, що в галузі українознавства зокрема і громадсько-політичної думки взагалі одним з найважливіших завдань сьогодення є декомунізація історичного знання, звільнення історичної науки від криваво-хижих стереотипів класової

---

1 Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. -М., 1930. - С.285.

2 См.: Библер В.С. От наукоучения - к логике культуры. -М., 1991. - С.288-301.

боротьби, очищення її від гнітучих нашарувань більшовицьких фальсифікацій.

Історія духовної та матеріальної культури українського народу з давніх давен зазнавала фальсифікацій з боку польських та московських літописців, а пізніше російських істориків. Ще більшої шкоди їй було завдано більшовицькими ідеологами. Із встановленням комуністичного тоталітаризму фальсифікація історії набувала неминучого, закономірного характеру. Відтоді існувало три групи чинників та інших об"єктивних передумов її тотального спотворення.

Перша група об"єктивно витікала з доктринальної сутності більшовизму. Більшовизм є спотвореною системою поглядів та цінностей, що виникла з абсолютизації насильства як методу політичних, соціально-економічних та культурних перетворень. Він вбачав соціальний ідеал у загальній рівності. Її насильницьке досягнення викликало тотальне руйнування економіки, моральності, культури, уламки яких неминуче набували казарменого рис. У концентрованому вигляді політична сутність більшовизму містилася в ленінській дефініції диктатури пролетаріату як системи управління суспільством не за допомогою парламентських законів, а на основі принципів революційної доцільності, яку визначали вожді партії. Це було несумісно з демократією, а особливо з проголошеними раніше більшовиками гаслами свободи та людяності, і відразу ж викликало нечувану жорстокість режиму. Економічна сутність більшовизму полягала в тотальній націоналізації засобів виробництва в місті і на селі. Це позбавляло виробника будь-яких стимулів в продуктивної праці та ставило режим перед необхідністю застосування рабовласницько-феодальних методів примусу.

"Культурна" сутність більшовизму полягала в хибних тезах про класовість та партійність культури, про її розподіл на реакційну буржуазну та ідейно-єдино прогресивну, а в дійсності не існуючу пролетарську культуру. Втілення їх в життя виливалося у державно-політичний бандитизм та геноцид проти власного народу. У відповідь М.Горькому, який писав Леніну, що інтелігенція є мозком нації й її треба шанувати, останній заявив, що інтелігенція лише сама вважає себе мозком, а насправді вона є г...[1]

---

[1] Ленін В.І. Повне зібр. твор. -Т.51. - С.48.

Ще страшнішою була "моральна" сутність більшовизму. Вона полягала у визнанні моральним усього, що сприяє перемозі комунізму. Тут досить лише одного прикладу: на третьому з"їзді спілок молоді Ленін націковував сільських юнаків-комсомольців на рідних батьків та братів-селян, мотивував моральне право на знищення останніх, оскільки вони породжують капіталізм [1], а насправді - вирощують хліб та замість безкоштовної здачі режиму продають його споживачам.

Такий підхід до громадського устрою неминуче вимагав докорінного перегляду історії для доказу "закономірності" встановлення кривавого диктаторського режиму та ідеологічного виправдання його існування.

Друга група передумов спотворення історії витікала з того, що більшовики не виконали жодної з багатьох обіцянок, які щедро роздавали в масах з метою захоплення влади за всяку ціну. Обіцяний "мир народам" обернувся у братовбивчу громадянську війну, що вдвадцятеро збільшила обсяг людських жертв та економічного занепаду, "фабрики та заводи - робітникам" - у націоналізацію самого робітничого класу законами про загальну трудову повинність, "земля - селянам" - у проголошення останніх головним класовим ворогом режиму, соціальна справедливість - у масове убозтво трудящих при панування кирпючої партократії. Не виконали більшовики й обіцянки про забезпечення права націй на самовизначення. Замість рівності народів вони були заточені у велетенський ГУЛАГ. Залізом та кров"ю відбудовувалась імперія під новими гаслами. Найменші кроки до реалізації "права" на самоврядування жорстоко перетиналися під гаслами боротьби проти буржуазного націоналізму. Внаслідок були знищені мільйони творців та носіїв духовних цінностей, а з пам"яті народів вилучені могутні шари їхньої багатовікової культури.

В таких умовах проведення кривавo-репресивної політики з метою утримання більшовиками влади виявилось об"єктивно неминучим. У свою чергу ідеологічне обґрунтування такої політики об"єктивно і неминуче вимагало спотворення історії як дореволюційної доби, так і сьогодення. Головним завданням тут було створення та насадження образу ворога та фетишизація злидарства вкрай пограбованого народу з метою виправдання неспроможності усіх без винятку комуністичних експериментів. Хто не підко-

---

[1] Ленін В.І. Повне зібр. твор. -Т.41.-

рювався такому дресируванню, проголошувався ворогом і підлягав беззаперечному знищенню.

Третя група об"єктивних передумов спотворення історії виткає з претензії більшовизму на науковість, вірніше, з псевдонауковості як усього марксизму взагалі, так і більшовизму зокрема. Більшовики претендували на науковість і при докорінному перелицьовуванні історії в потрібному їм напрямку. Найчастіше для цього використовувалися звинувачення всіх несумісних з більшовизмом концепцій в ідеалізмі , суб"єктивізмі, безпартійності, буржуазності, націоналізмі тощо. Найпоширенішими к методами підгонки історії під більшовицьку колодку виявилися повне замовчування певних історичних фактів, явищ, джерел, імен, поглядів, концепцій, безцеремонне спотворення їх в разі неможливості повного замовчування, ігнорування певних чинників суспільного розвитку, безпідставне, часом безглузде, надання кожному явищу класового змісту та характеру, підведення під нього так званої економічної детермінованості, ретроспективний метод "обґрунтування", врешті-решт, підміна будь-якого аналізу голослівними пропагандистськими штампами.

За допомогою цих методів і була створена брехлива теза про "молодшого брата". У дійсності в ній нічого оригінального не містилося. Просто дореволюційно-імперський "малорос" був перетворений у "молодшого брата", що був нібито врятований братом старшим, а не закріпачений всіп за останнім деспотичним царатом. У короткій статті неможливо ґрунтовно розглянути всі методи фальсифікації за браком часу. Наведемо лише два приклади стосовно замовчування та підміни наукового аналізу пропагандистськими штампами. Візьмемо чайвідомі вузівські підручники з історії СРСР епохи феодалізму. Підручник для педагогічних інститутів під редакцією П.І.Кабанова та В.В.Мавродіна містить 610 сторінок. З них історії України належить лише 15. Університетський, для історичних факультетів, під редакцією М.В.Нечкіної нараховує 896 сторінок, історії ж України - лише 22. Отже, історії України присвячено менше двох з половиною відсотків тексту.

Що ж стосується пропагандистських штампів, то в підручниках для всіх ступенів навчання та навіть у спеціальних дослідженнях, присвячених визвольній війні 1648-1654 рр. та Переяславській Раді, замість доказів того, у що ж практично вилилось "врятування" "молодшого брата" старшим, цитувалися слова вождів

пролетаріату та уривки з офіціозних ювілейних постанов ЦК КПРС, що приймалися з нагоди 300 та 325-річчя згаданих подій. Переспівування таких цитувань і видавалося за науковий аналіз. Наприклад, найвиявливішими результатами "возз'єднання" України з Росією автори підручника під редакцією Кабанова та Мавродіна вважали: "Воссоединение Украины с Россией имело огромное прогрессивное значение для дальнейшего развития как украинского, так и русского народа. Русский и украинский народы вместе боролись против угнетателей, против крепостников и буржуазии, против царизма и капиталистического рабства, вместе со всеми народами СССР построили социализм и начали осуществлять постепенный переход от социализма к коммунизму"[1]. Звідси видно неприховану детермінованість диктатури пролетаріату, починаючи від Б.Хмельницького. В той же час свідомо замовчувалися факти добровільного союзництва двох рівноправних держав та порушення Москвою "Березневих статей" 1654 р., які навіть не згадувались, а суверенність України видавалася як щедрий дар молодшому брату деяких елементів козацького самоврядування.

Створена в минулі століття хибна концепція спадкоємності влади Московських правителів від Київської Русі була фундаментально закріплена більшовицькою концепцією про економічну, політичну та культурну детермінованість "возз'єднання" України з Росією. Становим хребтом фальсифікаторських конструкцій історії російсько-українських зв'язків від середини XVII ст. стала теза про "врятування" нібито більш розвинутою у всіх відношеннях Росією приреченого польськими феодалами на вірну загибель "молодшого брата" - українського народу. Саме більшим ступенем розвитку Росії в економічному, політичному та культурному відношенні мотивувалась детермінованість возз'єднання "молодшого брата" зі старшим. А детермінованість ця виводилася з наявності в Росії та відсутності в Україні самостійної державності. Одночасно всяк вихвалявся процес створення Московської державності під час татаро-монгольського ігa та замовчувалося історія руcько-литовської державності, особливо її значення у розвитку українського народу.

Це диктувалось імперськими міркуваннями і тим, що більшовицька концепція детермінованості "возз'єднання" не витримує критики. За об'єктивними тенденціями, відповідно до змісту та далекосяжних наслідків економічний, політичний та культурний

---

[1] История СССР. Ч.I. -М., 1978. - С.456.

розвиток Росії й України від середини XIII ст. йшов у принципово протилежних напрямках. Історично людське суспільство та його первинна структура у вигляді первісної общини мали дві тенденції розвитку, які і привели врешті-решт до двох типів громадських структур - демократичного та тоталітарного. В общині європейського типу людина в першу чергу була власником певного наділу землі. Тому економічна роль держави тут була незначною. Пріоритетним тут було право власності, а влада - вторинною, похідною від власності. Правова система, яка виникла у Західній Європі на основі римського права, захищаючи економічні інтереси власника, створювала умови для розвитку ідей, принципів та інститутів громадянського суспільства.

Азіатська община, навпаки, розвивалася, поглинаючи людину, яка не була безпосереднім власником землі та засобів виробництва. Тут перш за все колективна власність первісної общини перетворюється у державну, що і приводить до виникнення східної деспотії. Система юридичних норм, яка тут виникає, спрямована на врегулювання відносин між індивідумом та державою, виходячи з пріоритетних цінностей останньої.

Росія, яка знаходилася географічно на стику Європи та Азії, поєднувала обидві тенденції. З одного боку, європейський характер первіснослов"янської общини, певна ступінь децентралізації влади у вигляді феодальної роздрібленості країни, наявність незалежних князів та боярства, вічеві традиції виявилися сприятливими умовами для еволюції Росії в напрямку виникнення та розвитку елементів і структур громадянського суспільства.

З другого боку, 240-річне панування Орди, яке прищепило Росії "азіатські типи" відношень, спричинило виникнення сильного центру в особі Московського князівства, східнодеспотичної системи державності, державної власності на землю і небаченого по жорстокості кріпацтва. Формування східної деспотії було в основному закінчено встановленням у XVI ст. автократії Івана Грозного, який ліквідував незалежне боярство, що було абсолютним власником землі і виступало за товарно-грошові відносини та вільну найману працю. Таким чином, в Росії історично приватна власність на землю у селянства, на відміну від західноєвропейського, була відсутня. Все це разом свідчило про "азіатизацію" Росії, яка обумовила її різке відставання від досягнень західної цивілізації. Саме це пізніше змусило Петра Першого "рубати вікно в Європу", хоча об"єктивно він

ще ширше розчинив двері до Азії, закінчивши формування східнодеспотичної державності й імперії.

В Україні ж, навпаки, у XIV-XVII ст. відбувався процес її "європеїзації". "Тим часом як Московщина далі жила спадщиною Київської держави, - говорив з цього приводу М.С.Грушевський, - все більше розмішуючи її елементами фінськими, татарськими, монгольськими, - Західна Україна, в котрій з XIII ст. зосередилося українське життя, входить вповні в круг західноєвропейського життя... Се почалось ще з галицько-волинських князів, далі скріплюється й росте з переходом сих земель під власть Польщі... Таким чином зв"язана тісно і безпосередньо з Західною Європою..., Україна перейшла, з деяким тільки опізненням, добу італійсько-німецького відродження (ренесансу), німецької реформації... Тим чином як Московщина все більш розгублювала спадщину, одержану від Київської держави, і все глибше поринала в східних впливах, Україна жила одним життям, одними ідеями з Заходом. У нього черпала культурні засоби, у нього брала взірці для своєї культури"[1].

Про європеїзацію України перш за все свідчило розповсюдження на її території Магдебурзького права, яке передбачало міське самоврядування, визначало порядок обрання міських властей, їхні функції, основні норми кримінального та громадянського права, правила судовиробництва, оподаткування, діяльності купецьких об"єднань, порядок торгівлі тощо. Воно значно впливало і на розвиток та характер феодальних відносин. Кожен вільний житель міста міг купити землю. Тому нерідко представники міської знаті були великими землевласниками.

Саме страх перед виявленням цих протилежних тенденцій розвитку України та Росії змушував більшовицьких доктринерів замовчувати навіть погляди на цю проблему своєї ікони - пані в К.Маркса та Ф.Енгельса. Вони говорили з цього приводу: "Общинна власність існувала всюди у Західній Європі, в ході суспільного прогресу вона всюди зникла... У Західній Європі, включаючи сюди Польщу і Малоросію, ця общинна власність перетворилася на певному ступені суспільного розвитку, в окови, в гальмо сільськогосподарського виробництва і була мало-помалу усунена. Навпаки, у Великоросії (тобто власне Росії) вона збереглася до цього часу, доводячи тим самим, що сільськогосподарське виробництво і відповідні йому суспільні відносини тут ще дуже нероз-

[1] Грушевський М.Хто такі українці і чого вони хочуть.-К., 1991.-С.142.

винені... Не тільки російська держава взагалі, а й її специфічна форма, царський деспотизм... є необхідним і логічним продуктом російських суспільних умов... ця еволюція була викликана... політичною долею, пережитою Росією з часів монгольського нашестя"[1]. Про загальне значення західноєвропейської общини Маркс писав, що вона "стала протягом усіх середніх віків єдиним вогнищем свободи і народного життя"[2].

Ідеї реформації, гуманізму, ренесансу викликали в Україні культурно-національне відродження, справили рішучий вплив на розвиток, зміст, характер та спрямованість української освіти, філософської та громадсько-політичної думки. Стають відомими передові наукові ідеї (вчення Коперника, філософія Декарта, праці великих анатомів Везалія і Гервея, мистецтво епохи Відродження). Інтенсивно розвивалась письменність в Україні. Абсурдно стверджувати, що ополячення та покатоличення українців проводилися лише за допомогою меча та вогню. Саме з цією метою в Україні вже наприкінці XУ - на початку XУІ ст. поляками було створено чимало єзуїтських шкіл з латинською та польською мовами навчання. На противагу їм вже в XУІ ст. в Україні виникла широка мережа церковно-монастирських та світських братських шкіл. Тут навчалися діти і бідних батьків та навіть сироти. Навчання йшло рідною мовою, вивчалися також грецька, латинська, польська мови. Це давало учням знання, необхідні для боротьби проти ополячення. Нарешті, засновані у 1578 р. Острозька середня школа з елементами вищої освіти та у 1615 р. Київська колегія стали родоначальницями першої у Східній Європі Києво-Могилянської академії.

У ході впертої ідеологічної боротьби та розповсюдження письменності виникла потреба у друкованій книзі. Історія книгодруку також була сфальсифікована більшовицькими ідеологами. В ювілейному академічному виданні "400 лет русского книгопечатания" стверджувалося, що "культурный толчок дан был из Москвы ее великим сыном Иваном Федоровым. Мы вправе поэтому рассматривать книгопечатание конца XУІ в. на землях главным образом украинских, как продолжение, как ветвь ствола русской культуры"[3].

---

[1] Маркс К., Енгельс Ф. Твори. -Т.18. -С.388-399.
[2] Маркс К., Енгельс Ф. Твори. -Т.19. -С.521-522.
[3] 400 лет русского книгопечатания. -М., 1964. -С.30.

При цьому замовчувалися факти, що перші книги російською мовою вийшли за межами Московської держави: у Кракові в 1491 р. (Швайпольт Феоль та Рудольф Берендорф), у Празі та Вільно в 1517 та 1525 роках (Георгій Скорина). Це по-перше. По-друге ж, чи логічна втеча Федорова з осередку могутнішої культури у чужі, відсталі землі? Він стверджував, що з Московії його прогнали заздрість, злостивість та наклепи, а друкарню його спалено. По-третє, друкарська робота в Москві була відновлена лише у 1615 р. До кінця XVII ст. книгодрук Московської держави був лише в чотирьох пунктах: Москві, Олександрівській слободі, Нижньому Новгороді та Іверському монастирі. Протягом усього XVII ст. тут було надруковано лише сім світських книг, бо такі видання переслідувалися. У Москві в 1691 р., тобто вже наприкінці XVII ст., було страчено за єресь, а в дійсності за спроби розповсюдження досягнень європейської культури, друкаря Сильвестра Матвєєва.

В Україні ж спостерігалась інша картина. У зазначений час тут діяло 40 друкарень, до того ж не офіційно-державних, як у Московії. Тут були друкарні "осідлі" і "мандрівні" (пересувні). Найвідоміші з них – Стрятинська, Унівська, Почаївська, Кременецька, Чернігівська, Новгород-Сіверська, Острозька (Волинські Афіни), у Крилосі, Рохманові, Угорцях, Четвертні, Луцьку, Чернім та ін. У них друкувалися книги богословські, полемічні, белетристичні, навчальні тощо. Саме тому українська книга користувалася доброю славою і поза межами вітчизни: у Московії, Молдавії, Білорусії, Румунії.

Розповсюдження у Московії української книги здійснило великий вплив на розвиток культури Московської держави напередодні петровських реформ, створило передумови для їх проведення. Втілення реформаторських задумів в життя Петро проводив безпосередньо за допомогою багатьох українців, які були з ціллю к метою переселені до Москви. В першу чергу, тут потрібно назвати Онисима Радишевського, Симеона Полоцького, Єпіфанія Славинецького, Стефана Яворського, Дмитра Туптала (Ростовського), енергійного пропагандиста знання, освіти, книги Феофана Прокоповича та інших авторів і знавців книги.

Розвиток живопису та архітектури також йшов у напрямку з України до Росії. Вершиною розвитку громадсько-політичної думки в Україні стала написана у 1710 р. Конституція Пилипа Орлика, яка за багато років до Вольтера та Монтеск'є не лише вису-

нула ідею про розподіл законодавчої, виконавчої та судової влади, але й передбачала її практичне втілення у конкретні структури державного устрою козацької республіки. В той час, як у власне Росії закінчувався процес формування імперії східнодеспотичного типу, в Україні, навпаки, були розроблені ідеї створення правової держави, лише часткове втілення в життя яких почалося на Заході після французької та американської революцій кінця XVIII ст. Ідея створення козацької республіки, що розлилася, за висловом того ж пана Маркса, у всіх землях Малоросії, завдавала цезарату не меншого жаху, ніж практика Омеляна Пугачова. Адже не випадково Запорізька Січ була остаточно зруйнована у тому ж 1775 р., коли був розгромлений Пугачов.

Таким чином, більшовицька імперсько-пропагандистська теза про врятування "молодшого брата", відсталість його культури та детермінованість "возз"єднання" не витримує не лише реально-фактологічної критики, а й критики з позицій самого ж марксизму - родоначальника детермінованості усіх її напрямків.

Волею історії сталося так, що вже немає "молодшого брата". Саме тому особливості, закономірності та найважливіші методи більшовицьких фальсифікацій пам"яті народу необхідно усвідомити історикам-дослідникам, популяризаторам історичного знання, вчителям, викладачам, діячам культури, мистецтва тощо. Очищення історії українського народу від гнітючих нашарувань більшовицьких фальсифікацій є однією з незаперечних умов збереження та оновлення його пам"яті, якомога швидшого відродження його матеріальної й духовної культури та приєднання до гурту цивілізованих країн.

І.С.Плахтій, С.В.Шефель

ПОЛІТИКА РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ НА ХАРКІВЩИНІ В 1919-1920 рр.

Проблеми освіти і культури на Харківщині в період громадянської війни в історичній літературі дотепер розглядалися фрагментарно й заідеологізовано. Вирішальна роль у цій справі відводилася КП(б)У. Враховуючи цю обставину, дослідникам цієї теми тепер належить дати дійсну оцінку умов, які впливали в той час на стан культури.

Органи радянської влади надавали великого значення культурно-освітній роботі в масах. Для її організації і керівництва в Україні в січні 1919 р. було створено Наркомос на чолі з В.П.Затонським.

при місцевих ревкомах і Радах – відділи освіти. Рішенням Наркомосу УРСР скасовувалася плата за навчання в навчальних закладах, у школах вводилося вивчення української мови, історії та географії України.

Уряд УРСР, ревкоми і Ради почали проводити націоналізацію книжкових багатств. Так, згідно з постановою Харківської Ради від 11 січня 1919 р. була націоналізована вся книжкова справа, заборонялися продаж книг і вивіз їх за межі міста без дозволу відділу освіти[1]. Але подібні заходи міськради не давали позитивних результатів трудящим масам. Справа в тому, що вся література приватних книжкових магазинів звозилася на склади, там фільтрувалася представниками більшовиків, частина її вилучалася і не доходила до населення міста. На підставі так званого "класового підходу" відділ освіти Харківської Ради в основному комплектував книжкові магазини і бібліотеки "однопартійною" комуністичною літературою. 8 березня того ж року виконком Іванівської райради м.Харкова вирішив передати бібліотеку маєтку Рейнеке робітничому клубу ім.Т.Г.Шевченка[2].

Органи радянської влади вживали заходи щодо збереження творів мистецтва, культури. І квітня 1919 р. Раднарком УРСР ухвалив декрет про охорону історичних пам"яток і предметів мистецтва[3]. На основі декретів Уряду УРСР місцевим Радам надавалося право оголошувати твори мистецтва надбанням народу. Керуючись цим, відділ освіти Харківської Ради на початку лютого 1919 р. запропонував місцевим Радам здійснювати заходи щодо охорони художніх цінностей, залишених в маєтках[4]. Згідно з рішенням художнього підвідділу цього ж відділу Ради твори живопису, скульптури оголошувалися власністю народу[5]. За прикладом Харківської Ради діяли ревкоми і Ради інших міст УРСР[6]. Вони робили все можливе щодо врятування та збереження культурних цінностей, господарем

---

1 Сборник постановлений и распоряжений Харьковского Совета рабочих депутатов со 2 января по 10 февраля 1919г.–Х.,1919.–С.11.

2 Харк. облдержархів.–Ф.Р–181.Оп.1.Спр.21.–Арк.6.

3 Культурне будівництво в Українській РСР.1917–1927: Зб.док. і матеріалів. –К.,1979. – С.92–94.

4 Сборник постановлений и распоряжений Харьковского Совета...–С.12.

5 Там же. –С.12–13.

6 Донецкая коммуна. –1919. –2 берез.; Известия Полтавского Совета рабочих депутатов. –1919. –6 берез.

яких став народ.

Наркомос УРСР І лютого 1919 р. видав тимчасове положення "Про середню школу"[1]. Для керівництва школами створювалися педагогічні ради, до складу яких входили вчителі, учні, представники місцевих Рад.

Значну роль у налагодженні роботи шкіл у губернії і республіці відіграв відділ освіти Харківської Ради робітничих депутатів, який розпочав свою роботу в січні 1919 р. Апарат Наркомосу УРСР ще не був повністю сформований, тому відділ сам розробляв інструкції і програми для шкіл. Ними користувалися інші Ради УРСР. Газета "Известия" повідомляла, що відділом освіти Харківської Ради складено план реорганізації народної освіти в губернії і всієї України. Реорганізація школи передбачалася такою, як в РРФСР, а саме – створення єдиної трудової школи[2]. Усі початкові й середні загальноосвітні школи, гімназії й ліцеї перетворювалися на стандартні державні установи з семирічним строком навчання, в яких діти могли здобути лише мінімум знань. За всієї демократичності такої реорганізації якість загальної освіти різко впала. 5 лютого того ж року колегія відділу освіти затвердила інструкцію про діяльність відділів освіти повітових і волосних Рад, а 20 лютого видала положення про організацію районних відділів освіти м.Харкова[3]. Ради інших міст, які в лютому 1919 р. були ще в стадії організації, використали структуру й досвід роботи відділу освіти Харківської Ради. Так, на початку лютого 1919 р. завідуючий відділом освіти Катеринославської Ради приїздив до Харкова для ознайомлення з роботою відділу освіти[4], перейняли досвід також Полтава, Одеса та інші міста.

Для налагодження роботи шкіл міста виконком Ради виділив відділу освіти аванс у розмірі 200 тис. крб.. Питання перебудови шкіл, забезпечення їх паливом, обладнанням розглядалися на засіданнях президії виконкому і пленумах Ради. До початку червня

---

[1] Культурне будівництво в Українській РСР...-К.,1979. -С.74.

[2] Известия Временного Рабоче-Крестьянского правительства Украины и Харьковского Совета рабочих депутатов.-1919.-4 берез.

[3] Там же. - 22 берез.

[4] Известия Екатеринославского Совета рабочих и красноармейских депутатов. - 1919. - 7 лютого.

1919 р. звіти про роботу цього відділу Харківська Рада слухала II раз в.

У лютому 1919 р. у ведення відділу перейшли всі навчальні заклади міста. У першу чергу відділ був зайнятий складанням навчальних програм. Протягом лютого-березня в школах були створені педагогічні ради, до складу яких увійшли представники Рад. Так, 21 березня 1919 р. виконком Іванівської Ради вирішив надати представництво в шкільних радах району членам колегії відділу освіти[1]. Усі інститути позашкільної освіти, як, наприклад, народні будинки, книжкові магазини, використовувалися для потреб трудящих.

Складовою частиною формування Радами системи народної освіти були робітничі школи. Наприкінці березня 1919 р. у Харкові розпочала свою роботу перша робітнича школа при Раді робітничих депутатів з безкоштовним навчанням для трудящих. До неї приймалися робітники за рекомендаціями політичних партій, а також за посвідченнями членів профспілок. Крім того, функціонували школи при фабзавкомах. У середині березня їх нараховувалося дванадцять[2]. Звичайно, цього було мало.

Створення нової школи затруднювалося відсутністю досвіду з її будівництва, не вистачало вчителів, коштів, шкільного обладнання, підручників. Велику допомогу в цій справі надавала Радянська Росія. Так, ще у січні 1919 р. до Харкова прибули три вагони літератури з Петрограда й один - з Москви. Центральне аген.ство з розповсюдження видань при уряді УРСР виділило літературному відділу Харківської Ради 33,5 тис. пр.мірників різних видань, одержаних з Росії[3]. 17 квітня 1919 р. Наркомос РРФСР виділив для шкіл губернському відділу освіти підручники, наочні посібники і літературу на суму І млн.300 тис. крб.[4]

Одночасно з організацією шкільної освіти органи радянської влади проводили культурно-освітню й агітаційно-масову роботу серед трудящих. Діяльність театрів, клубів, бібліотек була поставлена на службу народові.

---

[1] Харк.облдержархів.-Ф.Р-181. Оп.І. Спр.21. -Арк.12.

[2] Комунар. -1919. - 20 берез.

[3] Нариси історії Харківської обласної партійної організації. - Х., 1970. - С.275.

[4] Саженюк С.Н. Співробітництво російського і українського народів у радянському будівництві в 1919 р.//Укр.іст.журн.-1958.- № 5. - С.147.

На початку лютого 1919 р. позашкільний відділ Харківської Ради розпочав роботу з створення шкіл і клубів при заводах і в районах, давав їм кошти. Тільки для організації 10 шкільних клубів було виділено 75 тис.крб. Клубна секція позашкільного підвідділу освіти закликала робітників Харкова створювати свої пролетарські клуби, які "...повинні стати не тільки місцями для розумного і практичного дозвілля, а й майстернями культури і виховання соціалістичного світогляду"[1]. Вже на початку лютого 1919 р. у Лютінському районі було відкрито робітничий клуб, який щоденно відвідувала значна кількість трудящих[2]. У травні цього ж року в Харкові функціонували 16 робітничих клубів, в яких трудящі підвищували свій загальноосвітній рівень.

Вплив на трудящих органи радянської влади, різні політичні партії здійснювали й за допомогою видавничої справи - газет, журналів, книг. Літературний відділ Харківської Ради робітничих депутатів керував всією видавничою справою, забезпечуваючи книгами, газетами трудящих губернії. Видавництво виконкому Ради за першу половину 1919 р. видало такі твори, документи й матеріали: М.Подвойський "Дайте хліб революції", "Тимчасове положення про волосні та сільські комбіди" та інші. Літературу, яку видавала Харківська Рада, розповсюджували по всій Україні, частково безкоштовно. "У нашій місцевості дуже потрібна культурно-освітня діяльність, тим більше, що вона довгий час була окупована нім..цями й гайдамаками", - писали у "Правду" селяни Куп"янської волості[3]. 15 квітня губвиконком вирішив збільшити тираж "Известий Харьковского Совета и губисполкома" до 60 тис.примірників, а "Коммунара" - до 30 тисяч[4].

Видання літератури було одним з головних засобів впливу органів радянської влади на маси, тому державні і різномасштабні політичні партії приділяли цій справі велику увагу.

Таким чином, у першій половині 1919 р. Харківська Рада досягла певних успіхів у галузі освіти і культури. Вона розробила план реорганізації народної освіти для губернії і всієї України, проводила роботу з створення єдиної трудової школи. Та

---

[1] Известия Временного Рабоче-Крестьянского правительства Украины. - 1919. - 19 лютого.

[2] Комуніст . - 1919. - 11 берез.

[3] Правда. - 1919. - 20 лютого.

[4] ЦДАЖР України. - Ф.5. Оп.1. Спр.17. - Арк.51.

шкода: ця діяльність Ради підпорядковувалася примітивному "класовому підходу" більшовицьких кадрів її апарату, згубно впливала на освіту й культуру.

Досвід Харківської Ради, набутий в галузі культури за першу половину 1919 р., був використаний в кінці 1919 – на початку 1920 р., коли радянська влада в Україні і губернії була відновлена остаточно.

Наступ на неписьменність і темряву народу розгорнувся в Україні в кінці 1919 р. – на початку 1920 р. після розгрому Денікіна. Харківський губ виконком і міська Рада почали одними з перших.

Вже в лютому-березні 1920 р. при робітничих клубах на підприємствах ХПЗ, ВЕК, Гельферіх-Саде та інших з"явилися перші загальноосвітні курси. У районах міста було створено гуртки і школи з ліквідації неписьменності. У березні 1920 р. було створено спеціальні курси з підготовки інструкторів для роботи з дорослими в народних будинках. До літа 1920 р. було відкрито 10 шкіл з ліквідації неписьменності серед дорослих робітників, в яких навчалося до 600 чоловік[1]. Крім цього, працювали 14 шкіл-клубів робітничої молоді, де навчалося 1500 юнаків 14–18 років. Пор.д із загальноосвітніми дисциплінами, проводилися заняття з музики, живопису Швидко зростала кількість шкіл з ліквідації неписьменності на селі. Так, у квітні 1920 р. в губернії діяли 25 шкіл для дорослих. Поряд з цим, в населені пункти губернії було надіслано кілька загонів для роботи з ліквідації неписьменності серед дорослих селян[2].

За неповними даними, в Харківській губернії в першу половину 1920 р. працювало понад 200 шкіл і курсів для навчання неписьменних робітників та селян[3]. І це були лише перші кроки на шляху розв"язання цієї проблеми. Слід згадати, що навіть у роки громадянської війни письменність населення губернії зросла на 8,6 %, зокрема, серед жінок – більш ніж удвічі (з 11,2 % – у дореволюційний час до 26,5% – наприкінці громадянської війни[4].

---

1 Харк.облдержархів. -Ф.Р-203. Оп.І. Спр.119. – Арк.12.

2 Комунїст. – 1919. – І квіт.

3 ЦДАЖР України. -Ф.166. Оп.І. Спр.936. -Арк.106.

4 Харківщина в цифрах і фактах: До десятих роковин Жовтневої революції. – Х., 1927. – С.68.

Поряд з організацією навчання дорослих уряд Радянської України приділяв велику увагу створенню нової, радянської школи. У визначений період Ради почали формувати ланку семирічних трудових шкіл, після закінчення яких молодь мала можливість продовжувати навчання у середніх професійних навчальних закладах. 15 липня 1920 р. Наркомос УРСР видав, зокрема, постанову "Про проведення в життя семирічної єдиної трудової школи", згідно з якою існуюча освітня система реорганізовувалася в семирічну школу[1]. Проте на цьому шляху виявилося багато труднощів, серед яких найскладнішими були відсутність приміщень, які б підходили для цієї справи, та гострий дефіцит викладацьких кадрів. До цих проблем взимку додавалося питання паливних ресурсів для шкіл. Отже, перед Радами в ці роки гостро постало питання зміцнення матеріальної бази закладів освіти та культури, які треба було вирішувати негайно.

Відновлення культурно-освітньої діяльності усіх ланок зруйнованої на деякий час системи органів радянської влади в Україні проходило відразу після звільнення її території від денікінців. Керуючись декретами уряду УРСР, ревкоми, Ради брали у своє ведення школи, вузи, театри, бібліотеки. Зокрема, відділ освіти Харківського губвиконкому розпочав роботу після визволення Харкова від військ Денікіна 19 грудня 1919 р. При ньому було створено шкільний, дошкільний і художній підвідділи[2]. У свою чергу, розгортаючи діяльність, шкільний підвідділ на початку 1920 р. ліквідував колишній навчальний округ і шкільні підвідділи міської управи та прийняв їх справи і майно. Директори шкіл звільнялися зі своїх посад. Усіма справами в школах почали керувати відновлені шкільні ради[3]. Але внаслідок відсутності палива, а також епідемії тифу відразу розпочати заняття не було можливості, їх було відкладено до 15 березня 1920 р.[4]

Щоб поліпшити матеріальне становище працівників освіти, губревком у січні 1920 р. надав вчителям одноразову допомогу в розмірі 1500 крб. кожному. Допомога надавалася тільки тим викладачам, які виконували службові обов'язки до звільнення Харко-

---

1 Культурне будівництво в Українській РСР. -С.148-149.
2 Харк. облдержархів. -Ф.Р-203. Оп.І. Спр.119. -Арк.61.
3 Там же. - Арк.71.
4 ЦДАКР України. -Ф.166. Оп.І. Спр.153. -Арк.58.

ва і залишилися працювати в школах[1]. А вже 22 червня Раднарком УРСР ухвалив рішення щодо підвищення зарплати викладачам шкіл та постачання їх продуктами харчування[2]. Поряд з цим губвиконком і місцеві органи радянської влади вирішували дуже складне питання фінансування шкільних установ. Зокрема, на Харківщині знайшли можливим виділити відділу освіти Ради І млн. крб.[3]

З березня 1920 р. відновили роботу 106 початкових та 78 середніх шкіл Харкова[4]. У зв"язку з тим, що не вистачало приміщень, заняття проводили в дві і навіть у три зміни. З великими труднощами вирішувалося питання про харчування учнів. Шкільний підвідділ Харківського губвиконкому взяв на себе організацію харчування 75 % учнів шкільної мережі губернії, тобто 28,7 тис. чоловік[5].

Проблема кадрів викладачів теж вирішувалася важко. Зокрема, у школах було створено майстерні і курси підготовки викладачів для них. Поряд з цим, проводилася робота щодо залучення "старих" вчительських кадрів до навчального процесу. Але в цій справі мали місце елементи бюрократизму з боку керівництва відділів освіти губвиконкомів, що значною мірою пояснювалося набутим керівними радянськими кадрами синдромом недовір"я до "старої" інтелігенції та деформованим так званим "класовим підходом" їхнім світоглядом. У 1919--1920 рр. кандидатура кожного вчителя розглядалася та затверджувалася на рівні президії губвиконкому[6]. Проте поступово загострення проблеми підготовки кваліфікованих викладацьких кадрів сприяло "лібералізації" режиму жорсткої централізації щодо залучення кадрів старої вчительської інтелігенції до роботи в навчальних закладах України. Обраний курс на збільшення кількісних показників в освіті, хоча б за рахунок зниження якості навчання, призводив до того, що викладачами часто ставали зовсім випадкові люди. Проте радянська влада вважала за необхідне повною мірою використати висококва-

---

1 Харк. облдержархів. -Ф.Р-202. Оп.І. Спр.28. - Арк.13.
2 Розвиток української культури за роки радянської влади. -К., 1967. - С.29.
3 Харк облдержархів. -Ф.Р-203. Оп.І. Спр.119. -Арк.22.
4 ЦДАЖР України. - Ф.166. Оп.І. Спр.153. - Арк.58.
5 Харк. облдержархів. -Ф.Р-203. Оп. І. Спр.119. -Арк.122.
6 Там же. - Арк.171.

ліфіковані кадри дореволюційних установ, завбачливо затаврувавши їх як "буржуазних спеціалістів". У будь-який час таких людей можна було ізолювати від суспільства як носіїв чужої ідеології, але їм створювали кращі, ніж іншим, матеріальні та побутові умови.

Питання підготовки вчительських кадрів розглядалися губвідділом освіти неодноразово на його засіданнях, а також на зборах та конференціях вчителів. Так, 20 лютого 1920 р. губвідділ освіти вирішив організувати секцію підготовки працівників трудової школи на чолі з членом колегії А.М.Хоперським[1]. Після І Всеукраїнської наради з освіти (1920, березень) у Харкові було проведено конференції та збори вчителів з обговоренням завдань радянської школи в Україні. І вже у 1920 р. було створено декілька нових шкільних програм, здійснено перегляд навчальних посібників. Восени 1920 р. завдяки піклуванню Харківської Ради було вирішено і таке злободенне на той час питання, як постачання учнів взуттям та мануфактурою. Зокрема, було виділено школярам Харкова декілька тисяч пар взуття і 50 тис. аршин мануфактури[2].

У результаті заходів, проведених губвиконкомом і Харківською радою в 1920 р., частина дітей була охоплена різними формами виховання та навчання. Якщо в кінці лютого 1918 р. у Харкові функціонувало 25 гімназій і реальних училищ, в яких нараховувалося близько 2 тисяч учнів[3], то до літа 1920 р. на 100 тис. дітей віком з 4 до 14 років було охоплено школами та іншими дитячими установами 30310 чоловік, тобто 30 % згаданого контингенту[4].

Розгортанню просвітницької роботи серед трудящих губернії сприяла діяльність інструкторсько-агітаційної колегії губвиконкому та Харківської Ради. Члени колегії - депутати Харківської Ради проводили сходи трудящих, де читалися різноманітні лекції. Слід зауважити: багато лекцій носило відверто агітаційний характер на підставі так званого "класового підходу", що, звичайно, звужувало світогляд слухачів. Між іншим, в цей час набувала сили робота з впровадження так званих хат-читалень, які теж

---

1 Харк. облдержархів. -Ф.Р-203. Оп.І. Спр.119. -Арк.122.
2 Харк. міськдержархів.-Ф.Р-І. Оп.22. Спр.8. -Арк.25,95-96.
3 Донецкий пролетарий. — 1918. - 23 лютого.
4 Второе Всеукраинское совещание по просвещению.-Х.,1920.-С.24.

насичувалися "однопартійною" комуністичною літературою та періодичними виданнями.

З ініціативи працівників губернського та повітових відділів освіти були відроджені мережі громадських бібліотек, відкриті нові бібліотеки та клуби, інші культурно-освітні установи. Тільки у Харкові, наприклад, було відновлено в 1920 р. роботу громадської бібліотеки на 10 тис. читачів та відкрито 8 нових бібліотек[1]. Проте діяльність бібліотек, клубів як слід не впливала на покращення змісту їх роботи, бо через той сумнозвісний "класовий підхід" виключалася можливість зробити повноцінні духовні скарби надбанням трудящих.

Свідченням ідеологічної однобокості у формуванні духовного світу населення губернії були факти діяльності культурно-освітніх установ Зміївського, Вовчанського, Чугуївського та Богодухівського повітів[2]. Не може бути сумнівів, що подібні деформації мали місце на той час в діяльності всіх 105 клубів, 611 бібліотек, 43 хат-читалень, 64 шкіл для дорослих та 21 театру, які функціонували в Харківській губернії наприкінці літа 1920 р.[3] І це пояснюється і дойним впливом керівних кадрів цих закладів, які, за винятком деяких осіб, були причетні до партії більшовиків України, статут якої вимагав тільки "класового підходу".

Таким чином, у 1919-1920 рр. органи радянської влади Харкова і губернії досягли певних успіхів у галузі освіти й культури. Можливості для культурного будівництва надзвичайно обмежувалися умовами громадянської війни. І все-таки було започатковано прискорене відкриття загальноосвітніх шкіл з обов'язковим викладанням історії та географії України, побудову культурно-освітніх закладів різного типу.

Але збільшення кількісних показників в освіті призводило до зниження якості навчання.

Перетворенням в галузі освіти й культури завжди більшовицький принцип "класового підходу" з його непередбаченими деформуючими наслідками в духовному житті громадян України.

---

1 Харк. облдержархів. -Ф.Р-203. Оп.І. Спр.119. -Арк.125.

2 Харьковщина в период гражданской войны. - Х., 1979. -С.253; Харк. облдержархів. -Ф.Р-203. Оп.І. Спр.111. -Арк.7, 9, 25.

3 ЦДАЖР України. -Ф.166. - Оп.І. Спр.936. - Арк.134.

В.М.Шейко

ІНТЕЛІГЕНЦІЯ УКРАЇНИ ПІД ЧАС ГОЛОДОМОРУ НА ПОЧАТКУ 20-х рр.

Україна на початку 20-х рр. після імперіалістичної та громадянської воєн знаходилась у надто тяжкому становищі. На початку 1921 р. продукція важкої індустрії зменшилася порівняно з 1913 р. у вісім разів і складала лише 12 % довоєнного рівня, видобуток вугілля – 22 %, посівна площа скоротилася на 20 %. До того ж посуха, яка охопила значну частину України, погіршала становище. Врожай пшениці досяг лише 25 % довоєнного. У республіці почалися голод, епідемії, загальне зубожіння[1]. Труднощі економічні доповнювалися гострою політичною боротьбою різноманітних угрупувань інтелігенції та прошарків населення.

У найбільш незахищеному стані опинилась інтелігенція. Вчителі по декілька місяців не отримували заробітної плати. Навіть академіки як, наприклад, свідчив віце-президент Всеукраїнської Академії наук (ВУАН) А.Ю.Кримський, "по десять місяців не отримували зарплатні"[2].

У деяких губерніях Півдня України в 1921-1922 рр. нараховувалися тисячі голодуючих вчителів. В одній тільки Запорізькій губернії голодомор охопив близько 1000 вчителів, а в п"яти південних губерніях – до 4000. Вчительство вимирало цілими сім"ями. В Очакові, наприклад, під час голодомору померло 7 вчителів, в Бориславській волості із 22 учителів померло 8. Взимку 1921-1922 рр. по Катеринославській губернії було зареєстровано 20 голодних смертей вчителів, в Мелітопольському повіті – 12, Гуляй-Польському – 7 і т.ін.

Основна маса шкіл після громадянської війни залишалася зруйнованою. Школи стояли без скла, палива, освітлення. В таких умовах загін учительства різко дискваліфікувався та скорочувався – частина вимерла, частина поповнювала ряди священнослужителів або – жебрацтва[3].

---

[1] Історія Української РСР: У 2 т. Т.2. – К.: Наук.думка, 1967. – С.167, 168.

[2] Центральна наукова бібліотека АН України (ЦНБ АНУ). Відділ рукописів. –Ф.І. –№ 23542. –П.2.

[3] Коммунист. – 1923. – 14 січ. – С.3.

Медична інтелігенція теж опинилася у важкому стані, бо смертність серед медперсоналу підвищилася втрое, вчетверо, що було пов"язано з епідеміями під час голоду, з якими вона вела боротьбу.[1]

В таких умовах головна маса інтелігенції вимушена була перш за все займатися пошуком шматка хліба і менш за все цікавилася мітинговою політикою і, звичайно, у виникненні голодомору звинувачувала владу, вимагаючи від неї допомоги. Так, на початку 1922 р. викладачі Одеської державної Медичної Академії надіслали центральній владі доповідну записку, в якій писали, що вони доведені життям до повного зубожіння, "голода, холода і повної відсутності одежі та білля - викладачі Одеської Медицинської Академії протестують проти такого відношення влади до вищої школи і її працівників" [2].

Треба зауважити, що інтелігенція Одеської губернії особливо сильно постраждала під час голодомору. Своєрідним свідченням цього є матеріали статей про трагедію російської інтелігенції, які були надруковані у варшавських газетах. Вони складалися з листів професури вузів. Так, професор міжнародного права з минулому Одеського університету, член Російської Академії наук Петро Казанський, дякуючи закордонним організаціям за допомогу голодуючій інтелігенції України, писав, що у нього на утриманні було п"ятеро дітей віком від 5 до 13 років, хвора на туберкульоз дружина, а квартира чотири рази грабувалася бандитами. "Внаслідок голодування, - писав він, - ми вже не в спромозі більше працювати, як це ми робили раніше (ми виробляли іграшки та ковбасу для продажу на ринок), а професорський оклад мізерен і не дозволяє навіть думати про можливість існування" [3].

Професор технологічного інституту Одеси А.Богін у своєму листі сповіщав про голодну смерть дружини, голодування двох хворих дітей. Сам професор і його діти перехворіли на тиф.[4] Подібне було і в листі професора Одеського сільськогосподарського інституту інженера І.Картаниц. "Ось вже два роки, - писав він, - ми дивимось на себе, як на викинутих із культурного світу; зайняті безперервним тяжким трудом для підтримання сі-

---

1 Правда. -1922. - 26 січ. -С.І.

2 ЦДАЖР України. -Оп.І. Од. зб. 16. - Л 46.

3 Там же -Ф.136. Оп.2. Од.зб. 794. - Л.245.

4 Там же.

м"ї із 7 чоловік, серед котрих я єдиний працівник, живучи постійно в злиднях і бачучи перед собою голодну смерть. Вже два роки, як мої діти (від 8 до 14 років) не могли тримати книжку в руках, тому що вони повинні були працювати і вести торгівлю, щоб заробити на життя. Я сам працюю в 4-х закладах і минулий місяць я заробив 50 мільйонів карбованців, тобто в 25 раз. в менше довоєнного часу, внаслідок чого ми вживаємо останні два роки саму грубу їжу і зовсім без хліба, молока, овочів та фруктів. Всі речі, які мали цінність, одежу та білизну продали або розірвались. Ми залишились тільки в тій одежі, яку кожний з нас носить, я продав своє останнє пальто. Декілька місяців тому назад я хворів на тиф і із-за грубої їжі хвороба повторилась. Тепер захворіла на тиф і дружина"[1].

І, звичайно, закордонні посилки, організовані обідні були маленькою надією в морі смут, політичних пристрастей та голодомору. Разом з тим ця допомога посилила негативне ставлення інтелігенції до радянської влади. А між тим за кордоном розгорнулася кампанія з організації допомоги голодуючій інтелігенції. Так, "Общество русских врачей в Берлине", організація на чолі з М.С.Грушевським у Відні та інші взяли активну участь у допомозі голодуючим в Україні. У червні 1922 р., наприклад, робочі та селяни української національності із Вінніпега через закордонне бюро Комітету допомоги голодуючим України в Празі вислали 500 американських доларів, зібраних спеціально для вчених України[2].

Становище інтелігенції України під час голодомору було надзвичайно катастрофічним. Про це свідчать і численні листи інтелігенції в Наркомос України та Всеукраїнський комітет сприяння вченим (ВУКС). Так, відомий професор із Харкова В.П.Безескул 15 січня 1922 р. звернувся до ВУКСу за допомогою, посилаючись на хворобу, недоїдання, читання лекцій в холодних приміщеннях. Ректор Катеринославського фармацевтичного інституту професор Ю.Кузмелов також у 1922 р. писав про голодування двох дітей, матері, сестри. Сам він з листопаду 1921 р. по листопад 1922 р. не отримував плати взагалі. Таких прохань інтелігенції України про врятування від голодної смерті було тисячі і тисячі. Тільки одна архівна справа, з якої взяті вказані факти, містить 405 сторінок, на яких тисячі волань про спасіння від голодомору, холоду,

---

[1] ЦДАЖР України. -Ф.166. Оп.2. Од.зб.794. -Л.265.
[2] ЦДАЖР України. -Ф.331. Оп.7. Од.зб.38. - Л.89.

зубожіння і безправ"я[1].

Матеріальні труднощі привели до того, що заклади культури та освіти були переведені на і без того ледве жевріючий місцевий бюджет. Це викликало в тому ж 1922 р. скорочення мережі освітніх закладів на 40 %[2]. Голод, відсутність коштів внаслідок воєн, занепад інтелігенції привели вкрай до кризового стану культури та освіти в Україні[3]. За даними Наркомосу України, заклади освіти і культури в 1920-1922 рр. існували без будь-якого певного бюджету.[4] "Народна освіта, охорона здоров"я, соціальне забезпечення і т.ін., - з сумом констатував нарком охорони здоров"я України М.Гуревич у квітні 1921 р., - переживають зараз важку кризу. Ніколи за всі роки революції культурне будівництво не знаходилося в такому важкому матеріальному стані, як зараз"[5].

До того ж до 1921 р. в Україні так і не було поставлене питання про розвиток національної культури, освіти, національної самосвідомості. З другого боку, початок непу не привів до покращення становища ні інтелігенції, ні культури, ні освіти. В таких умовах головна маса інтелігенції не поспішала виступати з щирим визнанням нової влади, нових порядків. А частина інтелігенції висловлювала відверто або таємно своє обурення і незадоволення владою в республіці. Про це свідчать ті політичні організації, які існували у 1921-1922 рр. легально або підпільно в Україні - "національний центр" у Харкові, організація Голубовича і "Козацька рада Правобережної України", "Київський обласний центр", "Братерство української державності" у Києві, "Волинська повстанська армія" і т.ін.[6] Ці організації об"єднували різні кола інтелігенції, які були незадоволені жахливим становищем культури і своїм особистим. Не буде перебільшенням стверджувати, що незадовільна була кризовим станом вся інтелігенція, але до активної дії вдавалася лише найбільш активна і організована її частина. Навіть інженерно-технічна інтелігенція України, перед якою відкривалося начебто особливо привабливе поле діяльнос-

---

[1] ЦДАЖР України. -Ф.331. Оп.1. Од.зб. 38. -Л.10,328.
[2] Там же. -Ф.2717. Оп.1. Од.зб.107. -Л.235.
[3] Там же. - Од.зб.79. - Л.407.
[4] Коммунист. - 1925. - 14 сент. - С.2.
[5] Коммунист. - 1921. - 23 окт. - С.23.
[6] Вісті ВУЦВК. - 1922. - 31 серп. - С.2.

ті в зв"язку з оголошеною відбудовою промисловості, висловлювала менш відверто і більш тайно своє незадоволення і незгоду з новою владою. Так, наприклад, навіть у минулому "Південно-російського дніпровського заводу" об"єдналась науково-технічна інтелігенція, незадоволена становищем у республіці[1].

З переходом до непу активізувала свою антирадянську діяльність і значна частина "Просвіт". Вони були незадоволені політикою влади на селі, виступали за рішення національних питань, проти пролетаризації освіти і культури[2]. Активізували свою діяльність і різні національні політичні угруповання, партії, як, наприклад, "Українська комуністична партія", "Труда українського набату", які боролися за вплив на інтелігенцію під національними гаслами[3]. Різко збільшилась і кількість дрібномаштабних видань і видавництв, які намагались об"єднати інтелігенцію проти влади на терені всього національного[4].

Своєрідно відбився голодомор та перехід до непу і на багатьох школах і вузах, він співпав з початком другого етапу пролетаризації та радянізації вищої школи і шкільного будівництва. Страйки професорів шкільних учителів були тоді звичайним явищем[5].

Слід зауважити, що перехід до непу значна частина інтелігенції сприйняла як реставрацію капіталістичних відносин і тому підтримувала цю політику. Але ця політика знову-таки вилилась як у переході частини інтелігенції до ділового співробітництва з радянською владою, так і в посиленні боротьби за повернення старих порядків капіталістичного ладу. І якщо з економічної точки зору неп обіцяв покращення злиденного становища інтелігенції, перехід до мирного повоєнного будівництва це приймалося нею позитивно, то політична ситуація взаємодії з радянською владою була досить гострою і строкатою. Політичні настрої інтелігенції під час голодомору, переходу до непу та початку періоду мирної відбудови господарства були багатобарвними і визначалися переважно соціальним походженням, суспільним та

---

1 Коммунист. -1924. - 19 июня. -С.1.

2 Вісті ВУЦВК. - 1922. - 1 жовт. - С.1.

3 Центральний державний архів громадських об"єднань України. - Ф.29. Оп.1. Од.зб.196. -Л.52-56.

4 Коммунист. - 1922. - 24 жовт. - С.3.

5 Київський державний міський архів (КДМА). -Ф.Р-871. Оп.1. Од. зб.30. - Л.18-зв.

матеріальним становищем у минулому і на той час. І все ж таки при всій умовності та багатобарвності серед політичних настроїв інтелігенції того часу можна виділити три головних.

По-перше, група інтелігенції, переважно з учительства, яка була пов'язана з селянськими масами повсякденною буденною працею, не покидала школи навіть в самі жорстокі часи випробувань і була найбільш збіднілою. Вона по мірі зміцнення радянської влади та покращення свого матеріального становища, зменшення впливу націоналістичних угруповань все більше схилялась до ділового співробітництва з новою владою. Проте слід зауважити, що і ця найбільш чисельна група інтелігенції була неоднорідною. Її міські вестети ще довго чинитимуть опір радянській владі, вимагаючи вирішення національного питання, особливо в галузі освіти.

По-друге, частина головним чином найбільш привілейованої в минулому і вороже настроєної до радянської влади інтелігенції. Саме вона тлумачила нєп як еволюцію з поступовим поверненням до капіталістичного ладу або як хитру тактику більшовиків на шляху обдурення широких мас населення та інтелігенції. У всякому випадку вона мала за необхідне активізувати боротьбу за свої ідеали. При цьому у виборі форм і методів одностайності не було. Одні вважали за потребу прискорити реставрацію капіталізму шляхом співробітництва з радянською владою, інші оголошували єдиним вірним шляхом активну протидію новій владі, диктатурі пролетаріату. Саме з цієї групи поповнювалися ряди найбільш войовничих, вороже настроєних до радянської влади політичних угруповань націоналістичного ґатунку. Чисельність цих груп зменшувалася по мірі успішного оголошення і перших кроків у українізації культурного життя в республіці, а також провалу надій на спалах внутрішньої та зовнішньої контрреволюції.

Нарешті, третя група інтелігенції, яка не поспішала з визначенням свого ставлення до політичних ідей, непу. Вона займала очікувальну, нейтральну політичну позицію, була найбільш чисельною і нетривкою в політичному своєму визначенні: кожний раз зі зміною обставин виділяла частину своїх прихильників у дві раніш визначені групи інтелігенції. Їх коливання залежали від багатьох чинників, особливо від економічного, політичного зовнішнього і внутрішнього становища радянської влади, міжнародних обставин у цілому. Чималий вплив на них мали і активно діючі в той час націоналістичні угруповання.

Отже, голодомор, перехід до непу, початок повоєнної відбудови в Україні стали своєрідним прискорювачем політичної диференціації інтелігенції. Зрозуміло, що соціальна багатобарвність інтелігенції давала строкату суміш політичних настроїв її різних груп і не обмежувалася трьома визначеними.

Про вказане вище свідчать чисельні і різноманітні матеріали тих часів. З одного боку, десятки судових процесів над політичними організаціями інтелігенції в 1922-1923 рр., з другого боку - республіканські наради різних загонів інтелігенції, на яких підкреслювалося визнання радянської влади і перехід до ділового співробітництва з нею. Так, у червні 1921 р. відбулася III Всеукраїнська нарада з освіти, в роботі якої взяло участь більш як 830 делегатів, працівників освіти і культури. У зверненні "До усіх працівників науки і освіти, до всієї інтелігенції України" містився заклик до творчої роботи в нових умовах будівництва культури і освіти та констатувалися позитивні зрушення у відношеннях радянської влади та інтелігенції. Водночас у зверненні наголошувалося, що "навіть серед кваліфікованої інтелігенції ще не скрізь зникли старі зв"язки і контакти з ворожими радянській владі силами та організаціями. Ще дуже часто вимушені впевнюватись у зв"язках сільського учительства з отаманщиною, бандитизмом, з організаціями активного куркульства"[1].

У зв"язку з цим слід зауважити, що не все було так чітко визначеним, безсумнівним і справедливим. Точилася боротьба за інтелігенцію різних політичних угруповань та владних структур. Судові процеси часто-густо вже тоді були радянізованими, показово-перебільшеними, надто класово-загостреними і завдалекі від національних проти інтелігенції. З другого боку, націоналістичний чад бандитизму, отаманщина врешті-решт теж вели інтелігенцію до загибелі.

Становище інтелігенції, особливо на селі, було жалюгідним, злиденним і безправним в той бурхливий і швидкий на розправу час. Так, наприклад, пробільшовицьки настроєний завідуючий Київським губвідділом народної освіти Л.М.Левицький, який в той час відвідав декілька глибинних повітів губернії, сповідав наркому освіти України Г.Гриньку, що "враження від повітів залишилось у мене надзвичайно сумне. Радянської влади майже ніде не відчувається, червоноармійські частини ведуть себе скрізь чисто бандитським образом"[2]. У свою чергу, не рідко до посилення банди-

[1] ЦДАВО України. -Ф.166. Оп.1. Од.зб.937. - Л.54

[2] Там же. -Ф.1.О. оп.2. -Од.зб.287. -Л.5.

тизму, підкреслював Л.М.Левицький. Освітня робота занепала, "Просвіти" закривались, їх працювало 30-35 %, але і вони все зводили як підкреслювалось у звіті, лише "до бандури". "Учительство, - продовжував він, - повністю дезорганізоване і навіть не ставить питання про організацію та об"єднання своєї роботи з незаможним селянством. Враження таке, что учительська маса спить непробудним сном... Майже кожний вчитель говорить: "Я вчу дітей і готовий їх вчити далі, - забезпечте мене, а на більше - моя хата з краю - не чіпайте мене"[1]. Вчительство голодувало. Крім того, воно зазнавало постійних політичних чисток, які вели до скорочення у деяких губерніях до 90 % загальної кількості учительства, а всього було скорочено з різних причин від 15 до 20 % загальної кількості учительства України[2].

Про складність матеріального становища та політичних настроїв інтелігенції в цей час свідчить і ректор Київського політехнічного інституту в своєму листі до наркома освіти України навесні 1921 р.: "Професорський персонал, не дивлячись на те, що в більшості своїй мало співчуває нам, все ж таки готовий працювати за хліб і золото хоч чорту. Більшість із них віддані справі, завдяки любові до своєї справи вони стійко переживають голодовку. В цілому це нищий в більшості випадків народ. В головній своїй масі вони потребують співчуття, а не переслідування"[3]. Водночас ректор наголошував на складності роботи з професурою, бо вона у відповідь заявляє: "Я хліба п"ять діб вже не бачив"[4].

І не дивно, що влітку 1922 р. професура України виступила за автономію вузів і покращення свого злиденного становища. Слід зауважити, що саме в цей час була наступна спроба радянської влади посилити пролетаризацію вищої школи[5]. Протест та незадоволеність політикою влади висловлювали як окремі представники, так і угрупування художньої інтелігенції України. У тому ж 1922 р. десятки листів протесту, прохання захисту надходили до керівних органів Наркомосвіти України[6].

Про розмах політичних виступів інтелігенції проти влади та

---

1 ЦДАЖР України. -Ф.166. Оп.2. Од.зб. 287. - Л.6.
2 Там же. -Од.зб. 1618. -Л.47-48.
3 Там же. - Ф.166. Оп.1. Од.зб. 890. - Л.34,35.
4 Там же. - Л.35,36.
5 Там же. -Од.зб.891. - Л.77.
6 Там же. -Ф.166. Оп.2. Од.зб. 794. - Л.168.

голодомору, свого безправ"я свідчить, наприклад, той факт, що політбюро ЦК КП(б)У декілька разів вимушено було аналізувати це питання. Так, на засіданні 23 червня 1922 р. було розглянуто питання "Про політичні виступи професури". До речі, в постанові з цього питання були намічені заходи по боротьбі за приборкання інтелігенції[1]. Саме після цього та інших постанов найбільш активні сили протестуючої інтелігенції лишилися роботи або відчизни: частина з них була насильно переселена в межах України або Росії, а решта - депортована за кордон.

Про складність становища інтелігенції сільського господарства свідчить Всеукраїнський з"їзд робітників землі, який відбувся в жовтні 1922 р. Голова Раднаркому України Х.Г.Раковський, зауваживши, що посівна площа зменшилась на 22-25 %, а живий інвентар - на 30-60 %, підкреслив важливість налагодження плідного ділового співробітництва з інтелігенцією, від чого, на його думку, залежав успіх відбудови народного господарства. Проте більшість виступаючих - агрономів, професорів сільських господарських навчальних закладів - наголосила, що "не можна наказати агроному, бо він і вся його робота - творчість", а професори підкреслювали, що працювати важко - холодні, пусті аудиторії, відсутність книг, навчальних посібників, зарплатні і т.ін.[2] Хоч в декларації з"їзду були присутні оптимістичні настрої, однак в цілому підкреслювалось важке матеріальне і невизначене правове та репресивне політичне становище інтелігенції. Найбільш кваліфікована частина сільських спеціалістів або переїхала в місто, або змінила професію[3]. Основна маса сільськогосподарської інтелігенції займала очікувальну позицію. І якщо з"явились оптимістичні нотки, то здебільше завдяки сприйняттю непу, як політики реставрації капіталістичних порядків. Складність політичних взаємовідносин радянської влади з інтелігенцією підкреслює попередження на з"їзді наркома земельних справ І.Є.Клименка про важкі наслідки для тих, хто виступить проти політики влади. Дійсний зміст попередження виявляє те, коли нарком зауважив, що нібито "документально визначено зв"язок

---

[1] Центральний державний арх'в громадських об"єднань України. - Ф.3. Оп.І. Од.зб.818. -Л.160-зв.

[2] Коммунист. - 1922. - 21 окт. -С.3.

[3] Там же. - 22 окт. - С.3.

деяких агрономів правоберіжжя з контрреволюційними організаціями" і цю цим займеться червоний суд[1].

Подібна картина спостерігалась і на Всеукраїнському з"їзді медичних працівників, який відбувся в серпні 1922 р. На ньому наголошувалося на важке, злиденне становище медичної інтелігенції, яка страждала не тільки від голодомору, але й від епідемій. Смертність у цьому загоні інтелігенції була найбільш поширеним явищем. Водночас слід зауважити, що медичний персонал за специфікою свого фаху в переважній більшості будь за яких умов не покидав своїх робочих місць[2].

Не можна сказати, щоб радянська влада не розуміла складності становища і гостру необхідність налагодження ділового співробітництва. Так, на Всеукраїнській нараді завідуючих губернськими відділами народної освіти в листопаді 1921 р. нарком освіти Г.Ф.Гринько підкреслив, що "найважливішою справою в боротьбі за освіту є боротьба за працівників освіти. І якщо нам вдасться їх добре забезпечити і закріпити за собою, то тоді перемога освіти забезпечена"[3]. Але біда полягала в тому, що мета "закріпити" інтелігенцію за собою, як правило, була пов"язана практично з репресивними, силовими методами, хоч проголошувалась ідея налагодження поступового добровільного переходу до ділового та ідеологічного співробітництва з радянською владою. Так, в рішеннях XII конференції РКП(б), яка відбувалася в серпні 1922 р., наголошувалось, що "неможна відмовлятись ... від застосування репресій не тільки по відношенню до есерів і меншовиків, але й по відношенню до політиканствуючих верхівок начебто безпартійної буржуазно-демократичної інтелігенції, яка в своїх контрреволюційних цілях зловживає докорінними інтересами цілих корпорацій, і для яких лійсні інтереси науки, техніки, педагогіки, кооперації і т.ін. є тільки пустим словом, політичним прикриттям"[4]. Доправда, в циркулярі ЦК КП(б)У до всіх губкомів і губполітосвіт від 22 вересня 1922 р., який був складений за матеріалами партконференції, підкреслювалась необхідність чергування пропагандистських та ідеологічних методів у роботі з інте-

---

[1] Пролетарий. - 1922. - 27 окт. - С.3.
[2] Вісті ВУЦВК. - 1922. - 31 авг. -С.2.; ЦДАЖР України. - Ф.2684. - Оп.1. -Од.зб.135. - Л.175.
[3] Вісті ВУЦВК. - 1921. - 20 лист. - С.3.
[4] КПРС в резолюціях... Т.2. -С.395.

лігенцією[1].

Однак на практиці подібні постанови вели до розпорошення інтелігенції, зменшення творчих можливостей України. В серпні 1922 р., наприклад, в адміністративному, примусовому порядку було вислано за кордон 160 найбільш відомих і активних представників інтелігенції Києва, Москви і Петрограда[2]. Подібне спостерігалось і по інших містах України. Так, у звіті Одеського губкома КП(б)У за вересень-жовтень 1922 р., наприклад, підкреслювалося, що внаслідок висилки за кордон представників інтелігенції в стані професури спостерігалась розгубленість, а в деяких колах – як це було серед лікарів – визначалось відверто вороже ставлення до радянської влади[3]. М.О.Скрипник, який в березні 1923 р. виступав з доповіддю про роботу ЦК КП(б)У на УІ Одеській губпартконференції, підкреслював, що "Цека партії разом з тим прийняв необхідні заходи по виведенню із вищих навчальних закладів представників старої професури, які заражали старою ідеологією, фактичних і дійних противників нашої влади, які там виливали на голови нашої робочої інтелігенції"[4]. Інтелігенти, які мали необережність в якійсь мірі висловити своє незадоволення встановленими радянською владою порядками, переслідувалися карними та іншими органами. "Нами, – визнавав М.О.Скрипник, – проведена енергійна чистка учительського персоналу... У відношенні вищої школи проведена чистка професорського складу, проведена заміна деяких старих професорів новими професорами-комуністами. ."[5]. В тій же Одесі, як повідомляв губком в ЦК КП(б)У, на початку лютого 1923 р. було заарештовано декілька сот інтелігентів, які начебто належали до меншовицьких організацій[6].

Таким чином, інтелігенція України на початку 20-х рр. опинилася в надзвичайно важкому стані. Після семи років коротких

---

1 Культурне будівництво в Української РСР. 1917-1927. – С.224.

2 Правда. – 1922. – 31 авг.

3 Центральний державний архів громадських об"єднань України. – Ф.29. – Оп.І. Од.зб. 390. – Л.75.

4 Там же. – Од.зб.570. – Л.7, 24, 58.

5 Центральний державний архів громадських об"єднань України. – Ф.29. Оп.І. Од.зб. 584. – Л.73.

6 Там же. – Л.6.

воєнних випробувань для тих фахівців, які вижили, настали не менш тяжкі часи. Голодомор, фактична безправність, репресії як з боку радянської влади, так і з боку націоналістичних, антирадянських сил, отаманщини, різних політичних угрупувань - це все, а також складне міжнародне становище привели до вимирання, еміграції, декваліфікації інтелігентських сил України - вони зменшувалися кількісно імарніли якісно. Гумус націй ледь жеврів, плекаючи руками проти брудних потоків корстского життя. Нова економічна політика давала хоч і вельми ілюзорну, але надію на краще життя. Попереду інтелігенцію чекали нові тяжкі випробування.

Т.В.Босенко, В.З.Фрадкін

ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОГРАФІЇ ТА ФОЛЬКЛОРИСТИКИ В 60-70 рр. XIX ст.

У пореформений період на більшій частині території України відбувався прискорений процес реконструкції багатовікового патріархального устрою та соціально-економічних відносин, зумовлених феодально-кріпосницькою неволею.

Капіталістичний лад, в свою чергу, породив широкий потік різночинної інтелігенції, передова частина якої бачила в селянстві єдиного носія культурно-національної та соціальної ідеї. Цим і пояснюється її підвищений інтерес до його життєвого устрою, духовної культури, який реалізувався насамперед у збиранні, вивченні та виданні пам"яток усної народної творчості, що яскраво і досить повно відбивали своєрідність та багатство духовної культури українського народу. Це йшло у розріз з відвертою великодержавно-шовіністичною політикою царизму, основою якої став відомий постулат Міністра внутрішніх справ П.Валуєва про те, що "ніякої окремої малоруської мови не було, не має і бути не може", сформульований ним у листі до Міністра народної освіти у 1863 р. У 70-х рр. царським указом було заборонено видання, а також увезення з-за кордону книжок українською мовою. Заборонялися театральні вистави та друкування текстів до музичних творів українською мовою. Таким чином у науковий обіг не були запроваджені такі рукописи, як збірка В.П.Милорадовича "Вечорницькі та любовні пісні Лубенського повіту Полтавської губернії" (110 пісень), "Веснянки і петрівки Лубенського повіту Полтавської губернії", зібрані за 10 років (1882-1892). Зі збірки українських пісень композитора М.В.Лисенка

були вилучені цілі розділи; така ж доля спіткала етнографічні збірки І.Манкури, Д.Яворницького, Б.Гринченка[1]. Та все ж не дивлячись на всілякі перешкоди, обмеження, заборони, 60-70 рр. XIX ст. стали найвагомішим етапом в історії української науки про народну творчість та українську етнографію, коли вони почали самостверджуватись та здобувати право на існування.

На початку 70-х рр. осередком етнографічної діяльності в Україні стає Південно-Західний відділ Російського географічного товариства (далі - РГТ), створений в Києві після успішного завершення роботи статистично-етнографічної експедиції в Західно-Російський край під керівництвом видатного українського етнографа П.П.Чубинського (1839-1884)[2], який, очоливши за дорученням РГТ експедицію (1869-1870), значно розширив територію дослідження. Протягом двох років він здійснив три виїзди, відвідав 54 повіти, заселені українцями не тільки на Правобережжі України, а навіть й у Білоруському Поліссі, Седлецькій та Гродненській губерніях. Окрім того, були обстежені частина Полтавської губернії та Бессарабії (між тим як планувалося обстеження Київської губернії, Волині, Поділля та Холмської Русі)[3].

Завдяки незвичайній енергії, неабиякому організаційному таланту П.Чубинського, експедиція, яку він очолював, у стислі строки зібрала колосальний фольклорно-етнографічний матеріал, який був систематизований, відредагований та виданий в 7 т. у 70-і рр. XIX ст.[4]

---

1 Лавров Ф.І. Цензурні утиски та переслідування українського фольклору в царській Росії // Українська народна поетична творчість. Т.І. -К.,1958. -С.171-204.

2 Куницкий А.С. Украинский этнограф П.П.Чубинский // СЭ. - 1956. - № I. -С.76-85.

3 Там же. - С.78-79.

4 Труды этнографо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Русским географическим обществом. Юго-Зап. отдел. Материалы и исследования, собранные д.чл.П.П.Чубинским: В 7 т. Т.I, вып.I. Верования и суеверия малорусского народа. С общим предисл. от Комиссии по снаряжению экспедиции и от П.П.Чубинского. -Спб,1872; Т.I, вып.2. Пословицы и загадки. С предисл. П.П.Чубинского и исследованием В.Антоновича "Колдовство". -Спб,1877; Т.2. С предисл.П.Чубинского.- Спб., 1878; Т.3. Обычаи и обряды по временам года (народный дневник). С предисл.-Спб.,1872; Т.4 Песни обрядовые.-Спб., 1877; Т.5. Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные /С предисл.Н.Костомарова. -Спб. 1874; Т.6. Народные юридические обычаи по решениям волостных судов /С предисл.и ст.П.П.Чубинского и исследованием А.Ф.Кистяковского. -Спб.,1879; Т.7, вып.I. Евреи Юго-западного края. Ч.2. Поляки Юго-западного

Праці П.П.Чубинського одержали високу оцінку в офіційному відгуці О.Н.Веселовського[1], О.Н.Пипін назвав їх "грандіозними"[2], а через 40 років видатний український етнограф М.Ф.Сумцов писав: "Після Чубинського з української етнографії з"явилися цінні праці Головацького, Іванова, Рудченка, Манкури, Гнатюка, Франка, Яворницького, Новицького. Милорадовича, але вони самі по повноті та різнобічності, по внутрішньому багатству змісту не можуть замінити "Праці" Чубинського"[3]. За допомогою передових російських вчених П.П.Чубинський перший в українській етнографії розробив та почав здійснювати програму збирання та видання фольклорно-етнографічних матеріалів.

Південно-західний відділ РГТ, заснований в березні 1873 р., фактично очолюваний П.П.Чубинським та О.О.Русовим (офіційним головою Відділу був аматор української старовини, багатий поміщик-ліберал Г.П.Галаган), об"єднав навколо себе видатних українських вчених, літераторів, громадських діячів і став справжнім науковим центром етнографічного вивчення України[4].

У роботі Відділу брали участь такі передові діячі культури, як композитор М.В.Лисенко, видатний філолог, фольклорист та етнограф О.Потебня, економісти М.Зібер (популяризатор економічних ідей К.Маркса) та С.Подолинський, який вивчав життя та побут робітничого класу; письменники П.Мирний, М.Старицький, Ю.Федькович, історик В.Б.Антонович, краєзнавці-етнографи І.Манжура, Я.Новицький, С.Пісь, Г.Крупянко та багато інших. Значну роль у роботі Відділу відіграв М.П.Драгоманов- відомий публіцист, історик, фольклорист та громадський діяч буржуазно-демократичного напрямку. Тут робив перші кроки на науковій ниві один з ви-

---

края. В приложении: О других племенах не малорусского происхождения. Со статьями Поляковского о евреях, с краткими историческим очерком П.Чубинского о стремлении шляхты к ополячению Юго-западного края. -Спб., 1872; Т.7, вып.2. Малороссы Юго-западного края. -Спб., 1873.

1 Веселовский А.Н. Рецензия на труды, собранные Чубинским // Отчет о двадцать втором присуждении наград гр.Уварова. - Спб., 1880.

2 Пыпин А.Н. История русской этнографии. Т.3. Этнография малорусская. -Спб., 1891. - С.349.

3 Сумцов Н.Ф. Украинский этнографизм // Украинская жизнь. -М., 1912. - № 4. - С.21.

4 Д-ко (Дорошенко). Украинское ученое общество в Киеве // Украинская жизнь. -М., 1913. - № 3. - С.45-54; Савченко Ф. Південно-західний відділ Російського географічного товариства у Києві // Савченко Федір. Заборона українства 1876 р.: До історії громадських рухів на Україні 1860-1870 рр. -ДВУ, 1930. -С.I-126.

датних українських етнографів та антропологів Ф.К.Волков.[1]

Поряд з П.П.Чубинським в організаційних питаннях та практичній діяльності важливу роль відіграв О.О.Русов (1847-1915). З того часу як був створений Південно-західний відділ, О.О.Русов став одним з найенергійніших його працівників, виконуючи обов"язки правителя справ. Вже в березні 1873 р. Русов і Чубинський підготували програму для збирання відомостей з географії, етнографії та статистики[2]. Зважаючи на те, що вона була дуже стислою, О.Русову і Ф.Волкову було запропоновано підготувати ширшу програму з етнографії. Проте вже в квітні на засіданні Відділу ухвалили: "надалі до підготовки докладної програми просити Русова і Чубинського надрукувати за своїм підписом складену ними стислу програму і розіслати по краю на кошти Відділу"[3]. Влітку 1873 р. О.О.Русов здійснив подорож по західнослов"янських країнах, де ознайомився з діяльністю вчених товариств та організацією музейної справи. Повернувшись до Києва, він звертає увагу членів Відділу на необхідність налагодження тісних зв"язків з літературними товариствами Галичини та Буковини, у виданнях яких було багато етнографічних та статистичних відомостей[4]. У тому ж році на вересневій нараді він пропонує створити при Відділі етнографічний музей і бере активну участь у підготовці його відкриття[5].

Розповідаючи членам Відділу про надходження в музей деяких речей, які майстерно оздоблені орнаментом, О.О.Русов дає докладну характеристику особливостей українського орнаменту, після чого було вирішено створити комісію з розробки програми для збирання матеріалів з народної орнаментики. "Не буде помилкою, - писав пізніше В.Науменко, - вважати появу праць Ф.Волкова та С.П.Косач з орнаментики, пов"язаними, саме, з діяльністю Русо-

---

1 Франко А.Д. ,'Франко С.Е.Федор Кондратьевич Вовк (Волков) // СЭ. - 1990. - № 1. - С.86-95

2 Чубинский П.П. Программа для собирания этнографических и статистических сведений: Сост. совместно с А.А.Русовым.-К., 1873.

3 Записки Юго-западного отдела ИРГО. Т.I. 1873. -К., 1874.-С.9, 18,29.

4 Пыпин А. Малорусская этнография за последние двадцать пять лет // Вестник Европы. -1886. -Январь. -С.328-329.

5 Журнал заседаний Юго-западного Отдела ИРГО от 23 сентября 1873 г. // Записки Юго-западного отдела ИРГО. Т.I. 1873. -К., 1874. -С.55-59.

ва"[1]. О.Русову належить перша характеристика етнографічних записів І.Манкури, де відзначені не тільки "чистота, чіткість, акуратність та старанність", виявлені у записах молодого етнографа, але й "метод, яким керувався збирач під час сортування матеріалу та розподіл його на відділи"[2]. Разом з тим О.Русов висловив упевненість і тому, що видання матеріалів І.Манкури та буковинського краєзнавця-етнографа Г.Купченка, який надіслав до Відділу рукописну збірку народних пісень, було б найкращим доповненням "Трудів" Чубинського. У найкоротший строк (5-6 днів) О.Русов разом з М.Лисенком готують реферати про кобзаря Вересая (біографія, характеристика пісень, які він співав)[3]. У 1875 р. він написав дві статті до третього тому "Записів Південно-західного відділу", який так і не був виданий у зв"язку з закриттям Відділу у 1876 р. Ці статті були зведені під заголовком "Російські тракти в кінці XVII і на поч. XVIII ст. та деякі дані про Дніпро з атласу кінця минулого століття. Реферати дійсн. чл. О.О.Русова. З картами. (Київ, 1876 р.). Після закриття Відділу в житті О.О.Русова почався новий етап, етап багаторічних поневірянь по Україні, більшою частиною вимушених переслідувань царського уряду. За цей час він зазнав більше тридцяти арештів та обшуків. В архівах департаменту поліції збереглася характеристика О.О.Русова, із якої видно, що він допомагав М.Драгоманову обладнати в Женеві українську друкарню, через нього здійснювалася матеріальна підтримка безцензурного драгоманівського журналу "Громада" та розповсюдження нелегальної літератури, яка надходила з-за кордону. Цей йому належить заслуга видання у Празі в 1876 р. двотомника Шевченківського "Кобзаря" та доставка в Україну близько 5000 примірників першого тому[4]. Разом із жінкою С.Ф.Русовою (Літдорс) він став упорядником виправленого та доповненого "Каталога систематизованого читання", який був виданий у 1883 р. в Одесі і викликав не-

---

1 Науменко В. Александр Александрович Русов: Его общественная деятельность на Украине и для Украины // Украинская жизнь.- М., 1916. - № I. - С.46.

2 Журнал заседаний Юго-западного отдела ИРГО от 5 июля 1874 г.// Записки... Т.2. 1874. - К., 1875. -С.15.

3 Русов А.А. Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских // Записки. Т.I. 1873, отд.2. -К., 1874. -С.309-338; Лысенко Н.В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем // Записки. Т.I. 1873, отд.2. -К., 1874. -С.339-366.

4 Житецький Гн. Олександр Олександрович Русов: В десяті роковини смерті // Україна. Кн.I. -К., 1926. -С.182-186.

ва"[1]. О.Русову належить перша характеристика етнографічних записів І.Манжури, де відзначені не тільки "чистота, чіткість, акуратність та старанність", виявлені у записах молодого етнографа, але й "метод, яким керувався збирач під час сортування матеріалу та розподіл його на відділи"[2]. Разом з тим О.Русов висловив упевненість і тому, що видання матеріалів І.Манжури та буковинського краєзнавця-етнографа Г.Купченка, який надіслав до Відділу рукопису збірку народних пісень, було б найкращим доповненням "Трудів" Чубинського. У найкоротший строк (5-6 днів) О.Русов разом з М.Лисенком готують реферати про кобзаря Вересая (біографія, характеристика пісень, які він співав)[3]. У 1875 р. він написав дві статті до третього тому "Записів Південно-західного відділу", який так і не був виданий у зв"язку з закриттям Відділу у 1876 р. Ці статті були зведені під заголовком "Російські тракти в кінці XVII і на поч. XVIII ст. та деякі дані про Дніпро з атласу кінця минулого століття. Реферати дійсн. чл. О.О.Русова. З картами. (Київ, 1876 р.). Після закриття Відділу в житті О.О.Русова почався новий етап, етап багаторічних поневірянь по Україні, більшою частиною вимушених переслідувань царського уряду. За цей час він зазнав більше тридцяти арештів та обшуків. В архівах департаменту поліції зберіглася характеристика О.О.Русова, із якої видно, що він допомагав М.Драгоманову обладнати в Женеві українську друкарню, через нього здійснювалася матеріальна підтримка безцензурного драгоманівського журналу "Громада" та розповсюдження нелегальної літератури, яка надходила з-за кордону. Цій йому належить заслуга видання у Празі в 1876 р. двотомника Шевченківського "Кобзаря" та доставка в Україну близько 5000 примірників першого тому[4]. Разом із жінкою С.Ф.Русовою (Лінд'орс) він став упорядником виправленого та доповненого "Каталога систематизованого читання", який був виданий у 1883 р. в Одесі і викликав не-

---

[1] Науменко В. Александр Александрович Русов: Его общественная деятельность на Украине и для Украины // Украинская жизнь.- М.,1916. - № I. - С.40.

[2] Журнал заседаний Юго-западного отдела ИРГО от 5 июля 1874 г./ Записки... Т.2. 1874. - К.,1875. -С.15.

[3] Русов А.А. Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских // Записки. Т.I. 1873, отд.2. -К.,1874. -С.309-338; Лысенко Н.В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем // Записки. Т.I. 1873, отд.2. -К.,1874. -С.339-366.

[4] Житецький Гн. Олександр Олександрович Русов: В десяті роковини смерті // Україна. Кн.I. -К.,1926. -С.182-186.

висновків, наукового методу і новим засобом обробки матеріалу[1].

Син військового лікаря з Костроми, росіянин за національністю, Русов своєю різнобічною діяльністю залишив глибокий слід в історії української національної культури. Сучасники зазначали, що вся його громадська, наукова та літературна діяльність пройшла в Україні й для України. При цьому, слід зазначити, що навіть авторитет Драгоманова не вплинув, коли він намагався переконати Русова залишитися за кордоном для спільної роботи. Останній мотивував свою відмову священним обов"язком працювати до кінця на Батьківщині: "...а якщо вже доведеться, - писав він у автобіографії, - то краще терпіти долю засланого в Сибір, ніж шукати правду в чужому краї"[2].

За час існування Південно-західний відділ видав два томи "Записок", куди увійшли протоколи засідань, дослідження, матеріали з народної творчості, промислів, матеріальної культури, а також матеріали з огчоденного перепису населення Києва навесні 1874 р., який був проведений співробітниками Відділу[3]. В додатку до другого тому під редакцією О.І.Лоначевського була подана велика збірка народних пісень, зібраних на Буковині й надісланих у Відділ аматором-краєзнавцем Г.І.Купчанком разом з великою статтею історико-етнографічного змісту[4]. 398 пісень збірки поділені на 6 частин - "пісні культу" (обрядові), "особистого життя", "сімейні", "економічні", "станові", "політичні", "карті ливі та сатиричні"[5]. Вже в самих заголовках пісень збірки, даних О.І.Лоначевським, як наприклад: "Тяжкість барщини", "Від пан'в тікають у розбій", "Роздратування народу досягає краю" і т.ін., за визначенням М.К.Азадовського, відбився дух і віяння революційно-демократичних ідей 60-х років[6].

---

1 Житецький Гн. Олександр Олександрович Русов: В десяті роковини смерті // Україна: Науковий двухмісячник українознавства. Кн.І. -К.,1926. -С.182-186.

2 ЦНБ АН України. Рукописний відділ. -Ф.І.-Од.зб.12604.- № 10.

3 Обзор данных о населении гор.Киева по однодневной переписи, произведенной 2 марта 1874 г.: Читан Чубинским 23 мар.1874 г. // Записки Юго-западного отдела ИРГО.Т.2. 1874. -К.,1875.- С.187-218.

4 Купчанко Г.И. Некоторые историко-географические сведения о Буковине // Записки. Т.2. 1874. -К.,1875. -Прилож. -С.289-370.

5 Песни буковинского народа, собранные Г.И.Купчанко // Зап ски. Т.2. 1874. - К.,1875. - Приложение. -С.371-600.

6 Азадовский М.К. История русской фольклористики. Т.2. -М., 1963. -С.213.

Найвизначнішою справою Південно-західного відділу було видання "Исторических песен малорусского народа" під редакцією і з коментарями В.Б.Антоновича та М.П.Драгоманова[1]. "Исторические песни" стали не тільки визначною пам"яткою української народної словесності (у збиранні та доставці пісень брали участь десятки осіб), але й, за характеристикою О.Н.Пипіна, "першою дійсно науковою працею з українського епосу"[2]. З цензурних міркувань видавці не змогли занести у перші два випуски багато пісень, і тому, вже знаходячись в еміграції в Женеві, М.П.Драгоманов здійснює нове видання під заголовком: "Нові пісні про громадські справи за роки 1764-1880"/1881/. У цих виданих відображена героїчна боротьба українського народу з турецькими загарбниками, взаємовідносини України з російською державою, західними сусідами, а також внутрішньополітичні події. З інших праць М.П.Драгоманова слід відзначити збірку "Малорусские народные предания и рассказы", видані на кошти Відділу у 1876 р. в Києві. Зазначені праці принесли Драгоманову широку популярність у загальноєвропейському науковому світі, і що найголовніше - дали можливість Заходу ознайомитися з визначними пам"ятками української усної народної творчості. У цілому фольклорно-етнографічна діяльність М.П.Драгоманова знаменувала собою якісно новий етап в історії української дореволюційної науки про народну творчість, але була, як і його життя, суперечною. З одного боку він надавав надзвичайно великого значення народній творчості, як джерелу пізнання соціально-економічних умов життя народу, що мало позитивний вплив на подальший розвиток української етнографії та фольклористики, з другого - був активним прихильником міграційної школи і значну частину усної народної творчості розглядав як запозичення, намагаючись підкреслити одночасно існування давніх зв"язків української культури із загальноєвропейською культурою[3].

Одією з найцінніших у науковому відношенні в цей час

---

[1] Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл.Антоновича и М.Драгоманова. Т.I. -К.,18"4; Т.2. - К.,1875.

[2] Пыпин А.Н. История русской этнографии // Этнография малорусская. Т.3. -Спб., 1891 - С.367.

[3] Дей О. Фольклористика 70-90 рр. // Українська народна поетична творчість. Т.I. - К.,1968. - С.143; Азадовский М.К. Зазначена робота. - С.273-275.

визнається збірка чумацьких пісень Івана Яковича Рудченка (1845-1905)[1]. І.Я.Рудченко, брат прогресивного письменника П.Мирного, був видатним збирачем і дослідником усної народної творчості українського народу. У кінці 60-х рр. він підготував і здійснив два видання українських казок. Це перше наукове зібрання суто народних казок було важливе тим, що в ньому свідомо розширені звичайні рамки і введений матеріал, який здавався упоряднику напівнародним, тобто не селянським, але містився у народному репертуарі і став складовою частиною його духовної культури[2]. І.Я.Рудченко першим серед збирачів підійшов до фольклорного матеріалу глибоко науково як до джерел пізнання побуту та світогляду народу[3]. В історії вітчизняної науки він одним з перших почав публікувати фольклорні матеріали за жанровою і тематичною ознаками.

Протягом двох десятиріч він збирав і використовував не тільки рукописні матеріали, але й усі відомі друковані збірки. Серед його кореспондентів (дописувачів) були П.Куліш, О.Русов, О.Метлинський, І.П.Новицький, П.Мирний та ін. У зібраних на території всієї України чумацьких піснях (250 варіантів) Рудченко повністю зберіг фонетичні й лексичні особливості різних говорів української мови[4]. За допомогою М.Лисенка до 12 найбільш поширених у народі чумацьких пісень були записані мелодії. Остання збірка в повній мірі виявила глибину наукового обдарування І.Я. Рудченка, який зумів не тільки зібрати і опрацювати пісенний матеріал, але й простежити на його основі історію, соціально-економічні та побутові умови життя чумаків[5].

Новаторський підхід І.Я.Рудченка до вивчення усної народної творчості на фоні конкретних соціально-економічних умов був важливим досягненням української фольклористики й етнографії.

Крім зазначених праць, Відділом була видана збірка зі зраз-

---

1 Рудченко И.Я. Чумацкие народные песни. - К., 1874.

2 Рудченко И.Я. Народные южнорусские сказки. - К., 1869. -Вып.1.- К., 1870. - Вып.2.

3 Підтвердженням вищезазначеному є план видання "Южнорусских народных сказок", розроблений І.Я.Рудченком у 1880 р. Він і досі зберігається у рукописному відділі БАН СРСР м.Санкт-Петербурга. / Собр.№ 60. Од.зб.117. - Л.3-6.

4 Огоновский Е. История литературы русской. - Львов, 1894. - Ч.4. - С.199-207.

5 И.Я.Рудченко. Чумаки в народных песнях: Этнографический очерк // И.Я.Рудченко. Чумацкие народные песни.-К., 1874.-С.1-78.

ками українського орнаменту, які були зібрані на Волині Ольгою Косач (Олена Пчілка), сестрою М.П.Драгоманова[1]. Це була перша робота, присвячена українському народному орнаменту.

Нарівні зі збиранням, вивченням та публікацією (виданням) пам"яток народної творчості члени Південно-Західного Відділу займалися культурно-освітньою діяльністю, яка полягала у перекладі підручників українською мовою, проведенні вечорів української пісні та постановці п"єс рідною мовою. За це деякі активні співробітники Відділу попали у розряд "особливого роду пропагандистів, заражених українофільством".

Південно-західний відділ РГТ, який проіснував трохи більше трьох років, був закритий з таким поспіхом, що багато які етнографічні колекції, зібрані для музею, і рукописи з фольклорно-етнографічними матеріалами були назавжди втрачені. Так, наприклад, загинули цінні зібрання С.Д.Носа, які складались із записів 1173 пісень, 4873 приказок, 81 казки, 158 загадок, 337 рецептів народної кулінарії, 120 листів описів українського одягу, 71 листа матеріалів з народної архітектури[2]. Петербурзький уряд був так налякани цілеспрямованою діяльністю з відродження української культури, що й через 20 років не задовольнив прохання про відкриття Відділу[3], навіть після повторного клопотання Київського генерал-губернатора[4].

Та все ж не дивлячись на закриття єдиного в Україні науково-організаційного центру фольклорно-етнографічної роботи, діяльність по зібранню, обробці та публікації цінних збірок з матеріалами не припинялася.

Відділ не встиг пробудити широку громадську ініціативу в цьому напрямку, але заклав організаційні основи колективної фольклорно-етнографічної діяльності, успадковані й розвинені в

---

1 Косач О.П. Украинский народный орнамент: Образцы вышивок, тканей и писанок. – 2-е изд. –К.,1876.

2 Білий В. З матеріалів до історії етнографії: Листування Я.П. Новицького // Записки історично-філологічного відділу УАН. – К.,1927. – Кн.10. –С.228.

3 Архів РГТ. –Ф.І.–Оп.І. –Од.зб.17-1876. –Л.13. Клопотання ІРГО від підсекції статистики X з"їзду природознавців та лікарів з проханням через секцію географії, етнографії та антропології РГТ про порушення клопотання відносно заснування Південного відділу у Києві від 3.XI.1898.

4 Там же. – Л.14. Лист на адресу голови РГТ П.П.Семенова від 13.УП.1899.

подальшому Харківським історико-філологічним товариством та науковим товариством ім.Т.Г.Шевченка у Львові.

В.М.Пивоваров

ВНЕСОК М.СУМЦОВА В ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ ХУШ-ХІХ ст.

В історії становлення і розвитку української національної культури велике місце належить багатому і різноманітному життю Слобідської України ХУШ-ХІХ ст. Це і зумовило посилений інтерес академіка М.Сумцова до всебічного дослідження культури Слобожанщини, зокрема просвітительської діяльності мандрівного філософа, національного пророка Григорія Сковороди, творчої і громадської діяльності Г.Квітки-Основ"яненка, майстерності інших митців.

Досліджуючи культуру Слобідського краю, вчений особливо виділив ті сфери духовного життя народу, що сприяли відродженню і поширенню національного почуття та самосвідомості. Він прагнув до системного викладу минулого народу, широкого висвітлення традицій і звичаїв, етнографії та побуту українців, відбиття найінтимніших сторін їхнього життя. Наукова розвідка М.Сумцова "Слобожане" (1918 р.) - своєрідна енциклопедія життя і побуту народу цього краю. У ній зібраний цікавий матеріал з архітектури, етнографії, народної творчості, описані ремесла, музичні інструменти, національна кухня.

Серед письменників і культурних діячів увагу М.Сумцова привернули творчість Г.Квітки-Основ"яненка, живописні картини С.Васильківського, широта наукових інтересів О.Потебні.

Велика заслуга М.Сумцова в популяризації та дослідженні творчості Г.Сковороди, визначенні його місця та ролі в літературному процесі ХУШ - поч.ХІХ ст. Коли в 1893 р. з ініціативи Д.І.Багалія у зв"язку зі сторіччям смерті Г.С.Сковороди Харківське історико-філологічне товариство запланувало здійснити повне видання творів письменника, то М.Сумцов увійшов до складу редакційної комісії. Вчений високо цінував творчий доробок мислителя-просвітителя, з його ім"ям пов"язував цілу епоху. У своїй передмові до книги "Житие Сковороды, описанное другом его М.И. Ковалинским" (1886 р.), він наголосив, що "в Сковороде олицетворилось умственное пробуждение украинского общества конца ХУШ ст. Это общество вслед за Сковородой стало выходить из нравственного усыпления. Сковорода был сыном того времени на Украине, кото-

рое быстро создало ряд школ, гимназий, университетов и, наконец, вызвало к жизни украинскую литературу"[1].

М.Сумцов спростував твердження московського вченого В.Ерна про приналежність Г.С.Сковороди до школи російських філософів, визнання українського письменника основоположником російської філософської думки, найосвіченішою людиною XVIII ст. серед росіян. У статті "Сковорода і Ерн" (1918 р.) дослідник стверджував, що вважати Г.Сковороду російським філософом ніяк не можна, бо "російські філософи його не знали і творами його не користувалися", що "в дійсності Сковорода ... цілком філософ український"[2]. Для підтвердження своїх думок М.Сумцов простежив зв"язок творів Г.Сковороди з українською народною поезією, вказав на глибоке і любовне відчуття ним природної краси України.

З позицій сьогодення таке твердження досить категоричне. Проте М.Сумцов у справі відродження української національної культури намагався саме підкреслити приналежність Г.Сковороди українському народові, викликаючи гордість за українську культуру та її представників. Дослідження творчості Г.С.Сковороди з позицій світогляду, характеристики особливостей його мови посіли рагоме місце в працях ученого.

З точки зору відображення специфічних рис життя і побуту Слобожанщини підійшов М.Сумцов до розгляду творчості Г.Квітки-Основ"яненка ("Слободско-украинское дворянство в произведениях Г.Ф.Квитки" (1884 р.), "Г.Ф.Квитка как этнограф" (1893 р.). Хоча письменник не залишив своїх окремих етнографічних записів, проте його твори містять багатий і цікавий матеріал. Він часто вводив у фабулу своїх повістей і п"єс фольклорні теми.

Якщо у підходах до творчості Григорія Сковороди, Квітки-Основ"яненка вчений надавав перевагу побутово-етнографічним аспектам, то надалі переважатимуть науково-популярні статті про молоді літературні сили, які з"явилися на культурному обрії Слобожанщини. М.Сумцов помітив і підтримав багатьох письменників-слобожан - Я.Щоголева, І.Манжуру, Х.Алчевську, Б.Грінченка та ін.

---

[1] Сумцов Н.Ф. Предисловие к "Житию Сковороды, описанное другом его М.И.Ковалинским"// Киевская старина. - 1886. -Т.16. -№9.- С.103.

[2] Сумцов М.Ф. Сковорода і Ерн // Літературно-науковий вісник. - К.,1918. - Т.69, кн.І. - С.41.

У творчості Я.Щоголева дослідника захопила мова його віршів, яка здавалась йому "чудовим пензлем", за допомогою якого вимальовується природа рідного краю. Поезія "Степ" - тому свідчення. Крім того, - це драма, бо, як вважав М.Сумцов, "усяка поезія , усяке мистецтво мають свою виконаність"[1]. Поет був надзвичайно вимогливим до слова, прагнув зробити його звучним, сильним, плавним, вичеканим.

Дещо інакше з художнього боку видалась мова віршів І.Манкури. За свідченням дослідника, вона "нова з боку збільшення чуливіх серця, м"якого почуття, щирості й гуманізму"[2]. Творчість поета по-справжньому зацікавила М.Сумцова: він пише передмову і коментарі до збірки його творів. За порадою вченого І.Манкура збере багатий етнографічний матеріал, за що буде названим видатним фольклористом XIX ст.[3]

Втім М.Сумцов мав вплив і на формування літературних уподобань О.Олеся, його захопленість народною поезією, творчістю класиків української літератури.

Науковий інтерес викликала у вченого громадська діяльність і літературна творчість Б.Грінченка. Ним було висловлено побажання аби "Харківщина й надалі давала таких відданих народним інтересам синів і робітників"[4].

Дослідник прикладав усі зусилля для того,щоб письменники, вчені Слобожанщини спільними зусиллями приносили користь своєму народові. Його мрія - аби людина творча не відчувала себе самотньою, щоб усі разом склали "збірник пахучих квіток літературного життя"[5]. Він повернув у літературу ім"я забутого поета-слобожанина 40-х рр. Порфирія Кореницького.

Підносячи культуру Слобідського краю, його духовні здобутки, багатство мови, М.Сумцов показав, що саме завдячуючи українському слову на Слобожанщині стала можливою поява Харківського університету, а під впливом народної поезії та літератури сформувалися науково-мистецькі, історико-літературні погляди

---

1 Сумцов М.Ф.Начерк розвитку української літературної мови. - Х.: Союз, 1918. - С.27-28.

2 Там же. - С.32.

3 Сумцов Н.Ф. И.И.Манжура как поэт и этнограф // Из украинской старины. - Х.,1905. - С.116.

4 Южный край. - 1906. - № 8969.

5 Южный край. - 1907. - № 9007.

М.Костомарова, О.Потебні, А.Метлинського, І.Срезневського та ін.

Тому вчений великого значення надавав рідному слову, його процвітанню. Заборона української мови була сприйнята М.Сумцовим як руйнівна сила моральних підвалин українського народу, національної свідомості, глибока деморалізація духовності.

Дослідження культури Слобожанщини у М.Сумцова було тісно пов"язане із захистом українського слова від цензурних заборон і утисків, що гальмувало розвиток не лише мистецького життя Слобідського краю, а й усієї України. У роки неофіційної русифікації М.Сумцов писав, що з другої половини XVIII ст. помітнішим став процес розчинення української культури в російській, з гіркотою констатував, що мова і література стали провінційними, намітилась тенденція до їх вимирання. У літературі склалася традиція говорити про український народ переважно в карбливому тоні. До того ж в Україні було заборонено друкувати художні твори українською мовою, а про вистави, концерти, читання лекцій рідною мовою годі було й думати. Про сумний і складний час для української інтелігенції в кінці XIX ст. М.Сумцов говорив: "Ні один край не мав досить простору для культурного розвитку. Самий багатий, численний по людності край - Україна - був знищений гнобительством уряду, заборонами мови і школи, утисками; деморалізований у всіх верхніх верствах своєї людності призвичкою запобігати перед урядом, попсований зросійщеною школою - нижчою, середньою і вищою, пристосованими для того, щоб викорінити усяке національне місцеве почуття і всяку національну місцеву свідомість"[1].

М.Сумцов всіляко відстоював право народу на свою культуру, історію, мову. Так, на сторінках газети "Русские ведомости" (1905 р.) він виступив із статтею "Малорусская цензура", де йшлося про захист і збереження української мови. Ним був виданий "Начерк розвитку української літературної мови" (1918 р.), укладена хрестоматія з української літератури для народних учителів, учительських і середніх шкіл. У Харківському університеті під назвами "Литература киевского периода", "Южнорусская литература" чи "Литература юго-западная" читав курси з українознавства. Разом із передовою інтелігенцією України виступив за вільний розвиток української культури, впровадження української мови в навчальні заклади. У жовтні 1907 р. з власної ініціативи

---

[1] Сумцов М.Ф. Слобожане. - Х., 1918. - С.3.

ціативи М.Сумцов розпочав читати курс "История малорусской словесности"українською мовою, що викликало подив і обурення. Тодішній міністр освіти Кауфман заявив про свою незгоду, підкресливши, що "использование при преподавании всякого другого языка, кроме государственного, является делом незаконным, а по тому и недозволенным"[1]. Однак подія ця набула широкого розголосу серед студентів і в пресі. "Літературно-науковий вісник" повідомляв, що "перша лекція проф.Сумцова в Харківському університеті була справжнім святом. Студенти щиро привітали поважного професора. Один із студентів від імені українського студентства сказав гарну і сильну промову, назвавши день 28-го вересня незабутнім для Харківського університету днем, з якого починається нова ера в житті Харківського "Наукового огнища" і висловив подяку професорові за те, що він "одкрив цю еру..."[2]

Діяльність М.Сумцова не обмежилася лише читанням лекцій. Він зібрав цікавий матеріал з історії та побуту Слобідської України, опублікував десятки статей.

М.Сумцов багато зробив для організації музейної справи в Харкові, був серед фундаторів університетського музею "вишуканих мистецтв", а також організатором і завідувачем історичного музею Слобідської України ім.Г.С.Сковороди. За його задумом музей мав три відділи: історичний, що носив ім"я Г.Квітки-Основ"яненка; художній - С.Васильківського, етнографічний - О.Потебні. У музеї була також бібліотека. Велика увага приділялась питанням організації етнографічного музею, його колекціям, виставкам. Йому належить також ідея про створення церковного музею, оскільки давнє українське церковне мистецтво зазнало впливу не лише італійських та іспанських майстрів, але і національних побутових рис,що підтверджувало можливість про відкриття місцевого церковно-історичного музею.

Отже, невтомна і послідовна діяльність Миколи Сумцова всіляко сприяла відродженню і збереженню культури Слобідської України, розвитку її кращих здобутків.

---

[1] Харьковский государственный университет за 150 лет. -Х.,1955.-С.40.

[2] Літературно-науковий вісник. - Х.,1907. -С.153.

Ж.В.Дедусенко

ДРУГЕ ЖИТТЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ЗНАХІДОК Б.ЛЯТОШИНСЬКОГО

Б.М.Лятошинський – видатний український композитор, з ім"ям і творчістю якого пов"язані найбільш яскраві і визначні досягнення національного музичного мистецтва. Композитор багато й успішно працював в усіх жанрах музичної творчості. Його художня спадщина включає опери, симфонії, вокально-симфонічні, хорові, фортепіанні твори, романси, обробки українських народних мелодій, музику до кінофільмів та театральних вистав.

Музична мова композитора своєрідна. Це – тонкий синтез досягнень світової музичної класики та українського мелосу. Емоційний світ художника суворий та стриманий, коли він звертається до втілення складних філософських проблем; у хвилину душевної відвертості він зворушує щирістю, пристрасністю, полум"яною патетикою. Композитор має потяг до значних форм, гострих драматичних колізій; його привабляють сюжети, насичені напруженою боротьбою. Образи творів часто конфліктні, їм властиві поглибленість, стан скорботного роздуму та трагізму. Світле життєстверджуюче начало щ'ходить до перемоги лише внаслідок тривалого та напруженого розвитку.

Характерною рисою музики Лятошинського є її зв"язок з народнопісенними джерелами. Рідна інтонаційна стихія в творчості композитора сходить корінням у багатовікову традицію вітчизняного професійного мистецтва, сформованого на основі творчого засвоєння традицій народної музики. Народна пісня привертала увагу композитора протягом усього його творчого шляху. Звернення до народної музики мало значення для формування його стилю, росту професійної майстерності, збагачення засобів музичної виразності: мелодики, гармонії, ритміки, фактури.

Вже в початковий період творчості художника (20-і рр.) з"явились твори, забарвлені колоритом українських пісень. Це "Увертюра на 4 українські народні теми", опери "Золотий обруч", "Чорс". В них особливості народних наспівів злилися зі стихією оригінальної думки Лятошинського. В "Увертюрі на 4 українські народні теми"" композитором вперше були використані оригінальні народні зразки. В опері "Золотий обруч" немає прямого цитування фольклору; зв"язок з народною музикою більш опосередкований і виявився у ретельній роботі по вивченню історії України, а також по вивченню фольклорного матеріалу Західної України,

внаслідок чого було відібрано 22 мелодії, які увійшли в основу лейтмотивних характеристик головних дійових осіб, і таким чином стали стрижнем музичної тканини опери. У другій своїй опері "Шорс" Лятошинський запровадив у музичний матеріал твору декілька українських народних пісень, таких як "Ой поля, ви поля", "Ти стелись, стелись, барвіночек", "Налетіло сімсот голубів", "Гаю, гаю, зелен розмаю.", "Козака несуть". Деякі оригінальні мелодії композитора, створені ним у дусі народних зразків, виявилися настільки близькими до фольклорних джерел, що мають вигляд дійсно народних мелодій.

У воєнні роки музика його творів пов"язана виключно з народним мелосом. Лятошинським були створені: "Український квінтет", "Сюїта для струнного квартету на українські народні теми", 4 квартет (в основі фольклорні зразки), "Українські народні пісні в обробці для голосу і фортепіано", "Українські народні пісні в обробці для мішаного хору а капела" (усього близько ста обробок), Шевченківська сюїта для фортепіано, фортепіанні прелюдії на українські народні теми.

У 50-ті рр. інтерес композитора до фольклору відзначений новими пошуками в цій галузі. Лятошинський цікавиться не тільки українськими, а й слов"янськими пісенними джерелами: польськими, чеськими, югославськими. Так виникають: "Слов"янський концерт" для ф-но з оркестром, "Польська сюїта", "Слов"янська увертюра", симфонічні поеми "Гражина", "На берегах Вісли".

Один тільки перелік творів композитора, написаних на основі фольклору, говорить про те, що увага до народної творчості у Лятошинського була невипадковою. Інтерес художника до народної пісні викликаний не тільки бажанням ближче познайомитися з національною культурою, а й можливістю проникнути в суть характерного народного мислення. При цьому форми і методи використання фольклору творчості Лятошинського різноманітні. Для композитора характерне (стихійне) і цілеспрямоване використання народної музики . У першому випадку художник підсвідомо вбирає фольклорні інтонації в свою музичну мову. У другому - переважає свідома робота з народними джерелами, при якій використовуються такі форми, як цитування пісень, стилізація, використання "зовнішніх" особливостей фольклору, що означає включення характерних ритмоінтонаційних зворотів в індивідуальний композиторський стиль, використання "внутрішніх" особливостей фольклору, що виявляється в ладових і структурних зв"язках з народною музикою.

Ці види і форми роботи з фольклором проявляються по-різному не тільки в окремих творах, а й в окремі періоди творчості композитора. Так, для розвинених фортепіанних творів періоду 20-х рр. характерний опосередкований зв"язок з фольклором. Він проявляється в широкому естетичному аспекті. В його фортепіанних сонатах, баладах втілився емоційно-образний світ найбільш своєрідного пласта українського фольклору - думного епосу. Його музичний склад суворий, драматичний, емоційно насичений, романтично піднесений, але водночас стриманий і небагатослівний. Композитор оперує тут не конкретно-жанровою, а "...узагальненою інтонаційною сферою, наділеною епіко-трагедійним пафосом і психологічно загострюваною конфліктністю"[1]. У Лятошинського тут відбиваються характерні риси і стилістичні особливості українських народних дум. Увага композитора акцентується на високому накалі почуттів, злиянні позаособового і суб"єктивного, епічному і драматичному методах відображення дійсності, особливому інтонаційному стані, яке притаманне думам. Художник шукає паралелі і в драматургії дум: поемність розвитку, моноінтонаційність, баладність, тематизація усієї музичної тканини. Музичній мові цього напрямку властивий принцип речитативності, який є важливим компонентом стилю Лятошинського.

Для зрілого періоду творчості композитора (40-50-ті рр.) характерний свідомий, цілеспрямований тип роботи з фольклором, який включає вищеозначені форми роботи: цитування, стилізацію, використання "зовнішніх і внутрішніх" особливостей фольклору. У фортепіанній творчості особливо яскраво цей метод роботи виявився у 10 прелюдіях, створених композитором в роки війни і об"єднаних у три цикли: 3 прелюдії, тв.38, 2 прелюдії, тв.38-біс, 5 прелюдій, тв.44. Незважаючи на жанр мініатюри, ці п"єси вражають виконавців і слухачів глибиною змісту, багатством образного світу, логікою форми і зручністю фортепіанного викладу. Недарма вони посідають значне місце в концертних програмах відомих українських піаністів (наприклад, Є.Жанов, В.Сечкін, Л.Мартинович та ін.).

Джерелом тематизму для всіх прелюдій є фольклорні теми. Причому оригінальні народні мелодії, покладені в основу прелюдій, композитор відбирає дуже уважно і продумано, відчує пере-

---

[1] Лященко І. Українська музика в системі радянського багатонаціонального мистецтва // Музична культура Української РСР. - К., 1979. - С.63.

вагу зразкам драматичного змісту, відображуючи експресію музичного висловлення. Це зумовлено як особливостями композиторського мислення, так і образним змістом прелюдій, розкриваючим тему героїчної боротьби і страждань народу в роки війни. На відміну від хорових і сольних обробок українських народних пісень, де Лятошинський залишає мелодію народної пісні незмінною, у фортепіанних прелюдіях композитор не цитує народну пісню буквально, а значно видозмінює її. "Відношення композитора до народної мелодії в процесі її обробки свідчить про його художній принцип. Лятошинський не просто цитує пісню - він тонко втягує її в потік свого мислення"[1]. У прелюдіях композитор розширює звуковисотний діапазон мелодії, загострює ритмічний малюнок, вносить у кантилену елементи речитативу. Часто фольклорний зразок стає тільки початковим імпульсом для створення оригінальної теми в дусі народної пісні. При цьому вона відзначається усіма специфічними рисами фольклорної мелодії: наспівністю, широтою, імпровізаційністю.

Різноманітно композитор використовує такі елементи народної пісні, як хроматизми, мелізми, трихорди, оспівування опорних звуків ладу, опору на квінту ладу, примхливу ритміку. У створенні тем із фольклорних джерел велику роль відіграють особливості не тільки народної мелодії, а й народної гармонії, поліфонії, інструментарія. Розкриваючи гармонічні можливості, закладені в мелодії, композитор підкреслює її своєрідність плагальними послідовностями, веденням голосів в паралельними квінтами і тризвуками, елементами фригійського ладу, секундовим зв"язком акордів, органними пунктами, остинато. Широко використовуються прийоми підголоскової народної поліфонії, коли виникають самостійні мелодичні лінії, які стають варіантами однієї й тієї ж мелодії. Вільне ведення цих ліній створює паралелізми, неповні акорди, унісони - характерні риси народної пісні й інструментарія. Уважне вивчення народного музикування і звучання народних інструментів зумовили широке проникнення в гармонію Лятошинського органних пункт. в і остинато. У прелюдіях часто зустрічаються різні види остинато: мелодичне, ритмічне, гармонічне, фактурне. Джерело цього прийому - в народній вокально-хоровій та інструментальній виконавській практиці. Нерідко мелодичні звороти виявляють підголоскову природу, а тонічні органні пункти на квінтовій ос-

---

[1] Самохвалов В. Риси стилю [illegible] Б.Лятошинського. -К., 1971. - С.168.

нові асоціюються з народними інструментами, такими як ліра, дуда, волинка. Метрична пластика мелодій Лятошинського, що проявляється в перемінному метрі, зміщенні акцентів, неквадратності будови, пов"язана з відображенням метроритмічних особливостей народної музики, її імпровізаційності.

Вплив народного мистецтва помітний і на формі утворення композицій. Провідну роль при цьому відіграє варіантно-варіаційний метод розвитку. Варіаційність проникає в фактурну, ритмічну, гармонічну сфери. Це відбивається в зміні характеру акомпанементу, появі нових акордів, гармоній, хроматизмів; зміщенні акцентів, метру, ритмічних фігур; розширенні мелодії самої теми.

Три прелюдії, тв.38, написані в 1942 р., є першими творами Лятошинського для фортепіано, відображаючими героїчний період історії України в роки війни. Об"єднанню їх у цикл сприяє програма у вигляді літературного тексту. Перед початком кожної прелюдії введено епіграф з "Кобзаря" Шевченка. Тому цей цикл часто називають "Шевченківською сюїтою", хоча сам автор не давав програмної назви. Лятошинський виявив велику майстерність у доборі літературного матеріалу для прелюдій, підсилюючи образну характеристику циклу.

Першій прелюдії передпослано епіграф з вірша Шевченка "Сонце заходить, гори чорніють", сповненого любов"ю і тугою до батьківщини. Настроєм, відображеним у вірші, пронизана і музика І-ї прелюдії. В основу її теми покладена старовинна гайдамацька пісня "Яром, хлопці, яром". Її особливостями є рух на кварту, квінту вгору і секундовий спад вниз. Лятошинський залишає значення фольклорної тематичної думки, але надає мелодії індивідуальні риси. Автентичне проведення використано лише фрагментарно. Композитор змінює ритмічний малюнок мелодії, використовуючи при цьому тріольність, яка надає темі більшу схвильованість і в подальшому розвитку проявляється в закличних, декламаційних інтонаціях. Прелюдія монотематична і трансформація теми відбувається за допомогою фактурних засобів. Вона написана в традиційній 3-частинній формі з елементами куплетності. При цьому велику роль відіграє варіаційність. Вже в експозиції тема варіюється, створюючи 2 розділи. У першому тема подана у верхньому регістрі (II октава) на тлі примарного, колихаючого акомпанементу, створеного з кварто-квінтових [illegible], і мальовничу картину засинаючої природи. Тиха звучність теми (динамічні вказівки – піано і менше-піано) та [illegible] лад підкреслюють ліричність з внут-

рішньою стриманою напруженістю. 2-й розділ експозиції відзначається новим відтінком настрою і новим фактурним рішенням (багатошарова фактура з використанням далеких регістрів), що викликає об"ємність звучання. Це досягається тим, що тема, залишаючись інтонаційно незмінною, проводиться в акордовому викладі в середньому регістрі, а фон розподілений між 2-ма крайніми регістрами. У басу - "порожні квінти", а у верхньому регістрі, як відголоски теми, - легкі фігурації. Середній розділ прелюдії вносить контраст у ліричну сферу експозиції. У ньому відчувається стан тривоги, наростаючої небезпеки. Змінюється темп (більш швидкий), з теми вичленяється мотив (перші 2 такти) і розробляється в контрастних тональних співвідношеннях. Настороженість, прихованість підкреслюється й тим, що мотив, який розробляється, звучить у басовому регістрі. Акомпанемент, супроводжуючий тему, зникає. Замість нього з"являється короткий тріольний вигук, контрапунктивно впроваджуваний в початковий елемент теми. Незмінною залишається лише ритмічна формула з пунктованим ритмом і вольовий імпульс - стрибок угору. Мелодичні лінії хроматизуються, з"являються терпкі гармонії, наростає динаміка й інтенсивний розвиток усіх елементів призводить до кульмінації, де тема звучить у новій якості - переможно, стверджуючи. Це 3-й варіант теми і відображує він волю народу, пафос боротьби. Могутність, фанфарність звучання теми досягається внаслідок акордово-гармонічної насиченості октавних подвоювань, тяжких ударних акордів у басу на перших долях метру. Наступаюча за кульмінацією реприза повертає нас до початкового образу теми, підводить підсумок розвитку. Мелодія теми звучить тут зворушливо і заспокійливо. Відзнакою цього розділу від експозиції є поява виразного підголоска до теми (характерного елементу для народної пісні). Так, тема гайдамацької пісні трансформується, підкоряючись у своїх 4-х варіантах драматургічній і сюжетній лінії розвитку.

Епіграфом до 2-ї прелюдії стали рядки з вірша Шевченка "Чума". Для композитора картина смерті, змальована поетом, уособлює фашизм, знищуючий все живе. Ця прелюдія - трагедійна кульмінація циклу. В основі теми використана українська народна пісня "Ой, піду я лугом". Образне видозмінення цієї теми підкорено експресивному, драматичному розвитку, що характерно для стилю композитора. Музика прелюдії глибока, зосереджена, разом з тим в ній чуються вольові інтонації, особливо в середньому розділі.

У викладі теми композитор використовує ритмічний варіант пісні, при якому відбувається метричне зміщення мелодії на одну восьму, внаслідок чого тема починається не з цілої долі, а з синкопи, що зручно для її поліфонічної розробки. Такий варіант надає особливу загостреність тематизму цієї прелюдії. Не випадково вибрана і тональність п"єси - мі бемоль мінор - лейттональність туги у Лятошинського, яка підкреслює суворий, похоронний колорит. Велику виразну роль у прелюдії відіграють поліфонічні заходи. Тема вступу, відбиваючи невблаганно-напружений стан, є остинатною фігурою зі спрямованим, рішучим злітом у висхідному русі і загостреним пунктованим ритмом і гострий спад, що говорить про закладений всередині самої теми конфлікт. Ця тема є носієм основного колориту прелюдії. Тема народної мелодії "Ой, піду я лугом" звучить контрастом, задумливо і журливо. Це - ліричне висловлення художника. У середній частині виникає нагнітання напруги, даного вперше ще в темі вступу. Це досягається 3-ма хвилями, виникаючими з 2-х секвенцій і канону на елементах теми народної пісні. При цьому велику роль на підході до кульмінації відіграє канон. Елементи теми в ньому драматизуються і залишають свій ліричний колір. Гострі, дисонуючі сполучення (інтервал вступу в малу нону), швидке динамічне наростання, поступовий стиск теми надають їй наступаючий характер. Головна кульмінаційна вершина в прелюдії - переможний, вольовий злітт, побудована на І-й темі прелюдії - остинато вступу, який тут звучить мідно, тріумфально з величним пафосом, ніби говорячи про нездоланність, незламність волі народу. У репризі знову звучить тема пісні "Ой, піду я лугом", але її характер на відміну від експозиції більш просвітлений, спокійний. Регістрові підвищення, фактурна розрядженість, мажорне закінчення - все це підкреслює оптимістичний висновок твору.

Фінал циклу - 3-я прелюдія - інша образна сфера. Це - навідхильний, наступаючий рух з поступовим наростанням, яке доходить до апофеозу народної потужності. Переконаність, віра в перемогу відбиваються і в епіграфі до прелюдії: "І на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люди на землі". Лятошинський в цій прелюдії не використовує автентичний фольклор, а створює власні теми в народно-пісенному дусі з окремими зворотами фольклорних мелодій. У п"єсі контрапунктично поєднуються дві теми: перша - у вступному чотирьохтакті - суворо-стримана, епічна за характером, викладена октавним

унісоном у низькому регістрі. Перший такт, з якого виростає тема цієї п"єси, нагадує початкові звороти українських пісень "Сокіл з орлом, сокіл з орлом купається" та "Ой пошлю я чорну галку". На остинатному тлі розгортається друга тема ліричко-епічного характеру, в якій перші такти мають спільні риси з початком пісні "Ой у полі криниця безодня". Однак в цілому - це оригінальна авторська мелодія.

Вирішальним чинником драматургічного розвитку прелюдії є фактура. Фактурне насичення відповідає кожному проведенню теми, яка, починаючись з одноголосного викладення у верхньому голосі, набуває все більшу щільність. Акордова міць збільшується в кульмінаційних моментах. Октавні подвоєння, широкі стрибки, фанфарність надають оркестровий характер викладенню. Басовий контрапункт цементує всю прелюдію в єдиний моноліт, надає їй нездоланний, наступаючий характер. Ритмічність, маршовість, розвиток на широкому диханні, безперервне підсилення звучності і насичення фактури - все це асоціюється з переможним наступом. Показовий для прелюдії і динамічний план: тут немає ні одного димінуендо, немає підйомів і спадів, притаманних І і 2-й прелюдіям. Невеликий ліричний відступ наступає в середньому розділі, де має місце несподівана образна трансформація басової остинатної теми: вона виникає ніжною, наспівною мелодією у верхньому голосі, прикрашена хроматичними підголосками. Композитор тут використовує домінантовий і квінтовий органні пункти, підголоскову поліфонію. Завершується п"єса переможними, потужними акордами на фоні фортисимо основної теми.

Наступний свій цикл прелюдій, тв. 38-біс, Лятошинський назвав як "Дві прелюдії на основі українських народних пісень". Цей диптих композитор побудував за принципом контрасту: І-а прелюдія - драматична, тривожна; 2-а - несе піднесено-радісний характер. Обидві вони написані в традиціях концертного піанізму. На відміну від "Шевченківської сюїти", де фортепіанний виклад відзначається суворістю, ясністю, поліфонічністю, відображує прийоми народного музикування, ці дві прелюдії характеризують: блискучі пасажі по звуках акордів октавні мартелято, хроматичні гами, які виконуються типа глісандо, бурхливі (романтичні) фігурації акомпанементу, що нагадують піанізм Ліста і Шопена. Фольклорний матеріал, що лежить в основі тематизму, використовується художником дуже вільно. Народні мелодії в основному використовуються в прелюдіях фрагментарно і органічно втягнуті

в загальний потік руху. І-а прелюдія динамічна і побудована на розвитку двох контрастних тем. Одна з них відображує образи зла, грозної вражої сили, друга - несе риси мужньої героїки. Тема зла - хроматична, ламана, побудована на збільшених і зменшених інтервалах. 2-а тема написана в дусі історичних народних пісень. Її інтонації нагадують початок пісні "Ой, не пугай, пугаченьку", але в іншому ритмічному варіанті. Маршообразність і акценти на кожній ноті мелодії підкреслюють її рішучий, вольовий характер. У першій частині прелюдії (форма 3-частинна) тема зла переважає, вона постійно втручається в проведення героїчної теми, так що поступово друга тема змінюється, насичуючись хроматизмами, інтонаційно наближаючись до першої теми. Напруженості звучання сприяє також імітація тем в інтервалі малої секунди. Однак в кульмінаційний момент тема з інтонаціями пісні "Ой, не пугай, пугаченьку" миттєво перетворюється у переможний, урочистий гімн, який звучить мідними акордами в однозвучному мажорі. Друга прелюдія основана на закличній, радісній темі, що нагадує народну веснянку. За своїм характером і настроєм вона нагадує романс Рахманінова "Весняні води". Музика цієї прелюдії кипить надміром радісних почуттів. Використовуючи мотивну розробку, композитор приводить тему до грандіозної кульмінації, що охоплює майже усі регістри і розкриває віртуозні можливості інструмента: тема звучить октавними унісонами в збільшенні, і між кожним проведенням її мотивів проносяться мерехтливі пасажі, одним з яких (блискуча хроматична гама угору на крещендо) і завершується прелюдія.

Останнім 5-ти прелюдієм, тв.44, Лятошинський не дає програмної назви або епіграфа, проте ці п"єси об"єднані композитором у цикл, але вже за допомогою тематичного й інтонаційного зв"язку, що дає змогу говорити про цикл як про сюїту наскрізної будови, що складається з 5-ти номерів. Основою тематизму, також як і в попередніх прелюдіях, стають фольклорні зразки. Народні мелодії, використані тут, служать розкриттю основного ліричко-психологічного змісту циклу. Так, І-а п"єса побудована цілком на інтонаціях народного стогону, плачу на тлі розмірених, остинатних акордів супроводу. Лейттональність скорботи (мі бемоль мінор), багатократність повторення низхідних секунд і терцій в мелодії зразу викликають стан туги, смутку, зацепенілості. "Сльози народні" - так можна було б назвати цю прелюдію. Принципи розробки тематизму у композитора традиційні: поступове розгортання

інтонаційного ядра на тлі остинато, варіювання теми (2-3-е речення), перенос теми в інший регістр, хроматизація, поява самостійного підголоска (4-е речення), ритмічні варіанти (розширення каданс в за рахунок тріолів, проведення теми у збільшенні).

2-а прелюдія - щиросердечна мелодія. В основі її лежить українська народна пісня "Ой, запив козак, запив", яка відзначається великою протяжністю, широтою і виразністю. Форма п"єси наближається до народної куплетної. Кожне проведення мелодії розділено більш нейтральним "інструментальним" тематизмом. Такий тип будови наближає твір до українських народних дум, які складаються з вокальних частин і інструментальних переграшів. Зв"язок з фольклором виявляється не тільки на рівні тематизму і формобудування, а й проникає в гармонію. Так, гармонійна основа теми складається з мелодичної горизонталі. Акорди, що з"являються при цьому (мінорний тризвук з малою сектою), дуже поширені у Лятошинського. Джерело таких утворювань - гармонія романтиків, де широко використовуються різні септакорди та їх обернення.

3-я п"єса вносить контраст в характер циклу. Тривожний, схвильований колорит теми, що написана композитором у дусі козацьких пісень, підкреслюється наполегливими репетиціями тріолів і короткими хроматичними мотивами в басу. Гострі дисонанси, чергування елементів теми в тональностях хроматичної послідовності, підсилюча динаміка, ніби говорять про наступ ворожих сил. Поява в кульмінації прелюдії теми з першого номеру циклу (стогону) загострює драматизм п"єси до краю. Тема "сльоз чарсинних" сприймається як узагальнений образ і є тематичною аркою між п"єсами циклу.

4-а прелюдія, також як і 2-а, лірична. В її темі композитор об"єднав інтонації пісень "Ой у неділеньку" та "Ой я буду ждати". Залишаючи загальний настрій, образний зміст і поетичну суть народних пісень, композитор збагачує їх, творчо змінюючи. Мелодія прелюдії порівняно з першоджерелом набагато динамічніша, більш широкого дихання. Вона синтезує в собі принципи національного мислення (в інтонаційній сфері), класичної норми формоутворення (структура мелодії, будова періоду) і уявляє поступовий рух, що відзначається стрункістю і пропорційністю. Форма прелюдії куплетна і складається з варіантів проведення основної теми. Варіантність виявляється в різноманітності фактури, вклю-

ченні поліфонічних прийомів викладу (канон), регістровому різноманіттю, тональному розкращуванні теми.

Фінал циклу – 5-а прелюдія – є підсумковою, узагальнюючою і за змістом і за тематизмом. Вона носить характерний для фіналів Лятошинського оптимістичний характер. Тут поряд з основною святково-переможною темою з'являються теми майже усіх прелюдій циклу: інтонації стогону (I-а п'єса), видозмінена тема 4-ї прелюдії і народна мелодія з другої п'єси "Ой запив козак, запив". Остання тема викладена дуже широко, насичено, на тлі "колокольного" акордового супроводу і виступає як кульмінаційна вершина прелюдії і всього циклу, уособлюючи гімн Батьківщині, невичерпні душевні сили народу.

Лесь Танюк

ДО ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ "ПРОРОЧОЇ" П'ЄСИ
("Кассандра" Лесі Українки, "Пророк" В. Винниченка, "Народній Малахій" М. Куліша)

Пророк, за біблійською термінологією, – провісник волі Божої, отже, той, хто говорить не від власного імені. Виходячи з гасла шекспірівського "Глобуса" – Totus mundus agit histrionem (весь світ грає комедію), на сцені світу він – лицедій або персонаж космічної п'єси, автором якої, драматургом є Бог. Користуючись правом, обов'язком і змогою особливого одкровення пророк пророкує майбутнє, або, вдаючись до театральної термінології, у нього п р о в і д н а, найкраще виписана р о л ь. Від того, чи здійсниться потім його пророцтво, себто, від того, який буде фінал п'єси чи її епілог, залежить, фальшивий він пророк чи істинний. Сказано у пророка Єремії (28; 9,: "Коли справдиться слово пророче – буде пізнаний цей пророк, що його направду послав Господь". Вустами стоїка Луцилія підтверджує на свій лад цю тезу філософськи розсудливий Цицерон у діалозі "Про природу богів" – "...в існуванні істинного пророцтва є доказ існування Бога". Тож від часів пророка та судді Самуїла, який уперше систематизував пророчі школи, зробивши їх джерелами морально-просвітницького впливу на людськість, пророки безперервним кучравлиним ключем перетинають всю історію суспільства, в тому числі й історію світової драми. Формула "Закон і Пророки" стала не лише типовим виразом сутності Старого й Нового Заповітів, а й од-

нією з одвічних тем драматургії: в тому числі - новітньої доби.

Кожен великий митець - теж до певної міри пророк. На відміну від реальних пророків, які приходять і відходять, щезаючи в сірій каламуті людського безпам"ятства, істинний митець залишається у вічності, - почасти ще й тому, що оперує не зафіксованими поняттями й дефініціями, а - прикровенними й символічними образами, які відкривають людям відтак не цілісний образ майбутнього. Цілісність - єресь (адже вона - прерогатива Бога) або міт, і недарма св.апостол Павло у Першому посланні до коринтян (13;9) каже: "Частково пророчима..." Бо часткове і наше знання. Неясне і невитлумачене - наймогутніша потенція мистецького шедевру, і кожна нова доба на свій лад перенаголошує і доповнює Шекспіра, Гете, Шевченка власним досвідом і розумінням, через що - немає їм кінця. Здійснення їхніх пророцтв, наче лінія обрію, відсувається все далі й далі, і щоразу з новою снагою беремося ми до розгадування їхніх таємничих символів.

Об"єктом наших вибіркових ("Частково аналізуємо, бо часткове і наше знання... - Л.Т.) зауваг стануть сьогодні Леся Українка, В.Винниченко і М.Куліш, - три, на перший погляд, несумісні постаті, три українські драматурги, які намагалися через своїх героїв - пророчицю Кассандру, пророка Амара та лже-пророка Малахія - зазирнути в непевне завтра. Вони - кожен по-своєму - продовжили добре розроблену в світовій драмі тему людини, яка бере на себе місію одмінити чи замінити (через Логос - Слово) світ, зруйнувати стару модель життя й витворити нову. Після середньовічних моралітe відгуки цієї теми ми знаходимо у комедії Корнеля "Дон Санчо Арагонський", у "Мізантропі" Мольєра, у "Тимоні Афінському" Шекспіра, у "Варраві" Мішеля де Гельдероде, у "Томасі Беккеті" Ануйя. Інтелектуальним полем такої битви стала драма Ж.П.Сартра "Диявол і пан Бог", На фарсовому рівні вирішено цю тему в "Новому месії" (за романом Е.Сінклера "Його звуть теслею", вистава йшла у театрі Л.Курбаса), на сентиментально-чуттєвому - у "Лже-Месії" Є.Жулавського (вистава йшла в Україні у театрі Гната Юри). До "пророчих" можна умовно зарахувати "Короля Убю" основоположника абсурдистської п"єси Альфреда Жарри, драму-фарс С.Віткевича "Як Мацей Кароль Вшекліца", талановито поставлену десять років тому в Польщі, де Вшекліцу грали у портретному гримі Брежнева,та ін. Тридцяті роки дали нам "Самогубця" М.Ердмана "Місто правди" Л.Лунца, "Подорож Веніаміна Третього" Менделе-Мойхер Сфоріма (написана давно, ця притча пішла у Моск-

ві одійно після постановки "Народнього Малахія", - вистави Курбаса, від якої С.Міхоелс був у захваті). По-своєму розробили її автори доби українського Розстріляного Відродження - В.Винниченко у драмі "Пророк" і П.Тичина у симфонії "Сковорода" (великий Тичина, обравши в силу обставин Зомне, а не Апостольське, відлар від "пророчого" - і йогр, як Амара у винниченківському "Пророці", Бог позбавив за це космічної сили). Якщо завершити цей ряд Миколою Кулішем, то новим і суто кулішівським стало те, що тему "пророцтва" драматург доповнив гіркою пародією на характерне для кожної революційної доби захоплення утопістами, які, обіцяючи на землі соціальний рай, нерідко бралися до людини "з голими руками". І наплодили чимало гріш на вербі, не збагнувши, що в XX ст. центр пророцтва та віри переходить на о с о б и с т і с т ь (а вона, ми знаємо, менш схильна до перебудови, ніж, скажімо, суспільство), яка виступає суб"єктом трагедії. Особливо завинили ті з утопістів, які продовжували популяризувати ідею: працюватимуть усі, а справедливий розподіл продуктів їхньої праці належатиме "наймудрішим", "найправеднішим". Цю соціалістичну тезу ми зустрічаємо уже у Платона.

Не один Кампанелла чи Томас Мор мріяли перескочити економічні закони; революція часто висувала до влади людей великого темпераменту, але - малої культури. Вони сприймали навколишнє виключно як один із різновидів сіракліо, який потребує не знань, а - віри; крім того, їх провадила свята переконаність у тому що будь-яку чернетку людського життя соціалізм зможе виправити, переписати начисто. Футурологи марксистського кшталту надто покладалися на гасло: "Хто був нічим, той стане всім". Пр те Блазень у "Королі Лірі" був далекоглядніший, пояснюючи: "Із нічого, кумцю, і не вийде нічого." Так було і в нас - зрікшись сутани, вчорашні проповідники та ксьондзи ставали чекістами, адвокати й письменники очолювали уряди й партії, а недоук-семінарист під загальне обожнювання почав претендувати на ранг усеведжителя. М а л а х і а н с т в о було типове, історична заслуга Куліша в тому, що він виділив його із загального ряду і дав йому н а з в у. Отож він не просто вигадав свого Малахія, наколотивши для нього химерний коктейль з Біблії, Маркса та Холодної Гори (показово, що діється все у містечку Вчорашньому, "на Міщанській вулиці, номер 37" - який химерно-пророчий сон підказав Кулішеві цю жахливу цифру, яка стала роком його розстрілу на Соловках - "по случаю, - як тоді писалося у рапортах, -

празднования двадцатилетия Великой Октябрьской социалистической революции", коли було замордовано протягом кількох днів майже всю соловецьку українську інтелігенцію).

Останні досягнення природознавчої та філософської думки кінця XIX - початку XX ст. і далі вчення Вернадського, Холодного, Бехтерева, Соловйова, Тейяра де Шардена та ін. - впливають на рух символів у художній літературі, а, отже, і на прочитання суспільством постаті Пророка. Нове знання змінює співвідношення понять добра і зла - в суспільстві і в людині, роблячи їхні взаємини щодалі конфліктнішими. Важливий і той факт, що геоцентрична концепція у М.Федорова, який зробив суттєвий вплив на поступ етичної та мистецької думки у слов"янських культурах, набуває антропокосмічного звучання, вступаючи у корстоту суперечку з антропоцентризмом. Український вчений і філософ академік М.Холодний, учень В.Вернадського, висунув концепцію антропоцентризму практично водночас із Федоровим[1]. Людина стає інтелектуальним (і водночас етичним) мірилом, вона відповідає тепер за події космічного масштабу - в соціальному просторі світобудови в цілому.

Але ще раніше це тонко відчула Леся Українка в "Кассандрі" (1907). Вже тоді здатність суспільства до самовдосконалення видається авторові п"єси трагічно сумнівною. Реалістична Андромаха, що твердо стоїть обома ногами на землі, благає Кассандру:

Доволі з нас уже твоєї правди,
Злочисної, згубливої, так дай же
Нам хоч неправдою пожить в надії.
Ох, я вже втомлена від тої правди.
Ой, дай мені хоч сон, хоч мрію, сестро.[2]

Пригадуєте - пушкінське:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...[3]

Або - таке звичне для вуха російського інтелігента - переспів "Божевільних" Беранже, зроблений поетом-демократом сатири-

---

[1] Семенова С. Николай Федоров. Творчество жизни. -М., 1990. -С.60. Холодный Н. Мысли дарвиниста о природе и человеке. -Ереван, 1944.

[2] Тут і нижче цит. за виданням: Леся Українка. Твори: В 10 т. Т.4. - К.: Дніпро, 1964.

[3] Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т.2. -М., 1936. -С.131.

ком В.Курочкіним:

Господа. Если к правде святой
Мир дороги найти не умеет,
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой.[1]

Наслідки того н а в і ю в а н н я "золотого сну" маємо нині перед очима, - ми з вами знаємо, якими сталінськими артеками й Соловками-Освенцімами обернулись ці кадання "мрії" як антиномії "реальності". Донцов чи не перший визначив, що Леся Українка саме тому зробила ставку не на групове, не на масове, а виключно на особисте, особове, індивідуальне, що в нашу літературу поетеса внесла "дух непримиренного індивідуалізму"[2]. Несучи на своїх жіночих плечах важкий тягар правди, Кассандра відмовляється від спокуси жити "неправдою в надії", бо неправедні засоби призводять до неправедної мети. Жити треба тільки як живеться, - як росте трава, як сходить сонце, як співає жайвір чи бренить бджола. Лише природне життя - істинне. "Що робити?- допитувалась сестра. - Ми в облозі. Як жити?" І Леся Українка пише їй в одному з листів (цитую з пам'яті): "Так, сестро, ми в облозі. Але треба вистаяти вартових і ж и т и т а к, н і б и н е м а є о б л о г и." Себто жити вільно, розкуто, випроставшись - навіть в умовах жахливого гніту й утисків. І вона,і її Кассандра заперечують дух прийняття фальшивого життя за істинне.

Інша справа - Гелен. Його теорія прагматичного, в и г і д н о г о для людей пророцтва ("Роблю, що треба, і що корисно, що почесно", - як тут не впізнати майбутніх пропагаторів соціалізму та й самого "методу соціалістичного реалізму"?) виходить з того, що брехню від правди відділяє тоненька смужка. "Що правда? Що неправда? - заперечує Гелен. - Ту брехню, що справдиться, всі правдою зовуть". Кассандра вважає себе лише знаряддям невблаганної Мойри: "Вона чує з народів зброю світу, а я і ти - ми тільки цвяхи в зброї". Через те, пророкуючи фатальні речі, Кассандра виглядає для людей ніби на злу пророчицю. Але Кассандра знає, що пророк не може бути добрий чи лихий, він е лише п р о в і с н и к волі Божої, і не йому кермувати людськими долями. Через те Гелен має привабливіший вигляд, бо він обстоює ідею

---

[1] Курочкин В. Стихотворения. -М., 1957. - С.362.
[2] Украинская жизнь. - 1913. - Ч.9. - С.52.

плідного, творчого слова: "Слово плідне і більше родить, ніж земля-праматі". Проте і Кассандрі, і самій Лесі Українці зрозуміла згубність "солодкої втіхи". корисного пророцтва (якщо це назагал можна назвати пророцтвом). Кінцева нездійсненність пророцтв Гелена показує їхню неістинність.

Отже, теза перша: ІСТИННИЙ ЛИШЕ ТОЙ ПРОРОК, ЯКОГО ПОБИВАЮТЬ КАМІННЯМ. Себто істинність його пророцтв не в і НЕ МОЖЕ БУТИ визнаною зараз: вона неодмінно лежить поза межами розуміння тих, до кого пророк промовляє, - інакше-бо навіщо йому промовляти? Микола Куліш скаже про це в "Патетичній сонаті" устами Марини: "Лише того ідеї перемокуть, хто з ними вийде й на ешафот і смерті в вічі скаже"[1]. Лише смерть Пророка обезсмертить його ідею, його пророцтво. НЕРОЗІП"ЯТИХ МЕСІЙ - НЕ БУВАЄ.

За останні сто років світ дуже змінився.

Роль пророка, його образ, "мета" його існування в художньому контексті відчуває на собі вплив цих колосальних зрушень у культурі й цивілізації. Новими стають і взаємини Пророка та Народу в драматургії. Все частіше Пророк стає носієм не лише Добра, а й Зла, - як його еквіваленту, як його неодмінності. Згадайте епізод з п"єси Винниченка, коли до Амара приходять страйкарі-робітники і просять благословити їх на страйк, - інакше-бо їхні діти будуть голодні. Пророк благословляє страйкарів. Але слідом за ними приходить делегація поліцейських, які теж просять пророчого благословення стріляти у цих страйкарів, - інакше-бо їхні діти будуть голодні. Пророк змушений благословити і їх, бо не існує раз назавше заданої одної для всіх правди, єдиного Добра і єдиного Зла, - є одвічна боротьба Бога з Дияволом. І поле битви, за Достоєвським, - людська душа, і коден вимріяний людьми соціальний лад не годен тієї боротьби спинити, не годен виграти в ній чи програти. Тому що втрата амбівалентності, отой спин, оте перемир"я означало б початок "епохи громадського ідіотизму" (сказано у О.Мандельштама: "В поезії завжди війна. І тільки в епохи громадського ідіотизму наступає мир чи перемирря").

П"єсу "Пророк" В.Винниченко написав у Франції, закінчив 1930 року, автономно від "Народнього Малахія", проте діалог його з Кулішем відчувається. Ще не вибухнула на всіх материках остаточно "велика депресія"; ще попереду був кахливий український голо-

---

[1] Куліш М. Твори: У 2 т. Т.2. -К.: Дніпро, 1990. - С.799.

домор 1932-33 рр. та страхітні жнива 1937-го. Щойно приходив до влади фашизм, але німецька "ніч довгих ножів" теж була ще попереду. Що більше загострювалася ситуація в комунізмі та нацизмі, то більшу осанну кремлівському урядові співали залякані европейські "демократи", котрим аж ніяк не хотілося розлучатися з ілюзіями "солодкої казки" про світоперетворення. І передчуття завтрашніх-незворотних - катаклізмів у п"єсі Винниченка дивовижне. Велика ера амар"янства (себто усесвітньої любові) настає на землі наприкінці п"єси виключно в уяві фанатичної юрми (юрма - завжди юрма, якою б вона не була - американською, українською, російською чи китайською). Юрми, яку в цьому хоче переконати суперраціоналіст Райт - з конкретною метою: аби їм, Райтам енд К°, було в часі глобальної ілюзії легше маніпулювати людською свідомістю, бо немає нічого страшнішого, аніж збожеволіла череда без погонича. На першому плані у "постіндустріального" Райта - технократичне упорядкування суспільства, режим та економія, конвейєр та організація праці. Людині в цьому світі чисел та комп"ютерних знаків, вигоди й користі, людині з її "Я" тут нема місця, вона - зайва. Такий світ вимагає виключно гвинтиків і роботів: до поезії, малярства, театру, та й назагал до почуттів йому байдуже. Щось подібне математизував у романі "Ми" Є.Замятін, а згодом - Д.Оруелл. "Пророк" рушить міт про можливість ощасливлення людства "ерою амар"янства", - і той висновок збігається з висновком Кулішевого Падура з "Маклени Граси", що "соціалізм - це буде лише друга після християнства світова ілюзія"[1]. До речі, коли автор цих рядків зацікавив "Пророком" трупу Театру ім.Московської Ради, відомий режисер, учень Станіславського Юрій Завадський захотів був поставити Винниченка, побачивши в його драмі "пародію на антисуспільство, в якому ми живемо - без Бога й совісті". Але з цензурних міркувань для швидшого проходження п"єси по інстанціях (був 1968-й р'к.) пояснював редакторам та міністерським бонзам, що Винниченко написав, мовляв, п"єсу, в якій "безжалісно викрив міт про народний капіталізм". Після місяця-двох перебалакувань з тими, від кого залежав дозвіл на виставу, Завадський признався мені: "Нічого не вийде. Вони не вірять. Розуміють, добре розуміють що тут і про нас, і про соціалізм..." Так п"єсу і не було поставлено тоді в жодному з наших театрів.

Амар у драмі Винниченка - не лже-пророк, Амар не має сумні-

---

[1] Куліш М. Твори. Т.2. - С.303.

ву (подібно до Кассандри), що він – істинний пророк, провісник волі Божої.

Але...

Звернімо увагу на його перший монолог:

ПРОРОК (голосом звучним, сильним, повним радісної певності).

І стухайте ще, брати і сестри мої любі. Слухайте, діти всіх народів, усіх релігій, всіх язиків. Я, Амар, посланий по вас Богом, кажу до вас: радуйтеся, бо настав час вашого визволення. Настав час великої, всеспасенної, всецілющої любові. Брати мої бідні, брати мої любі, я не грожитися вам, не карати вас посланий до вас. І не порушувати законів усіх пророків, здійснити їх я посланий до вас, люди дорогі. Об"єднати все людство в єдину родину всієї землі складено на мене...[1]

І таке інше. Чи не правда, знайомі заклики? І чи не стає в такий спосіб Амар жертвою тих же ілюзій, які сам тиражує і в які сам – вірить? Може, Бог послав йому це теж як в и п р о б у в а н н я?

Проте Амарова віра захоплює юрму: сліпі прозрівають, скептики падають навколішки, байдужі зм"якшуються серцем, і навіть пересічена суетністю й розвагами нудьгуюча донька мільонера Кет (так і кортить згадати Сина Мільярдера з Курбасової постави "Газу" Г.Кайзера, – який зрікся свого "класу" й закликав до уселюдської любові "на чистих луках всесвіту".) вирішує змінити своє життя. Відтині все воно разом з її мільйонами належатиме новій вірі, належатиме Пророкові.

Винниченко у свій стихії: знову Він та Вона, знову – Кохання та Вищий Обов"язок, знову – Перетворення для всіх – чи особисто Я у перетвореному для мене світі. Проте є у цій його п"єсі і зовсім нове, принципове, одмінне від попереднього Винниченка.

Це – уже згадана амбівалентність образу Пророка на тлі амбівалентності світу. Це – роздуми над поступом людства у його змагу між серцем і розумом.

"Я думаю, що в душі людства борються серце і розум за першенство, – писав Лесь Курбас у передмові до книжки В.Обуртена

---

[1] Тут і далі цитую за виданням: Володимир Винниченко. ПРОРОК та невидані оповідання. – Нью-Йорк: УВАН, 1960. Комісія для вивчення й охорони спадщини В.Винниченка.

"Мистецтво вмирає" (К.,1918). – і що, як одному з них показується не по силі розв"язати велику тайну, яку творить і кинить наша фантазія, у всяких обставинах і в усякому ладові, – то воно дає дорогу другому елементові, щоб знов у свій час зайняти його місце. На це виразно вказує постійне чергування позитивно-реалістичних напрямів з містично-романтичними"[1]. Цей мотив постійно розхитується у п"єсі Винниченка, раціональне з ірраціональним утворюють тут рухливу й мінливу єдність.

Європейський Ренесанс і Постренесанс спородили могутню (і цнотливу.) на ті часи ідею безмежної віри в людські можливості, у те, що індивід не лише несе відповідальність, а й має право, і навіть обов"язок перебудовувати все довколо себе, позаяк Людина – центр Всесвіту. Несучи в собі чимале творче начиння, ця ідея однак залишала людину, і саме позитивістського героя, яких була більшість, наодинці із світобудовок, нічим того героя не підстраховуючи. Людське "Я" лишалося сам-на-сам з могутніми силами природи, – надходив персоналістський злам суспільної свідомості, який зрештою призвів у Європі – до відчайдушності екзистенціалізму та розпачу екзистенціалізму, а по той бік демократії – до силового гвалтування природи й людини етатизмом, тоталітаризмом, страхом.

Небезпека цілковитого злиття "Я" людського з "Я" сакральним – один із чинників новітнього аморалізму (згадаймо жахи численних сект з їхніми масовими "ідейними" самогубствами та позбавленням людей власного "Я"). Не можна плутати таких понять, як к а н а л, і н с т р у м е н т – з поняттям м е т и. Пророк для того й приходить у світ, щоб стати к а н а л о м для Божого слова, і н с т р у м е н т о м прилучення до цілісності. Драма Амара в тому, що він перевищив "повноваження", дані йому від Бога, адже сам він не Бог, а тільки – провісник волі Божої. За це й карає його Господь духовною неміччю (до речі, каральна функція саме у християнстві відіграє неабияку роль.). Пророкові не дано підмінити собою Бога, бо тоді він руйнує т в о р ч е, самобудівниче начало в людстві, що само по собі є річ Богоугодна.

Існує вертикальний зв"язок: Бог – Космос – Людина. Пророк вийшов по цьому променеві з пункту А до пункту Б, але йому не

---

[1] Цит. за виданням: Лесь Курбас. Українське видавництво "Смолоскип" ім. В.Симоненка. –Балтимор–Торонто, 1989. – С.94.

дан і ані залишитись в одному з них, ані дійти до іншого. Бог є Бог, і Пророкові немає місця біля нього, він неодмінно розчиниться в Богові. Так само, розчинившись в людях, Пророк перестає бути пророком. В цьому драма і велич винниченківського Амарга. Доки він самотній духом, доки дбає про людство, а не про людину, він - голос Бога. Але варто йому зійти із захмарних висот на терен однієї людини, до звичайного людського кохання, - втратити ц н о т у, впасти, як Бог позбавляє його своєї ласки. І Амарові не лишається нічого, як - во ім"я тієї к Великої Мети, але тепер уже безповоротно втраченої,
- піддатися всевладній технократії та її облудним планам. Загнаний в кут, він сбирає красиву смерть тепер уже лже-Месії, переступаючи оту тонку межу між правдою та брехнею, що про неї говорив лесеукраїнківський Гелен. І востанне підживлює - власним життям і смертю - упосліджений ним же міт про можливість великої ери омар"янства. Вчора він - знаряддя Бога, сьогодні він - знаряддя технократичної еліти, яка хоче в такий спосіб кермувати світом: для неї важливий хоча б і фальшивий Бог, аби в нього вірила сліпа маса.

Коли формулу "Богові - Богове, кесареві - кесареве" перевертають, і її "персонакі" міняються місцями, віру в істинного Бога можна зберегти тільки через п р о д о в ж е н н я підміни. Цього завжди вимагає масова свідомість (тому вона потребує пірамід для своїх фараонів, мавзолеїв для вождів), яка прагне доступнішого і схильна вдовольнятися ілюзіями, міражем, підміною. Юрга хоче, щоб її обманювали - і вона завжди одурена. Так є в "Кассандрі", так є і в "Пророці".

Так остаточно в і д ч у ж у є т ь с я віра. І тоді виникає спокуса розширити асоціацію підміни: Бог - Антихрист, бути - здаватись, жити - скніти...

Програвши Амарга, Винниченко однак виграє шахову партію всієї п"єси, яка відмінні - не про Божого посланця, а про Людину, що повірила у своє високе призначення. Не Боги змінять життя на землі, а люди, - і для цього їм треба пережити всі людські драми і втрати, бо й справді - ВІТРУ НЕ РУДЕ - ТРЕБА ГРЕБТИ РУКАМИ.

І це - друга теза моєї доповіді.

Розгляньмо тепер третю: ЖИТТЯ ГРАЄ ПРОРОКОМ, А НЕ ПРОРОК - ЖИТТЯМ.

По мірі проходження людства крізь брами все нових і нових цивілізацій ми бачимо, як під натиском історичної реальності

втрачається привабливість "позитивних" прогнозів соціального щастя. З прогностики й футурології відомо, що відсоток прогнозів, які реалізувалися, в и щ и й для прогнозів "песимістичних" або "нейтральних", але аж ніяк не "оптимістичних". Останні часто тяжіють до утопії та міту і насправді виявляються інфернальною варіацією "золотого віку", Едему чи Раю, тобто реальністю ф а н т о м а т и ч н о ю, соціально недоцільною, яка не спрацьовує в масштабах макро-системи - людського суспільства певного рівня організації, хоча ці моделі й виконують своєрідну роль психотерапевтичного механізму самозахисту.

Постать пророка, месії - особливо простежується це на прикладі культури слов"янської, - починає перебудовувати, переосмислювати християнські міти з персонажами драматичної, іноді навіть трагічної святості - у напрямі заниження, адаптації, опобутовлення, аж до амбівалентних ігрищ у формі пародії чи фарсу.

І хто не побачить у постаті Народнього Малахія з його ціпком і солом"яним бриликом, з його походом крізь усесвіт-Україну - гірку пародію на геніального старчика Сковороду?

Але це саме так. Будь-яка ідея, доведена до крайнощів, обертається на власну протилежність.

"Уже давно помічено, - писав князь Є.Трубецькой, - що фанатизм російської радикальної інтелігенції тісно пов"язаний з її підсвідомою релігійністю. Будь-яку соціальну утопію вона сприймає як релігійний догмат, як одкровення, якого кожна буква священна..."[1]

Так воно і є, з тим хіба уточненням, що це стосується слов"янського радикалізму в з а г а л і, що росіяни тут - не виняток.

Еммауські учні не впізнають воскреслого Христа. Мотив невпізнання пророка - теж чисто слов"янський мотив, що вилився навіть у приказку "нет пророка в своем отечестве". Але й тут росіяни не виняток.

Кулішевого Малахія Стаканчика теж - не визнавали ("І плювали, і били його по лаштах..."). Не визнавали так, що й сам автор у передсмертному листі із Соловків до наркома Єжова (близько 60 сторінок друкованого тексту, архіви НКВД зберегли цей документ, - шкода, він не встиг потрапити до останнього дво-

---

[1] Цит. за журналом "Искусство кино". -М.,1991. -№1.-С.29.

повного видання творів М.Куліша) зрікається свого Нармахнара.

Давши героєві таке ім"я (Малахій у перекладі з древньоєврейської саме й означає – "вісник мій", тобто посланець Божий, Ангел мій, Пророк), автор вводить його до системи "пророчого", – але тепер уже в травестії мислення. Перегорнімо Біблію – і ми знайдемо наприкінці її Книгу пророка Малахія, а в ній – такі слова:

"Ось я посилаю до вас ангела мого, а він приготує дорогу перед мною, й негайно за ним прийде у храм свій, що його шукаєте, "ангел завіту, що його бажаєте, – ось він іде."

Біблійний Малахій був о с т а н н і м пророком Старого Завіту; бичуючи священників за ухил од віри, він провіщав славу д р у г о г о х р а м у, пришестя Месії і Страшний Суд для ухильників від віри і добра.

"Ось-бо настане день, палаючий, як піч; тоді всі горді й безбожні будуть наче солома, і спалить їх той день, що настане, і не залишиться від них ні кореня, ні галузки". І ми вгадуємо вже у цих параболах лексику Кулішевого Малахія, який перебрав на себе плоть нового Месії.

Звідки "пішов і есть" Малахій?

Мають рацію дослідники, які вбачають його коріння ще в стилістиці української бароковой літератури, у Мамаях і характерниках (Неллі Корніенко); мають рацію й ті, хто виводить Малахія з європейської традиції. Так, Магдалена Ласло-Куцюк у статті "Маски Миколи Куліша"[1] подає цікаві паралелі між Малахієм і героєм роману Д.Джойса "Улісс" Леопольдом Блумом. Той теж домагається "реформи муніципальної моралі", що разюче нагадує Малахієві проекти реформи людини, "і в першу чергу українського роду, бо в стані дядьків і перекладачів скоро будемо зайців пасти". Як і Малахія, Блума оголошують божевільним: причому цю заяву робить лікар на ім"я Малахій Молліген. Твір Джойса, підкреслює М.Ласло-Куцюк, був на ту пору відомий в Україні.

Та будь-які літературні паралелі не пояснюють одного: Малахій є значною мірою ще й глибоко конкретний, суто український тип – не письменницький привид, а така ж реальна істота, як Мусій Копистка чи Мина Мазайло. Бо й писаний він був до певної міри з натури. В архіві Ю.Яновського зберігся лист якогось С.Соколенка

---

[1] Ласло-Куцюк, Магдалена. Шукання форми: Нариси з української літератури XX століття. –Бухарест: Критеріон, 1985. –С.233–255.

з Одеси, котрий скаржиться на Миколу Куліша:

"Але коли вже він писав її (тобто п"єсу "Народній Малахій"- Л.Т.) з моїх пригод, треба було хоч для блізиру мене зап итати про згоду. Сваволі партії я не потерплю, і партійний білет не захистить його. В даному разі я претендую на соавторство. Прошу автора пояснити, яким чином він довідався про зміст мого листа до т.т.Соціальних батьків у день моїх іменин... Відкіль авторові стало відомо про моє бажання бути Наркомом Народнім?"[1]

Мав Малахій і інших прототипів. Деякі з них, до речі, належали до урядових кіл тогочасної України і свято вірили, що Сталін дасть їм змогу зробити свою, українську реформу української людності. Тому, сприймаючи Малахія як пародію на їхні "високі мрії", вони ніяк не могли змиритися з тим, що Куліш чинить замах на самісінький "Олімп пролетарської мудрості". Нарешті, важливо збагнути й те, що сама лексика "Народнього Малахія", де для пересічної баби Агапії "більшовики й петлюри" існують в одному контексті, де селяни й міщани непошгиво вживають "святі" слова "Ванька", "Капебеу" та ін., надаючи їм сміхового, бурлескного звучання, - звучала як єресь. Все це було звільненням Слова з лабет і лещат Системи, розкріпаченням Літератури, а тому й підлягало негайному офіційному осудові ідеологів, які змушували писати все з великої літери, - ідеологів, які впроваджували протокольну шанобливість до нової лексики, до нових казенних понять.

Малахіанство почало трактуватись як політичний синонім троцькізму, опозиційності. Тому Курбаса було наречено від А.Хрилі "лидарем малахіанського образу". Тому Куліш змушений був перепрошувати за створення цього шедевру української драми, удавати, що ставив перед собою набагато примітивнішу мету.

Але факт залишається фактом: під виглядом "пророка" та "божевільного" було вперше так жорстоко скритиковано радянський лад по обидва боки колючого дроту. Сьогодні, як ніколи, ми розуміємо, що мав рацію Микола Хвильовий, сказавши, що це "епохальна п"єса"; вона - промовистий документ доби, філософське застереження нам, сьогоднішнім.

"Народній Малахій" - істинна п"єса, тому їй немає кінця. І вона талановито продовжилась у містерії Ігоря Костецького "Дійство про велику людину" (1948), де поштового урядовця (може, на-

---

[1] Відділ рукописів Інституту літератури ім.Шевченка АН УРСР.- Фонд Ю.Яновського. 116. Од.зб. 2950.

щадка провінційного поштаря Малахія Стаканчика?) Максимуса умовили, що він – велика людина, і він таки справді робився двійником "великої людини". Діється там у Максимусовій свідомості, але "малахіанство" Максимуса безперечне – із зворотним знаком, бо насправді, за Ларисою Онишкевич, Максимус є мінімусом[1]. Вона, як завжди, має рацію, і я принагідно дякую їй за порівняльний аналіз п"єс Куліша й Костецького.

Тема пророка в культурі XIX–XX ст., зокрема, у слов"янській, розвивається у двох площинах.

Перша. Глибинний жаль і туга за ідеєю єдності людини та її оточення, а, отже, людини – і суспільства (єдність ця остаточно розпалась на межі століть, а у євразійській цивілізації, що поринула відтоді в глибоку кризу, це відчувається з особливою силою; можливо, і Жовтнева революція, чи, простіше кажучи, переворот стався саме так, а не інакше тому, що химерно співпав з цією масовою моральною кризою свідомості, – кризою, котра триває у слов"янстві й досі) – формував художній образ пророка у напрямку його трагедійної роздвоєності, внутрішньої напруженості його ідей, з якими він звертається до людства, до фатальних символів та інтонацій. Саме в цьому унікальність "Кассандри" Лесі Українки, яка хоче існувати п о з а к р и з о ю (пригадуєте, – "виставити вартових і жити так, ніби нема облоги"?).

Цей перший шлях – є, так би мовити, інтелектуальна романтична драма з ухилом до провіденціальної ідеї, нерідко з національним офарбленням. Саме в такий спосіб українська драма долала в художній формі розрив образу життя громадськості й широкого загалу, народу та інтелігенції, і – історично ширшого контексту.

Своєрідність, специфіка української драми цього напряму попри весь її уявний песимізм, як це не парадоксально, – полягає в тому, що її ПРОРОКИ, МАСКИ, ПОДІЇ ПОВЕРТАЮТЬ НАЦІОНАЛЬНІЙ СВІДОМОСТІ ІДЕЮ ЄДНОСТІ З ЄВРОПЕЙСЬКОЮ ЦИВІЛІЗАЦІЄЮ, ЇЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЗАКОРІНЕНОСТІ НЕ У ВУЗЬКОРОДОВОМУ, А В КОСМІЧНОМУ. Це своєрідний "сковородизм" української драми. Такий "Пророк" Винниченка, де мовиться про неможливість обанальнення і підміни Божого – кесаревим, а кесаревого – Божим. Суть-бо не у провіденційних "реформах згори", не в замаху на Б о к е. Боким є і звичайне земне життя з його гріхами, коханням, незлагодою, терпке і ..отужне саме своєю н е к е р о в а н і с т ю. Бо

[1] Сучасність. – 1969. – Жовтень, ч.10 (106). – С.96.

самородність життя і є найвищий Господній дар, - лише пізнавши гіркий присмак втрат, можна сказати собі: "Аз - есмь."

Другий напрям, що на певному історичному етапі набув актуальнішого розвитку, завдячує іншому символічному культові Пророка. Лінійний прогрес суспільства, перевага в ньому критеріїв прагматизму й позитивізму, ухил у бік утопії з уже явленими в умовах України та Росії 20-30-х рр. тоталітарними теократіями переосмислює і образ пророка, подвижника ідеї. Він безумовно відходить від провіденціальності в бік політизації, як це є в "Народньому Малахії", де поштарик переплутав у своїй голові Біблію з Марксом. За доби інфляції блакитних ідей та красивих слів не є випадковою у Миколи Куліша його пародійно "перетворена", себто "реформована" людина - янголятко з рожевим серцем і блакитними крильцятами. Мова йде про епізод з "реформаторською машиною" Курбаса-Куліша-Меллера, коли на сцені в Малахієвій уяві виникав доволі складний агрегат, зроблений з різних знарядь праці - тракторового колеса, плуга, фабричних та сільськогосподарських деталей, в тому числі й крил вітряка. Ними закладали грішних малахієвих сучасників, які потребують реформи: машина починала працювати, вила, коси та колеса грюкотіли, - і з другого боку вилітали янголи "комуністичного раю", зникаючи у "синю далечінь". Блискуча бурлескна пародія на "ідеологічну машину" доби, яка конче заповзялася перетворити "грішний український народ" на шистильованого й духовно кастрованого радянського "ангела".

Цей напрям самоіронії дав нам "Народнього Малахія".

Проте є посутня різниця між "европейською" пророчою п"есою - і слов"янським її різновидом. Вона - у порівняно вищій мірі добра в ній, виплеканій на гуманітарній традиції слов"янських фольклорів. Культ прагматизму та індивідуалізму, власне, його крайні прояви, принесли в европейський фольклор (навіть казковий) момент неусвідомленої корстокості. Візьмімо для прикладу першу-ліпшу дитячу французьку казку, - навіть таку невинну, як про хлопчика-мізинчика (Шарля Перро) показову для етики нації. Пригадуєте, месьє та мадам дуже просили-благали Бога послати їм дитину. І не могли натішитись віднайденим Хлопчиком-мізинчиком: така радість, така радість, що й кіна не треба, - сказали б у "Малахаї". А проте щойно надійшов голод, відправили Мізинчика конати до лісу. Добре, що малий порятувався, завбачливо захопивши якісь зернята чи крупу, аби, розсипавши їх, намі ти-

ти нитку шляху додому. Практичний український слухач на цьому місці неодмінно поцікавиться, - чи не краще було б французькій паніматці зварити з тих зернят пестунчикові кашу, аніж спроваджувати малого до лісу на певну смерть. Малий повернувся, - батьки зраділи, зачали знову його пестити-любити. Але надходять нові злидні, і замість того, щоб у р а х у в а т и скоєний раніше ЗЛОЧИН, месьє і мадам знову спроваджують малого в ліс до вовків та людожерів. Прагматичний механізм особистої, персоналістської в и г о д и діє в європейських епосах безвідмовно, і ходить не про те, що маємо тут зразок гіньолю; ні, просто месьє і мадам люблять малого не ЗАД"Я НЬОГО, а для самих себе, для власної втіхи.

Даруйте за довгий відступ, але є чимало способів довести, що слов"янський фольклор назагал жертовніший, - це має пряме відношення до "пророчої" п"еси, де поняття ЛЮДИНА і ЛЮДСТВО, ОДИНИЦЯ і КОСМОС вимірюються на особливих терезах Добра і Зла. У слов"янстві Пророк і Юрма зв"язані одним ланцюгом. Тому так картає себе за важку правду Кассандра, тому приймає "смерть за віру" Амар, тому такий привабливий попри всі його недоладності і навіть моральну глухоту до смерті коханої доні Любуні Малахій Миновича Стаканчик (втім, чи глухота це? Може, скорбота? Ота, вселюдська, яка не дозволяє злитись із единосущим, віддатись своєму особистому горю, коли така біда в цілому світі, коли вмирає не тільки Любина, а вся Україна?). Народній Малахій любий нам тим, що він не є насправді "вісник Божий". Він радше - вісник пробудження Людського "Я", страдник за людей, Дон-Кіхот з вулиці Міщанської, привабливий навіть після божевільні та "сальону мадам Аполінарії". Тому такий пронизливий фінал цієї фарсово-сакральної п"еси:

"МАЛАХІЙ. І плювали, і били його по лантах. Та він, узявши сурму золотую, подув у ню... (вийняв дудку) і заграв всесвітньої голубої симфонії (заграв на дудку). Я - всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю.

Агапія засвітила свічечку. Малахій грав. Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом".

Хіба це все - не про нас, сьогоднішніх? Хіба не здається нам, що ми граємо на золотих сурмах, а наші дудки лише не творять прекрасної голубої симфонії? І хіба в такому разі

лахій не є весь наш страждений і саморятівний український народ, який навіть у такій ситуації не втрачає віри у те, що колись вільно сам пастиме череди свої?

Ми багато говорили про те, що ВІДРІЗНЯЄ ці п"єси між собою. Спинімось на головному - що вони мають с п і л ь н о г о, що їх єднає. Іншими словами, якщо з історії слід виносити вогонь, а не попіл, то де ті жарини, з яких можна роздмухати майбутню ватру? А, може, й сьогоднішню?..

Т р и м а й м о с я с у ч а с н о с т і. - радять нам Кассандра, Амар і Малахій. Не в майбутті і не в ностальгії нашій за вчорашнім - найвище благо життя. Не прискорюймо ходи майбутнього, бо в такому разі воно вкраде у нас частку нашого сьогодні, не втікаймо у минуле, аби його затримати. БУДЬМО І ЩАНУЙМОСЯ - сьогодні, зараз, цієї миті, бо вона - єдина, неповторна, іншої такої миті - не буде.

Цей парафраз із Паскаля є підсумок трьох вищезазначених тез. "Хай кожен перевірить свої думки, і він ствердить, що всі вони - в минулому або в майбутньому. Ми майже не думаємо про сучасність; а як і думаємо, то лише на те, щоб з неї взяти світло, за допомогою якого хочемо освітити майбутнє. Сучасність ніколи не є нашою метою, минуле й сучасність - це засоби, єдине майбутнє - наша мета. Так ми ніколи не живемо, лише сподіваємося жити; і, оскільки ми завжди лише готуємося бути щасливими, неминуче виходить, що такими ніколи не буваємо"[1].

Може, тому ми так чекаємо на Пророків?

Але - повторюю знову: ВІТРУ НЕ БУДЕ, ТРЕБА ГРЕБТИ РУКАМИ.

Істинний МУЖЧИНА та істинна ЖІНКА сподіваються тільки на самих себе. Адже вони - частка Природи, частка Космосу, частка Бога - на кого сподіватись Природі, Космосу, нарешті, на кого сподіватись БОГОВІ?

Повірмо в це - і, можливо, нормою універсальної людської етики стане не політичне "перетворення життя", не "перебудова", не "реформи та форми", а - швейцерівське БЛАГОГОВІННЯ ПЕРЕД ЖИТТЯМ, яке виключає надпорівну віру в яву пророків і предтеч, чекання чуда і нового Пришестя.

Будьмо внутрішньо усміхнені і дякуймо Долі, що вона до нас ласкава. Адже це н а ш а ДОЛЯ. Іншої нам не дано.

---

[1] Сучасність. - 1968. - Грудень, ч.12 (96). -С.21.

О.В.Кабула

ФОРМУВАННЯ АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРУ ЯК КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ НАРОДІВ УКРАЇНИ

Відродження різноманітних форм аматорського театру в Україні сприяє вивчення його історичного досвіду та культурних традицій, які складалися з використання народної поетичної творчості[1], пісень, дум, обрядів та з аквізитів всієї світової драматургії.

Архівні документи, мемуарні та літературно-історичні джерела дають цінний матеріал про стан народного сценічного мистецтва України. Джерела українського театру - обряди та ігри. Народна гра, масові хороводи, веснянки, гаївки - зародки майбутнього комедійного дійства, які поступово розвиваються й переходять у складніші театральні форми: театр календарних обрядів, ігри народних лицедіїв, театр вертепної драми, театр народної драми, театр балагану, театрально-карнавальні дійства, аматорський театр.

Найдавніші свідчення про народні ігри, в яких були вже зародки театральної форми, походять з часів Київської Русі. Про існування у східних слов"ян різних ігор та обрядів свідчать літописи XI-XIII ст., зокрема "Повесть временных лет", де говориться, що радимичи, вятичи и северяне имели общий обычай: жили в лесу... устраивались игрища между селами, и сходились на эти игрища, на пляски и на всякие бесовския песни"[2].

Протягом віків в народні ігри колективно шліфувалися: слово, діалог, ритмічний рух і пісня доповнювалися новими засобами театральної виразності. Народжуються народні обряди та ігри, в яких риси театрального дійства мали вже не ілюстративний характер, а розкривали почуття, настрої учасників, виявляючи їх ставлення до зображених подій, явищ природи ("Зайчик", "Перепілка", "Маланка"). Пізніше з"являються народні ігри та обряди, в яких певна театральна форма з"єднується з конкретним сюжетом, традиційними персонажами, елементами декоративного оформлення ("Дід і баба", "Млин", "Піп і смерть", "Коза"). Це, по суті, не ігри, а маленькі п"єси. Особливістю драматичних ігор була наявність художнього образу і драматичної дії, тобто діалога та ру-

---

[1] Повесть временных лет. -М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. - С.211.

[2] Там же.

ху. Ці ігри відтворювали будь-які побутові епізоди й закладали основу так званої "народної драми", "народного театру". Виконавцями її були вже спеціально підготовлені люди[1].

Паралельно розвивалися обрядові дійства з яскраво вираженою театралізацією. Це весільні та різдвяні обряди. Українське весілля супроводжували драматичні дії, танці, музика, рядження, пластичні рухи тощо. А у різдвяному обряді можна простежити зародки української побутової, а далі й сатиричної інтермедії.

Протягом п"яти століть (з XI по XУ) надзвичайно популярними в народі були скоморохи. Про їх популярність свідчать фрески Київського Софійського собору (кінець XI - поч.XII ст.), на яких були зображені ігри і розваги скоморохів. Основним джерелом репертуару скоморохів була народна поетична творчість. Вони були не тільки носіями і виконавцями, а й часто і творцями усної народної поезії. Мистецтво скоморохів ніколи не було однорідним. Існували народні скоморохи, які мали злободенний, сатиричний репертуар, і княжі скоморохи, які розважали феодальну знать. До речі, "народ підтримував скоморохів, він поїв і кормив їх... Скоморохи виходили з глибин народних мас, існуючи як професіонали, вони разом з тим були й носіями народного мистецтва, яке вони шліфували й поповнювали"[2]. Вважається, що обов"язки режисера (в нашому розумінні цього слова) брав на себе один з скоморохів, який, можливо, й складав виставу. За злу іронію і викривальну сатиру духовенство переслідувало "басовские игры", а в 1654 р. цар Олексій Михайлович заборонив вистави скоморохів.

Серед явищ українського театру однією з цікавих форм був театр вертепної драми. Вертепом називається вистава, яка розігрується ляльками у великому дерев"яному коробі. На різдвяні свята з цим коробом ходили по хатах найбільш багатих людей та показували лялькову виставу, і за це глядачі дякували всіляким подарунками.

Утворення шкільного театру збігається з національно-культурним рухом кінця XУI - початку XУII ст., яке активізувалось після з"єднання України з Польщею (1569 р.). Українське панство намагалося пристосуватися до нових порядків. Проте, українські

---

[1] Див.: книгу Волошина І.О. Джерела народного театру на Україні. -К.: Держ. вид-во образ. мист-ва і муз. літ. УРСР, 1960.

[2] Кравцев Н.И., Лигутин С.Г. Русское устное народное творчество. - М.: Высш. шк., 1983. - С.14.

селяни й особливо міщани почали послідовну боротьбу з польською шляхтою. Міщани й козаки почали формувати братства, які зробили багато корисного у створенні національних форм архітектури та розвитку живопису. Братства відкривали свої школи, в яких йшли вистави, як правило, за релігійними сюжетами. Такі вистави йшли в католицьких школах, а ще раніше шкільна драма з"явилась у протестантських школах. У Києві був відкритий Києво-Могилянський колегіум (1632), пізніше Академія (1700). Це був видатний культурний центр України того часу. Тут були зосереджені значні сили української інтелігенції: Лазар Баранович, Стефан Яворський, Феофан Прокопович та ін., набули свій найвищий розвиток шкільна драматургія і театр. Шкільний театр мав досить розвинену сценічну техніку, яка дозволяла робити складні декорації. Про виконавчу практику українського шкільного театру відомо мало. Вважають, що режисерами вистав могли були викладачі риторики та піїтики, тому що саме вони викладали мистецтво декламації та пластики. Виконавцями були вихованці, "благородные российские младенцы", як свідчили самі назви більшості п"єс[1].

Особливе місце у шкільній драматургії займають невеличкі сценки - інтермедії, які були короткими і веселими та розігрувалися між діями головної п"єси. Найдавнішими сценками, писаними українською мовою та поставленими на Галичині, вважають дві інтермедії 1619 р. Багато інтермедій було складено викладачами і студентами духовних шкіл. Про цінність української інтермедії писав В.Н.Ніколаєв: "Інтермедія запровадила простонародну українську мову в драматичні твори XVII століття і цим відкрила доступ на сценічний кін задушевним думкам і заповітним прагненням народу, не стискаючись ніякими умовами сценічної дії"[2].

Возз"єднання України з Росією стало важливим етапом і могутнім стимулом економічного і культурного життя України. Починають укріплюватися культурні зв"язки між народами. Вихованці Київського колегіуму Сімеон Полоцький, Феофан Прокопович, Арсеній Сатановський переїжджають до Москви. Саме через цих людей український шкільний театр розповсюджується в Росії. У зв"язку

---

[1] Гнатюк К. Дещо про художню обстановку Українського театру // Сяйво. - 1913. - № 8.

[2] Николаев В. Драматический театр в г.Киеве: Ист. очерк (1803-1893 гг.). - К.: Изд. Я.Б-го и Н.И-ва, 1898. -С.7.

з історичними подіями (1648-1654) в Україні з"являються перші історичні драми, трагікомедія "Володимир" Ф.Прокоповича, "Шляхость бокія" невідомого автора, "Йосиф Патриарх" Лаврентія Горки та ін.

У кінці XVII ст. з відкриттям Московського університету та інших світських шкіл Київська Академія втрачає своє значення як освітній центр і перетворюється у виключно релігійно-духовний заклад. Шкільні вистави були заборонені, але драматичні форми, які були вироблені в Академії, жили до початку XIX ст. за її межами у формі діалогів, інтермедій, які розносили серед різних верств населення "мандрівні дядьки".

У другій половині XVII ст. відбувається процес об"єднання поодиноких ярмаркових лицедіїв у своєрідні театральні трупи. Ці групи переносять свою діяльність у закриті приміщення спеціального призначення з оригінальною архітектурною конструкцією балагана. На початку XIX ст. з"являються театри балаганні, які вже мали стаціонарні, добре обладнані приміщення з досить складною технікою, що дозволяла, наприклад, змінювати одночасно всі декорації перед публікою.

Документальних свідчень сучасників про репертуар театру балагана (особливо, початкового періоду) немає. Іконографічний матеріал та деякі пізніші записи початку - середини XIX ст. свідчать про те, що, крім традиційних жанрів мистецтва скоморохів (сатиричні вірші, пісні, циркові номери), на його сцені виконувались інтермедії - як ті, що дісталися в спадок від шкільного театру, так і створені пізніше комедійні сцени, діалоги, монологи, тобто твори, вміщені у рукописних збірках кінця XVII - початку XVIII ст. Відомо також, що в XIX ст. у репертуарі театру балагана були українські інтермедії, інсценізації українських оповідань, а також відбувалися постановки творів Княжніна, Верьовкіна, Сумарокова, Гольдоні, Мольєра.

У кінці XIX ст. театр балагана поступово зникає, а його місце на ярмарці займає цирк. Все те, що відносилось до традиційних жанрів мистецтва скоморохів, перейшло до цирку, а складні театральні форми почали втілюватися в аматорському театрі, який почав створюватись на той час.

У кінці XVIII - поч.XIX ст. в Україні набуває популярності театр народної драми, в якому драматична дія розгортається за допомогою діалога, співа, пластичного руху, хоровода, жеста, міміки. Найбільш відомі народні драми "Цар Максиміліан" і "Цар Ірод". Народна драма відіграла велику роль у розвитку народного

театру в Україні. Завдяки драмі "Цар Максиміліан" репертуар збагатився гострою конфліктною п"есою з умотивованим розвитком сюжету та напруженою дією. У народній виставі "Цар Ірод" діяли актори і ляльки. Вистава складалася з двох частин: релігійної (з біблійськими персонажами) та побутової (з традиційними українськими народними героями). Ці та інші вистави ("Коза", "Лодка", "Дід і баба") сприяли об"єднанню непрофесійних акторів у трупи. Один з акторів брав на себе обов"язки режисера. Таким чином, народний театр набував форми, які за організацією близькі нашому уявленню про театр.

У кінці ХУШ ст. в Україні паралельно народному театру з"являється кріпацький театр. Думка про використання в театрі кріпаків належить російським вельможам, які поряд з придворним театром почали організовувати й домашні театри. Їх наслідувало і українське панство. Кріпацькі хори, капели, оркестри, театри були в багатих дворянських маєтках.

Репертуар кріпацьких театрів був різноманітний - від вистав вертепу до постановок опер, балетів, п"єс на міфологічні сюжети, водевілів та комедій. Найкомпезнішим був кріпацький театр Ширая, що на Чернігівщині, з розкішними декораціями, оперою, балетом, хором та оркестром. Цей театр одним з перших в Україні почав гастролювати.

Над здійсненням постановок у театрах працював цілий штат художників, музикантів, кравців, декораторів на чолі з постановником-режисером, своїм же кріпаком, або спеціально запрошеним іноземцем, як то було у великих магнатів[1].

Серед кріпацьких театрів, які вперше ставили українські п"єси, слід назвати театр Д.Трощинського на Полтавщині та театр В.Хорвата на Харківщині. Режисерами у Хорвата, наприклад, були досвідчені актори професійної трупи Штейна, які ставили п"єси І.Котляревського та Г.Квітки-Основ"яненка. У кінці 20-х рр. XIX ст. кріпацькі трупи почали зникати. Акторів відпускали на волю або на оброк. Показова доля трупи Хорвата: як заповідав поміщик, після його смерті у 1849 р. жіночий склад було відпущено на волю, а чоловічий - на оброк.

Наприкінці ХУШ ст. у великих містах створюються перші ста-

---

[1] Див.: Казимиров О.А. Український аматорський театр (дожовтневий період). -К.: Мистецтво, 1965. - 133 с.; Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. Т.І. -К.: Наук.думка, 1967.

ціонарні аматорські театри. Г.Ф.Квітка-Основ"яненко писав про перший такий театр у Харкові: "Трупа складалася з 20 осіб, усі харків"яни, причому серед виконавців особливою популярністю користувалася танцюристка, яку всі знали під ім"ям "Малярівна"[1]. У цьому театрі грали комедії Я.Княжніна "Невдалий примиритель або без обіду додому поїду", О.Сумарокова "Скнара", М.Верьовкіна "Так і треба". На початку XVIII ст. аматорські вистави організували студенти ліцею в Ніжині, де брав участь М.В.Гоголь, у 20-х рр. - у Полтаві, де брав участь І.П.Котляревський, та ін. Організаторами-режисерами таких вистав були, як правило, домашні вчителі й гувернери із студентів Київської Академії, семінарій та інших навчальних закладів.

На той час ще не було й мови про національний український театр. Відсутність репертуару та спільності української мови гальмували розвиток національного театру. Потреба мати спільну літературну мову, необхідність правдивого зображення життя українського народу як в літературі, так і на сцені, у повній мірі виявлена у творчій діяльності І.П.Котляревського, твори якого ознаменували собою появу нової української драматургії.

З появою українського репертуару (п"єс І.Котляревського і М.В.Гоголя) починається якісно новий етап в діяльності аматорського театру. Вистави аматорів ставили українською мовою. У багатьох містах з"являються аматорські трупи, кількість яких особливо зростає у 50-х рр. Організаторами їх виступають колишні кирило-мефодіївські братчики - Д.Пильчиков, А.Маркович і українські письменники П.Ніщинський, І.Тобілевич, талановиті артисти М.Садовський і П.Саксаганський.

Продовжуючи традиції шкільного театру Київської Академії, зокрема, на початку XIX ст., викладачі духовних навчальних закладів ще довго наслідували його практику, використовуючи сценічне мистецтво як один з успішних засобів засвоєння дидактичних повчань, пропаганди морально етичних ідей. Для цієї мети добирається відповідний декламаційний репертуар, створюються п"єси, інтермедії, складаються тематичні збірники. Так, у 1815 р. у друкарні Харківського університету видається перший з відомих репертуарних збірників для аматорського театру -

---

[1] Квитка-Основьяненко Г.Ф. Сочинения Григория Федоровича Квитки / Под ред. А.А.Потебни. История театра в Харькове. -Харьков: Харьк. уездн: земство. Т.1-6. Т.4. -1890. -С.6.

"Майская рекреация"[1]. При університетах, ліцеях, гімназіях виникають аматорські театри. М.В.Гоголь бере участь у постановці вистав аматорського театру в гімназії, де виступає як режисер, декоратор, виконавець характерних і жіночих ролей.

У другій половині XIX ст. виникають студентські аматорські театри. 1859 р. - створення аматорського театру Київського університету - видатна подія в Україні. Організаторами його стала група студентів, очолена М.Старицьким, М.Лисенком, П.Чубинським. На цій сцені в 1878 р. вперше був поставлений "Гамлет" Шекспіра українською мовою. У 1861 р. виникає аматорський театр "Товариство, кохаюче рідну мову" в Чернігові, засновником якого був відомий байкар Л.Глібов, театр Бабича в Сумах, У невеличкому місті Бобринець у другій половині XIX ст. починають свою діяльність і утворюють аматорський театр М.Кропивницький та членисім"ї Тобілевичів - І.Карпенко-Карий, М.Садовський, П.Саксаганський. Цікаво й те, що більшість театрів гастролювали по містах і селах України і Росії. Преса, як правило, відмічала успіх цих театрів у глядачів.

Трохи пізніше, у 1872 р., в Києві, де на той час активізувалося українське громадське життя, з'єднався гурток аматорів навколо родини Ліндфорсів, на чолі якого стали М.Старицький та М.Лисенко. Для цього гуртка Старицький написав водевіль "Як ковбаса і чарка" і оперету "Різдвяна ніч", а Лисенко - музику до них.

Проте, в 1876 р. спеціальний указ Олександра II заборонив постановки вистав українською мовою. А в 1881 р. вийшов новий циркуляр, в якому був такий пункт: "Зовсім заборонити улаштування спеціально малоросійського театру і формування труп на малоросійському наріччі"[2]. Однак ці заборони і указ київського генерал-губернатора Дрентельна, який заборонив усі вистави на території України, не зупинив діяльності аматорів. У ці роки починає свою діяльність театр Київського університету, театр київських залізничників, аматорський робітничий театр на заводі "Арсенал", драматичний гурток Раковича в Ніжині, аматорський театр Гайворон на Полтавщині та багато ін. У репертуарі цих колективів були українські і російські п"єси. Ставилися "Наталка Полтавка" І.Котляревського, "Шельменко-денщик" Г.Квітки-Основ"яненка, п"єси

---

1 Миклашевський Й.М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVII - першої половини XIX ст. -К.: Наук.думка, 1967. -С.35.

2 Там же. -С.120.

М.Старицького.

На західноукраїнських землях розвиток аматорського театру пов"язаний з політикою денаціоналізації, яку провадили уряди Польщі і Австро-Угорщини. Зародження аматорського театру на Галичині зв"язано з театральними виставами Львівської духовної семінарії (кінець XVШ ст.). Ці вистави зіграли значну роль у подальшому розвитку українського національного театру на Галичині. У 20-30-х рр. XIX ст. почали з"являтися аматорські театри в Коломиї, Львові, Перемишлі, Тернополі. Реакція після революції 1848-1849 рр. більш ніж на десять років перервала театрально-аматорський рух на Галичині, Буковині, Закарпатті. З 1850 по 1864 рр. на землях, підвласних імперії Габсбургів, не відбувалося ні одної української вистави. У другій половині 50-х рр. діяльність аматорських театрів активізувалась. Виникає "Академічний гурток" у Львові, "Перше літературно-драматичне товариство ім.Г.Квітки-Основ"яненка" в Коломиї, аматорські гуртки в Тернополі, Стрию, Станіславі та інших галицьких містах. На Буковині українських аматорських театрів не було. Треба відзначити лише діяльність "Першого російського драматичного товариства в Чернівцях". У Закарпатті з 1867 р. не було ні одної української вистави до 1920 р., тобто до того часу, коли був створений перший аматорський гурток при товаристві "Просвіта", на основі якого в 1921 р. М.Садовський організував перший український театр на Закарпатті.

Аматорський рух у 90-х рр. активізується за рахунок виникнення численних гуртків при чайних за допомогою заснованого у 1892 р. "Попечительства про народну тверезість". Поява сотень чайних, пристосованих аматорами для потреб сцени, сприяла розвиткові драматичної самодіяльності. Утворилися своєрідні стаціонарні театри, які діяли систематично протягом багатьох років. У репертуарі таких театрів були п"єси російських і українських драматургів російською та українською мовами. При чайній, що містилася на Брест-Литовському шосе, наприклад, у 1887 р. утворилося товариство аматорів сцени, яким керувала М.Старицька.

У цей же час, у деяких містах України створювались товариства аматорів сцени. Їх завданням було не тільки об"єднання аматорів у гурток, але й вирішення організаційно-господарчих питань, пов"язаних з обміном репертуару, організацією гастролей тощо.

Активну діяльність вели "Товариства по поширенню в народі письменності". Кожне товариство діяло за уставом, затвердженим міністерством внутрішніх справ. Товариства брали участь в ор-

ганізації аматорських вистав, бібліотек, у виданні науково-популярної і художньої літератури, читанні лекцій, почали створювати народні будинки. Перший з них був відкритий у Полтаві в 1901 р. за участю П.Мирного, М.Кропивницького, В.Короленка. Вже через місяць після його відкриття на його сцені були показані вистави за п"есами І.Карпенка-Карого "Сто тисяч" і М.Кропивницького "Дві сім"ї". Народні будинки відкрилися також у Києві у 1902 р. і Харкові у 1903 р. з філіалами в Сумах, Богодухові, Вовчанську.

Велику роботу проводили земства, які асигнували на будову народних будинків кошти з місцевого бюджету; за цей же рахунок будувалися невеличкі театральні приміщення.

Якщо говорити про аматорські театри початку XX ст., не можна не сказати про діяльність "Просвіт". Фундатори першої в Україні "Просвіти" (Одеса, 1905) запозичили досвід "Просвіт", що діяли на території Галичини ще з 1868 р. Організатори "Просвіт" Наддніпрянської України підкреслювали в статутах і деклараціях цілковиту аполітичність своєї діяльності, висуваючи на перший план просвітницьку мету. М.Коцюбинський був головою чернігівської "Просвіти", театральний гурток при якій ставив українські і російські п"єси. Катеринославську "Просвіту" очолив відомий вчений Д.Яворницький", народні театри цієї "Просвіти" виконували п"єси українських, російських драматургів, а також зарубіжних - Мольєра, Гауптмана. Полтавською "Просвітою" керував П.Мирний. Всі "Просвіти" сприяли розвитку аматорського сценічного мистецтва в Україні. Вони видавали репертуар для аматорських театрів, будували театральні приміщення для аматорів, запрошували кваліфікованих керівників для народних колективів. Вони мали також кошти для досить пристойного оформлення вистав.

На початку XX ст. аматорські театри формувались у робітничому, сільському, студентському середовищі, в оточенні прогресивної інтелігенції. У Харкові, наприклад, успіхом користувались Український робітничий театр, яким до 1906 р. керував Г.Хоткевич, та Російський аматорський театр, очолюваний Г.Алексєєвим, рідним братом К.С.Станіславського, який часто приїжджав до Харкова на прем"єри аматорів. Успіхом користувався і театр аматорів, який організувала М.Заньковецька в Ніжині, вона поставила "Наймичку", "Сватання", а пізніше "Лісову пісню". З аматорами Полтавщини, Чернівців працювали М.Кропивницький і А.Тесленко.

Керували постановками вистав, крім письменників і акторів,

і самі аматори. Наприклад, декілька п"єс поставили робітники В.Миколаєвич, І.Замичковський, режисери-аматори В.Чернявський і А.Петров[1]. Крім того, багато хто з аматорів потім стали професійними майстрами сцени – акторами або режисерами. Це Я.Бородін, О.Закушняк, Г.Гаєвський. С.Жданов, В.Бутман-Надекдін, І.Сагатовський та ін.

Таким чином, діяльність аматорських театрів, що були створені при "Просвітах", народних будинках, чайних та інших закладах, набувала систематичного характеру: виконавчий склад у них ставав стабільний, вистави йшли більш-менш періодично. Вони стали обслуговувати жителів конкретного району великого міста або мешканців невеличких міст, сіл.

Поява театрів (і професійних, і аматорських) стимулювала появу нової української драматургії. Для театру стали писати І.Франко, Леся Українка, В.Винниченко, О.Олесь. Їх п"єси нарівні з драматургією Котляревського, Квітки-Основ"яненка, Кропивницького, російською драматургією Островського, Гоголя, Толстого, п"єсами Шекспіра, Мольєра, Гауптмана, Ібсена прикрасили сцени професійних та аматорських театрів початку століття.

Отже, формування аматорського театру в Україні безперечно зв"язано з формуванням культурних традицій народів України. Традиції аматорського театру починали складатися ще в творчій діяльності викладачів Київської Академії і були продовжені в діяльності І.Котляревського, Г.Квітки-Основ"яненка, М.Старицького та інших діячів культури.

На базі аматорських театрів виникали різні товариства аматорів сцени, які не обмежували себе лише постановою вистав, а вели й культурологічну, педагогічну діяльність. Творча інтелігенція, письменники, музиканти, актори, викладачі та студенти духовних і світських навчальних закладів, успадковуючи практику шкільного театру, формували різні аматорські трупи, використовували сценічне мистецтво для виховання самих учасників творчого процесу та глядачів. Поширено було й меценатство в аматорській театральній діяльності.

Можна зазначити, що аматорський театр виконував найважливішу функцію розвитку й посилення національних традицій, передачу їх од покоління покоління через усну народну творчість, співи, танці, думи, обряди, рідну мову, костюми, музику та прилучав до

---

[1] Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. Т.І. – К.: Наук.думка, 1967. – С.460.

скарбниці української, російської та світової культури.

Ми можемо констатувати, що аматорський театр, який збирає в себе культурні традиції народів України, сам стає традицією, тобто т р а д и ц і й н и м.

Як слідок цього, вивчення досвіду розвитку аматорського театру в Україні має не тільки історичне, а й практичне значення: відродження меценатства, розвиток муніципальних, шкільних театрів та інших форм творчої діяльності аматорів, формування репертуару з обліком традицій, об"єднання в діяльності аматорських театрів творчих, педагогічних, культурологічних ідей.

В.М.Айзенштадт

М.С.ЩЕПКІН І ХАРКІВ

У наш час, коли проблема міжнаціональних стосунків набула такої гостроти й актуальності – життя та творчість Михайла Семеновича Щепкіна дає можливість і підставу знов звернутися до проблеми взаємодії національних культур, бо все життя Щепкіна, вся його творчість – живий приклад, наочне олицетворіння плідності дружби народів і дружби культур, яскраве втілення могутніх творчих імпульсів, які дає ця дружба національним культурам взагалі, театральному мистецтву зокрема.

Щепкін – друг і соратник Пушкіна і Гоголя – був одночасно другом і соратником Котляревського і Шевченка. "Він створив правду на російській сцені, – сказав про подвиг Щепкіна О.І.Герцен. Він створив правду і на українській сцені, додаємо ми. Він перший привів на сцену кращого російського театру національний український характер, він любив своїх українських героїв і грав їх до кінця життя.

Діяльність М.С.Щепкіна означена виключною художньою різноманітністю. У ній – цілісна концепція суспільної, громадянської місії театру як розповсюджувача передових ідей епохи, всестороннього дзеркала свого часу. Його заповіти, це заповіти проникнення в "душу ролі", умовности перевтілення, вміння підкорити себе на сцені головному – авторській думці, завжди вчитися у життя – головної найкращої школи кожного актора. Невипадково заповіти Щепкіна лягли в основу, стали серцевиною системи Станіславського, що не раз підкреслював її творець.

Не ставлячи перед собою мети дати вичерпну характеристику значення України, української теми в житті та творчості Щепкіна, перегорнемо лише ті сторінки щепкінського літопису, які особливо

близькі нам, харків'янам, які пов'язані з перебуванням великого майстра в нашому місті.

У липні 1816 р. Курський Театр Барсових, де грав М.С.Щепкін, закрився, і, згадує Щепкін, "я був зовсім знищений: переїхав у село". Нагадаємо, що бувши вже професійним актором, Михайло Семенович залишався кріпаком графині Волькенштейн. Тому можна зрозуміти радість Щепкіна, який несподівано одержав запрошення в Харків від відомого провінціального антрепренера І.Ф.Штейна. "Висловити мою радість я не в силах, - писав Щепкін. - Думка, що я буду грати в Харкові, приводила мене в захоплення. Я знав, що в Харкові театр давнішній й що в ньому грають всі; до того ж там університет, тому публіка повинна бути освіченою і вимоги від акторів більші". Не гаючи часу, Щепкін одержав дозвіл на від'їзд від графині Волькенштейн, схвалення батьків і дружини, та виїхав у Харків.

Щепкін приїхав до Харкова зранку 25 серпня, зупинився у відомого актора І.Ф.Угарова, що грав у харківській трупі й узнавши від дружини Угарова, що той знаходиться в театрі на репетиції мольєрівського "Дон Жуана", вирішує негайно відправитися туди. Вид театру приголомшив Щепкіна. "Я уявляв собі, що в такому місті, як Харків, театр - красивий будинок, а замість того побачив якийсь рублений балаган". Вразив Щепкіна також жахливий переклад п'єси Мольєра, виконаний не за оригіналом, а за польським перекладом, рівно як і польський акцент у мові співвласника театру Калиновського, який репетирував Дона Жуана. Лише Угаров у ролі Сганареля скрашував загальне враження. Крім Угарова, талант був притаманний й іншим акторам харківської трупи - актрисам і співачкам - Тетяні Пряженківській і Катерині Нальотовій, акторам Нальотову та Барсову.

Брат видатного актора Абрам Семенович Щепкін у своїх спогадах "Краткий очерк жизни М.С.Щепкина и артистической его деятельности на сценическом поприще" констатує: "А втім про успіхи і діяльність п.Щепкіна в харківському театрі, на жаль, дуже мало збереглося відомостей". Це дійсно так. Ми навіть не знаємо, в яких ролях дебютував М.С.Щепкін, в яких спектаклях, в своє перше перебування у Харкові він грав. Але грав він багато і з задоволенням, публіка його помітила й оцінила. Про це свідчить в тих же спогадах брат актора: "Публіка, яка раніше була байдужою до подібних видовищ, до того раптом пожвавилася грою Щепкіна і взагалі вистави зробилися такими цікавими, що майже всюди почали

говорити про театр, і переважно про гру новоприбулого артиста, і збори театру значно зросли".

"Незважаючи на те, що становище трупи було найкалатнішим, обстановка бідна, всі були в самому скрутному становищі, незвичайний талант Щепкіна приваблював публіку і підтримував існування всієї труппи, - підтверджує свідоцтво брата Щепкіна інший сучасник - Олексій Осипович Імбер, канцелярський чиновник.

Відомо, що грав Щепкін найрізноманітніші ролі, драматичні і комічні, навіть жіночі (Єремеївна в "Недорослі" Фонвізіна, Баба Яга у комічній опері "Баба Яга"), брав участь у балетах, проте участь у балетах була нетривалою. В одному з балетів Щепкіну треба було, стоячи на стіні фортеці, захищати її, а Штейн у ролі нападаючого повинен був у рукопашній схватці першим увірватися до фортеці. Штейн дав при цьому Щепкіну вказівку вперто захищатися, сказав, що коли буде потрібно, він сам виб"є саблю з його рук. "На репетиції, - згадує Щепкін, - дійсно це добре зійшло з рук, але під час вистави вийшло зовсім інакше. Як Штейн не намагався вибити зброю з рук Щепкіна, той не поступався, ввійшов в раж і азарт бою. Довелося піднятися на сцену іншим артистам і рятувати свого антрепренера, напавши на Щепкіна ззаду. Після цього Штейн декілька днів з досади не розмовляв із Щепкіним, і вже більше ніколи не запрошував його брати участь у балеті".

Під час Успенського ярмарку відбулося зіткнення харківської трупи з городничим Ликом, історія, яка пізніше описана зі слів Щепкіна відомим письменником В.А.Соллогубом у повісті "Собачка". Дружині городничого сподобалась болонка, яка належала актрисі театру А.І.Калиновській. Він викликав до себе її чоловіка, потребував собачку. Той осмілився відмовити. Тоді городничий разом з міським архітектором опечатав "за ветхостью" сарай, орендований для вистав. Ярмарок був у розпалу, а трупа опинилася перед загрозою розорення і голоду. Скарга Штейна вищому місцевому начальству не допомогла. Прийшлось йти на поклін до городничого. На цей раз умови його стали більш жорстокими: крім болонки, він вимагав 500 крб. собі, 300 крб. архітектору і дружині шаль у 300 крб. Становище було безвихідним. Умови перемовин прийшлося прийняти. Щепкін про повість В.Соллогуба написав у своїх "Записках": "Вона написана з моєї розповіді, і все було в дійсності так, як описано, й автором дещо ще багато пом"якшено".

У кінці 1816 р. у зв"язку з від"їздом Калиновського І.Ф.Штейн

стає єдиним власником театру. У цей час у трупі було вже близько 40 чоловік, не рахуючи хористів. Харківський історик XIX ст. К.П.Щелков зазначав, що "Штейн був пристрасним аматором театру і нічого не жалкував для постановки таких п"єс, як "Івангое" (очевидно, "Айвенго" по Скотту - В.А.), в якій брало участь до 100 чоловік, всі в прекрасних костюмах і при відповідній обстановці..." Це підтверджує і перший історик харківської сцени Г.Ф. Квітка-Основ"яненко: "Штейн не думав про свої вигоди, не піклувався про складання капіталу, але всі прибутки від вистав, і ще позичав до того, використовував на покращання трупи своєї і на пристойну постановку п"єс..."

Ще тільки почавши свою самостійну антрепренерську діяльність, Штейн вирішив побудувати у місті спеціальний театральний будинок, замість того ледве пристосованого сараю - балагана, в якому грала трупа Калиновського. У кінці 1816 р. він відкрив свій новий театр на теперішній вулиці Сумській. За словами сучасників, театр цей був побудований напроти нинішнього кам"яного театру й існував майже до 1841 р. Отже, театр Штейна знаходився напроти будинку, де нині працює український театр ім.Шевченка. І хоча побудована Штейном споруда, "плетенное между столбами и обмазанное глиной", театр мав три яруси, ряхуючи і галерею. Він був вельми містким. Повний збір перевищував тисячу карбованців.

Можна зробити висновок, що саме в ці роки першого перебування в Харкові (1816-1817 рр.) до М.С.Щепкіна приходить артистична відомість, його фігура різко виділяється з загальної маси провінційного актерства. Це підтверджується свідоцтвом такого авторитетного сучасника, як Г.Ф.Квітка-Основ"яненко: "У трупі Штейна з"явився у нас перший раз прибувший з Курська М.С.Щепкін (...) його ніхто не наставляв і не вчив: хисту, подібно Щепкіну, не можна произвести. Ми всі, що не бачили далі провінційних театрів, у Щепкіні почали розуміти, що є і яким повинен бути актор..."

За умовами того часу трупі Штейна доводилося роз"їжджати по різних містах України, бували вони і в Полтаві. Як у Полтаві, так і у Харкові на спектаклях часто бував губернатор Малоросії князь М.Г.Репнін, чия резиденція була в Полтаві і куди він захотів переманути харківську трупу і перш за все Щепкіна, "обещая свое покровительство гг.артистам у всех нуждах". Зіграла свою роль і обіцянка М.Репніна сприяти звільненню Щепкіна і його родини з кріпацтва, а також його дозвіл акторам створити свое то-

варіство, тобто, бути вільними від примх хазяїна-антрепренера.

У кінці 1817 р. або на початку 1818 р., як свідчить А.С. Щепкін: "Трупа Харкова розділилася на дві половини... краща частина артистів переселилася з Харкова в Полтаву, куди переселилася пот'м і родина п.Щепкіна". Для керування справами театру був призначений головним директором Іван Петрович Котляревський, який фактично разом з Щепкіним керував театром.

Котляревський і Щепкін, поповнивши репертуар п"есами Д.Фонвізіна, І.Крилова, Я.Княжніна, одночасно поділяли устремління української громадськості створити свій національний театр. А для цього перш за все необхідна була українська п"еса, яка б правдиво передавала життя народу, його мову, побут і нрави. Такою п"есою, яка заклала фундамент національного театру, була "Наталка Полтавка" Котляревського, що вперше була поставлена на сцені полтавською трупою в 1818 р. У п"есах "Наталка Полтавка" і "Москаль-Чарівник" автор свідомо призначив центральні ролі Щепкіну, і Щепкін був не тільки першим виконавцем, але й однодумцем і соратником драматурга, що разом стояли у витоків українського театру. Втілюючи образи виборного Макогоненка і Михайли Чупруна, Щепкін стверджує головну тему свого мистецтва, тему краси душі простої людини з народу, це був саме той життєвий і літературний матеріал, якого йому гостро бракувало і він жадібно шукав.

Не випадково Щепкін зберіг у своєму репетуарі ці ролі й в роки праці у московському Малому театрі. "Я живий свідок, - писав відомий діяч української культури М.Максимович, - як протягом всіх двадцятих років у Москві чулася на театральній сцені прекрасна вимова української мови з уст Щепкіна".

Щепкін першим привів на російську сцену істинно народний український характер. "Щепкін, - писав С.Аксаков, - переніс на російську сцену справжню малоросійську народність, з усім її гумором і комізмом. До нього ми бачили на театрі грубі фарси, карикатуру на співучу, поетичну Малоросію". А найчутливіший і найвимогливіший глядач 30-х рр. В.Г.Белінський написав про Щепкіна в 1844 р.: "Якщо в чому його гра стає повною досконалістю - це в ролі Чупруна в "Москалі-Чарівнику". Не дивно, що він зіграв її тринадцять разів в який-небудь півтора місяці". Звернемо увагу, що ці слова сказані тоді, коли Щепкін вже зіграв городничого в "Ревізорі", Фамусова в "Горе от ума", пушкінського барона в "Скупому лицарі".

Ось ще одне яскраве свідоцтво сучасника про цю роль: "...Щепкин в залачканных дегтем холщовых широчайших шароварах, в широкополой шляпе, с длинным погонялой-бичом, с расплывшимся от блаженства, загорелым лицом, с подбритою до оселедца головою, точно сейчас прилетел на ковре-самолете из Украйны. "За Тетяну сто кип дав, бо Тетяну сподобав; за Марусю пья - така, бо Маруся й не така. Чух, чух, чух, чух Тетяна, чорнобрива кохана", - наполовину говором припевал он с маленьким намеком на гопак, подмигивая и любуясь жинкою... Степью, свежим, здоровым воздухом с благоуханием полевых цветов и трав, смешанным с запахом дегтя и дымком теплины, тянуло со сцены в... зрительную залу. Театр дрокал от хохота, рукоплесканий, восторженных кликов..."[1].

Полтавський "Вільний театр" неодноразово гастролював у Харкові. Відомо, що для свого бенефісного спектаклю в Харкові Щепкін обрав роль виборного Макогоненка у "Наталці Полтавці". Але коли відбувся цей спектакль? Одеський театрознавець А.А.Грін знайшов у санкт-петербурзькій бібліотеці ім.Салтикова-Щедріна писарський примірник п"єси, на титульному аркуші якого помічена дата щепкінського бенефісу в Харкові "21-го генваря 1821 року". Разом зі Щепкіним у спектаклі брали участь перша виконавиця Наталки Т.Г.Пряженківська, артисти Медведєв (воєний), Олексеєва (Терпелиха), Барсов (Петро), Городенський (Микола).

З 1823 р. Щепкін вже актор Московського імператорського театру, але він не забуває ні України, ні Харкова, приїжджаючи у місто на гастролі у червні 1842 р., вересні 1843, червні 1845, червні 1846 і останній раз влітку 1850 р.

Великою подією для харків'ян був приїзд Щепкіна в 1842 р. Свого улюбленого артиста харківські театрали зустрічали в новому театральному будинку, урочисте відкриття якого відбулося 15 серпня 1841 р. Про цю подію поспішає повідомити В.Белінському театральний критик і редактор "Харьковских губернских ведомостей" А.Я.Кульчицький: "У нас відкрився новий театр, кам"яний, дуже мило оздоблений..." Заслуга в побудові театру належала в першу чергу одному із самих культурних антрепренерів Росії І.Ю. Млотківському. Нині в цьому будинку (значно перебудованому в 1893 р.) знаходиться український драмтеатр ім.Т.Шевченка.

---

[1] Чаев Н.А. Михаил Семенович Щепкин в моих воспоминаниях // Ежегодник императорских театров. -1914. - Вып.I.

За свідоцтвом сучасників, театр був добре обладнаний, мав три яруси лож, партер і райок. Він вміщував 1020 чол., а повний збір складав на рядових спектаклях 2240 крб., а на бенефісних – до 3600 крб. Н.Черняєв, опублікувавший серію статей з історії Харківського театру в газеті "Южный край" 80-90-х рр., мав підставу стверджувати: "Харківський театр – кращий провінціальний театр не тільки на початку 40-х рр., але й протягом багатьох років опісля".

М.С.Щепкін брав участь у 8 спектаклях, грав свої кращі ролі: матроса Симона в "Матросі" Соважа і Делор"е, Фамусова в "Горе от ума", городничого в "Ревизоре", Михайлу Чупруна в "Москале-Чарівнику" та ін. Приїзд Щепкіна сколихнув харківську трупу, вніс в її діяльність нову енергію. Особливо відзначили критика і публіка виконання ролі матроса Симона. В цій і ряді аналогічних ролей Щепкін стверджував на російській та українській сценах тему простої людини з народу, "лицо из массы", а не виняткову особу, стверджував просту людину не як комічну фігуру, а як драматичний образ. Не випадково В.Белінський бачив у таких ролях "торжество искусства" Щепкіна і писав, що маленька людина у Щепкіна, якийсь матрос викликає не менше співчуття та переживання не менше, ніж принц Гамлет чи полководець Отелло.

Все це відчули і харків"яни. Рецензент "Харьковских губернских ведомостей" зазначав "сходство положений" матроса Симона, який повернувся до батьківщини, і самого Щепкіна, що приїхав в Україну, де пройшла його молодість. Все це "захопило Щепкіна. Він проспівав куплети з незрівнянним натхненням, захопленням. Ми давно чули, що амплуа Матроса одне з перших, в якому талант його виявляється в усьому своєму блиску, але не очікували, щоб артист, переважно комічний, мав такий глибокий внутрішній драматичний світ.

Давно вже театральне захоплення не доходило у нас до такого ступеня. Публіка була німою від захвату, боялась згубити одне слово, один рух артиста..."

М.С.Щепкін цікавився у Харкові не тільки професіональним театром. Він охоче подивився деякі спектаклі студентів – аматорів Харківського університету, у всякому разі "Горе от ума" і "Ревизор". Літописець харківського театру Н.Черняєв писав, що студент Запепін "чудово зіграв роль Чацького", а грой студента Беккера в ролі городничого захоплювались такі актори, як Щепкін и Живокіні".

Виступи Щепкіна у Харкові дали могутній поштовх зміцненню

реалістичних тенденцій в трупі Млотковського. Це добре видно з оцінок у пресі багатьох спектаклів. Так, в рецензії на виставу "Щира любов", що пройшов українською мовою восени 1842 р., відмічалися простота, щирість виконання усіх ролей.

На початку вересня 1843 р., повертаючись з Одеси до Москви, Щепкін знову заїхав у свій улюблений Харків і зіграв на місцевій сцені Симона в "Матросе", Вальдорфа в "Мірандолине" Гольдоні і Гарпагона в "Скупом" Мольєра.

Слід відзначити, що творчий рівень харківської трупи в цей час помітно знизився. Це було пов"язано зі звільненням Л.Млотківського від керівництва театром, директором якого міська управа призначила аферіста-пройду Алферакт. Все це не могло не позначитися і на щепкінських виступах. У "Прибавлениях к "Харьковским ведомостям" (2 жовтня 1843 р.) В.Дяченко відмічав, що публіка "сухо і холодно" дивилась спектакль, і бачив причину цього в тому, що Щепкін "был один перед публикою ходатаем за Мольера", інші артисти "не соблаговолили даже выучить свои роли". Чоловіки в спектаклі були одягнені у французькі каптани XIУ ст. а акторки – у ситцеві плаття "новісінького покрою". Що стосується щепкінського втілення мольєрівського образа, то харківський рецензент, даючи йому виключно високу оцінку, підкреслив багатогранність створеного актором характеру. Згадаємо, що Пушкін, називаючи героїв Мольєра "типами одной страсти", спирався в цій характеристиці перш за все на мольєрівського Гарпагона, протиставляючи його багатогранному скупому Шекспіра. А ось що пише харківський критик: "Игра Щепкина в роли Гарпагона носит на себе печать глубокого изучения. Вы видите в нем... человека умного и доброго, которому доступны все человеческие чувства (підкреслено мною – В.А.), человека, который может сожалеть о своем ближнем, даже готов помочь ему, – но только не деньгами..." Стаття в "Прибавлениях к "Харьковским ведомостям" закінчувалася таким побажанням великому артистові: "Добрый путь, прекрасный благородный артист. Да сопутствует тебе наша глубокая признательность, которую ты заслужил своею превосходною игрою."

Чергові гастролі Щепкіна у Харкові почалися 31 травня 1845 р. і тривали до 20 червня. Як ніколи раніше був цього разу широкий і різноманітний репертуар актора. Під час одного спектаклю (6 червня), у завершуючому виставу дивертисменті, Щепкін замість куплетів прочитав "Повесть о капитане Копейкине", яка була вилучена із гоголівських "Мертвых душ" з приводу своєї антибюро-

критичної направленості. Факт більше ніж показовий.

Михайло Семенович високо оцінив багатьох представників наукового, літературного, художнього світу Харкова. Він був знайомий із засновником Університету В.Каразіним, письменниками Г.Данилевським, П.Гулак-Артемовським, талановитим перекладачем Шекспіра А.Кронебергом, професором Університету і видавцем "Українського альманаху" І.І.Срезневським, високо цінив талант акторки Л.І.Млотківської і в цей свій приїзд, за словами оглядача "Репертуара и Пантеона", "віддав всі перші ролі свого бенефісу" саме їй, відхиляючи більш молодих, але менш талановитих суперниць.

Взагалі приїзд Щепкіна викликав пожвавлення в культурному середовищі. Багато хто прагнув до зустрічей і бесід з ним. Так, під час гастролей Щепкіна його відвідує харківський педагог Н.Д.Старов і знайомить з рукописом перекладу "Отелло", зробленого В.М.Лазаревським. У Центральному державному архіві літератури і мистецтва у Москві зберігаються спогади про це Старова та його листи до Лазаревського: "После нескольких моих визитов к нему я похвастался перед ним твоим "Отелло", который нашему славному артисту понравился до восторга... Монолог "И вот она причина..." ... он читал три раза сряду, все вслух и каждый раз почти всхлипывал от слез... Он попросил, чтобы я на некоторое время оставил рукопись у него - я с радостью согласился".

Влітку 1846 р. М.С.Щепкін відправляється у гастрольну поїздку на південь і бере з собою тяжко хворого сухотами В.Г.Бєлінського. Кошти на цю поїздку були зібрані за почином О.І.Герцена в колі своїх однодумців. Найбільшу суму вніс молодий М.О. Некрасов. "В 1845 р. опублікував я в Петербурзі збірку. Збірка дала мені чистих 2000 крб. ... Гроші віддав Бєлінському на подорож у Малоросію зі Щепкіним".

Щепкін зворушливо доглядав хворого. Бєлінський пише з дороги жінці: "Михайло Семенович смотрит за мной словно дядька за недорослем. Что за человек, если бы ты знала."

Після зупинок у Калузі, Воронежі та Курську, 9 червня 1846 р. Щепкін і Бєлінський прибули до Харкова, де пробули до 17 червня і відправились далі, в Одесу, Херсон, Сімферополь.

У Харкові Щепкін брав участь у п'яти спектаклях ("Женитьба", "Матрос", "Москаль-Чарівник" и др.), на яких незмінно був присутній Бєлінський. 13 червня вони удвох відмітили день

народження дочки Белінського Ольги. 15 червня відбувся прощальний спектакль, в якому Щепкін зіграв Матроса, а потім ще й Михайлу Чупруна. Атмосфера в театрі була настільки палка, що піддавшись їй, Щепкін допустив деяке награвання. Очевидець цього, тоді студент Харківського університету А.Данилов, пізніше ("Современные известия", 1881, 22 ноября) згадував, що після цього спектаклю харківські студенти, прихильники таланту Щепкіна і Белінського, котрі протягом усіх гастролей "вертелись вокруг них чуть не ежедневно, их провожая из театра", влаштовують урочисті проводи артиста і критика:

"За ужином, где тосты шли за тостами, где двадцатилетние юноши самоуверенно изрекали приговоры и провозглашали, что выше Щепкина не было, нет и не будет артиста... присутствовал и Белинский. Он долго мрачно молчал и видимо сдерживал себя, чтобы не сказать ни единого слова. Наконец он не вытерпел:

- Ты сегодня был не артист. - закричал он, обращаясь к Щепкину, - не артист, а паяс. Что ты делал? - И Белинский закашлялся своим сухим, лихим кашлем.

- Первое, голубчик, успокойся. - сказал добродушно Щепкин, - гневаться не следует: это тебе не здорово.

Студенты массой поднялись за обожаемого артиста и вздумали заявить свои воззрения на искусство. Белинский даже не взглянул на них.

- Друг ты мой сердечный. - продолжал Щепкин, - играю то я, изволишь видеть, не для тебя одного, а для массы "образованной публики, представителей которой зришь ты здесь. Вот видишь, учащаяся молодежь как держит мою руку... А? ... Что?... Что скажешь?... Аплодисменты, то? А крики то, громам подобные?

Белинский ругнулся еще раз и умолк".

В першій половині червня 1850 р. М.С.Щепкін останній раз відвідав Харків. Разом з В.І.Живокіні він приїхав сюди на короткі гастролі з Воронежа. Репертуар цих гастролей не зовсім зрозумілий, але можна з певною долею імовірності припустити, що в нього входив і "Холостяк" Тургенева, де Щепкін виконував центральну роль Мошкіна, яка була написана для нього автором і виражала головну тему щепкінського мистецтва - тему величі душі маленької людини. У всякому разі Щепкін виконував роль Мошкіна і в Воронежі, і в Одесі, куди вони з Живокіні відправились після Харкова.

В свій останній приїзд Щепкін застав харківську трупу у вельми незавидному стані. У 1849 р. зовсім молодий помер "Харківський Мартинов" - Йосип Дранше, тоді ж переїхала до Одеси улюблениця

глядачів Л.І.Млотківська. У 1850 р. до Одеси перебрався (правда, ненадовго) і "харківський Щепкін" – К.Т.Соленик. У Москву відправився Т.Домбровський, на кілька років покинув місто М.Х. Рибаков, "харківський Мочалов". М.С.Щепкін був пригнічений від занепаду театру, з яким багато чого було пов"язано. Разом з тим його гра, як і раніше, радувала харків"ян. Рецензент "Харьковских ведомостей" (II листопада 1850 р.), згадуючи про літні гастролі, писав: "Яку насолоду доставляла нам гра п.Щепкіна і Живокіні".

Щепкіну більше не довелося побувати у Харкові. Але назавжди збереглася у вдячній пам"яті харків"ян славна діяльність у рідному місті великого реформатора вітчизняної сцени, актора-демократа, полум"яного борця за зміцнення та розвиток російсько-українських культурних зв"язків – М.С.Щепкіна.

М.І.Богославський

ПОЕТИКА ДОБРА І СВІТЛА (ПРО ВІРШІ Б.ЧИЧИБАБІНА)

Нас дуже часто нівечить формалізм навиворіт. Ми воліємо говорити про духовний світ поета, його громадську позицію, про тематику, проблематику його творчості, щоб завершити аналіз "змісту" похапцем сказаними фразами про естетичне кредо майстра та його поетику.

Принаймні для справжнього поета проблеми звукової будови вірша, його мелодіки, ритміки, проблеми рими, інтонаційного малюнка, поетичного синтаксису, словника, питання будови образу і створення асоціативного поля – це аж ніяк не проблеми літературної техніки. Для нього все це – щось таке, що має пряме відношення до тайни світової гармонії, до потаємної суті Буття, як для віруючої людини осягнення мовного складу молитви, проникнення у святу сутність її словесного ладу є встановлення контакту з Богом, тим самим, котрий диктує поету вірші.

Яка ж природа художнього дару Чичибабіна? Який "характер" його поетики?

Є поети, що вражають нас мужністю і трагедійною висотою своєї думки, самовбивчою готовністю зустрічатися віч-на-віч з "проклятими" питаннями Буття, на відчай кидатися у його шекспірівські, достоєвські безодні.

Інші, захоплюючи нас своїм фламандським живописним чарівництвом, ніби запрошують на вічний бенкет барв, звуків, смакових, дотикових відчуттів, кличуть нас розділити з ними це свято.

Треті заворожують нас музикою мови, її магічними зворотами, перепадами, її чарівною пластикою.

Четверті безпосередньо звертаються до нашого громадянського почуття, - логічно бездоганно, емоційно сильно формулюючи те, що в нас наболіло, тисне на нашу совість, підступає до горла, хоче знайти характер темпераментного жесту, гасла до дії.

І, нарешті, п"яті полонять нас внутрішньою розкутістю, вільністю і легкістю дихання, іскрометною легковажністю - тією пушкінською "легковажністю", у якій мудрості більше, ніж у інших прославлених філософських трактатах.

Усі ці рідкісні й цінні властивості - родові риси поезії Бориса Чичибабіна.

Він поет-віртуоз, поет, чиї вірші звернені до еліти, до вибраних, здатних по-гурманськи смакувати кожне слівце, кожну ритмічну контамінацію, будь-яку словесну фарбу.

Водночас він і поет, що звертається до масового читача, демократ до самих кісток, плебей, у якого незвичайно сильне, живуче народне, швидше простонародне начало.

Низка своєрідних рис його поезії пов"язана з тим, що він за народженням і духом своїм харків"янин, житель Слобожанщини, з малих років увібрав у свою зороньу і слухову пам"ять її побут, пейзаж, характер спілкування слобожан з природою і Богом, що йде від світовідчуття і світорозуміння Григорія Сковороди.

Російська мова віршів Чичибабіна бездоганна, вона вражає нас своїм багатством, своєю "русскостью" - але крізь тоненьку шкірочку так помітно проступають дрібненькі судини українською мовою.

І справа не тільки в тім, що у його віршів майже не можна зустріти "избу", а на кожному кроці "хата", що одну оду він складає не "щам", а "борщу", і навіть не в тім, що із мовних глибин його віршів коли-не-коли і виплескне українське слово "цибуля", "рідний", "хлопчик", "березень", травень".

Поет запитує:

А за край свой родный, за поля, за травы
на распятье душу сможете отдать?

У віршах Чичибабіна музику робить не стилізація під український спосіб життя, а саме природне відчуття України, як рід-

ного краю.

Шумит на ветру белобрысый ковыль,
и зной над лугами простерт,
и тут же топочет, закутавшись в пыль,
веселый украинский черт...
В румяной росе веселится бахча
под стражей у двух тополей.
Девчата болтают, идут хохоча,
и нету их речи милей.

И светлая речка, сверкая, течет,
и свежесть той речки, как дар...
И если не это, то что же еще
зовут Украиной тогда?..

Я сам тут родился и, радостный, рос,
и сил набирался, и креп,
и слушал ритмичную музыку кос,
и ел ее сладостный хлеб.

Тут чары смешались двух родин-сестер,
и труд их кипит, как душа,
и воздух, как перец, горяч и остер,
и этим я чудом дышал.

Справжній поет завжди особистість. Самобутній характер, неповторна доля. Разом із тим він - явище. Явище природи. Явище історичне. Духовне.

У ньому зустрічаються, противоборствують, наштовхуються вічне і миттєве, космічне і побутове, національне і соціальне, громадське й інтимне, нарешті, культурне-цивілізоване і первісно-первозданне.

Борис Чичибабін - поет оголеного морального почуття, невтомний суперечник, бунтар і уболівальник, є рідною Радищеву і Шевченку, правдошукач, що потрясає основи.

Але як природно, як по-дитячому простодушно переходить він від громової анафеми до тихої молитви, розчуленого споглядання духовного світла у своїй глибині і у всьому Божому світі.

Із пісні слова не викинеш: у свій час Чичибабін віддав данину утопічним революційним надіям і піонерському атеїзму.

І прийшов під кінець до Бога?

Бог – для Чичибабіна метафора бездонного змісту. Одна із самих гірких сповідей поета має такий кінець:

Еще смогут сто раз на позор
и на ужас обречь нас,
но, чтоб крохотный светик
в потемках сердец не потух,
нам дает свой венок –
ничего не поделаешь, – Вечность,
и все дальше ведет –
ничего не поделаешь, – Дух.

У душні, затхлі роки, що благопристойно іменуються у нас роками застою, Чичибабін пережив глибокий духовний переворот: "Прийшла переоцінка цінностей, наступив кризис, який я переніс дуже важко, думав про самогубство, боявся втратити розум".

У цьому зізнанні поета, крім усього іншого, – ключ до його громадянської лірики. Лірика ця завжди була відвертою до виклику, не визнавала замовчувань і натяків, вимушених компромісів. Її відрізняла невтримна енергія сповіді.

Важливо те, що громадянське начало виступає в поезії Чичибабіна не само по собі, а як природний елемент життя, духовне буття саме ось цієї особистості.

Саме тому поезія Чичибабіна стала портретом нашої епохи. За його віршами учений-історик зміг би точно і докладно відтворити складну, багатошарову, заплутану картину нашого суспільного життя сорокових-дев"яностих років двадцятого століття у всій природності її фарб.

Чичибабін – поет класичного складу. Все конкретне, розмите, розкидане у часі і просторі стає у його поезії ясним, кришталево виразним.

Він – віршовий голос особистої миттєвості буденного життя. І – голос вічності. Голос природи, народу, історії.

Поет не поділяє наше буття на верхні, середні, нижні поверхи. Він бере буття у всій її багатоскладовості, пронизуючи всі поверхи буття небесним світлом духовності.

Чичибабін підносить читачеві не готові результати свого мислення: він оголює перед нами сам живий, суперечливий, із зболями, ускладненнями, внутрішньою боротьбою, приступами уїдливої самоіронії і з патетичними злетами, з невдалими, але наполегливими спробами ухопити зникаючу істину за хвіст, болісно

важкий процес шукання відповідей на прокляті питання, робить нас мимовільними спостерігачами роботи свого мозку і душі.

Звинуватити Чичибабіна у непослідовності, у протиріччях з цієї причини-справа легка.

Але врешті-решт його вірші дають не якісь-там окремі жорсткі межі абстрактної істини, а весь її живий трагічний обсяг.

Поет, що засвоїв уроки Пушкіна і Тютчева, Лермонтова і Шевченка, Маяковського і Тичини, Пастернака і Цветаєвої, Мандельштама і Заболоцького, увібрав у свої вірши ритми і словесні рухи частівки і райошника, давні вислови і сучасну вуличну мову, Чичибабін вільний як від прямих переспівів, так і від захованих ремінісценцій.

Для знавця і справжнього шанувальника поезії пильно вдивлятися у вірші Чичибабіна - це свято, наприклад, чичибабінські рими - це ледве чи не повне співпадання звуків у римованих словах, що досягається перш за все шляхом використання паралельних звуків.

Давним-давно народна поезія відкрила звукову подібність деяких приголосних і охоче користувалася нею.

Навіть люди, не вникаючи у лінгвістичні тонкощі, здатні відчути фонетичну близькість таких звуків, як б-п, г-к, д-т і т.д.

Чичибабін ризикує римувати "шельмовали" з "керновами". На перший погляд ніяка це не рима, але якщо враховувати паралельність звуків: ш-ж, л-р, м-н, л-м - то можна оцінити ступінь звукової близькості слів, що римуються.

Рими у Чичибабіна часто й густо ніби пронизують увесь віршований рядок: "одолевали однолюбы", "О чары чертовых чернильниц".

Зближення слів за принципом їх звукової спорідненості (природно, з урахуванням близькості смислової) - один із наріжних каменів поетики Чичибабіна: "траурный трамвай", "желтые желуди", "в голове плывут слова" і т.д.

Важливо для поета створення майже ідеальної звукової рівноваги в середині вірша, строфи, коли жоден із звуків не вибивається з ряду. Вражаюча природність ритмів і мелодій Чичибабіна, їх багатство, їх зумовленість внутрішнім складом переживання. І на всіх цих ритмах і мелодіях, які він черпає із скарбниці російської та української поетичної класики і фольклору, відбиток індивідуальної неповторності.

Тому що фразу поет будує не відповідно до шкільних норм літературної мови, а в дусі живої мови наших сучасників, за образом і подобою своєї думки і свого почуття.

Поет сам собі запропонував жорстке табу: заборонив використання "поетичних" кліше, рішуче відмовився від знеособленого - загального, нічийного - словника і синтаксису.

У додаток до всього цього Чичибабін, кажучи словами Пастернака, - "всесильний бог деталей". Поєднуючи деталі різного плану: пейзажні, побутові, психологічні, історичні, космічні - при цьому, як правило, деталі, що вражають своєю новизною, нестандартністю, поет створює у рамках однієї строфи, інколи навіть одного віршового рядка, неозорий асоціативний простір.

Помітно змінюючись на очах в інших, Чичибабін за своєю глибокою, моральною, творчою сутністю, за своєю духовною орієнтацією залишається незмінним. Його вірші - голос нашої спільної болі, голос нашої ураженої совісті, голос нашої надії.

Л.С.Мітіна

БІБЛІЙСЬКІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ КАЗЦІ

Література про казку неосяжна, та потік нових праць не збіднюється, що пояснюється кількома причинами: По-перше, кожна нова генерація, починаючи жити розумом і серцем, відкриває світ, пояснює його, одягаючи в казковий одяг, і по-своєму прочитує добре відомі сюжети народних казок. По-друге, в казці як найбільш демократичному жанрі, знайшли відбиття напрями думок, відчувань, звичаїв, властивих виключно конкретному народові, окресливших національне обличчя. Вона допомагає у відповіді на питання: "Хто ми? Що ми?". Завжди є необхідність нагадувати, яке місце займає казка в інтелектуальному і моральному розвитку людини, як казка вчить поважному ставленню до побуту, культури, психології інших народів, тобто до того, що обумовлює його менталітет.

Традиційно звучить ствердження про виховуючу основу народної казки. Але вона ніколи не мала б тієї високої цінності, пропонуй нам поверхову педагогічну ментерську повчальну думку, від якої і тигр худне (пригадаємо казку англійського письменника Д.Біссета "Бесіди з тигром"). Казка наповнена глибокою, наро-

ною мудрістю, за якою будуть останні першими, а перші - останніми", бо багато званих, та мало обраних" (Мф; 20, I6).

Безліч казок починається розповіддю про батька та його трьох синів: двох розумних, третього - дурня. Що про нього каже казка? "Дурний Йося, що зробить, то все не так" ("Дурень"). "Було собі три брати. От найменший уже не так робить, як люди. То ті брати на нього все кажуть: дурень. Дурень й дурень - так уже всі його звуть. То ті брати в хазяйстві порядок знають, а дурня посилають свині пасти" ("Три брати"). Вражає те, що казка стає асоціальною, коли йде мова про сина-дурня. І ми знайдемо серед казкових дурнів і поповичів, і царенків-короленків, і незаможних селян. Розумні брати тільки й приказують до меншого: "Дурний ти, дурний". Казка сама, буває, з нього потішається: "Іван Багатий жив у курені голий і мав собі кота" ("Про Івана Багатого").

Голопуз, царевич - дурень, дурень Ясат, дурень Омелько, Іван Голик, дурний Йося, нещасний Данило - герої, спочатку казки завжди скривджені, "останні". Меншого навіть батько й мати можуть позбавити: "розумних вони кажуть, мати їм щонеділі білі сорочки дає, а дурника лають, сміються з нього, як дадуть, то й їсть, а ні, то голодує" ("Летючий корабель"). Дурного і стратити можна: "Пхнув батько меншого у воду зі словами: "Пропадай, ледащо." А все своє добро віддав старшому, бо з нього буде "хороший" хазяїн" ("Іван Голик і його брат"). Рідні брати теж дурня обділяють, бо хату йому завжди "погане ньку", бичка "коростявого". Чому й так? Бо брати - хазяї, а він все рівно загубить. Батьківське напуття йому теж особливе: або "іди геть.", або "іди, та щоб ти вже не вертався, щоб ти не признавався, що ти нам син". Розумним братам старі на дорогу і білих паляниць, і печене порося та й пляшку горілки дадуть. А дурню? Дурню - торбу з чорним черствим хлібом і пляшкою води.

А він? "Знай на печі у просі, в чорній сорочці, без штанів", або "у грубі, у попелі, й голову обмотав ганчіркою". Брати завжди роблять, хазяйнують, але в фіналі казки перший, обраний - він, останній. Дурень стає царем, править довго і великодушно, бо батькові ліки він роздукує, бо наказу пом"янути старих він додержується. Ніколи "старшому Гринькові і середньому Степанові нікому не потрібну могилу сторожувати", бо завтра рано вставати, нехай "сякий-такий лобуряко сидить на цвинтарі" ("Казка про Іваньку-дурачка"). Йося з казки "Дурень" весь час

таскає за собою важку, нікчемну ні до чого ступу, мучиться з нею, а кинути, як приказують розумні брати, не хоче - бо пам"ять про батька.

Пам"ять, тільки вона робить людину не без роду і племені, без роду і плоду. Ось де не владен навіть труд, а чинності вищої проби. Та й роблять брати на себе.

Народна педагогіка категорична до наруги з безсилих, безпомічних. Слабого пожаліти треба, а у розумних розуму не вистачає. Але того, хто змилоститься, казка нагородить щедро: йому буде і царство, і півцарства, і кучма-невидимка, і гаманець чарівний, і сопілка. Улюблений герой казки завжди допомагає комарові, миші, щуці та іншим, ніколи не вб"є потрапившу в скрутне становище істоту. Він і до "того, не знаю якого" - Юрзи-Мурзи звертається по-доброму: "Скільки живу, усі тільки потребували собі, ніхто жодного разу не запросив сісти з ними за стіл, їду з тобою" ("Юрза-Мурза і стрілець-молодець"). Чебіж, вдовин синок зглянувся навіть на мертве тіло, купив його на останні гроші, зробив труну і поховав як рідного батька. Тому його, а нікого іншого нагородив Миколай, найулюбленіший святий України ("Про дівчину, що як кашляне, то золото падає, а як заплаче, то перло сиплеться"). Трьом-син-Борис каліч солдат на ланцюзі, кита-рибу ("Трьом-син-Борис"), Котигорошко сам ледь живий залишається, але вкриває своєю свитою гриценят ("Катигорошко"), Іванко рятує орлят від вогнистого дощу ("Ведмідь-Іванко, Товчикамінь і Сучимотузок"), дідова дочка не гребує підняти і пересадити кобилячу голову ("Кобиляча голова"). Казковий улюбленець живе за законом: "Мені бог допоміг, поможу і я". І знов в фіналі "перший" він. А покараний казкою буде той, хто робить щось заради користі, а не з внутрішніх переконань.

З раннього дитинства нам доводять, що народна казка виділяє того, хто більше працює. Здається, ще ствердження далеке від істини. У казці інший наголос, бо відзначена героїня не взагалі трудиться, вона, по-перше, співчуває яблуньці, яка заросла бур"яном, і занехаяній криниці, і занедбаній печі, жаліє старого, якому нікому обіда наварити. Саме тому і дає їй казка найціннішу за давнім етикетом нагороду дівчини - віддає її заміж. Бо з стародавніх часів жінка на Київській Русі була або чиєюсь дочкою, або чиєюсь дружиною. Її ймення так і збереглося в пам"яті народній: Ярославна, Глібовна, тобто дочка Ярослава, Гліба, Святополча, Андрійовна, тобто дружина Святополка, Андрія.

А наказує казка корисливу героїню так: "...А бабина дочка і досі дівує та горює".

Українська народна казка надзвичайно співзвучна біблійському текстові. "Не складайте скарбів собі на землі, де нищуть їх міль та іржа, і де злодії підкопуються та викрадають. Складайте ж собі скарби на небі, де ні міль, ні іржа їх не нищить, і де злодії до них не підкопуються та не крадуть. Бо де скарб твій, - там буде й серце твоє" (Мт; 6, 19-21). Яке ж відбиття ця найдавніша заповідь знаходить в українській казці? Іван Голик, на якому і вбрання погнило, тому й прізвисько таке, допомагає князеві посвататися до царівни, змія перемагає. Такий і козак Мамарига, і Вернигора, і Ломикамінь, і Кокум'яка, і Безногий та Безрукий богатирі, Стрижений Іван. Чому вони не користуються своїм дивовижним умінням? Виходить, велика мудрість не в тім, щоб отримувати бажане, а в тім, щоб нічого не бажати. Улюблений герой народної казки не збирає скарбів собі на землі. Нещасний Данило наймається робити за камінь на могилі ("Нещасний Данило"), герой казки "Хлопець-сирота" - за мірки кита на рік, дурневі і половина держави не потрібна ("Кума Смерть"). Дурний син не бажає ні кортів, ні волів, ні млина, ні ставка, як старші брати, а замість бере дівчину вбогу, "лата на латі", але "як зірочку ясну". В коли приходе його час, як до біблійського Йова, він не втрачає гідності і не зрадливе казку: підпалює власну хату, щоб попілом "затоптати" рану старому - "хату вдруге наживемо, а добрий чоловік, як умре, то вже йому другого життя не буде" ("Названий батько").

Більш того, казка щиросердно турбується, щоб її улюбленець був нещасним, доки хоче щось придбати. Хоче він мати десятину пшениці - град виб'е, наживе лоша - вовки розірвуть. Борони , Боже, щоб він серед трьох бочок,з золотом, вугіллям і піском, обрав одну з перших двох. Казка "допоможе" йому знайти останню.

Своєрідними ремінісценціями євангельському "не має нічого захованого, що воно не відкриється, ані потаємного, що воно не виявиться" (Мт; 10, 26) є сюжети народних казок про розкриті злочини. Щодо лаконізму, багатозначності вислову, казка тяжіє до лапідарного стилю біблійського тексту. Обман, зрада, лиходійство в ній, як ні уміло ховаються, у фіналі завжди викриті в одну мить небагатослівним героєм. В "Свинячому кокушку" досить одного речення: "Ох, сестро, сестро, що ж ти мені наробила." В

"Калиновій сопілці" – одній пісні:

"Ой помалу-малу, чумаченько, грай,
Да не кращи мого ти серденька вкрай.
Мене сестриця з світу згубила –
Ніж у серденько да й устромила."

У казці "Голуб" про батька і матір, зарізаних свого сина у голодомор, щоб з"їсти ("однак він у нас ледащо"), – ще стисліше. "Нікуди дітися – призналися".

Казка не затримує свою увагу на фінальній розправі з невірною дружиною, сестрою, батьком і матір'ю, так само, як не зупиняє читача на щасливих хвилинах, начебто боїться спотворити, заплозити:

"Зібралися всі разом, щасливо вернули до дому. І ще й досі живуть, якщо не померли" ("Дванадцять синів і одна дочка");

"Бабину дочку прив"язав коневі до хвоста та й пустив у поле. Так і скатували" ("Рись-мати");

"Невірну матір прив"язав коневі до хвоста й пустив у чисто поле" ("Лиха мати і сестра Середа");

"Прив"язав їх цар косами до конячих хвостів та й пустив у чисте поле. Помчали їх коні. Де вдаряться сестри головою – там могила, де задом – там долина" ("Три сестри").

Цікава одна лише деталь усіх корстоких фіналів: казка скоріше хоче розпрощатися з перемокцями і з переможеними. А слова розправи, як правило, останні в тексті. Не квапиться вона тільки тоді, коли герой несправедливо ображений, зраджений, зуміє підійнятися над своїм болем, пройнятися милістю, а не жертви бажати, бо "лікаря не потребують здорові, а слабі" (Мф; 9, II). Незлобливість героя, готовність простити завжди у казці подається рельєфно, підкреслюється. І не випадково що якраз цьому героєві народна свідомість дарує не тільки власний добробут, а и повагу світу та вічне життя:

"Простив він батька, почав царювать і царює десь і досі" ("Іванко – цар звірят");

"Помирився з нею, та й досі живуть укупі та хліб кують" ("Мудра дівчина");

"А Семко живе там до цього часу й усіх, хто приходить до нього, пригощає" ("Відун");

"З того часу ніхто не забував наймолодшого брата. А він нікому бідкувати не давав. І тепер живе" ("Три пісні").

Казковий улюбленець, якщо і накладає покуту, то, перш за

все, це випроби часом. Знівечена козачка кидає перстень в море і каже сама до себе: "Тоді я до свекра і до свекрухи, і до чоловіка заговорю, як оцей перстень побачу" ("Про Марусю - козацьку доньку"). Герой казки "Брат і сестра в лісі" не підганяє убійницю з каяттям, а дає їй залізну палицю, залізні черевики і в"язку сіна та й каже: "Як оце сіно з"їси і оці черевики й цю палицю сходиш, то тоді до мене прийдеш". Та іноді українська народна казка підіймається до великих вершин трагедійного жанру, даруючи нам гіркісне почуття катарсису: "Пройшло вже з того часу не сто і не тисячу років, а сестра Іванова усе собі під землею десь плаче. Вона вже не один цебер наплакала, дак що сьози її аж на цей світ сходять. Аже к оце й чого, як тільки сонечко зажевріє, то по всякому дереву і всякій билині роса виступає? Оце ж не що, як тії сльози Ганині, да тільки вони такі грішні, що й дерево їх не прийма - все додолу скапують да й скапують. Ганя, може, струхла там, у землі, по цей час, а слід її усе-таки на землі зостається" ("Змій").

Неспішна ухвала, спокійний стан душі - властивість улюблених героїв казки: суєта від лукавого. Це тільки дідькові, чорту куцому нема часу чекати, це вони не ходять, а бігають, не всидять ані хвилини. все роблять: возять, носять, пашуть, сіють, жнуть. У казці, якщо диявол, то "аж біжить", якщо чорти, "то той копає, той рубає, той зруб складає". Чому завжди чорт, як до часу і зла мачуха, наводять іспит роботою? Вони все турбуються, щоб герой не сидів склавши руки, і розмах у них однаковий. І як велика похвала від чортяки: "Хороший ти робітник." ("Про царенка Івашка і чортову доньку"). Парадокс? Але накаяття роботою накладає у казці герой негативний. Позитивний лікує часом.

За неміння чекати народна казка карає навіть героя, про якого піклується. Так, Іванко-царенко йде шукати свою "зозуленьку" в тридесяте царство до баби-яги, костяної ноги за тридев"ять земель ("Царівна-жаба").

Своєю мудрістю казка направлена на завтрашній день. Вона привчає до великого часу ("чи довго, чи недовго", "світ за очима", "ходив годів з десяток") і до великого простору. Так, герой "Чудесної сорочки" Грицько, звертаючись до односельців, каже: "Прощавайте, пани слободяни. Піду собі за тридев"ять земель в тридев"яте царство, в іншу державу". Чому йде? Бо, щоб набратися розуму, час і простір потрібні. Час у народній казці

не тільки великий, але й тривалий, а фінали багатьох з них відкриті. Сучасній літературі навчитися б такому почуттю часу, не було б в ній дидактичної пріснятини.

Пропонуючи свій народний катехізис, розповідаючи про коштовності фальшиві й істинні, як казка ставиться сама до себе, до казкаря? Весело: "Ех, був собі цар та цариця, а в них у дворі криниця, а в криниці - корець, моїй казці кінець." ("Кобиляча голова"). Природний український оптимізм, лукавство, веселість надають казці стверджуючу силу. Вона ніколи не боїться глумувати з себе, з казкаря. У якого народу є такий чудовий герой, як веселий козак Мамай, що співає про себе:

"Козак - душа правдивая, сорочки не має,
Коли не п"є, то воші б"є, а все не гуляє..."?

Про себе й казка говорить: "Цих казок так багато є, що Ій-богу, їх не обабагнеш усіх. Одну почнеш, а десять в мізки лізе" ("Змій"). В цьому "цих казок" помітне деяке приниження. Не підносе себе казка, тому й не повинна бути зневажена і забута. Невидимо присутній дух народу дає Ій вічну молодість, а сучасному людству - вічні істини.

Польська І.І., Щипачова І.В.,
Школьнікова І.М.

ПРО ДЕЯКІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 80-90-х рр. XX ст.

Нещодавно найстаріша в Україні Харківська обласна організація Спілки композиторів відзначила свій 60-річний ювілей. Заснована видатним діячем музичного мистецтва С.С.Богатирьовим, харківська композиторська школа завжди плодовжувала й розвивала кращі традиції Ї музичної класики. Ій властиві високий рівень художньої майстерності та творчої вимогливості, морально-філософська змістовність творчості, гостре почуття сучасності, сьогодення, гарячий інтерес до музичного фольклору свого та інших народів. Зараз у Харкові плідно працюють 48 композиторів, серед яких - представники найстаріш-го (С.А.Жук) й воєнного (Л.М.Булгаков, І.К.Ковач, І.С.Польський, Б.Л.Яровинський) поколінь, митці, творче становлення яких прийшлося на 50-ті (М.В.Кармінський, Г.Н.Цицалюк, Н.Г.Южновська), 60-ті (В.С.Бібік, В.М.Золотухін, Л.Ф.Жукайло, А.П.Гайденко, В.Г.Іванов, В.Н.Шахман, В.В.Чепелен-

ко), 70-ті (В.І.Дроб"язгіна, С.П.Колобков, В.М.Птушкін, П.Б. Яровинський, С.Б.Гнатовська) роки, а також наймолодші члени організації - О.С.Гугель, С.В.Белінський, Ю.Б.Алжнев, О.С. Щетинський та ін.

Фортепіанна музика традиційно завжди належала до найулюбленіших харківськими композиторами жанрових сфер. То к не дивно, що й у 80- 90-і рр. вона посідає почесне місце в творчому доробку наших земляків. Це обумовлено також цілим рядом обставин, серед яких - явища як загальноестетичного (ренесанс камерно-інструментальних жанрів у сучасному світовому мистецтві, явно позначений поворот від антиромантизму, притаманного для значної кількості художніх течій XX ст., до більш ліричного, емоційно-душевного світосприйняття), так і соціально-філософського (підвищення соціально-політичної ролі особистості, індивідуальності, загалом людського фактору), психологічного (необхідність емоційного висловлювання та прагнення до безпосереднього спілкування за допомогою найліричнішого музичного інструмента - фортепіано) характеру.

Фортепіанна творчість харківських композиторів 80-90-х рр. включає твори, написані майже в усіх існуючих жанрах, написані для фортепіано у дві та чотири руки, для двох фортепіано та для фортепіано з оркестром.

Викликає цікавість багаторазове звернення харківських композиторів до традиційних класичних форм та жанрів. Найбільш наочно це проявляється в сфері поліфонічної музики, де наведені, мабуть, усі старовинні жанрові форми. Це, перш за все, дві партити М.Кармінського, інтродукція та Токата В.Птушкіна, поліфонічний альбом В.Іванова (створений за матеріалами пісень народів СНД), Три прелюдії та фуги С.Гнатовської, дві фуги для фортепіано В.Наливайка тощо. Що стосується класичних форм-сонати, фантазії, каприччіо, рапсодії, то їх місце серед сольних фортепіанних творів також дуже важливе. Тут треба згадати п"ять сонат В.Бібіка (№№ 4-9), дві сонати-поеми Л.Доннік, Сонату-фантазію, сонату сі мінор, рапсодію для фортепіано С.Жука, фантазію О.Щетинського "Хвалите имя Господне", дві фортепіанні сонати та два каприччіо О.Гугеля, дві сонати В.Пацери, дві сонати І.Польського (№№ 2-3), дві сонати Л.Шукайло (№№ 2-3), сонату № 3 В.Іванова, сонатини І.Ковача та С.Гнатовської.

У звертанні до традиційних музичних форм можна простежити основні тенденції розвитку сучасної української фортепіанної му-

зики. Тут, з одного боку, знаходять відображення спадкоємність українського музичного мистецтва, зв"язок з його класичними традиціями, з другого – в межах класичних канрів здійснюється постійний творчий пошук нових шляхів в музичної виразності.

У канровій сфері розвинений спектр втілених тем (літературно-поетичних, історико-етнографічних, філософсько-релігійних) впливає на виникнення своєрідних канрових різновидів, які несуть більш чи менш яскраво виявлену програмну спрямованість. Це, по-перше, – соната-поема "Роксалана" Л.Донніка, соната "Диявол та Христос" В.Пацери, фантазія О.Щетинського "Хвалите имя Господне". Тут також треба відзначити наявність цікавих циклічних творів, які мають проміжні канрові характеристики, – твори О.Гугеля "До Геометрії", "Музика для фортепіано" (обидва утворені з двох частин), "Музика Харкова" О.Щетинського для клавішних інструментів, яка є монотематичним циклом, що складається з чотирьох частин.

У галузі стилістики необхідно відзначити продовження розвитку фольклорної хвилі, що впливає на відновлення інтонаційного фонду музичної мови на підставі глибинних фольклорних пластів, які не були широко використані раніше. Тут поряд з раціональним свідомим звертанням до фольклору виникає більш інтуїтивне підсудне відбиття його стилістичних ознак. Перший шлях характерний взагалі для програмних творів. Так, узагальнено-сюжетна програма сонати-поеми Л.Донніка "Роксалана" (в основу положений роман П.Загребельного "Роксалана") обумовлює насиченість музики сонати слов'янсько-українськими інтонаціями, які опосередковані сучасними стилістичними особливостями. Безпосередній зв"язок з фольклорними джерелами прослідкується в Українській рапсодії С.Жука, поліфонічному альбомі В.Іванова. Другий шлях опосередкованого використання фольклорних інтонацій є невід"ємною стилістичною рисою творчої манери майже усіх композиторів, зв"язок з фольклорними джерелами в різній мірі проявляється в їх творах.

Відзначені деякі загальні тенденції розвитку української фортепіанної музики далеко не вичерпують стилістичної різноманітності, яка відзначає творчість харківських композиторів. Відмінність творчих індивідуальностей, різні естетичні прагнення створюють умови для виникнення різноплянових творів у межах традиційної канровості.

Так, у творчості С.Жука жанри сонати та рапсодії трактуються

ються в традиціях романтичної поемності, яка характерна для класичної української фортепіанної музики. Інакше вирішується проблема традиції та новаторства в сонатах В.Бібіка, де панує сучасна манера висловлювання, основана за принципами політональності, полістилістики тощо. Поєднанням ліричної суб"єктивності, психологізму філософського плану з драматичною напруженістю, а також прозорою графічністю музики відзначаються сонати І.Польського, безперечно, генетично пов"язані з розвитком сонатних традицій М.Метнера, М.Мясковського, С.Прокоф"єва.

Окремо треба відзначити трактовку жанрів сонати та фантазії в творчості молодих харківських композиторів – О.Щетинського, О.Гугеля. У О.Щетинського глибока філософсько-релігійна тематика фантазії "Хвалите имя Господне" визначає стилістику музичної мови, яка побудована на інтонаціях грегоріанського та знаменного співів. Сама музика має споглядальний вегетативний характер і розгортається як повільний філософський роздум.

У О.Гугеля дві фортепіанні сонати (№№ І-2) та обидва каприччіо ("Каприччіо на приїзд", "Каприччіо для фортепіано") створені в стилі "ностальгічного романтизму" – це течія, яка виникла як реакція на антиромантичні тенденції в мистецтві 50-60-х рр. XX ст. Для музики цього стилю характерно повернення до означених елементів минулого в сучасному мистецтві (консонансність, простота, ясність висловлювання). Двочастинний цикл "Музика для фортепіано" створений молодим композитором у новій манері, яка пов"язана з використанням репетитивної техніки. Ця техніка має зв"язок з елементами моторики, які трактуються в повільному, споглядальному плані.

Значне місце в творчості харківських композиторів посідають фортепіанні мініатюри. Це, мабуть, невипадково. Подібна тенденція (звернення до малих форм) помітна і в літературі. У час швидких змін у всіх галузях життя нелегко підійти до форм, які потребують великих узагальнень. Крім того, зростає інтерес до людини як особистості з її почуттями, враженнями. Мініатюри відображують ліричний погляд на різноманітні події життя. Відчувається пожвавлення романтичних традицій. Це стосується насамперед кола тем та образів. Багато творів мають певну програму, висловлену в заголовках п"єс, їх можна систематизувати за певними ознаками.

Цікаву групу становлять твори з літературно-поетичною, філософською програмами. Приваблює, що композитори не зупиняються

перед найскладнішими з філософської точки зору творами – такими, як, наприклад, "Майстер та Маргарита" М.Булгакова (М.Кармінський, "Музичні нариси на полях роману Булгакова "Майстер та Маргарита").

Традиційно продовжується у композиторів старшого віку героїко-патріотична тема як відгук воєнних спогадів (С.Жук – "Дума", "Обеліск.', "Поема мужності", "Отчий дім"). У цілому історична тематика набуває нового змісту. Це значний інтерес до історії України (Л.Донгік – "Слобожанські нариси". 5 п"єс, присвячених історії України); до глибинних історичних та етнографічних коренів (О.Щетинський. Фантазія на честь 1000-річчя хрещення Русі; Л.Шукайло – "Купальські ігри", сюїта "За мотивами російських народних казок", В.Наливайко – сюїта "Дзвони", В. Дроб"язгіна – 3 дитячі п"єси – "Гуси-лебеді", "Скоморохи та красні дівчини", "Імпровізація").

Окрему групу становлять твори, які цілком грунтуються на фольклорній основі. Це цикл "24 колядки" І.Польського, "Українське каприччіо" Л.Шукайло та ін...

Ліричний погляд на життя, оповідальність, "автобіографічність" творчості – теж характерні риси фортепіанної музики 80-90-х рр. Вони репрезентовані, наприклад, у "Ліричних сторінках" (10 п"єс) О.Гнатовської, "Слобожанських нарисах" (п"єсах з лірико-оповідального щоденника) Л.Донніка тощо.

Цікавими є й музичні картини-нариси: пейзажні, жанрові тощо. До таких творів можна віднести поетичну картину "Горне озеро" Л.Булгакова, "Дзвони" В.Наливайка, цикл музичних картин "Батьківський дім" С.Жука, "Домашній зоопарк" М.Кармінського, "Цирк" Л.Шукайло, 5 дитячих п"єс Л.Донніка тощо.

Тяготіння до яскравої образності, програмності пов"язане із бажанням бути більш демократичними, зрозумілими для слухача, торкнутися найбільш хвилюючих сучасника проблем, сподівань, мрій.

Про певну романтичну спрямованість свідчать й жанрові пріоритети. Звертаються композитори до жанру поеми: поема "Мужність" С.Жука, Соната-поема Л.Донніка. Ця форма вільна, скрізна, передбачає драматизацію, схвильований тон, високий пафос висловлювання.

Дуже цікавим явищем є одночасне звернення різних композиторів до жанру новели та новелети (Л.Булгаков – Новелети №№2-5, М.Кармінський – Новелети, В.Золотухін – Прелюдії та новели).

Своєю імпровізаційністю, можливістю немовби зупинити мить певного враження чи настрою приваблює композиторів жанр прелюдії (Л.Булгаков - Прелюд, Л.Шукайло - 4 прелюдії).

Традиційно улюбленим залишається жанр вальсу. Це й Романтичний вальс ("В польоті") Н.Ахновської, Дивний вальс М.Кармінського для двох роялів, Концертний вальс В.Іванова.

Характерним є об"єднання фортепіанних мініатюр у цикли за ознаками жанру (Л.Булгаков - Новелети, Б.Золотухін - Прелюдії та новели) або єдиного програмного задуму (Л.Доннік - 8 п"єс, присвячених історії України, С.Жук - цикл музичних картин "Батьківський дім", М.Кармінський - "Музичні нариси на полях роману Булгакова "Майстер та Маргарита" та "Домашній зоопарк"), або декілька п"єс поєднуються за принципами контрасту (О.Гнатовська - "Ліричні сторінки", Л.Доннік - 5 фортепіанних п"єс, П.Яровинський - 10 п"єс для фортепіано, С.Колобков - 5 п"єс для фортепіано тощо).

Окрему та багаточисленну групу фортепіанних творів становлять фортепіанні сюїти. Цікавим є відродження інтересу до старовинної форми танцювальної сюїти - партити. Побудова партити включає як традиційні, так і нетрадиційні номери. Так, у 80-ті рр. чотири партити було створено М.Кармінським. Перша з них складається з 5-ти частин: Мадригал, Менует, Концертіно, Канцона, Фінал, - друга - теж (Прелюдія, Багатель, Гэрша бурлеска, Лакрімоза, Друга бурлеска). Інтерес до старовинної форми, мабуть, можна пояснити пошуками вічних духовних цінностей, бажанням прилучитися до високого мистецтва старовинних майстрів та намаганням надати цим формам сучасного тлумачення.

За ознаками форми наближаються до партит й створені на фольклорному ґрунті "24 колядки" І.Польського. Твір виник як узагальнення автором-композитором та вченим-фольклористом - наслідки в його багаторічних наукових дослідженнь слов"янського обрядового фольклору (українських, російських, білоруських, болгарських колядок). Автор не йде шляхом простого цитування. Інтонаційний матеріал переосмислюється, трансформується, симфонізується, хоча зберігаються жанрові ознаки (пісенні, плясові), імітується звучання народних інструментів, оживають картини обрядового театралізованого дійства. Разом з тим у музиці почувається імпровізаційність, колористична картинність, близька до імпресіонізму. Головна ідея твору - це ідея єдності, спорідненості слов"янських культур й загалом - слов"янських наро-

дів.

Заслуговує на увагу також Сюїта для фортепіано В.Пацери. Незважаючи на відсутність програми, в окремих номерах відчуваються певні жанрові ознаки Прелюдії (№ I), Вальсу (№ 5), Токкати (№ 6). В інтонаційному відношенні Сюїта опосередковано пов"язана з українським фольклором. Фактура твору досить складна в технічному відношенні, орієнтована на концертне виконання.

Чимало сюїт поєднують п"єси за єдиним програмним змістом. Цікаві зразки подібного роду є у творчості Л.Шукайло (сюїти "Цирк", "За мотивами російських народних казок").

Якщо проаналізувати джерела музичної мови, якою володіють харківські композитори, то й тут відчувається здобута свобода у виборі засобів висловлення та професійне володіння мовою фольклору (різних його пластів - від архаїки до сучасності), мовою сучасної музики авангарду, певний інтерес до джазової музики (П.Яровинський - Джазові п"єси, В.Шахман - Джазова сюїта, В. Наливайко - 2 п"єси в джазовому стилі для двох фортепіано).

Серед фортепіанних мініатюр харківських композиторів багато й окремих п"єс - програмних та непрограмних, складних, концертних, - та більш доступних, адресованих аматорам (Л.Булгаков - Поетична картина "Гірське озеро", О.Гнатовська - "Казка", Л.Шукайло - "Купальські ігри", В.Наливайко - "Мерехтливі зірки", Н.Юхновська - "Романтичний вальс").

Чималу роль у творчості харківських композиторів відіграють твори "про дітей" та "для дітей". Звернення до цієї тематики уявляється невипадковим. Тема дитинства - це продовження ліричного, романтичного струменя: спогади (В.Бібік - Концерт для фортепіано з оркестром "Дитячі спогади"), ідеалізація сімейного, домашнього як джерела теплоти, людяності, дружби (М.Кармінський - Музичний альбом для онучки "Домашній зоопарк"). Тематика творів для дітей відображає також коло їх захоплень. Чимало п"єс написано за казковими мотивами (З.Дроб"язгіна - "Гуси-лебеді", Л.Шукайло - сюїта "За мотивами російських народних казок". У дитячому репертуарі значну роль відіграє яскрава образність, тому більшість творів програмна (вищеозначені твори, а також Друга сюїта Л.Шукайло для дітей "Цирк" тощо).

Серед композиторів, які пишуть для дітей, сформувалося постійне коло авторів, одним з найплідніших з яких уявляється Л.Шукайло. Це невипадково, бо вона постійно працює з дітьми, веде гурток юних композиторів у Харківській середній спеціальній музичній школі-десятирічці, добре розуміє дитячу душу, психологію

дитини. Її твори для дітей яскраві, образні, оптимістичні, проникнені добротою, почуттям гумору. У 80-ті рр. Л.Шукайло створила для дітей дві фортепіанні сюїти, багато фортепіанних п"єс, а також ансамблів.

Значне місце займає дитячий репертуар у творчості Л.Булгакова. Серед його творів - "Юнацькі варіації для фортепіано", "Піонерська сюїта" № 4, Фортепіанні п"єси для дітей (т.І).

Яскраву, світлу, свіжу музику для дітей пише В.Дроб"язгіна. В останні роки нею створені: Дитяча сюїта для фортепіано, 3 дитячі п"єси. У різних жанрах пише твори для дітей О.Гнатовська. Це й Концертино для двох фортепіано для юних музикантів, й два цикли п"єс. Дитячу сюїту написав й С.Колобков.

Крім вже названої сюїти "Домашній зоопарк", М.Кармінський у 80-90-ті рр. створив ще Маленьку фортепіанну сюїту для дітей. Його фортепіанні твори пісенні, ясні, легко запам"ятовуються.

Цікавим є внесок у складання сучасного поліфонічного репертуару для дітей О.Гнатовської. Її три прелюдії та фуги увійшли до фортепіанного педагогічного репертуару.

Складені разом, твори харківських композиторів для дітей - це вагомий внесок у створення сучасного дитячого репертуару. Тим більше, що вони охоплюють майже всі жанри та форми фортепіанної музики: сонати, варіації, сюїти, поліфонічні форми, цикли, різні ансамблеві та концертні жанри, окремі п"єси тощо.

За своєю складністю вони можуть бути адресовані різним віковим групам - від починаючих до юнацтва. За формою висловлення ці твори досить зрозумілі, доступні, але разом з тим за інтонаційністю, технічними засобами, засобами використання інструмента наближають юних музикантів до сприйняття та виконання сучасної музики.

Значне місце в творчості харківських композиторів 80-90-х років посідають фортепіанні ансамблі та концерти для фортепіано з оркестром. У творчому доробку митців зустрічаються майже усі існуючі різновиди цих найважливіших напрямів у розвитку фортепіанного мистецтва, - напрямів, дещо взаємопов"язаних, а дещо протилежних.

Фортепіанний ансамбль протягом вже більш ніж двох століть залишається найулюбленішим жанром як побутового музикування, так і концертного виконавства, а також музичної педагогіки. Типологічна диференціація подібних ансамблів пов"язана із характерними відзнаками засобів їх виконання - на одному чи різних

фортепіано. Існує 2 основні типи фортепіанних ансамблів – дует у 4 руки на одному фортепіано та дует на двох фортепіано, а також ряд близьких до них ансамблевих модифікацій (у три, п"ять, шість рук на одному фортепіано, у шість чи вісім рук на двох фортепіано, ансамблі трьох та більш виконавців на трьох та більш фортепіано тощо). Дуетні типи значно відрізняються один від одного своїми акустичними, естетичними, соціально-психологічними та фактурно-просторовими властивостями. Так, звуковий простір звужується та ущільнюється у чотирируч ному дуеті й розширюється, укрупнюється в дуеті для двох фортепіано, при цьому остання форма дуету дає більшої волі та незалежності кожному з виконавців, водночас як близькість двох піаністів за однією клавіатурою веде до більшої єдності та взаємопорозуміння між партнерами. Соціокультурне походження чотирируч ного дуету нерозривно пов"язане з камерним побутовим музикуванням, де він виступає як жвавий засіб сердечного дружнього чи сімейного спілкування. Активний розвиток же двофортепіанного дуету невід"ємний від традицій концертування від публічності виконання, що обумовлює деяку відчуженість виконавців від слухачів, а також значний елемент творчого "суперництва" між самими виконавцями.

Художній світ чотирируч них дуетів, їх жанрова естетика традиційно відображує ідилічні риси сумісного співіснування друзів-однодумців або сімейного щастя. Характерною ознакою подібної ідилії сімейного типу є звертання до світлих образів дитинства (яке має також велике значення для дуетної фортепіанної педагогіки, що завжди відігравала колосальну роль в історії існування жанру). Ця "дитяча" тематика яскраво розкривається в багатьох чотирируч них творах харківських композиторів 80-90-х років. Серед найцікавіших з них треба відзначити Гумореску та кілька програмних п"єс Л. Шукайло, адресованих учням молодших класів дитячих музичних шкіл, де на виразному, дохідливому й найпростішому музичному матеріалі юні виконавці привчаються до ансамблевої гри.

З теми дитинства, картинами дитячого життя, враженнями й спогадами про нього щільно пов"язаний й такий поширений у композиторському доробку харківських митців жанр, як сюїта, який теж знайшов своє відображення в їх дуетній творчості. Цій вічній для людства темі присвячені Сюїта для фортепіано в 4 руки І. Польського ("Закурилася", Марш, Романс, "Дощик", Вальс та Фінал),

що поєднує в собі притаманні дуетному жанрові характерні риси як педагогічної спрямованості (своєрідний "дитячий альбом"), так і побутового музикування, де поруч з суто авторськими використовуються й деякі елементи слов"янських фольклорних інтонацій.

Серед інших чотириручних творів привертають увагу Маленька сюїта для фортепіано в 4 руки О.Гнатовської, призначена перш за все для маленьких виконавців, а також талановиті п"єси В.Наливайка.

До власне чотириручних дуетів належить й твір, написаний в одному з найцікавіших, але водночас недостатньо поширених жанрів, - Концерт для фортепіано в 4 руки з оркестром В.Птушкіна. Цей жанр, який включає до себе фортепіанний дует як складову частину й парадоксально сполучає властивості музикування та концертування, має давню, двохсотрічну історію, а в останні десятиріччя немов зазнав нового народження в світовому мистецтві. Тож звернення до нього нашого земляка можна вважати своєрідною ознакою часу. І тому майже символічним є той факт, що задум композитора був пов"язаний із відродженням на сучасній концертній естраді твору, написаного в часи формування жанру чотириручного концерту, - Варіацій Соль мажор (KV 501) для фортепіано в 4 руки Моцарта, тактовно стилізованою транскрипцією яких є даний Концерт.

У протилежність чотириручній музиці двофортепіанним творам властиві риси віртуозної концертності, масштабності, часто - симфонізації. Так, безперечно, симфонічна трактовка можливостей двофортепіанного дуету притаманна драматичній двочастинній Четвертій сонаті В.Пацери. Традиції подвійного концертування цікаво втілюються в блискучому, ефектному Каприччіо О.Гнатовської, а також у двофортепіанних творах В.Птушкіна - яскравій сюїті "Театральний калейдоскоп" ("Маски", "Дивертисмент", Вальс, Галоп) й Сонатині (яка є авторською транскрипцією першої частини Фортепіанного концерту композитора). До речі, в творчому портфелі В.Птушкіна фортепіанний ансамбль був репрезентований ще й таким цікавим, синтетичним за своїми виконавчими властивостями твором, як Скерцино для двох фортепіано у 8 рук (поєднання двох чотириручних дуетів на двох фортепіано), - створене у жанрі, надзвичайно популярному в минулі часи.

Цілий ряд творів для двох фортепіано пов"язані, в свою чергу, з перетворенням цих традицій у педагогічній практиці й адре-

совані юним піаністам. Особливе місце серед дуетів подібного напряму посідають твори Л.Шукайло - Концертино, що є своєрідним діалогом учня (партія I фортепіано) та вчителя (II фортепіано). Студентам музичних училищ адресоване й Концертіно для двох фортепіано Л.Донніка, яке теж переслідує педагогічні завдання. Принцип музичного розвитку в цьому творі - варіативно-імпровізаційний, обумовлений специфікою як саме концертності, так і тематичного матеріалу, заснованого на органічному синтезі інтонацій українського музичного фольклору (щедрівки) та "Колискової" Брамса.

Цікаво перетворені риси імпровізаційності й вільного художнього діалогу і в "Двох п"єсах у джазовому стилі" для двох фортепіано В.Нальвайка, створених на інтонаційному матеріалі одного з найпопулярніших музичних напрямів в XX ст. Своєрідним прочитанням найулюбленішого танцювального жанру можна вважати й "Дивний вальс" для двох фортепіано М.Кармінського.

До двофортепіанних творів концертного типу органічно належать і концерти для двох фортепіано з оркестром. Жанр цей зовтаки уходить своїми коренями у глибину століть. Багатофортепіанний (багатоклавірний) концерт веде своє походження від концертування ще бахівської епохи, а наші часи принесли йому, як і багатьом іншим ансамблевим жанрам, про що йшлося раніше, нове повноцінне життя. У цьому прекрасному жанрі, що поєднує виконавське солірування (й певні риси творчої "боротьби", суперництва, притаманні концертуванню) з ансамблюванням, створений, окрім вже відзначеного Концертіно для двох фортепіано з оркестром Л. Донніка, й ліро-епічний, симфонічний за своєю концепцією Концерт для двох фортепіано з оркестром О.Гнатовської, музичний матеріал якого оснований на опосередкованих інтонаціях українського фольклору.

Розмова про фортепіанну творчість харківських композиторів не була б повною, якщо минути власне концерти для фортепіано з оркестром, дуже різноманітні за своїм ідейно-філософським змістом та художньо-естетичними тенденціями. Так, тема дитячих спогадів виростає у філософський роздум про зміст людського буття у Концерті В.Бібіка ор.52. Ідея слов"янської єдності, спорідненості та кровного братерства українського, російського та білоруського народів

пронизує епічний Концерт № 2 І.Польського, написаний на творчо опа-

нованому інтонаційному матеріалі східнослов"янських колядок. Віртуозним блиском та симфонічністю концепції відзначається також Концерт для фортепіано з оркестром О.Гнатовської. Оригінальність трактовки концертного канру, певна нетрадиційність музичного мислення притаманні творові молодого композитора О.Белінського Musica di Arrivo . Безперечний інтерес викликає також цікавий лірико-філософський, симфонічний за своєю концепцією одночастинний Концерт для фортепіано з оркестром С. Колобкова, надзвичайно насичений в інтелектуальному, семантичному, метафоричному планах й пов"язаний з ідеєю заперечення сучасної псевдокультури.

Підсумовуючи, треба відзначити, що фортепіанна творчість харківських композиторів 80-х - поч.90-х рр. зазначена багатьма ознаками часу. Їй притаманні психологічна поглибленість, експресивність та інтелектуалізм, метафоричність та глибока семантична, філософська насиченість, піднесена споглядальність та активна дієвість, енергійність, правдивість у відображенні життєвих колізій та високий ступінь узагальнення та типізації, творче опанування вітчизняного та інтернаціонального фольклору, широке звернення майже до всіх перспективних традиційних та нетрадиційних специфічних, часто синтетичних за своєю природою музичних жанрів, до втілення лірики, епосу та драми в усій різнобарвності їх взаємодії. У своїй фортепіанній творчості харківські композитори прагнуть до високого рівня емоційного спілкування з слухачами, широкою аудиторією, до психологічної ясності, підвищення комунікативних зв"язків між людьми. Значне місце саме завдяки цьому посідають твори, призначені для цілей побутового музикування та фортепіанної педагогіки й адресовані найширшим демократичним верствам аматорів музики. Й безсумнівно те, що переважна більшість з цих творів заслуговує самої високої естетичної оцінки й може прикрасити собою сучасний фортепіанний репертуар як зрілих концертних виконавців, так і учнів-початківців.

Н.М.Кушнаренко

БІБЛІОТЕЧНЕ КРАЄЗНАВСТВО ЯК ЗАСІБ ПІДВИЩЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ НАРОДУ

В сучасних умовах вивчення історії і сучасності України усіх її регіонів є складовою ланкою національно-культурного відродження народу, підвищення його історичної і національної самосвідомості. Це зобов"язує громадські, зокрема, масові бібліотеки активізувати діяльність у галузі бібліотечного краєзнавства з документного й інформаційного забезпечення краєзнавчих потреб читачів. В умовах багатонаціонального складу населення кожного села і міста, в ситуації, коли майже кожний другий громадянин СНД живе за межами свого національно-державного утворення, бібліотечне краєзнавство покликане зіграти інтегративно-гуманістичну, консолідуючу роль у краї, стати одним із провідних засобів підвищення національної самосвідомості його населення.

Бібліотечне краєзнавство повинно зосередити зусилля на об"єднанні жителів краю за допомогою краєзнавчих бібліотечно-бібліографічних ресурсів і засобів; вихованні у мешканців краю почуття справжніх господарів свого села, міста, району чи області; відродженні і збереженні національних, етнічних, природно-географічних, культурно-історичних, мовних традицій краю; поданні старожилам і мігрантам допомоги в поглибленні і розширенні уявлень про свою національно- територіальну культуру; формуванні культури міжнаціонального спілкування; вихованні терпимості й поваги до історії, традицій, обрядів, культури, мови націй і народностей, які проживають у рамках або за межами своїх національно-територіальних утворень; забезпеченні інонаціональному населенню краю можливості якомога швидше адаптуватися до місцевих умов; одержанні уявлень про край в цілому чи окремих його об"єктах і людей; наданні інонаціональному населенню краю можливості задовольняти свої національно-культурні запити за допомогою краєзнавчих бібліотечно-бібліографічних ресурсів і засобів. Нарешті, предметом особливої уваги бібліотек повинні стати видатні люди краю, незалежно від національності, які є гордістю краю. Тільки за цієї умови масові бібліотеки зможуть оптимально виконати благородну місію з консолідації багатонаціонального населення краю.

Край – це те загальне, що об"єднує людей різних національностей та етносів в єдину територіальну спільність, робить його мешканців представниками одного кола – односельцями, земляками киянами, харків"янами тощо. Не можна не погодитися з Д.С. Ліхачовим, який писав: "Любити свою сім"ю, свої враження дитинства, свій дім, свою школу, своє село, своє місто, свою країну, свою культуру і мову, всю земну кулю необхідно, конче необхідно для моральної осілості людини. Людина – це не степова рослина перекоти-поле, яку осінній вітер гоне по степу"[1]. На жаль, цей соціально-психологічний аспект – глибоко особистий зв"язок людини зі своєю малою батьківщиною, рідним краєм, поки що слабо враховується бібліотеками при формуванні і пропаганді краєзнавчих фондів. У бібліотечному краєзнавстві, як і у краєзнавстві в цілому, тривалий час панував переважно технократичний, виробничий ухил.

Масові бібліотеки є найдоступнішими культурними центрами краю, з якими місцеве населення підтримує постійний зв"язок. Вони мають зараз змогу об"єднати мешканців села чи міста навколо загальних проблем: екологічне становище в краї, відродження місцевих промислів і обрядів, реабілітація репресованих земляків, відродження так званих неперспективних сіл тощо. Співпраця бібліотек необхідна у відновленні історичних назв міст, сіл, вулиць, в охороні пам"ятників архітектури і мистецтва. Саме бібліотеки можуть стати центрами краєзнавчих осередків[2].

Для того, щоб любити і шанувати своє рідне місто чи село, треба більше знати про нього. Знання про край одержують різними шляхами, але в першу чергу за допомогою книг і періодичних видань. Певна річ, частина населення має краєзнавчі видання у власних бібліотеках, але більшість з них користується громадськими бібліотеками, в яких зібрані довідкові, наукові, науково-популярні видання, художні твори, газети, журнали, кінофотофонодокументи, що висвітлюють різноманітні сторони життя краю.

Як свідчить проведене анкетування 250 читачів ЦБС України, близько 30 % з них читають краєзнавчі видання постійно. Для 50 % – масова бібліотека є головним джерелом задоволення крає-

---

[1] Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном /Сост. и общ.ред. Г.А.Дубровской. –3-е изд. –М.: Дет. лит.,1989. –С.206.

[2] Про реєстрацію статуту Всеукраїнської спілки краєзнавців: Постанова Ради Міністрів Української РСР від 24 серпня 1990 р. № 226. – К.,1990. – 16 с.

знавчих потреб. У читанні краєзнавчої літератури читачі віддають перевагу історичній (81,2 %), художній (54,6 %), літературі з питань екології (40,6 %) та культури краю (17 %). Найбільшим попитом користуються довідкові (43,8 %) і науково-популярні видання (21,9 %), а також кінофотофонодокументи (18,8 %). Однак саме цих видань, на думку читачів, недостатньо у фондах масових бібліотек. Першочергове завдання кожної масової бібліотеки полягає у відновленні репертуару найцінніших краєзнавчих документів і в оперативному придбанні нових краєзнавчих видань. Деякі масові бібліотеки України вже розпочали роботу із налагодження зв"язків з обласними та іншими бібліотеками країни з метою одержання відсутніх в її фонді краєзнавчих документів. Ведуть вивчення й обробку приватних бібліотек краєзнавців-фахівців та аматорів, організують їх виставки в приміщенні бібліотеки. Масові бібліотеки виступають навіть і як видавці, коли записують бесіди зі старожилами, пісні, оповідання, створюють альбоми фотографій, краєзнавчі кінофільми тощо. Але масові бібліотеки все ще не готові до повноцінного обслуговування читачів краєзнавчими документами. Краєзнавчі видання тут становлять від 0,8 до 1,7 % обсягу фонду. У середньому на одного читача припадає лише по 0,3 краєзнавчої книжки. В таких умовах масові бібліотеки змушені впроваджувати переважно масові форми роботи: читацькі конференції, обговорення книг, зустрічі з місцевими письменниками. Але життя потребує розширення індивідуальних форм роботи з читачами, оптимальної ефективності якої можна досягти лише за умови якісного краєзнавчого фонду, розширення його репертуару.

Досягти відповідності обсягу і складу краєзнавчого фонду потребам читачів, диференціювати форми і методи роботи можна з урахуванням того, що населення краю неоднорідне. Тут мешкають люди різних національностей, корінне і некорінне населення, старожили і мігранти. Часто під корінним населенням краю розуміють предковічну націю, назву якої носить дана країна (українці, білоруси, вірмени). Безперечно, представники цієї нації, як правило, складають ядро корінного населення і споконвічно проживають на території краю. Але не тільки вони. Корінним киянином, одеситом, харків"янином може бути людина будь-якої національності, яка народилася в цьому місті чи селі, прожила тут довгий час і мешкає тепер. Людей, які тривалий час проживають на даній локальній території, незалежно від їх національності, об'-

нято відносити до категорії старожилів. Вони, як правило, вже мають досить повні знання про край. Тому старожили, постійні читачі бібліотеки, які цікавляться життям свого краю, потребують подальшого поповнення і розширення своїх знань про нього. Вони цікавляться переважно новою краєзнавчою літературою, оскільки більшу частину краєзнавчого фонду бібліотеки вони вже прочитали. Ці читачі мають переважно стійкий інтерес до певної краєзнавчої тематики: історії чи економіки, екології чи культури. Бібліотекарі, знаючи їхні уподобання, ведуть з ними індивідуальну роботу, залучають їх до проведення різноманітних краєзнавчих заходів. Вони є активними учасниками клубу "Краєзнавець".

Інша справа мігранти, люди, які переїхали в дану місцевість не так давно. Ця категорія читачів потребує особливої уваги з боку бібліотечних працівників. Диференційована робота бібліотеки з мігрантами повинна стати однією з основних у сучасних умовах, коли міграційні процеси в країні зростають. Так, між переписами 1926 і 1979 рр. міграційна рухливість населення країни збільшилася у 2,2 рази (частина населення, що мешкає у місці проживання менш як два роки, складала 3,5 % у 1926 р. і 7,7 % у 1979 р.). У 1926 р. 78 % населення країни мешкало в місці свого народження і лише 22 % - в інших місцях, а в 1979 р. останніх було вже 47 %[1]. Тобто, практично кожний другий громадянин країни змінив своє місце проживання. Мігранти, люди різних національностей, не повинні почувати себе ізгоями на новому місці проживання. Масові бібліотеки покликані допомогти мігрантам за допомогою довідників, путівників, інших краєзнавчих видань швидше адаптуватися в нових обставинах, зрозуміти регіональні особливості краю. Новосели повинні перш за все одержати загальні уявлення про місто чи село, його природні багатства, пам"ятники історії і культури, про наявні навчальні заклади, підприємства тощо. Бібліотеки не тільки повинні задовольнити виникаючі запити мігрантів, але й розвинути у них потребу в систематичному читанні краєзнавчих видань. Вони повинні попередити виникнення такого інтересу шляхом виявлення потенційних читачів краєзнавчої літератури з числа новосельців. Відомо, що місцеві жителі з особливою повагою ставляться саме до тих мігрантів, які не нехтують локально-культурними особливостя-

[1] Население СССР за 70 лет. -М.: Наука, 1988. - С.37.

ми краю і його проблемами, а зацікавлено вивчають село чи місто, до якого переїхали. На даль, проголошена ще тридцять років тому необхідність врахування в краєзнавчій роботі бібліотек потреб мігрантів, ще й досі слабо впроваджена в життя[1]. Отже, диференційовано підходячи до задоволення потреб у краєзнавчих документах та інформації про них старожилів і мігрантів, масові бібліотеки в змозі прищепити їм повагу до краю, зробити їх справжніми господарями міста чи села, в якому вони мешкають, викликати у них потребу в постійному читанні краєзнавчих видань.

Тривалий час вважалося, що масові бібліотеки покликані збирати і надавати у використання читачам тільки ті краєзнавчі видання, які за своїм змістом пов"язані з тією територією, на якій функціонує бібліотека: "Наше рідне місто", "Наш край", "Село, в якому ми живемо" та ін. Безперечно, в першу чергу повинні задовольнятися саме ці потреби читачів. Але не тільки. В умовах, коли кожний другий читач змінив своє місце проживання, важливо, щоб не переривалися його зв"язки зі своїм корінням, своєю малою батьківщиною, де він народився, де, можливо, проживають його батьки, пройшли кращі роки його юнацтва. Часто мала батьківщина не співпадає з теперішнім місцем проживання читачів. Вважаємо, що масові бібліотеки повинні взяти на себе обов"язок задоволення такого роду запитів на екскраєзнавчу літературу. Один із ймовірних шляхів - звернення в депозитарії відповідних обласних бібліотек з проханням надіслати необхідні краєзнавчі видання. Таким чином, масові бібліотеки повинні забезпечити рівні можливості кожному мешканцю краю, незалежно від національності, часу проживання в даній місцевості, у повному задоволенні краєзнавчих читацьких потреб. Тільки та людина, яка добре знає село чи місто, в якому проживає, може вважатися дійсно культурною і заслуговує на особливу повагу земляків. Ніщо так не збликує людей, як загальні проблеми, успіхи, невдачі, турботи, яких, на жаль, ще дуже багато в кожному краї. Консолідуючи населення у вирішенні назрілих проблем краю, масові бібліотеки покликані стати основними найдоступнішими для місцевого населення збирачами краєзнавчих документів.

Величезна роль масових бібліотек також у вдосконаленні міжнаціональних відносин у краї, підвищенні національної самосвідомості його населення. Зараз елементи напруги, напіть конфліктності, набувають форми зіткнення інтересів країн і центру, між

[1] Краеведческая работа областных библиотек: Метод.пособие.-М., 1961.- С.106.

національностями, які проживають на певній території країни. В умовах багатонаціонального складу населення краю соціальне невдоволення, як правило, набуває національного забарвлення і є значною небезпекою не тільки для економічної стабільності кожного краю, країни в цілому, але й руйнівно впливає на культуру і мораль окремих націй і народностей. Попередити такі конфлікти можуть, на наш погляд, масові бібліотеки, якщо будуть систематично вести роботу з виховання культури міжнаціонального спілкування, враховувати у своїй діяльності національний склад населення краю, сприяти задоволенню національно-культурних потреб всіх націй і народностей, які мешкають в даному краї.

Край - це національно-інтернаціональна спільність людей. Сьогодні 73 млн. громадян, тобто понад 20% населення країни, проживають за межами своїх країн. Кожна сьома сім"я - дінаціональна, а то и багатонаціональна. На території України проживають, крім українців і росіян, представники більш як 100 націй і народностей; білоруси, болгари, угорці, вірмени, гагаузи, греки, євреї, молдавани, поляки, румуни, словаки, татари та ін. Тривалий час внаслідок помилок і спотворень у галузі національної політики, бездумних і лукавих ухилень, замовчування і державно-оптимістичного проговорювання національного питання ці групи читачів не враховувалися як споживачі національно-культурних цінностей. Зараз існує явний розрив між об"єктивними потребами в галузі відродження національної культури всіх національностей, які проживають на території певного краю, і можливістю їх задоволення бібліотечними ресурсами і засобами.

Масові бібліотеки майже не представляють ніякого інтересу для різноманітних "товариств" і "меморіалів", які прагнуть відродити національні, етнічні, культурні традиції, відновити історичну правду міст і сіл. Масові бібліотеки не тільки упустили ініціативу, але й не спроможні в силу бідного складу краєзнавчих фондів бути корисними цим неформальним об"єднанням. Товариство "Пам"ять", по суті, реакційне, знаходить своїх прихильників, оскільки експлуатує саме святе почуття людей - почуття національної самосвідомості. Бібліотеки ж не в змозі протиставити цьому потрібні аргументи, які містяться в опублікованих і неопублікованих краєзнавчих документах. Таких документів майже немає у фондах місцевих бібліотек. Масові бібліотеки внаслідок кон"юнктурного комплектування краєзнавчих фондів втратили не тільки локальну, але й національну специфіку. Викликає тривогу супе -

речливе, а то й протилежне ставлення до проблеми вдоволення бібліотечними засобами національно-культурних потреб населення як з боку читачів, так і бібліотечних працівників. Під сплеску націоналістичних претензій до повного нігілізму по відношенню до національної культури, історії та літератури. На нашу думку, масові бібліотеки повинні зараз спрямувати свої зусилля на вирішення двох основних проблем. Перша - це сприяння розвитку національних культур і національної самосвідомості населення краю, друга - їх інтернаціоналізація, виховання у населення міста чи села культури міжнаціонального спілкування.

Національно-культурна самосвідомість - проявлення моральної гідності кожної нації і народності. Її рівень вимірюється передусім рівнем збереження культурних традицій, а також масштабами розповсюдження мови. "Мова, - пише П.Мовчан, - була нашою найбільшою, найгострішою національною проблематикою... Мовну проблему розв"язувати потрібно тепер. А мовну - отже, і державну, отже і національну, а відтак - і політичну, і культурну, і екологічну... в ній початок і кінець нашого національного буття"[1].

Як відомо, в Україні довгий час українська мова існувала лише на побутовому рівні, що не стимулювало населення до її вивчення. Тому в останні десятиліття спостерігався спад у читанні літератури українською мовою. Як свідчить проведене нами анкетування читачів 30 ЦБС, тільки 51 % опитаних прагнуть читати видання українською мовою. У деяких регіонах України цей показник ще нижчий. Не стимулювала придбання українських видань і видавнича справа. Так, на одного українця припадає 1,7-1,9 українських книг, тоді як на росіянина - 12,7, естонця - 12,2, латиша - 8,7, литовця - 7,5 примірника. У скрутному стані знаходяться зональні видавництва України, які вважаються основними видавцями краєзнавчої літератури. Так, припинило своє існування зональне видавництво "Промінь" у м.Дніпропетровську. Не випадково, що у фондах масових бібліотек видання українською мовою становлять 48-53 %, а в Донецькій, Луганській, Одеській областях цей показник досягає 28-33 %[2]. В умовах, коли

---

[1] Мовчан П. Закон про мову та беззаконня // Літ.Україна.-1991.-31 січня. -С.2.

[2] Новальская Т.В. Удовлетворение национально-культурных запросов читателей библиотеками украинской ССР: Опыт и проблемы // История культуры советского общества. -Омск, 1990.-С.67.

з 1990 р. на території країни діє Закон про мови в Українській РСР, і українська мова одержала статус державної, масові бібліотеки повинні переглянути своє відношення до комплектування мовного складу фондів. Це треба робити диференційовано з урахуванням існуючої двомовності, обсягу україномовного населення краю, з обліку того, що українською мовою повинен згодом оволодіти кожен житель України. Доцільно впровадити розумне поєднання української та російської мови у спілкуванні бібліотечних працівників з читачами, проведення вечорів в української мові, залучаючи до їхньої організації членів місцевого відділку Товариства української мови ім. Т.Г.Шевченка.

Показником росту національної самосвідомості народу є також збереження ним своїх історичних, національних особливостей. На жаль, масові бібліотеки ще слабо ведуть пропаганду українознавчої літератури, вона, як і краєзнавча, не виділена у самостійний підрозділ фонду, розпилена по всіх структурних підрозділах ЦБС, що утруднює її використання читачами. Вважаємо, що в кожному місті доцільно створити бібліотечні національно-культурні осередки, в яких би концентрувалися всі українознавчі і краєзнавчі видання. Це може бути філіал ЦБС, самостійна бібліотека або й комплексна установа - народний дім, під дахом якого можна було б об"єднати бібліотеку, місцевий архів, краєзнавчий музей, фольклорний колектив, місцевий осередок Всеукраїнської спілки краєзнавців, яка відроджена у 1990 р. Створення такого національно-краєзнавчого осередку дозволило б об"єднати зусилля культурно-освітніх установ, аматорських колективів, краєзнавців у вивченні минулого і сьогодення українського народу, а також свого рідного краю, його природи, побуту і звичаїв. Такий осередок можна створити на кошти місцевих Рад, трудових колективів, всіх мешканців краю. Залучити до його організації можна й спонсорів з числа іноземців українського походження.

Масові бібліотеки повинні вести роботу з задоволення національно-культурних і мовних потреб інонаціонального населення, яке компактно проживає на території краю. Звідси виникає потреба в доукомплектуванні фондів бібліотек мовами народів інонаціонального походження про їх історію, культуру, побут. Це сприятиме зближенню читачів різних національностей, застрахує від шовінізму, національної замкненості, виховуватиме дух інтернаціоналізму, прищеплюватиме навички міжнаціонального спіл-

кування в краї, в кожній дінаціональній сім"ї.

До цього часу основним засобом задоволення національних й інтернаціональних потреб читачів вважалася художня література. І це закономірно. Однак цього вже недостатньо у наш час. Так, за даними проведеного ДРБ УРСР ім.КПРС дослідження, література народів СНД складає лише 1,5-2 % від загального обсягу художньої літератури, а використовується в середньому тільки на 38 %. У бібліотеки-філіали ЦБС направляється лише 20 % від вказаної у рекомендованих списках літератури[1]. Зараз виникає потреба у забезпеченні інонаціонального населення іншою галузевою літературою. В цьому напрямку бібліотеки України вже накопичили невеликий досвід. Так, ДРБ започаткувала дослідження "Вивчення потреб і запитів читачів національних меншостей у місцях їхнього компактного проживання". У 1986 р. у Києві була створена бібліотека "Дружби народів", яка спеціалізується на придбанні видань мовами народів СНД. Бібліотека одержує 150 назв журналів і 60 газет. При бібліотеці функціонує клуб "Сузір"я", створено три секції - українська, татарська та єврейська. У межах секцій бібліотека проводить зустрічі з письменниками, істориками, краєзнавцями, організує диспути про шляхи відродження національних культур, а також вечори, на яких присутніх знайомлять зі звичаями, традиціями, фольклором тих чи інших братніх народів. Необхідність у таких багатонаціональних бібліотечних осередках існує в кожному великому місті України. Тому в деяких з них при центральних бібліотеках або філіалах ЦБС створюються спеціалізовані відділи з обслуговуванням національно-культурних запитів інонаціонального населення. Проте ця робота здійснюється все ще повільно. Вважаємо, що її пришвидшити можна за умови участі країн найближчого зарубіжжя, які б надсилали до бібліотек національні видання, а також кошти. Таку роботу можна вести й на паритетних умовах. Відомо, що понад 10 млн. українців живуть за межами України: у Казахстані, на Кубані, в Сибіру та інших регіонах нашої країни. Отже, на договірній основі можна започаткувати книгообмін національною і краєзнавчою літературою між бібліотеками відповідних регіонів. Допомогти організувати такі осередки можуть і засновані в Україні національно-культурні товариства греків, євреїв, німців, поляків, турко-

---

[1] Тимошенко В.И. Пропаганда литературы народов СССР в библиотеках в условиях многонациональной республики // История культуры советского общества. -Омск, 1990. - С.56.

мовних народів. Координувати їх зможе задумана до створення Асоціація національно-культурних товариств народів України.

У вихованні культури міжнаціонального спілкування в краї повинна активніше використовуватися і персональна краєзнавча література, тобто література, присвячена видатним людям краю, які, як відомо, належать до різних національностей і зробили суттєвий внесок у розвиток і славу краю. Більшість масових бібліотек збирають у своїх фондах переважно лише матеріали про життя та діяльність уродженців чи їх твори, написані за матеріалами краю. Вони не ставлять своїм завданням найповніше зібрати всі праці видатного земляка. На наш погляд, населення краю повинно мати можливість не тільки одержати уявлення про життя та діяльність відомих людей краю, але й можливість ознайомлення з працями, які принесли землякам не тільки локальну, але й світову славу. В остальному варіанті таблиць Бібліотечно-бібліографічної класифікації для краєзнавчих каталогів бібліотек взагалі лікидовано розділ "персоналії", оскільки їх укладачі пропонують розосередити літературу про життя і діяльність громадських діячів краю, письменників, художників за відповідними галузевими підрозділами. Сподіваємося, що масові бібліотеки не підтримають таке рішення методичного центру й продовжуватимуть відображати у своїх краєзнавчих каталогах за допомогою спеціальних розділів видання про життя та діяльність видатних людей краю.

Підходячи до бібліотечного краєзнавства реально, необхідно зазначити, що бібліотеки все ще неповно використовують свої можливості з об"єднання населення на загальнолюдській, гуманістичній основі, із задоволення їх національно-культурних потреб, з виховання культури міжнаціонального спілкування. Сьогодні краєзнавча діяльність масових бібліотек – це діяльність з неповною структурою. Розвивається в основному бібліографічний напрямок роботи. Бібліотеки ще не мають повноцінних краєзнавчих і народознавчих фондів і тому не спроможні повноцінно задовольнити відповідні читацькі потреби населення краю. Вони часто займають пасивну позицію у залученні населення до читання народознавчої і краєзнавчої літератури, у формуванні своєї читацької аудиторії.

Рівень суспільної корисності масових бібліотек значною мірою залежить від рівня та розвитку суспільних відносин, освіченості і культури населення краю. Тривалий час народознавча і краєзнавча література лишалося соціально незатребуваною. Споді-

ваємося, що в наш час відродження і сплеск потреби в такому роді виданнях будуть стимулювати діяльність бібліотек з виховання у населення поваги до рідного краю, підвищення його національної самосвідомості, вдосконалення міжнаціональних відносин у кожному селі чи місті.

М. А. Низовий

ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ ФАХІВЦІВ У СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК СТАТИСТИКИ ДРУКУ

Вітчизняна статистика друку, як галузь практичної й наукової діяльності, що властивими їй прийомами і методами вивчає кількісну характеристику основних процесів підготовки, випуску, розповсюдження та використання творів друку в нерозривній єдності з їх якісними характеристиками, виникла на початку XIX ст. Її початок був покладений статистичними розробками А.К.Шторха і Ф.П.Аделунга, вміщеними в їх бібліографічному покажчику "Систематическое обозрение литературы в России в течение пятилетия с 1801 по 1805 год", що вийшов двома частинами – у 1810 і 1811 рр.

Від того часу статистика друку пройшла складний шлях поступового становлення, розвитку і досягла помітних успіхів, що пов"язані перш за все з іменами таких дореволюційних книгознавців, бібліографів і статистиків, як Л.М.Павленко, М.М.Лісовський, А.Д.Торопов, та фахівців радянського часу – М.В.Здобнов, К.Й.Пропіна, Т.О.Єрмолаєва, Е.О.Майо-Знак, М.Л.Платова та ін.

У загальну скарбницю розвитку статистики друку зробили свій посильний внесок представники багатьох народів, в тому числі й фахівці України. Їх творчий доробок заслуговує на всебічне вивчення і має розглядатися як відносно невелика за обсягом, але важлива за значенням галузь української культури.

Дореволюційний етап розвитку української статистики друку репрезентований перш за все працями тих діячів української культури і науки, які, не дивлячись на соціальне і національне гноблення в умовах царату, робили все можливе, щоб зафіксувати і взяти на облік друковане слово свого народу, зберегти його від забуття і зайвий раз продемонструвати об"єктивне право українського народу на самостійний розвиток.

Серед них слід назвати вченого-просвітителя і бібліографа, першого ректора Київського університету М.О.Максимовича, чия праця "Книжная старина южнорусская" (1849 р.) поклала початок української національної бібліографії і статистики друку.

Треба також згадати імена М.Ф.Комарова, І.О.Левицького, І.Я.Франка, Б.Д.Грінченка, В.М.Доманицького, Д.І.Багалія та багатьох інших трударів українського відродження, які внесли свою частку в справу реєстрації та обліку українського друкованого слова. Хоча в тогочасних умовах про налагодження постійного статистичного обліку української книжки і преси не могло бути й мови. То тим більше їх самовіддана праця у цій галузі заслуговує на уважне вивчення і шанування[1].

Якісно новий етап у розвитку вітчизняної статистики друку настав після перемоги Лютневої революції і подальшої боротьби народів бувшої царської Росії, у тому числі й України, за національну незалежність. За таких умов важливе значення для становлення національної статистики друку мало надання державного статусу національній бібліографії як первинному засобу реєстрації та обліку друкованої продукції, передумові і першому етапу статистичного обліку.

Як відомо, Тимчасовий уряд Росії вже на початку травня організує Російську Книжкову палату, бо, як пише Ю.Торсуєв, "вже тоді розуміли необхідність в умовах нашої країни мати самостійну організацію, яка б забезпечувала постановку всієї системи державної бібліографії"[2].

В Україні це питання вирішувалося в складних і трагічних умовах відчайдушної боротьби за державний суверенітет і національну незалежність. 24 січня 1919 р. уряд тодішньої Директорії прийняв постанову про утворення Головної Книжкової палати в Києві, видання 50 тис. крб. на її організацію та обов"язкову присилку всіма друкарнями республіки 11-ти примірників усіх зразків друкованої продукції для державної її реєстрації та

---

1 Докладніше про це див.: Низовой Н.А. Статистика печати на Украине в дореволюционный период: (1849-1917) // Сов. библиогр. - 1975. - С.50-63.

2 Торсуев Ю. Книжная палата - читателю // Библиотекарь. - 1990. - № 12. - С.9.

систематизації[1].

До речі, після встановлення на початку лютого радянської влади у Києві Народний Комісар Освіти В.Затонський наказом № 4 від 11 лютого 1919 р. підтвердив необхідність подальших зусиль по організації роботи Головної Книжкової палати і зазначив, що "усі асигнування і намічені видачі по Міністерству Народної Освіти, затверджені попереднім урядом, залишені в силі і підлягають виконанню"[2].

Про це слід, крім всього іншого, нагадати ще й тому, що налагодження саме державного бібліографічного обліку друкованої продукції є однією із основних передумов плідної статистичної роботи в галузі друку[3].

Після Жовтневої революції склалися несприятливі соціально-політичні обставини в умовах громадянської війни і воєнної інтервенції, новизна самої форми організації державної бібліографії, недооцінка певною частиною державного керівництва (особливо чиновників середньої ланки) місця і ролі нової установи у розвитку культури.

Особливо було тяжко у перші пожовтневі роки, доки 1920 р. у Москві згідно з ленінським декретом про бібліографію не організувалась Російська центральна книжкова палата, а через два роки у Харкові - Українська книжкова палата, до яких поступово приєдналися новостворені книжкові палати інших союзних республік, що дало змогу створити певну структуру державної бібліографії в СРСР.

Не легше, як це може здатися з відстані сьогоднішнього дня, вирішувалися й питання про налагодження статистичного обліку творів друку, бо в перші пожовтневі роки за його організацію взялися (в дусі старих традицій) низка інших установ та організацій: керівні структури видавничої галузі, цензурні органи (Головліт), окремі періодичні видання та ін. Лише практична робота палат у галузі статистики друку, до якої їх спонукали щоденні потреби керівних державних та партійних органів, невдов-

---

[1] Відділ рукописів ЦНБ АН УРСР (Далі: ВР...).-Ф.48.-Од.зб.4.-С.1.

[2] ЦДАЖ УРСР. -Ф.166. -Оп.1.-Од.зб.547. -С.2.

[3] Докладніше про це див.: Кізової Н.А.Статистика печати и библиография // Теоретико-методологические проблемы современного советского библиографоведения.-М.,1981. -С.108-124.

зі переконали всіх, що до цієї справи найбільш придатні саме книжкові палати, які володіють найбільш повним і систематизованим архівом друку і здійснюють державний бібліографічний облік що є основою і першим етапом статистичного обліку творів друку[1].

Організаційні та методичні труднощі перших років спонукали фахівців Російської книжкової палати і Української книжкової палати до взаємодії і творчих контактів. Вже на початку 1921 р. між Центральним бібліографічним відділом (що існував в проміжок часу між Головною книжковою палатою, яка згодом була реорганізована в Український науковий інститут книгознавства, й Українською книжковою палатою) і Російською центральною книжковою палатою була підписана угода про обмін обов"язковими примірниками творів друку[2]. Ділове листування доповнилося особистими контактами фахівців обох палат.

Так, зокрема, директор Української книжкової палати М.А. Годкевич неодноразово виїздив до Москви для ознайомлення з постановкою бібліографічної і статистичної роботи, а директор Російської центральної книжкової палати, наприклад, лише 1923 р. декілька разів приїздив в Україну. Зокрема, він брав участь у роботі Першої Всеукраїнської наради працівників книги, де виступив з доповіддю про стан наукової бібліографії в РРФСР[3].

Таким чином, між фахівцями обох палат встановилися постійні творчі контакти. З багатьох організаційних і методичних питань бібліографічної та статистичної роботи між ними виникали жваві (інколи, навіть занадто) дискусії, які, однак, приводили, хай не завжди відразу, до найбільш раціонального вирішення спірного питання. Постійні зв"язки двох провідних палат мали неабияке значення для вироблення загальносоюзних принципів державної бібліографії і статистики друку. На це, до речі, вказував один із керівників Всесоюзної книжкової палати В.С.Самуйлов: "Важливе значення для розвитку радянської статистики

---

1 Докладніше про це див.: Низовой Б.А. Статистика печати и библиография // Теоретико-методологические проблемы современного советского библиографоведения. -М.,1981. - С.108-124.

2 ВР ЦНБ АН УРСР. -Ф.48. -Од.зб.33. -С.1.

3 Яницкий Н. Впечатления от поездки на Украину // Красный библиотекарь. - 1924. - № 1. - С.118-120.

друку мало встановлення в 20-х роках більш тісних ділових контактів між книжковими палатами РРФСР та України"[1].

Українська книжкова палата вже в перший рік свого існування звернулася (9 жовт..я 1922 р.) до Російської центральної книжкової палати з пропозицією: "Чи не знаходить можливим РЦКП взяти на себе ініціативу по скликанню в Москві Наради для встановлення одноманітності організаційних форм і методів державної бібліографічної роботи РРФСР і Союзних Радянських Республік..."[2]

Наради директорів книжкових палат союзних республік, які почали регулярно скликатися з 1924 р., стали відігравати головну організуючу та координуючу роль у вирішенні основних організаційних і методичних проблем державної бібліографії і статистики друку.

Однак, виступаючи ініціатором колективних зусиль усіх книжкових палат союзних республік, керівництво Української книжкової палати, підтримане тодішнім Наркомом освіти УРСР М.О.Скрипником, рішуче виступило проти поспішних спроб централізації державної бібліографії і статистики друку в СРСР. Будучи впевненим, що регулярні наради директорів книжкових палат можуть і надалі забезпечити вирішення основних організаційно-методичних проблем, М.А.Годкевич вважав, що "всі інші форми централізації книжкових палат будуть рівнозначні закриттю місцевих книжкових палат, що відгукнеться пагубно на загальній справі"[3].

Певно, більшість сучасних фахівців в інших книжкових палат і не підозрюють, що їх нинішня система державних бібліографічних покажчиків змогла колись започаткуватися дякуючи, зокрема, принциповій позиції Української книжкової палати, підтриманій Білоруською та рядом інших книжкових палат, щодо спроб централізації бібліографічної і статистичної справи. Тому що децентралізований шлях її розвитку, при певних його недоліках, мав головну перевагу: неминуче спонукав кожну республіку самостійно турбуватися про підготовку власних кадрів і розвиток даної галузі

---

[1] Самуйлов В.С. Советская статистика печати // Сов. библио.р.- 1967. - № 3. - С.52.

[2] Науковий архів Всесоюзної книжкової палати (Далі: НА ВКП...). Листування з Книжковою палатою Української РСР з питань організаційної роботи. - С.II.

[3] НА ВКП. Матеріали II Наради директорів книжкових палат. -С.II.

національної культури, а поспішна централізація, крім усього іншого, "звільнювала" інертну "провінцію" від необхідності турбуватися самим за себе.

Окрім організаційних питань, важливе значення для становлення і подальшого розвитку радянської статистики друку мало вирішення методологічних та методичних питань. Як саме організувати поточний облік друкованих творів республіки, на яких засадах, в яких розрізах і показниках, що взяти за зразок, від чого відштовхнутись? Ці і безліч інших питань довелося вперше вирішувати українським фахівцям.

При визначенні методологічно-методичних основ в Україні, безперечно, враховували досвід статистики в Російській центральній книжковій палаті, де статистична робота велася в широкому масштабі, хоча і у російських колег на той час, час пошуків та експериментів, ще не були вироблені остаточно основні принципи статистичного обліку.

Знали українські фахівці, як це видно із тогочасних публікацій, постановку статистики друку в зарубіжних країнах, досвідом яких не можна було нехтувати, особливо стосовно техніки статистичних досліджень.

Заслугою фахівців Української книжкової палати слід вважати, що вони, з одного боку, не пішли шляхом сліпого копіювання, а, з другого, не займалися винахідництвом обов"язково "своїх", особливих форм статобліку, а з різноманітних напрямків, розрізів та показників взяли мінімум найнеобхіднішого, враховуючи їх доцільність та свої можливості.

Важливе значення для методології статистики друку мав сформульований М.А.Годжевичем і запроваджений на практиці бібліографічний і статистичний аналіз виданої друкованої продукції з точки зору її соціального призначення. Зокрема, він говорив, що кожне видання ми повинні розглядати з точки зору його ролі в культурному будівництві: "Чи видано книжку так, як треба (щодо змісту, літературної й технічної форми, вартості видання), чи поширювалось її так, як треба (щодо контингенту покупців, хуткості поширення тощо), чи читалось її так, як треба (щодо інтенсивності споживання, складу споживачів, задоволення потреб й інше). Ось основні питання, що постають перед статистикою друку. Ставлячи перед собою ці питання, статистика таким чином... стикається з практичною роботою регулювання друку, підготовляє матеріал для цієї роботи, керуючись загальними принципами соціальної до-

ціальності"[1].

Внесок представників республіки в розробку цього важливого аспекту бібліографічного і статистичного обліку творів друку визнавали провідні фахівці Державної центральної книжкової палати РРФСР: "Першою спробою введення класифікації за соціальним призначенням в практику державної бібліографії був досвід Української книжкової палати в 1924 р."[2].

Говорячи про становлення і розвиток української статистики друку, слід відзначити значний внесок у розробку її теоретичних і практичних питань першого завідуючого Центральним бюро статистики друку, створеного при Українській книжковій палаті спеціальним декретом Раднаркому України у травні 1925 р., в майбутньому відомого радянського історика Антона Івановича Козаченка[3]. Йому належить близько 30-ти друкованих праць[4] з найрізноманітніших питань теорії і практики статистики друку. Під його керівництвом і, перш за все, завдяки його особистій діяльності Українська книжкова палата досягла значних успіхів у статистичній роботі і зробила свій гідний внесок у подальшу організацію статистики друку загальносоюзного масштабу.

Зокрема, особливе місце займає доповідь А.І.Козаченка "Про уніфікацію статистичних робіт книжкових палат" на Ш нараді директорів книжкових палат, що відбулася у березні 1927 р. у Харкові. Вона відображала як досвід Української книжкової палати, так і все краще із досвіду статистики друку інших союзних республік, перш за все, фахівців Державної центральної книжкової палати РРФСР. Рекомендації, викладені у доповіді А.І.Козаченка, спрямовувалися на вироблення єдиних принципів ведення статистики друку. Вони стосувалися як загальних положень, так і суто конкретних питань статистичної роботи.

Основні пропозиції доповідача були всебічно обговорені. Особливо гостра дискусія розгорнулася навколо питань про обсяг, межі і джерела статистичного обліку друкованої продукції, які

---

[1] Годкевич М.А. Статистика видань // Нова книга.-1925.-№ 2.-С.11.

[2] Яропина К.И., Терновская А.А. Практика классификации книжной продукции по социальному назначению // Сов.библиогр.-1934.-Кн.2.-С.7.

[3] Докладніше про це див.: Низовой Н.А. Статистическая деятельность А.И.Козаченко //Сов.библиогр.-1972.-№3.-С.52-62.

[4] Бібліографію та списки праць А.І.Козаченка див.: Низовий М.А. Антон Іванович Козаченко //Бібліотекознавство та бібліогр.-1974.-Вип.14.-С.134-140.

постали на порядок денний ще на початку практичної організації статистики друку.

Слід нагадати, що разом з визначенням книжкових палат головними установами у галузі статистики книговидання (бібліографічної статистики) вони одночасно очолять і статистику книгорозповсюдження (статистику книжкової торгівлі). Адже і в декреті Раднаркому УРСР про організацію при Українській книжковій палаті Центрального бюро статистики друку зазначалося, що Бюро створюється з метою "ведення статистики видання і розповсюдження (підкреслено нами - М.Н.) друкованих видань на території УРСР"[1].

Такі наміри були не лише в Україні. Так, наприклад, в резолюції І Всеросійського бібліографічного з"їзду на доповідь М.П.Яницького "Практика статистичного обліку друкованих видань" Книжковій палаті РРФСР рекомендувалося "розширити статистичну роботу Книжкової палати у бік... планомірного проведення широко поставленої статистики видавничої і статистики книгорозповсюдження"[2].

Однак подальший досвід показав, що книжкові палати, не зв"язані безпосередньо з розповсюдженням творів друку, не можуть організувати повноцінний статистичний облік книгорозповсюдження, що і доказували фахівці Української книжкової палати. Але вони рішуче заперечували протиставлення бібліографічної і видавничої статистики, спроби обмежити облік формальними ознаками титульної сторінки, тобто замкнутися в рамках бібліографічної статистики. Більш того, вони говорили про те, що "немає потреби відокремлювати "бібліографічну" статистику від "видавничої", а слід думати "про можливість поєднати "бібліографічну" статистику з обліком видавничої діяльності видавництв"[3].

Різний підхід до визначення обсягу і меж статистичної діяльності палат, в свою чергу, визначив і різний підхід до визначення джерел статистичного обліку, що особливо гостро проявилося саме на ІІІ Нараді директорів книжкових палат в дискусії з цього питання.

---

1 Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-Селянського Уряду України (1925). Ч.28.-Арт.219-220.-С.416.

2 Труды Первого Всероссийского библиографического съезда. - М., 1926. - С.204.

3 Козаченко А. Бібліографічна статистика. -К.,1929. - С.2.

А.І.Козаченко і М.А.Годкевич були проти визнання обов"язкового примірника творів друку єдиним джерелом статистичного обліку. Визнаючи його головним, вони водночас наполягали на залученні інших джерел обліку, в першу чергу щомісячних звітів видавництв. Це, на їх думку, гарантувало б статистичний облік від помилок в підрахунках, класифікації, хронології обліку, типізації видань і т.д.

Відмінним був підхід і до питання про те, чи вести статистичний облік безпосередньо за контрольними зразками творів друку, чи за матеріалами бібліографічної реєстрації цих творів у "Літопису книг". Фахівці Книжкової палати РРФСР вважали, що "займатися докладним обліком друкованої продукції за натурою - самими друкованими творами, звичайно, ні організаційно, ні технічно незручно"[1].

Статистики Української книжкової палати вважали за необхідне первинний облік провадити безпосередньо за контрольними примірниками творів друку. Перш за все тому, що: "Літопис книг" реєструє не всю літературу, згорнення до першоджерела гарантує більшу точність у підрахунках, класифікації; хронічне запізнювання виходу "Літопису" робить безглуздим щомісячний, щоквартальний і навіть щорічний облік, тому що його підсумки не будуть відповідати фактично виданій кількості літератури за ці ж відрізки часу.

І хоча на ІІІ Нараді нібито дійшли консенсусу, однак на практиці в кожній з палат все залишилося на довгі роки без змін. Що, в решті-решт, майже через півстоліття призвело до появи... наказу Голови Держкомвидаву СРСР "Про серйозні помилки, допущені Всесоюзною книжковою палатою в статистичному обліку книг і брошур", в якому, зокрема, говорилося: "В Палаті встановилася хибна практика статистичного обліку книг і брошур за "Літописами книг", які лише на 50 % відображають їх фактичний випуск у звітному році..."

Але це було значно пізніше. А на ІІІ Нараді директорів книжкових палат, після гвалтовного і всебічного обговорення, були схвалені основні принципи і методи статистики друку, обґрунтовані і запропоновані Українською книжковою палатою. На доповідь

---

[1] Боровский Д.А. Статистика произведений печати, ее организация и методы // Библиографическое дело. -М.; Л., 1927. -С.86.

А.І.Козаченка було прийнято розгорнуту резолюцію про уніфікацію статистичної роботи і її положення були визнані обов"язковими для всіх книжкових палат СРСР[1].

З часом, зрозуміло, багато що було уточнено й доповнено, введено нові розрізи та показники статистичного дослідження творів друку, але незаперечним залишається той факт, що саме ІІІ Нарада директорів книжкових палат створила міцну основу для організації статистики друку загальносоюзного масштабу. З цього приводу відомий радянський статистик друку К.Й.Пропіна писала: "Саме на ІІІ нараді директорів книжкових палат був закладений міцний фундамент радянської бібліографічної статистики союзного значення, який забезпечив їй неухильне зростання і розвиток у майбутньому"[2].

У середині 30-х рр. закінчується децентралізований період розвитку статистики друку в СРСР, який, в цілому, відіграв позитивну роль, бо, перш за все, сприяв зародженню і розвитку бібліографічної і статистичної справи в союзних республіках, пробудив і залучив до цієї галузі культурного будівництва значні сили молодих ентузіастів, створив атмосферу творчих пошуків і плідних дискусій зрештою, дозволив спільними зусиллями знайти найбільш оптимальні вирішення багатьох гострих питань бібліографії і статистики друку.

Але з часом виявився й ряд суттєвих недоліків децентралізованого шляху розвитку статистики друку. Головний серед них - неспроможність своєчасно і на достатньо високому рівні розробити статистичні дані про друк всієї країни, що, в свою чергу, було зумовлено різним рівнем розвитку статистики друку в союзних республіках, відсутністю відповідної єдності в методиці статистичної обробки творів друку та ін.

У липні 1935 р. Державна центральна книжкова палата РРФСР була перетворена на Всесоюзну книжкову палату, на яку, зокрема, покладалося "централізоване ведення, у відповідності з вказівками Центрального Управління народногосподарського обліку Держплану СРСР, статистики друку і публікацію статистичних щорічників та монографічних досліджень з статистики радянського друку"[3].

---

[1] Библиография в СССР и книжные палаты.-Х.,1928.-С.194-198; Літопис українського друку.-1927.-№ 12.-С.225-227.

[2] Пропина К.И.Советская библиографическая статистика за 30 лет // Сов.библиогр. -1947. -Вып.4. -С.63.

[3] Положение о Всесоюзной книжной палате. -М.,1948. -С.2.

Після організації Всесоюзної книжкової палати починається новий етап розвитку радянської статистики друку, пов"язаний з її централізацією. Вона значно поліпшила умови для загальносоюзного статистичного обліку друкованої продукції, але... поступово погасила творчий ентузіазм на місцях, в книжкових палатах республік, працівники яких в нових умовах автоматично стали фахівцями "з дорадчим голосом"...

Проте статистики Книжкової палати УРСР продовжували кращі традиції, закладені А.І.Козаченком у галузі української статистики друку (слід згадати бодай імена таких ентузіастів, як Ф.С. Гусел, Ю.Б.Медведєв, Г.І.Данилевська, М.І.Брезгунова, Н.В.Погонець та ін.). Вони брали і беруть активну участь у розробці методологічно-методичних проблем статистики друку, які, як і раніше, обговорюються на Всесоюзних нарадах. Зокрема, вони взяли участь у підготовці і прийнятті "Положення про державний статистичний облік видавничої продукції СРСР" (1982 р.), основного на сьогоднішній день документа з питань організації й методики статистики друку.

Слід сподіватися, що започатковане в умовах відродження української культури спонукає українських статистиків друку до нових творчих звершень на ниві якісно нової видавничої справи.

Л.Я.Нагорна

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ СИСТЕМИ БІБЛІОГРАФІЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ В ГАЛУЗІ ТЕХНІКИ В УКРАЇНІ

Розвиток і формування в цілісну систему бібліографічної інформації (БІ) в галузі техніки в регіоні обумовлені перш за все інформаційними потребами в даній конкретній БІ.

Чинники, які сприяють функціонуванню регіональної системи БІ з техніки в суспільстві, можна уявити як комплекс складових: багатомірних і неоднопорядкових, що впливають на систему та її компоненти по-різному і в різних площинах. Серед них виділяються чинники зовнішні і внутрішні. Зовнішні - справляючі вплив з інших соціальних середовищ (неабібліографічних), внутрішні - власне бібліографічні, які включають методико-технологічні особливості складання бібліографічних посібників в різних типів, видів, жанрів тощо, а також типологічні та інші докумен-

тальні характеристики науково-технічних документів, що охоплюють посібники.

Найбільш важливі, на наш погляд, - зовнішні чинники, які обумовлюють розвиток БІ не безпосередньо, а через інтереси (суспільства, колективу, індивіда) і далі проявляються в потребах: інформаційних, бібліографічних, документальних. В решті-решт зовнішні чинники впливають на систему шляхом відображення їх в бібліографічних потребах і документах, тобто власно в об"єкті БІ (Д - П).

Зовнішні чинники можна підрозділити на "загальні" та "особливі". "Загальні" чинники є движучою силою науки, техніки, культури та інших галузей знання, які є визначальними для будь-якої бібліографічної (й інформаційної в цілому) системи, для створення в країні інформаційної ситуації взагалі. "Особливі" зовнішні чинники можна розглянути у двох площинах: "вертикальній" (галузевій) і "горизонтальній" (регіональній). Не зупиняючись на характеристиці галузевих (загальногалузевих і внутрішньогалузевих) та регіональних чинників взагалі, можна визначити тільки ті, що впливають на дану конкретну систему БІ, пересікаючись, інтегруючись і набуваючи конкретного змісту. Зокрема, для України як регіону, в якому функціонує галузева БІ, яка досліджується, такими чинниками є, перш за все, високорозвинуті галузі промисловості: машинобудівна, енергетична, хімічна та ін., крупніші паливно-енергетична і металургійна бази, значний за рівнем науковий та науково-технічний потенціал країни, що відповідає її природним, соціально-демографічним та іншим умовам, складений виробничий спеціалізації регіона, структурі виробничих ресурсів тощо. Відповідно до галузевого профілю регіона переважного розвитку набуває саме БІ з вказаних вище галузей.

Враховування усіх груп чинників дає можливість зробити висновок про необхідність удосконалення цієї галузевої ланки БІ як провідної, "профільної" для країни з метою максимально повного і достовірного забезпечення важливих і "пріоритетних" галузей, проблем і наукових напрямків України.

Важливішими проблемами в справі формування системи БІ є: а) удосконалення її організаційної структури; б) методичне і технологічне забезпечення елементів системи - бібліографічних посібників.

Використовуючи методи імітаційного моделювання, можна уявити цю систему у вигляді моделі, яка містить два рівні (або блока): управління і функціонування – з метою визначення головних перспектив розвитку системи і конкретних шляхів удосконалення організаційно-управлінських механізмів і власно ресурсів цієї системи, їх методичного забезпечення.

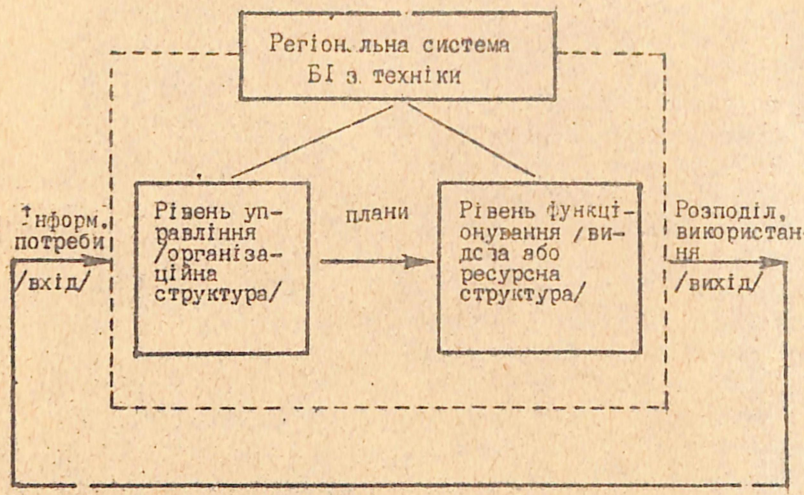
У даній моделі, таким чином, виділений рівень управління відповідатиме організаційній структурі системи БІ, а рівень функціонування – видовій структурі системи, яка є ресурсною. При цьому слід уточнити, що другий рівень – обмежений початковим етапом створення (або виробництва) бібліографічних посібників і передбачає послідовні етапи виробництва і функціонування: розподіл та вживання БІ, що зазначено на схемі стрілкою ⟶ Вихід (з моделі) (див. мал.1).

Отже, рівень функціонування міститиме головні види, типи, канали джерел БІ, розподілені ієрархічно в підблоках рівня: 1) Традиційні бібліографічні посібники, які в свою чергу типізуються за різними ознаками: формальними і змістовними. 2) Автоматизовані бази даних (БзД): бібліографічні і фактографічно-бібліографічні (поєднані), серед яких виділилися "видові" та тематичні (див. мал.2).

Головним елементом входження в рівень функціонування є плани створення джерел БІ, а також і інші управлінські діяння.

На другому (або першому за своїм місцем у моделі) рівні управління подана організаційна структура системи, яка містить п"ять організаційних блоків, що виділилися на аналітичному етапі цього дослідження. Маються на увазі ті бібліотечні та інформаційні заклади, які брали участь у створенні джерел БІ з питань техніки в Україні і були умовно об"єднані в п"ять блоків: 1) міжгалузеві територіальні ЦНТІ та їх ЦНТБ, що очолювали ДНТБ України і УкрІДНТІ; 2) ЦБНТІ (ОНТІ) і бібліотеки галузевих міністерств та відомств республіки; 3) науково-інформаційні установи та бібліотеки мережі АН України; 4) НБ та НТБ (ОНТІ) вузів країни; 5) НБ (ОУНБ) Міністерства культури України.

Як показали результати аналізу організаційної структури даної БІ, управлінські механізми не були розроблені ні в межах колишньої республіканської системи НТІ, ні в сучасних умовах організації НТІ, зміни її функцій, виникнення нових недержавних структур тощо. Не були налагоджені зв"язки між

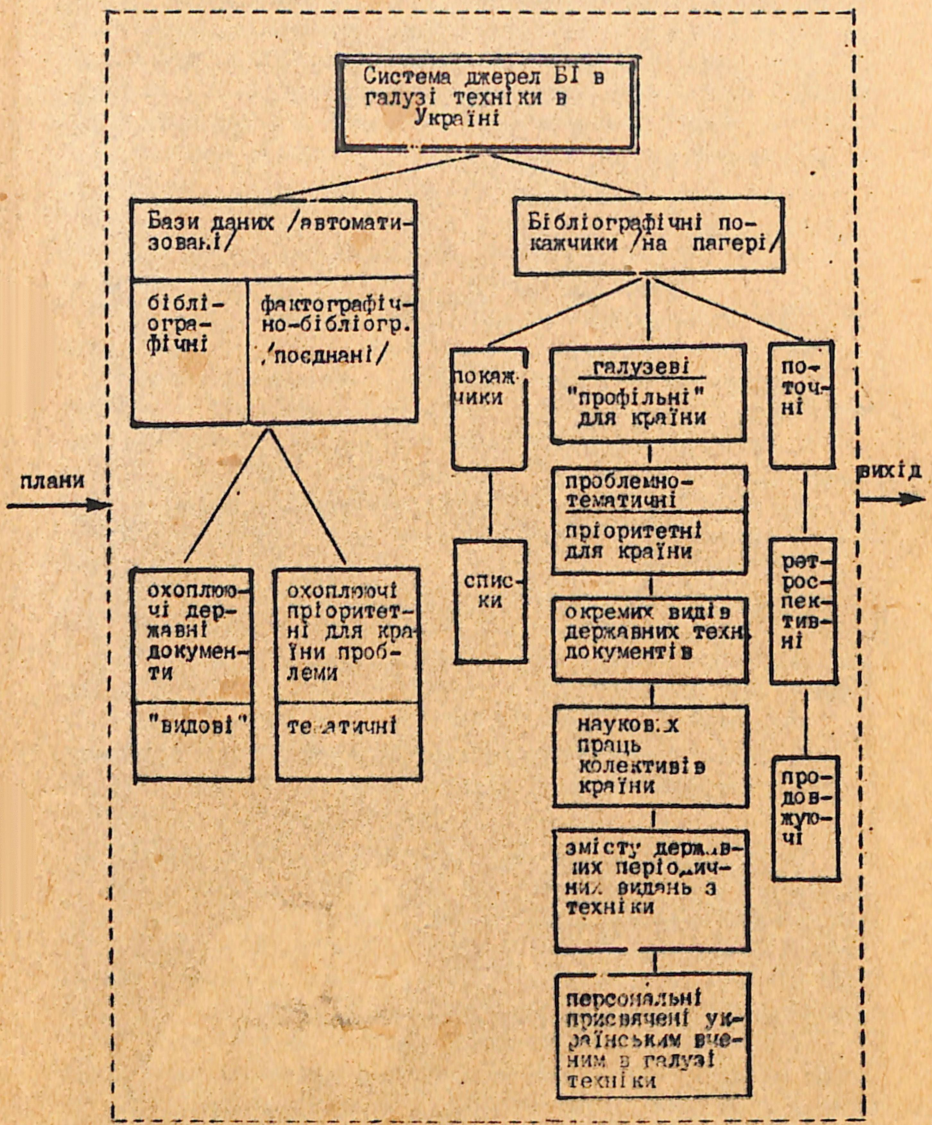


Мал.І. Імітаційна модель системи БІ з техніки в регіоні

організаційними блоками, між системами бібліотек і системами служб НТІ; не реалізовані як слід координаційні функції ДНТБ і УкрНДІНТІ; реєстраційні функції Книжкової палати України і як результат /і в той же час як причина/ такого стану і відсутність в країні координаційного центру в галузі техніки, де були б сконцентровані управлінські механізми.

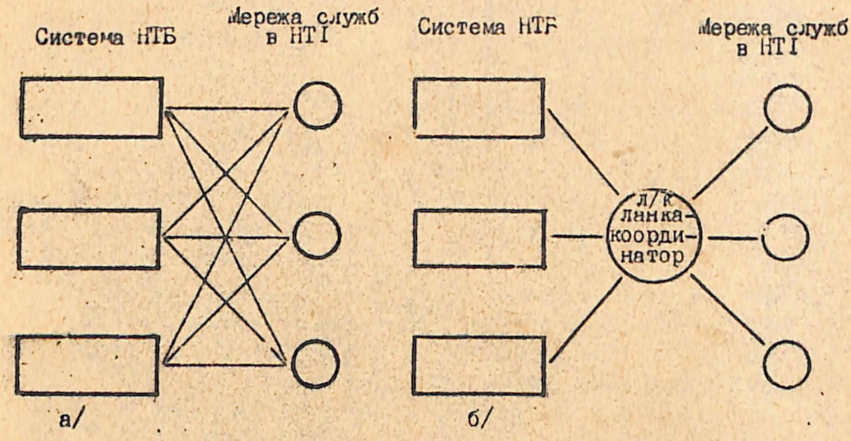
Дана модель покликана реалізувати головні принципи управління і функціонування системи БІ в галузі техніки в Україні, визначивши при цьому конкретні шляхи удосконалення механізму управління та оптимального розвитку БІ з техніки в майбутньому.

І. Організувати на базі ДНТБ України та УкрНДІНТІ /"УкрНТІ"/ за участю ЦНБ АН України ім.В.І.Вернадського, Книжкової палати України та деяких інших значних українських установ-укладачів джерел БІ в галузі техніки, незалежно від їх відомчої підпорядкованості, регіональний /міжвідомчий/ колегіальний бібліографічний орган /Раду, Комісію чи іншу структуру, можливо в складі інформаційної структури/ в галузі техніки, науки, виробництва. Надати цьому органові реальне кермо влади на території України - для всіх бібліотек, служб НТІ, інших установ, працюючих у накресленому напрямку.



Мал. 2. Рівень функціонування моделі /або видова структура/ системи БІ з техніки в Україні /фрагмент моделі/.

Інакше кажучи, цей координаційний орган можна уявити собі як регіональну ланку-координатор, яка б скоротила кількість реалізуючих інформаційних зв"язків /горизонтальних та вертикальних/ у системі завдяки концентрації в ній організаційно-управлінських функцій. За допомогою такої ланки-координатора можна було б регулювати зв"язки як міжсистемні /наприклад, між системами бібліотек і системами служб НТІ тощо/, так і внутрішньосистемні.



Мал.3. Міжсистемні організаційні зв"язки: а/ без ланки-координатора; б/ із ланкою-координатором

Отже, в ланці-координаторі можуть бути сконцентровані управлінські діяння системою через інформаційні зв"язки з мережею служб НТІ, мережами НТБ країни, науково-інформаційних установ АН України, НБ /ВНТІ/ вузів країни, НБ і ОНБ Міністерства культури України, інших систем та мереж, а також із Книжковою палатою України як реєструючим центром країни.

2. Головними принципами управління системою БІ повинні стати принципи регулювання та планування. Особливої уваги слід додати довгостроковому плануванню, а також іншим управлінським функціям: контролю, прогнозуванню тощо, у напрямку створення, розповсюдження та вживання джерел БІ з техніки в країні.

3. Важливішими умовами функціонування такої системи повинно стати забезпечення взаємодії з іншими системами та мережами бібліографічних (та інформаційних, в цілому) ресурсів за усіма напрямками зв"язків: вертикальними (галузевими), горизонтальними (регіональними) як на території України, так і за її межами.

Так, наприклад, цілком об"єктивними стануть інформаційні зв"язки між системою БІ з техніки, яка формується, та однією з нових громадських організацій в Україні - Асоціацією інформаційно-бібліотечних технологій (одним з фундаторів якої є Харківський державний інститут культури). Асоціація націлює свою діяльність на створення в країні єдиної комп"ютерної мережі бібліотек та органів НТІ і важливішими своїми завданнями вважає розробку єдиного стандарту на бібліографічний опис документів в автоматизованих БзД; взаємозв"язки із закордонними та міжнародними інформаційно-бібліотечними структурами: секціями ІФЛА, ЮНЕСКО, ТАСІС, Асоціацією інформаційних працівників Росії, Асоціацією науково-технічних бібліотек Росії та ін.

Взагалі к питання утворення організаційно-управлінської структури даної системи будуть цілком і повністю залежати від успішного вирішення економічних та соціально-політичних завдань, що виникають зараз в Україні.

Головним елементом управління, що зв"язують два рівні запропонованої моделі, залишаються гілки, але такі, які будуть відповідати заданим інформаційним потребам у БІ. Внаслідок цього будуть утворюватися тільки необхідні споживачам джерела БІ, що забезпечуватимуть максимально повну реалізацію регіонально-галузевих інформаційних зв"язків.

Вихідом з рівня функціонування і з. всієї моделі в цілому стануть наступні після утворення-етапи виробництва джерел БІ: розподіл та вживання (або розповсюдження та використання). Відповідним чином подальше функціонування БІ - за межами моделі системи - буде націлено на забезпечення заданих планами інформаційних потреб завдяки зазначеним етапів виробництва БІ. На схемі моделі (див.мал.I) цей процес позначений замкненим контуром: Вихід — → Вхід — — → . Проте слід уточнити, що "замкненість" такої моделі умовна, тільки по відношенню до розглянутих процесів: управління та функціонування БІ. Власно ж система первісно розвивається та формується як відчинена для будь-яких взаємодій та інформаційних зв"язків.

Перспективи розвитку БІ в галузі техніки в складі інформаційних ресурсів країни будуть пов"язані з двома напрямками:

1) продовженням утворення традиційних бібліографічних посібників (на папері) та

2) створенням бібліографічних посібників або бібліографічних баз даних в автоматизованому режимі на непаперових носіях БІ (магнітних стрічках тощо).

У ході реалізації цих напрямків в розвитку ресурсної структури системи БІ необхідно:

1. Розвивати переважно таку БІ, в якій відбиті провідні для країни галузі виробництва та науково-технічні проблеми, а також знаходять відображення з достатньою повнотою документи регіонального походження (наприклад, бібліографічні посібники ДНТБ України, персональні, покажчики наукових праць вчених України тощо).

2. Розробити єдине методичне забезпечення усіх джерел БІ (і традиційних, і автоматизованих БзД) для уніфікації процесів складання з метою подальшого взаємообміну БІ між різними системами та мережами.

3. Автоматизувати процеси підготовки (укладання) традиційних покажчиків (повністю або частково) на базі АРМ бібліографа.

4. Поширити та поглибити функціональну підготовку спеціалістів вищої кваліфікації – бібліографів-укладачів бібліографічних покажчиків та бібліографів-інформаторів, які володіють функціями адміністрування і використання автоматизованих БзД; організувати курси (або інші форми) підвищення кваліфікації в цьому напрямку бібліотечних та інформаційних працівників.

Другий напрямок, який передбачає використання комп"ютерів, безперечно, є найбільш перспективним, проте в майбутньому найшвидше розвиватимуться обидва ці напрямки паралельно, підкоряючись єдиній меті розвитку БІ.

З М І С Т

Стор.

Передмова 3

А.П.Заздравнов. Проблема актуалізації культурної спадщини 5

В.В.Зінченко. Об"єктивна сутність більшовицької фальсифікаторської тези про "молодшого брата" та відсталість його культури 14

І.С.Пахтій, С.В.Шефель. Політика радянської влади в галузі культури на Харківщині в 1919-1920 рр. 23

В.М.Шейко. Інтелігенція України під час голодомору на початку 20-х рр. 33

Т.В.Босенко, В.З.Фрадкін. До історії розвитку української етнографії та фольклористики в 60-70 рр.XIX ст... 44

В.М.Пивоваров. Внесок М.Сумцова в дослідження культури Слобідської України XVII-XIX ст. 54

Ж.В.Ледусенко. Друге життя фольклорних знахідок Б.Лятошинського 59

Л.Танюк. До проблеми української "пророчої" п"єси... 69

О.В.Кабулов. Формування аматорського театру як культурної традиції народів України 86

В.М.Айзенштадт. М.С.Щепкін і Харків 96

М.І.Богославський. Поетика добра і світла 106

Л.С.Мітіна. Біблійські ремініс'енції в українській народній казці 111

Т.І.Польська, І.В.Ципачова, І.М.Школьнікова. Про деякі жанрово-стильові тенденції у фортепіанній творчості харківських композиторів 80-90-х рр. XX ст. 117

Н.М.Кушнаренко. Бібліотечне краєзнавство як засіб підвищення національної самосвідомості народу 129

М.А.Низовий. Внесок українських фахівців у становлення і розвиток статистики друку 139

Л.Л.Нагорна. Перспективи розвитку системи бібліографічної інформації в галузі техніки в Україні 149

Наукове видання

Культура України

Збірка статей

План 1993.
Підп. до друку 06.93. Формат паперу 60 x 84 1/16.
Папір для мн.ап. Друк офс. Обл.-вид. арк. 8,08
Ум.-вид. арк. 9,19 Тираж 100 прим. Зам. № 8
Ціна договірна

ХДІК, 310003, Харків-3, Бурсацький узвіз, 4

Ротапринт ХДІК

HAL

